

CİLT 5

SAYI 10

ARALIK 2020



sineFILOZOFl

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL





sineFILOZOFI

Dergi Kurulları ve Ekibi / Editorial Boards and Staff

Yayıncı / Publisher

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

Dergi Sahibi / Owner of the Journal

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

Editör / Editor

Doç. Dr. Hüseyin Kurtuluş Özgen, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Editör Yardımcısı / Assistant Editors

Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç, 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 Balcı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,
Arş. Gör. Aslı Şahinkaya, Başkent Üniversitesi, Türkiye,
Mert Arık, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

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. Nüket Elpeze Ergeç, Çukurova Üniversitesi, Türkiye
Assoc. Prof. Anna Stavrakopoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Greece
Doç. Dr. Hakan Erkılıç, Mersin Üniversitesi, Türkiye
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 Serarslan, Selçuk 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 Üniveristesi, 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 Üniveristesi, 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 Üniveristesi, Türkiye

Web Editörü / Web Editor

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

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 yayımlandıktan sonra başka mecralarda da yayınlanabilir. İçeriğin tüm yayın hakları yazarlara aittir. Dergide yayınlanan eserler kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

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

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 To ensure that the journals's content is original, articles sent to the journal should not be published elsewhere or sent for publication.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



SineFilozofi, 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>Kurtuluş Özgen</i>	618
<i>- Makaleler . Articles -</i>	
Faces and Surfaces in the Landscape of Pasolini's 'Palestina' <i>Pasolini'nin Filis ni'nde Yüzler ve Yüzeyler</i> <i>Işıl Baysan Serim</i>	620
Feminist Öznenin Toplumsalla Kuruluşunda Sinema-Ötekiyle Karşılaşma <i>In The Cinema Establishment of Feminist Subject with The Social- Encounter Others</i> <i>Nüket Elpeze Ergeç</i>	637
Deri-Ben'likten Psişik Sarmala: Tiksin 'de (1965) Mekan ve Abject İlişkisi <i>From the Skin-Ego to Psychic Spiral: The Relationship Between Space and Abject in Repulsion</i> <i>(1965)</i> <i>Evrin Nacar</i>	653
Sinemada Felsefeden "Yararlanma" Yolları Üzerine Bir Tartışma <i>A Discussion About The Ways Of "Utilization" From Philosophy In Cinema</i> <i>Çağdaş Emrah Çağlıyan</i>	667
Makineler Film Yapmayı Düşler mi?: Jan Bot Örneği <i>Do Machines Dream of Making Movies?: The Case of Jan Bot</i> <i>Batu Anadolu</i>	682
Sinedigma: Sinemanın Zihinsel ve Toplumsal Gerçeklik Üretimi <i>Sinedigma: The Mental and Social Reality Construction of Cinema</i> <i>Gökhan Gültekin</i>	704
L'Amant Double Filminde Öteki Mekân Temsili Olarak Heterotopya <i>Heterotopia as a Representation of Other Space in the movie L'Amant</i> <i>Muhsine Sekmen</i>	722
Basın Fotoğraflarında Sanatsal Kaygı/ Ölümün ve Şiddetin Kutsanması ve Yüceltilmesi <i>Artistic Concern in Press Photos Blessing and Exaltation of Death and Violence</i> <i>Onur Dursun- Filiz Yıldız</i>	740

- Değini . Views -

Yeşilçam Sinemasında Felsefeyi Aramak <i>Serdar Öztürk</i>	764
--	-----

- Kitap İncelemeleri Book Reviews -

Ken Loach'un İmgelerinde İz Sürmek: Ken Loach Filmlerinde Mücadelenin Arkeolojisi <i>İnceleyen: Aslı Şahinkaya</i>	769
Sinema ve Felsefe İlişkileri Üzerine: Sinemada Tembellik Hakkı <i>İnceleyen: Ali Gürbüz</i>	772
Seyir ve Seyirci Türkiye'de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri <i>İnceleyen: Arzu Ertaylan</i>	776

- Söyleşiler. Interviews -

Erdem Tepegöz ile Söyleşi <i>Kurtuluş Özgen-Fırat Osmanoğulları</i>	779
---	-----

Editörden

Güneşin Sofrası

Gilles Deleuze kendine ve sinemacılara sorar: Siz sinema yapanlar tam olarak ne yapıyorsunuz? Ve ben felsefe yaparken ne yapıyorum?"¹

Başlangıcından bu yana SineFilozofi'nin yörüklerinden biriyim. İlk adımdan itibaren kendime sorup durdum: Biz bu dergiyi çıkararak, sempozyumunu düzenleyerek ne yapıyoruz? Adımlar çoğaldıkça, yol ortakları arttıkça, zaman aktıkça görür oldum; aba terlikle denizi yürüyoruz... Dostluklar² kuruyoruz. Köksap akış içinde "yaratıcı eylem"lere³ yarık açmaya çalışıyoruz. Nâzım Hikmet'in deyişiyle "Güneşin sofrasında, dostların arasında" yaşama kudretimizi geri kazanmaya, kendimizi gerçekleştirmeye çalışıyoruz.

SineFilozofi Dergisi'nin Onuncu sayısını çıkarmış bulunuyoruz. Bir süre dergiye editör olarak da katkı yapmaya çalışacağım. Yeni görev vesilesi ile; başta ilk adımın sahibi Serdar Öztürk olmak üzere, Işkın Özbulduk Kılıç'a, Berna Akçağ'a, Esra Güngör Kılıç'a, Eda Arısoy'a, Aslı Şahinkaya'ya, Aysu Uğur Balcı'ya, Mert Arık'a, Fırat Osmanoğulları'na, Sarper Bütev'e, Çağdaş Emrah Çağlıyan'a ve Ali Gürbüz'e yoldaşlıkları ve yaratıcı emekleri için teşekkür ederim. Ayrıca derginin önceki editörleri Aydan Özsoy, Lale Kabadayı ve Şebnem Pala Güzel'e de saygın katkıları için teşekkür ederim

Gelelim derginin içeriğine. Bu sayımızda, sekiz makale, bir değini, üç kitap incelemesi ve bir de yönetmen görüşmemiz bulunmakta. Onuncu sayımızın ilk yazısı, Işıl Baysan Serim'in "Faces and Surfaces in the Landscape of Pasolini's 'Palestina'" başlıklı yazısıdır. Baysan Serim, Sopralluoghi in Palestina (Filistin'de Lokasyonlar, 1963) adlı filmin gerçek mekanlarında peyzajı bir anlatsal formasyon olarak ele alarak, okuyucuyu kendi deyimiyle "Deleuzoguattarian kavramlar üzerine tefekkür etmeye" ve mekân üzerinden farklı düşüncelere kapı açmaya davet ediyor. İkinci yazarımız Nüket Elpeze Ergeç, "Feminist Öznenin Toplumsalla Kuruluşunda Sinema-Ötekiyle Karşılaşma" başlıklı yazısında "mahcup feminizm" kavramıyla, 1980'li yılların akademik feminist bakışının, sinemaya olan teshirini incelemiş, kadının, popüler yazın ile sinema arasındaki salınımını mercek altına almıştır. Üçüncü yazımız, Evrim Nacar'ın, "Deri-Ben'likten Psikik Sarmala: Tiksinti'de (1965) Mekân ve Object İlişkisi". Makale, Roman Polanski'nin Apartman Üçlemesi'nin ilk filmi olan Tiksinti (1965) filmini Sigmund Freud'un "tekinsiz" kavramı; Julia Kristeva'nın "abject" kavramı, Didier Anzieu'nun "deri-ben" kavramı ile ele alarak, okuyucuyu bu kavramların kavşağında iğrenme duygusunun benlik ve beden düzlemindeki tartışmasında buluşturuyor. Dördüncü yazımız Çağdaş Emrah Çağlıyan'a ait: Sinemada Felsefeden "Yararlanma" Yolları Üzerine. Bu yazıda, yazar Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem'in filmlerinde, insanın kötücüllüğünü, usdışı ve içgüdüsel bir varlık oluşunun vurgusunu felsefe ve sinema arasındaki ilişkinin titiz bir şekilde kurulmasına bir örnek teşkil edecek nitelikte bir yaklaşımla ortaya koyuyor.

¹ Gilles Deleuze'nin 17 Mart 1987'de FEMIS Vakfının düzenlediği "Kuruluş Salıları" Konferansları kapsamında yaptığı konuşma. Paris, Fransa

² J. Derrida, Politics of Friendship, çev. George Collins, Verso, London New York, 2005

³ Gilles Deleuze'nin 17 Mart 1987'de FEMIS Vakfının düzenlediği "Kuruluş Salıları" Konferansları kapsamında yaptığı konuşma. Paris, Fransa

Beşinci yazımız, Batu Anadolu'nun "Makineler Film Yapmayı Düşler mi?: Jan Bot Örneği" başlıklı yazısı. Yazar, Jan Bot isimli bir yapay zekâ uygulamasının EYE Film Müzesi'nin veri tabanında yer alan görüntülerden yola çıkarak ürettiği kısa filmlerin, "yeni medya sanatı" yaklaşımı bağlamında, anlatsal yapılarını ve film üslubunu incelemektedir. Sayımızın altıncı yazısı, Gökhan Gültekin tarafından kaleme alınan "Sinedigma: Sinemanın Zihinsel ve Toplumsal Gerçeklik Üretimi" başlıklı yazısıdır. Gültekin bu çalışmasında çalışmaya ve sinemaya özgü bir kavram olan "sinedigma" kavramını sinema ve gerçeklik ilişkisindeki önemini bağlamında ele alarak sinedigmanın, önce zihinsel sonra da toplumsal gerçekliklerin üretilmesi üzerindeki etkisini sorgulamaktadır. Yedinci yazımız olan Muhsine Sekmen'in L'Amant Double Filminde Öteki Mekân Temsili Olarak Heterotopya başlıklı makalesi, François Ozon'un L'Amant Double filmini, Foucault'nun heterotopya ve Stavrides'in eşik kuramı çerçevesinde ele alarak öteki mekân temsili olarak heterotopya alanlarını incelemekte ve heterotopyanın sinemada evrilen biçimlerini açığa çıkarmaktadır. Dergimizin bu sayısının son yazısı, Onur Dursun ve Filiz Yıldız'ın birlikte kaleme aldıkları "Basın Fotoğraflarında Sanatsal Kaygı / Ölümün ve Şiddetin Kutsanması ve Yüceltilmesi" başlıklı yazısıdır. Bu yazıda yazarlar, toplumsal olaylarda oluşan bilincin haber medyası, televizyon içerikleri ve sinemada maktul üzerinden kurularak asıl faillerin gizlenmesi olgusunu açığa çıkararak sinemanın temeli olarak varsaydıkları fotoğrafın basın fotoğrafı alanını, bu bağlamda sorgulamışlardır.

Değini bölümümüzde, Serdar Öztürk'ün kaleme aldığı "Yeşilçam Sinemasında Felsefeyi Aramak" var. Bu yazıda, felsefe nedir sorusunun peşine düşerek, sinema ve felsefe durağına uğramakta ve okuyucuya "Yeşilçam sinemasının felsefesi olamaz mı?" sorusunu sorarak geri planda kalmış Yeşilçam filmlerinden örneklerle sinema felsefe ilişkisini çok uzaklarda aramamamız gerektiğini açığa çıkarıyor.

Bu sayımızda üç kitap incelemesi bulunuyor. Bunlardan ilki, Aslı Şahinkaya tarafından kaleme alınan, "Ken Loach'un imgelerinde İz Sürmek: Ken Loach Filmlerinde Mücadelenin Arkeolojisi" başlıklı incelemedir. İncelemeye konu olan kitap Serdar Öztürk tarafından derlenmiştir. Kitapta, Ken Loach majör ve minör sinema anlayışı arasında durarak, melez imgeler ortaya koyan bir yönetmen olarak konumlandırılmış, onun sinemasının birçok farklı açıdan irdelenmiştir. Şahinkaya bu yazısında kitabın özgüllüklerini ve özelliklerini irdelenmiştir. Sayının ikinci kitap incelemesi, Ali Gürbüz tarafından kaleme alınan "Sinema ve Felsefe İlişkileri Üzerine: Sinemada Tembellik Hakkı" başlıklı yazıdır. İncelemeye konu olan Sinemada Tembellik Hakkı-Çalışma İdeolojisi ve Amerikan Sineması başlıklı kitabın yazarı Özge Nilay Erbalaban Gürbüz'dür. Çalışma olgusunu, felsefi bir düzlemde ele alarak, bu kavramın sinema üzerinden kültürel eleştirisini yapan kitap Gürbüz tarafından incelikte ele alınmış, okuyucuya adeta bir okuma kılavuzu sunmuştur. Kitap incelemesi bölümümüzün son yazısı, Arzu Ertaylan tarafından yazılan "Seyir ve Seyirci Türkiye'de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri" başlıklı yazıdır. Yazı, aynı isimle Aydan Özsoy tarafından derlenen ve seyirci olgusuna çok farklı açılardan aynı anda değinen kitabı konu almaktadır. Ertaylan, kitabın okuyucuya açılmasına katkı sağlayacak bir inceleme gerçekleştirmiştir.

Bu sayımızda, Fırat Osmanoğulları ile birlikte gerçekleştirdiğim bir de yönetmen söyleşimiz yer alıyor. Sinemamızın yeni kuşağının önemli yönetmenlerinden Erdem Tepegöz ile filmleri üzerinden, sinemasının mekân ile kurduğu ilişkiyi, filmlerindeki biçimi, seyircisi ile kurduğu diyalojiyi irdeleme fırsatı bulduğumuz ilgi çekici (olduğunu düşündüğümüz) bir metin ortaya çıkartarak okuyucularımıza sunduk.

Kurtuluş Özgen

Faces and Surfaces in the Landscape of Pasolini's 'Palestina'

Işıl Baysan Serim*

Abstract

Hardly known that Pier Paolo Pasolini has created a landscape trilogy through the location-hunting documentaries in his oeuvre. The first of these works is also the one that comprises the spine of this essay, *Sopralluoghi in Palestina* (Locations in Palestine, 1963), the second one is *Appunti per un film sull'India* (Notes for a Film on India, 1968), and finally, *Appunti per un'Orestiade Africana* (Notes for an African Oresteia, 1969/70). The use of historically and culturally layered landscapes from varying perspectives makes his documentaries a "territorial assemblage" in which any number of things or pieces of things has gathered.

Following the footprints of Pier Paolo Pasolini, this article aims to explore the film, namely *Sopralluoghi in Palestina* (Locations in Palestine, 1963) and to present different articulation of space, landscape, territory and place. Particularly, the narrative information, pure observation and his self-experience of landscape are spliced together in mythical as well as historical shots which have been incandescently defined by his poetic realism. Film, indeed, not only does enable to mediate some Deleuzoguattarian concepts penetrating from philosophy to cinema, but also does open new paths for "thinking differently" on the complexity of space.

This article, by delving into the real-time shots of the film will problematize the spatial-temporal dimensions are involved in the cartography formed by heterogeneous forces or/and multiplicities defined by "zones of indiscernibility" in the landscape. In this way, I target to reveal its diagrammatic formation which provide the viewer thinking through words and images, nature and culture, faces and surfaces.

Keywords: Pasolini, documentary, landscape, spatio-temporal, territorial assemblage, diagram.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0001-5957-2722>

E-mail : ibaysan@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.797664

Geliş Tarihi - Recieved: 21.09.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 01.12.2020

Pasolini'nin Filistininde Yüzler ve Yüzeyler

Işıl Baysan Serim*

Özet

Pier Paolo Pasolini'nin, külliyyatı içinde lokasyon-arama belgesellerinden oluşan bir *peyzaj* (*landscape*) üçlemesi olduğu pek bilinmez. Bu işlerden ilki, bu makalenin de omurgasını oluşturacak olan *Sopralluoghi in Palestina (Filistin'de Lokasyonlar, 1963)*, ikincisi *Appunti per un film sull'India (Hindistan Üzerine Bir Film için notlar, 1968)*, üçüncüsü ve sonuncusu ise *Appunti per un'Orestiade Africana (Bir Afrika Yerleşimi için Notlar, 1969/70)*. Belgesel, peyzajın çok sayıda şeylerin veya şeylerin parçalarının toplandığı bir "bölgesel düzenleme (asamblaj)" haline getiren farklı perspektiflerin tarihsel ve kültürel katmanlarından meydana gelir.

Bu makale, Pier Paolo Pasolini'nin ayak izlerini takip ederek *Sopralluoghi in Palestina (Filistin'de Lokasyonlar, 1963)* adlı filmi incelemeyi ve mekân, peyzaj, bölge ve yerin farklı eklememelerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Pasolini'nin göz kamaştırıcı poetik gerçekliğiyle tanımlayabileceğimiz mitik ve tarihi çekimlerinde, peyzajın anlatsal enformasyon, saf gözlem ve deneyimi birbirine bağlanmaktadır. Film gerçekten de yalnızca felsefeden sinemaya sızan Deleuzoguattarian kavramlar üzerine tefekkür etmeye mümkün kılmaz, aynı zamanda mekânın karmaşık yapısı üzerinde de "farklı düşünmek" için yeni yollar açar.

Bu makale, filmin gerçek zamanlı çekimlerinin içerisine dalarak peyzajı meydana getiren heterojen güçler ve/veya çokluklardan mülhem "içkinlik düzlemi"nin kartografisindeki zamansal-mekansal boyutları sorunsallaştırmaktadır. Böylelikle, izleyicinin kelimeler ve şeyler, doğa ve kültür, yüzler ve yüzeyler üzerinden düşünmesine imkan veren diyagramatik oluşumunu göstermeyi hedeflemektedir.

Anahtar Sözcükler: *Pasolini, belgesel, peyzaj, lokasyon, mekansal-zamansal, bölgesel düzenleme (assamblaj), diyagram.*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0001-5957-2722>

E-mail : ibaysan@gmail.com

DOI: [10.31122/sinefilozofi.797664](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.797664)

Geliş Tarihi - *Received*: 21.09.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.12.2020

Introduction

I cannot conceive of images, landscapes, compositions of figures outside of my initial Trecento pictorial passion, which has man as the center of every perspective, Pier Paolo Pasolini¹.

All faces envelop an unknown, unexplored landscape; all landscapes are populated by a loved or dreamed-of face, develop a face to come or already past, Gilles Deleuze & Felix Guattari².

In Pier Paolo Pasolini's *oeuvre*, filmmaking and traveling seem to be closely linked. In particular, the *odyssey* of locations itself *per se* serves as a pretext and is a creative process of the film-work, as well. The films in which physical landscape cross with sensory landscape emerge from the journeys into the margins of Europe, Anatolia, the Arabian Peninsula (*Palestine*), Sanaa (*Yemen*) and Africa (*Morocco*) (Steimatsky, 2003: 245-246). Two notable thoughts that shape up his intellectual integrity lead to these expeditions: Firstly his notable Gramscian version of Marxism which always provides a toolbox for the humanistic principles that also turns out to be ground for the use of these Third World locations (Pasolini, 1965: 41). Secondly, it is the Freudian notions that form and give the meanings of flows between his innerscape and outerscape (Urbano, 2000: 171-72). Through the interrogations of *landscapes* and *people, territories* and *bodies, surfaces* and *faces*, in the process of site-seeing, Pasolini is likely to generate the image texture of these notions. Like a new *archivist*³ and archeologist visiting the city, by digging the apparent and deconstructing the statement, he problematizes the conditions of the geographies and transposes a new language through the cinematography.

In Pasolini's cinema, the location-hunting documentaries can be defined by that landscape which is generated by that new language. It could even be stated that he has created a *landscape*⁴ trilogy in his *oeuvre*. The first of these films is also the one that comprises the theme and the spine of this essay, *Sopralluoghi in Palestina (Locations in Palestine, 1963)*. The second one is *Appunti per un film sull'India (Notes for a Film on India, 1968)*, and finally in *Appunti per un'Orestiade Africana (Notes for an African Oresteia, 1969/70)*.⁵ As Noa Steimatsky (1998: 239-258) has underlined, Pasolini's journeys, rather than historical reconstruction towards a 'natural' faithfulness to his source texts, led him to experiment with geographical, contextual, and stylistic displacements that resulted in an incompatible heterogeneous textuality and spatiality. Thus, all his those

¹ This quotation is from Pasolini's production diaries, published with the screenplay of *Mamma Roma* (Milan: Rizzoli, 1962), 145-49. For an elaborated study on his this statement, see Noa Steimatsky, "*Pasolini on Terra Sancta: Towards a Theology of Film*", Ivona Margulies (ed.) *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, (Durham: Duke University Press, 2003) p.258

² Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987) p.172

³ I borrow this nomenclature from Gilles Deleuze's *Foucault*, (Minneapolis, (London: University of Minnesota Press, 1988), pp.1-23. The first chapter of the book, "A New Archivist (The Archaeology of Knowledge)" starts with those sentences "A new archivist has been appointed. But has anyone actually appointed him? Is he not rather acting on his own instructions" and continues "The new archivist proclaims that henceforth he will deal only with statements. He will not concern himself with what previous archivists have treated in a thousand different ways: propositions and phrases. (...) Archivists have often jumped from one technique to the other, while relying on both at the same time. Sometimes their analysis of a phrase isolates a logical proposition which then operates as its manifest meaning: in this way they move beyond what is 'inscribed' to an intelligent form, which no doubt in turn can be inscribed on a symbolic surface but is in itself of a different order to that of the inscription.

⁴ In English Language 'landscape' was originally a painter's term, and though it derives from *landschap* (literally, land condition) it was commonly used in reference to paintings that 'represent natural scenery'. Arguably, European landscape painting evolved from romanticism to realism to impressionism in a struggle to locate subjectivity in the world itself. From Turner to Courbet, landscapes swayed between matters pertaining to light, planes and perspectives, to that which got instrumentalised for articulating national sentiments. What was often surpassed altogether was a reading of these images in terms of class representations of an industrial and economic system that made these various scapes desolate, hollow, or sprawled in the first place" See Ann Bermingham, "System, Order, and Abstraction: The Politics of English Landscape Drawing around 1795" In *Landscape and Power*, (Chicago: University of Chicago Press, A. 1994) and also Martin Lefebvre, *Landscape and Film*, Routledge, 1994)

⁵ Alongside these documentaries, it is important to remind that P.P. Pasolini's movie *Medea* (1969) that most of film was shot in the middle of Anatolia, in Capadocia. Ellen Patat and Cristiano Bedin (2015) *Pasolini's Medea, Sense of Cinema*, Issue 77, December Retrieved July 15, 2018, from <https://www.sensesofcinema.com/2015/pier-pasolini/pasolinis-kapadokya/>

films reveal the most crucial “correspondence in dealing with *landscape* is the correspondence with the face”⁶, which [re]appears in poetically diverse shots. It seems that, for him, landscape is a text, a *palimpsest*, and even itself is an *assemblage*, which reveals any number of dynamic effects -aesthetic, machinic, productive, destructive, consumptive, informatic etc. (Bonta and Protevi, 2006: 61).

Landscape, in general, is defined as a design notion that meets every *assemblage* on the surface; the moves on the earth, *terra* and/or ground and the interventions imposed on the topographic events compose the spectacle dimension of the landscape (Deleuze and Guattari, 1987: 167; 310). Therefore, it can usually be replaced with the notions of spectacular. However, *landscape* gets layered with heterogeneous forces and multiplicities and is constituted as an “abstract machine” with the immanent lines of spatio-temporal dimensions (Deleuze and Guattari, 1987: 175). The microphysical relations between the topography, event and surface turn the landscape into an *archive*, a *map* and/or a *diagram* (Cache, 1995), (Bonta and Protevi, 2006).

In my opinion, Pasolini conceives the *landscape* as defined above by having relied on ideology, religion, class, myths, memory, identity and sexuality. These events, which designate his voyeuristic approach in exploring space-time dimensions makes an archeologist out of him that wanders amongst the layers and a cartographer that traces the lines. In every layer and frame in which cinematography interreacts with landscape, he attempts to dig out mythical and historical sediment. He finds “cinematic representation –a thoroughly modern form- to hold a closer relationship to myth, pre-history and dream and at the same time, nature and basic reality, than verbal language” (Seger, 2015: 54). For him, the historical and cultural layers of location should be presented through varying perspectives together with all the dichotomies without relying on any organism.

The cinematic image, pure observation and his self-experience of “narrative and landscape” are spliced together in mythical and cultural shots through his poetic realism⁷. Pasolini’s journeys, rather than historical reconstruction towards a *natural* faithfulness to his source texts, led him to experiment with geographical, contextual, and stylistic displacements that resulted in an incompatible heterogeneous textuality and spatiality (Steimatsky, 1998: 239-59).

On Landscape, Painting and Film

For Pasolini, a realm of *backgrounds* in a film that reveals his sense of cinematic realism would not particularly correspond to a *landscape*. “*On Landscape, Painting and Film*” (1962), he writes:

I cannot conceive of images, landscapes, compositions of figures outside of my initial Trecento pictorial passion, which has man as the center of every perspective. Hence, when my images are in motion, it is a bit as if the lens were moving over them as over a painting: I always conceive of the background as the background of a painting, as a backdrop, and therefore I always attack it frontally. (...) The figures in long shot are a background and the figures in close up move in this background, followed with pan shots which, I repeat, are almost always symmetrical, as if within a painting – where, precisely, the figures cannot but be still – I would shift the view so as to better observe the details. (...) I seek the plasticity, above all the plasticity of the image, on the never-forgotten road of Masaccio: His bold chiaroscuro, his white and black – or, if you like, on the road of the ancients, in a strange marriage of thinness and thickness. I cannot be Impressionistic. I love the background, not the landscape. It is impossible to conceive of an altarpiece with the figures in motion. I hate the fact that the figures move. Therefore, none of my shots can begin with a “field,” that is with a vacant landscape. There will always be the figure, even if tiny. Tiny for an instant, for

⁶ Andrew Ballantyne, *Deleuze And Guattari For Architects*, (London and New York: Routledge, 2007) p.64

⁷ Of course, at this point, Pasolini’s critical and fundamental essay on film, “*Il Cinema di poesia*” (*A Cinema of Poetry*, 1965) is very important. It seems as a theoretical map on his thought of filmmaking and the poetic foresight that represents his *oeuvre*. P.P. Pasolini, “*Cinema of Poetry*” In *Movies and Methods*. (Berkeley: University of California Press, 1976) pp.542-558

I cry immediately to the faithful Delli Colli to put on the seventy-five: And then I reach the figure: A face in detail. And behind, the background – the background, not the landscape. The Capernaum, the orchards of Gethsemane, the deserts, the big, cloudy skies (Pasolini 1962).

Through this quotation, he refers to the form of the new relationship between seeing, time and action and underlines the issue of the representation of space in a film by way of comparisons with any stage design and *painting*. It is what Deleuze and Guattari (1987: 167–94) emphasize in their “face-landscape formula.” For them “A face refers back to a landscape. A face must ‘recall’ a painting or a fragment of a painting.”⁸ According to them, “that is the definition of film” as “the close-up in film treats the face primarily as a landscape” (Deleuze and Guattari 1987: 185-186).

Face and landscape manuals formed a pedagogy, a strict discipline, and were an inspiration to the arts as much as the arts were an inspiration to them. Architecture positions its ensembles – houses, towns or cities, monuments or factories – to function like faces in the landscape they transform. Painting takes up the same movement but also reverses it, positioning a landscape as a face, treating one like the other: Treatise on the face and the landscape. (...) All faces envelop an unknown, unexplored landscape; all landscapes are populated (Deleuze and Guattari, 1987: 172).

For Pasolini, this issue, in general, is put forward by a three-leg classification: The location for some unfolding action (*backdrop*); a space of aesthetic contemplation and spectacle (*landscape*) and a lived space that we possess – or would like to possess (*territory*). More importantly this classification enables us to figure out “the transformation of the gaze that charts a passage from the periphery to the center” (Lefebvre, 2007: 27). The gaze submits the reality to the power of eye by conditioning “the movement from setting to landscape” (Lefebvre, 2007: 27). In this context, the genealogical approach for *landscape* can become illustrative. The two English words translating French *le terre* mean “both *earth* in the astronomical sense of our planet and *land* in the geographical sense of a cultivated area” (Deleuze and Guattari, 1987: 388). The notion of *terre* (earth and land) that is constituted by overcoding territories under the power (the signifying regime) and the State apparatus, shares the close proximity with *territoire* (territory). Hence *land* refers to “exclusively to “striated space” and terrain that can be owned, (...), distributed, rented, made to produce and taxed” by power, by the State apparatus (Deleuze and Guattari 1987).

In this vain, Pasolini’s objection to a *landscape* is intelligible. According to him, landscape is hidden in the modern *gaze* that brings out the dichotomy of subjective and objective because the central perspective has actually generated a fragmented and framed reality as it turns the background into a mere landscape.⁹ The differences between “spaces cultivated and otherwise are so visually evident, by contrasting country with city, and pre-history with the modern.”¹⁰ In “Pasolini: Boundaries and Mergers in (Ex)Urban Film”, Monica Seger (2015: 66) remarks that “On the surface, his is a nature, opposed to culture, to history, to convention, to what artificially worked or produced, in short, everything which is defining the order of humanity”. Pasolini seems to display the unwelcome and liberate the location from the nature and culture binary. Therefore, almost in all of his films he focuses on the possibilities of the inter-zone between tradition and modern, myth and history, rural and urban by not necessarily attaching him to one side or another. Instead of solid frames that have been strictly controlled by the objective/subjective gaze he creates out fluid frames through his cinematic poetism (Pasolini 1976). Pasolini, like a *Stalker*, a cartographer or/ and archeologist takes us into a journey amongst the layers that pop out of the Cartesian frame which is lined by central perspective. Much of his

⁸ Herein Deleuze and Guattari (1987) takes inspiration from Marcel Proust’s *Swann’s Love* (1913-1917) They highlight how “Proust was able to make the face, landscape, painting, music, etc., resonate together.” p.186.

See also the film adaptation of novel which is directed by Volker Schlöndorff in 1984.

⁹ See, Michel Foucault and Johnathan Crary (1992)

¹⁰ Monica Seger notes that Pasolini’s films explore just this sort of binary between the world untouched by man and the world he has overrun. See more: Monica Seger, *Landscapes in Between: Environmental Change in Modern Italian Literature and Film*, (Toronto: University of Toronto Press, 2015) p.66

cinematic work reveals “a steady fixation” with the visual as well as spatial overlap of nature and culture, “featuring open land in dialogue” with spatial structure and “the development underway” (Seger, 2015: 66).

Sopralluoghi in Palestina (*Locations in Palestine*, Pier Paolo Pasolini, 1963) is his first documentary experience along that line. The film presents us with the transitions between *faces* and *surfaces*, bodies and actions, seeings and sayings, content and form and also, through the cinematography, the articulation of the physical landscape and sensory landscape which form a *territory*. Herein the concept of territory that can be defined as the composition of various milieus, like “the interior milieu” (the home, the shelter, or abode), “the exterior milieu” (the domain), “the intermediary milieu”, “the annexed milieu” and so on. For that reason, territories which “derives from the needs of the domain and the abode, essentially what the refrain carves out as a comfort zone from chaos and the earth”, intermix in landscapes (Bonta and Protevi, 2006: 158). It can be said that film locations are “complex spaces” as the “generators of territories that were mixed within landscape on the strata” (Bonta and Protevi, 2006: 158). At this critical juncture, I suggest a *Deleuzoguattarian* notion of “territorial assemblage” that presents a useful starting point in order to conceptualize the “landscape of affects”¹¹ in Pasolini’s documentaries. As Deleuze and Guattari has revealed in *A Thousand Plateaus* (1980):

The territory itself is a place of passage. The territory is the first assemblage, the first thing to constitute an assemblage; the assemblage is fundamentally territorial. (...) The refrain moves in the direction of the territorial assemblages and lodges itself there or leaves. In general sense, we call a refrain any aggregate of matters of expression that draws a territory and develops into territorial motifs and landscapes (there are optical, gestural, motor, etc., refrains) (Deleuze and Guattari, 1987: 323).

In that sense, a territorial assemblage not only does link bodies and signs, faces and surfaces in a material system to form *territories* or systems of habits, institutions etc., but also does bring together and arrange them as “content and expression” (Deleuze and Guattari, 1987: 512). Precisely, as a concept, it shows us how institutions, organizations, bodies, practices and habits make and unmake each other.¹² As has been elaborated by J. Macgregor Wise (2005: 77-78), assemblages create territories that are more than just spaces or/and landscapes: “They have a stake, a claim, they express. Territories are not fixed for all time, but are always being made and unmade, reterritorializing and deterritorializing”. In other words, this constant process of making and unmaking is the same with assemblages: “They are always coming together and moving apart. Thus, we can say that the territorial assemblage by being composed along two axes; ‘content-expression’ and ‘deterritorialization-territorialization’ always preserves the heterogeneity of its components (Wise, 2005: 77-88). Concisely “One axis is the creation of territory, on strata, thus moving between making (territorialization) and unmaking (*deterritorialization*) on the *Body without Organs* (Deleuze and Guattari 1987: 164-165). The other axis is the enunciation of signifiers, collectively, moving between technology (content, material) and language (expression, non-corporeal effects). That is to say, assemblages are productive for new connections, is conceived as a diagram that always “deals with intensive assemblages” (Wise, 2005: 77-88).

¹¹ Giuliana Bruno, “Pleats of Matter, Folds of the Soul”, in, *Afterimages of Gilles Deleuze’s Film Philosophy*, (Minneapolis: University of Minnesota 2010) p.214

¹² “There are various kinds of assemblages, and various component parts. On the one hand, we are trying to substitute the idea of assemblage for the idea of behavior: whence the importance of ethology, and the analysis of animal assemblages, e.g., territorial assemblages. (...) On the other hand, the analysis of assemblages, broken down into their component parts, opens up the way to a general logic: Guattari and I have only begun, and completing this logic will undoubtedly occupy us in the future. Guattari calls it ‘diagrammatism.’ Gilles Deleuze, G., “*Eight Years Later: 1980 Interview*”, in, *Two Regimes of Madness*, (Paris: Semiotext(e) 2006), p.176-7

A Stalker on Location of Terra Sancta

On the edge of memory, art finds a temporary foothold. Robert Smithson¹³

What face has not called upon the landscapes it amalgamated, sea and hill;

What landscape has not evoked the face that would have completed it,

Providing an unexpected complement for its lines and traits? Gilles Deleuze and Felix Guattari¹⁴.

In 1963, Pasolini visits Israel, Palestine and Jordan to explore the possibilities of filming his biblical epic “*Il Vangelo secondo Matteo*” (*Jesus, The Gospel of St Matthew*, 1964)¹⁵ in its approximate historical locations. For him, this survey of biblical territory would serve to catch the Jesus’ *look*, even more accurately his sacred *gaze*. It was very lucid from the outset that one cannot shoot a film about Christ in an industrial world: “You can’t shoot a film about Christ near Milanese factories” says Pasolini (1963). The making of the documentary would be born in this way without planning, as an important issue revealing the contradictions between the *Holy Land* and the *Promised Land*.

Accompanied by a newsreel photographer and a Catholic priest, he traces down the sacred landscape described in the Bible by recording his idiosyncratic musings on the disciplines of Christ. For fifteen days, they cross all over the Holy Land throughout Galilee, Jordan, Damascus and, especially, Nazareth, Bethlehem, and Jerusalem and record their experiences along the way. In this way, the documentary is masterfully assembled of many hours of shootings, mostly Pasolini’s emotional, poetical, political and visual experiences:¹⁶

The first impression was of a great modesty, a great smallness, a great humility (...) The area is frightfully desolate, arid. It seems one of those abandoned places in Calabria or Puglia. And down over here is the Sea of Galilee, tranquil under the sun. What impressed me most is the extreme smallness, the poverty, the humility of this place. And for me – who was expecting this place, this Mountain of the Beatitudes, to be one of most fabulous places in my film and in the spectacle that Palestine would have offered me – it has been an incredible impression of smallness, I repeat, of humility. A great lesson in humility. After all, I am thinking that all that Christ did and said – four small Gospels, preaching in a small land, a small region that consists of four arid hills, a mountain, the Calvary where he was killed – all of this is contained in a first (Pasolini 1963).

Don Andrea, guide of the journey, signifying the very specific landscape of *Palestine*, narrates the locations to specific *gospel* events: “Here are all of the mountains where Jesus walked and talked. And as you walk here you must think and meditate to absorb the spirit. Only then can you also reinvent it in another place, re-imagine it, adapt it to your responsiveness to your imagination”.

¹³ Smithson, R., draft of “incidents of mirror-travel in the Yucatan

¹⁴ Gilles Deleuze and Felix Guattari, (1987), p.173

¹⁵ Pasolini’s best-known film, *The Gospel According to Matthew* (1964), was dedicated to Pope John XXIII, the first pope to have opened up the discourse between Catholicism and Marxism. Shot against the lunar landscape of Italy’s Basilicata region, it pointedly omitted the word “Saint” from its title. According to Ferrara, the Catholic church that Pasolini had come to know in Sixties Rome was in thrall to the Mafia-infiltrated Christian Democracy party and its pursuit of power and political favour. Pasolini, on the other hand, favoured a fierce, Franciscan Catholicism: blessed are the poor for they are exempt from the unholy trinity of materialism, property and money. See more: Pier Paolo Pasolini, “*Pier Paolo Pasolini: An Epic-Religious View of the World*”, (*Film Quarterly* vol. 18, no. 4, Summer, 41, 1965)

¹⁶ Unless otherwise specified, all the quotations in this article have been extracted from the film itself. (Pasolini, 1963)

Just as in the pilgrimages to the *Holy Land*, Pasolini would create a “walkscape” in the desert, as has always been a usual practice in much of his films. For him, this territory should not be envisaged without practice of walking. Here one might throw out that the appropriation of the territory in the film is the outcome of walking traces. Francesco Careri’s “Walkscapes” that manifests the formation of *landscape* within the divergent and perpetual traces of the *walking* human beings could be convenient in order to be able to conceive this *odyssey*. Indeed as cogitated by Careri (2002: 150), “walking is an action that leaves its mark on the place. It is an act that draws a figure on the terrain and therefore can be reported in cartographic representation”. In the marvellous words of Italo Calvino (2013), any *cartography* is formed by both the dimensions of space and time, which appears “as a story of the past”, “time in the future: As the presence of obstacles that are encountered on the journey”¹⁷.

Pasolini, by walking during the entire length of the film and following the footprints of Christ, records spaces, places and landscapes to understand the texture of the *faces and surfaces*¹⁸ that has been formed in the layers of time. *Assemblages* are produced in these strata of the spaces. They “operate in zones where milieus become decoded: They begin by extracting territory from the milieus (Deleuze, 2014: 281-312). Every *assemblage* is basically territorial. The first concrete rule for assemblages is to discover what territoriality they envelop” say Deleuze and Guattari and add: “Discover the territorial assemblages of someone, human or animal: Home” (Deleuze and Guattari, 1987: 189).

Palestine landscape is holy land as well as a *fatherland* for both Christians and the Jewish. Religion, as a *regime of signs*, always forms territories which make the assemblages still belong to the strata. Pasolini recognizes that the sacred land as more than the organism and the milieu, and the relation between the two. Following the conceptualization of Deleuze and Guattari, we can say that a geography of the Terra Sancta as an *assemblage*, has been constituted, on the one hand by its *territoriality* and on the other, by “lines of deterritorialization that cut across it and carry away”. For Deleuze and Guattari, *landscape* is the outcome of any power regime:

“(…) (t)he ‘geographical correlate of the face. Landscapes correlated to faces arise where the territories of presignifying or ‘primitive’ societies are deterritorialized by the State and reterritorialized by face-obsessed semiotic regimes. The landscape of the archaic State bears the reflection of the face of a semi-divine ruler, while in postsignifying regime it may take on the characteristics of the Christ-face. Architects and engineers reproduce the face of the Despot on the land, molding it into a signifying face. In this context, it should be noted that (...) the signifying regime has already melded corporeality to the face, such that viewing ‘Mother Earth’ as a body is the same as viewing it as a face, because the mother’s body is the same as viewing it as a face, because the mother’s body has been transformed semiotically into a face. (...) the landscape is the ‘face of the fatherland or nation’” (Bonta and Protevi, 2006: 103).

In the documentary, the guide, Don Andrea, as if he follows the lines of deterritorialization and reterritorialization of the Christ-face, tells Pasolini, about their diversity and complexity in the geography of Palestine:

But given that it is here that these scenes took place – on these places, on this land – here the earth had been treaded [by Christ]. (...) There is a sort of geography of Palestine, a geography of the Terrasankta. And I think that one has to walk over it, thinking, reflecting, meditating, in order to absorb its spirit. Only then one could re-invent it in some other place, re-imagine it, adapting it even to one’s own sensibility, to one’s own imagination. Then it will become a new thing; because I really believe that one cannot speak of a ‘photograph’ of these places (Pasolini, 1963).

Throughout the film, Pasolini underlines the interventions and a series of transcendent despotic laws forged on the faces and surfaces of Palestine. The newly built landscape neglects the sacred and the senses, moreover wipes off the authentic texture. What Deleuze and Guattari

¹⁷ Italo Calvino, I., *Il viandante nella mappa*. In *Collezione di sabbia*, (Palomar/Mondadori, 1987) Cited and translated by, Careri, F. 2002. *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*, Ed. Gustavo G., sa, Barcelona., p. 152

¹⁸ Gilles Deleuze, “*Faces and Surfaces*”. In *Desert Islands and Other Texts, 1953-1974*, (Paris: Semiotext(e), 2004) pp.281-312.

(1987: 508) remark at this point is, territories result from *reterritorializations* that accompany *detrterritorialization*. In the geography of Palestine, “a negative detrterritorialization” has occurred since the “lines of flight”, which are in fact constitutive of that assemblage immediately blocked by a compensatory reterritorialization: A new set of transcendent laws has been immediately imposed (Deleuze and Guattari, 1987: 508).

Between the New Faces and Surfaces¹⁹

*The Earth: A bone structure (rocks) produced by melting material dripped on the surface that was subjected to decreases, contractions, cracks, tearing, etc., Le Corbusier*²⁰.

Pasolini crosses across the *hot territories*, pretending to relive a hallowed spatial situation in pursuit of the Christ, tracing back from the habitat of existing *Palestine* to the first imprints of the paths of the *Holy Land*. After having made a number of physical, intellectual and emotional expedition in the territory, he implies that the practice of the *site-seeing* journey is becoming more extensive as an evocative mode of poetic expression. Moreover, for him, it might be a seminal instrument of knowledge of the ongoing transformations of landscape just because of the fact that the terrain appears in *Palestine*.

Yes, that is what annoyed him the most since he has seen how the occupied territory gradually has transformed and even anthropologically been altered by the *end of the (1948) war*. One could easily see that differences of the political systems are materialized in concrete expansions of territories. The overlapping territories create new *surfaces*, new *faces* and that is what he implies by the relationship between territory, sovereignty and identity. Due to the sovereign power and the *State* apparatus, this transformation on the territory would never stop (Deleuze, 2004: 261).

The new territories, of course, are signs of the politics of *Israeli* government. The multi-layered [re-]arrangements, territorial assemblages of the topography shows the need for new geographical imagination but also causes a war between *faces* and *surfaces*. The attempts for occupation and domination appear as a *technique of land acquisition* (Schroth, 2006). It is very striking that in these days, Pasolini’s documentary has served as a source of mapping this strategy in a specialized cartography taking a closer look into the transformed *Palestinian* territory. Although it seems quite uncanny, Pasolini seems to have sought to reconcile the relationship between the *strangers* and biblical *owners*, by comparing *Arab* archaism with *Israeli* modernity.

Coming to terms with not being able to film in modern *Nazareth*, he would have denied in a discomfited voice: “You understand that in this period of our trip, I had set out as a problem, as the purpose of my research, the finding of those villages, places and faces which could replace modern villages, faces, places”. The present-day picture of territorial landscape of both inhabitants and geography has exceeded his Holy Land imaginary. It seems that “Palestinians are violated not only by the presence of the settlements, but also by their location, size, form, and internal layout – in short by the very design” (Segal, and Weizmann, 2003:79)

“Christianity has left no trace on the local faces”, Pasolini says while camera zooming in the modern architecture, the new buildings springing up around *Nazareth*, a surface, a landscape “contaminated by modernity”. In short, for him, towns and villages are wretched, while Biblical sites, such as *Mount Tabor* or the *Sea of Galilee*, are afflictively messy. The *Jordon River* seems like “a poor, humble, desperate little stream” quiet in contrast with both the scenery of his *Italy* and also the painterly visualization of the *Biblical Land*. In face of the colonized frames and grouses, he beefs about: “These houses could be seen in *Rome* or *Switzerland*”²¹. Industrial

¹⁹ I am borrowing and freely adapting the terms “faces and surfaces” from an exhibition catalogue written by Gilles Deleuze, “Faces and Surfaces”, in *The Desert Island and Other Texts 1953-1974*, David Lapoujade (Ed.) M. Taormina (Trans.) (Cambridge, Mass. and London, England: The MIT Press

²⁰ Le Corbusier, *Aircraft: From the airplane with Durafour over the Atlas Mountains* (Algiers-Ghardaia), 18 March 1933, (London: The Studio LTD, London, 1935)

²¹ Peter T. Chattaway, 20 June 2005, *Pasolini visits the Holy Land* retrieved from <https://www.patheos.com/blogs/filmchat/2005/06/pasolini-visits-the-holy-land.html>

plants have been built where *Sodom and Gomorrah*²² once stood. Reminiscent of the *Land-Art* artist Robert Smithson's concept of "ruins in reverse", this panorama "contains all that new construction that would eventually be built. (...) The buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise before they are built" (Smithson 1996: 72).

Pasolini (1982), in his poem "L'Alba Meridionale" (*The Southern Dawn*, 1964), published a year after his travel to *Palestine*, would inscribe about coming up with "millions of men employed only to live as barbarians descended recently on a happy land, strangers to it, and its owners"²³. Are the *Jewish Newcomers*, in the words of Pasolini, the *barbarians* "descending in millions on a happy land?"²⁴

Mapping of the 'in-between' Territory

The face is a surface: Facial traits, lines, wrinkles; long face, square face, triangular face; the face is a map, even when it is applied to and wraps a volume, even when it surrounds and borders cavities that are now no more than holes, Gilles Deleuze & Felix Guattari²⁵.

The images of enormous *Bedouin* desert, besieged day by day by the *Israelis*, are the most moving moments for Pasolini. His approach of epic-mythic-symbolic spaces and of actual locations "where Christ retreated in meditation where the multitude followed him, where the miracle of bread occurred and the miracle of the swine thrown headlong down to the water" corresponds with his cinematic realism. While following this sacred route of *Christ*, he visits *Arab* villages, he meets *Bedouin* families in the desert, he makes conversation with a *Kibbutzian* woman about the everyday life in this new habitat. In the last instance, desert space appears to be "as a dramatic stage for cultural redemption through a confrontation between different belief systems either explicitly presented within the films themselves or implicitly, as in the case of Pasolini's search for different forms of pre-modern cultural *authenticity*" (Lefebvre, 2007: 328)

However, whilst presenting the fact that of the *kibbutz territory versus Bedouin desert* as the loss of *authenticity*, Pasolini also thinks that new way of settlement sublimates the indigenous way of life. Whereas I tend to indicate the "territorial passage"²⁶ from *Bedouin* desert landscape to the *Kibbutz* habitat by positioning myself in a *Deleuzoguattarian* sense of "in-between" (*entre-deux*) as described below:

Between things does not designate a localizable relation going from one thing to the other and back again, but a perpendicular direction, a transversal movement that sweeps one and the other way, a stream without beginning or end that undermines its banks and picks up speed in the middle (Deleuze and Guattari, 1987: 25).

Pasolini, by focusing on nature/culture binary, moves from the desert to the modern settlements and from the habitat of impoverished *Palestinian* farmers to the *Jewish* agricultural cooperatives, namely *kibbutzim*. The new built fabric of West Bank appears as a territorial labyrinth in which *Palestinian* villages, *Israeli* civilian settlements and military authorities are deployed. Thus, the depiction of landscape becomes an exploration of *kibbutz*, factories,

²² *Sodom and Gomorrah*, two sinful Cities in the "biblical book of *Genesis*, destroyed by 'sulfur and fire' because of their wickedness' *Sodom and Gomorrah* along with the Cities of *Admah*, *Zeboim*, and *Zoar* (*Bela*) constituted the five cities of the plain" retrieved 10 August 2019, from <https://www.britannica.com/place/Sodom-and-Gomorrah>

²³ Pier Paolo Pasolini, *Selected Poems*, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996)

²⁴ Pasolini filming *Palestine* Retrieved 20 April 2019, from <https://southissouth.wordpress.com/2010/04/15/pasolini-filming-palestine/South/South>

²⁵ Gilles Deleuze & Felix Guattari, 1987, p.170

²⁶ Pasolini's well-known attention about "interstitial landscapes, (those space where city meets country)" might correspond to the *in-between* spaces. Seger, M., 2015., p. 52 As the reflections of urban-rural dichotomy, built-unbuilt environments in many of his films as well as writings, *in-between spaces* serve as the point of transition. Monica Seger remarks that Pasolini's films explore just this sort of binary between the world untouched by man and the world he has overrun. See more: Seger, M., 2015. p. 66

industrial and modern agricultural areas in the ruined space, which shows a double movement, that of the territory *in-between*. The threshold is zones in-between these two different spaces, that of the two multiplicities, what Deleuze and Guattari (1987: 181-182) suggest as “zones of proximity” where the units of “multiplicities enter into and pass through and between each other”.

The juxtaposition of desert landscape with both mythic and colonial conception of the space is most strikingly evoked in the film. Beyond its inherent features within nomadic and sedentary cultures, desert is also a *figural space*²⁷, a space that exists relationally with regards to what Deleuze and Guattari (1987) call “the smooth and the striated” spaces. Desert is the chief examples of smooth space (the *biblical wilderness*) and as such opposed to striated space. Smooth space is negatively described by lack of what forms its other: It signifies “a field without conduits or channels”, the latter being signs of striated space. Smooth space consists of “non-metric, acentered, rhizomatic multiplicities” (Deleuze and Guattari, 1987).

What Pasolini observes is this desert landscape in which “there is no line separating earth and sky; there is no intermediate distance, no perspective or contour; visibility is limited” (Deleuze and Guattari, 1987). But however, *striated space* divides a surface as seen in the new territories in Palestine; it is codified and gridded which subjects to the events of the regime. Therefore new landscape turns out to mean “exclusively to ‘striated space’ and terrain that can be owned, (...), distributed, rented, made to produce and taxed” by power, by the State apparatus (Deleuze and Guattari, 1987: 530; 547).

While crossing the desert, Pasolini puts the differences between these two spaces that are also manifested in social formations. The clashes that occur between them reveal the border conflicts. Nonetheless such conflicts can only be understood that way on the condition that boundaries are seen as dividing lines, not spaces themselves. For example, when Pasolini says “here we are in a kibbutz on the border”, in fact he does not mean a concrete edge but implies the *in-between* space. That is to say, *smooth space* and *striated space*, nomads and State apparatus do not encounter at the edge which is itself a border where desert and cultivated lands come into connect. On the contrary deserts are covered by tracks, borders and other kinds of demarcations that are not lines but are formed spaces, namely territorial assemblages (Boer, 2006: 136). Here tradition and modernity doubly interact in the space of desert. Neither of these spaces is as smooth as they may at first appear. “Old striations are replaced with new, what was severely striated becomes smoother, what was smooth becomes striated” (Boer, 2006: 136). Because space is always in a state of *becoming*. *De-* or *re-*territorialization objectifies in the distinctions between thought and action, space and time, culture and nature, mind and body, West and Orient, striated and smooth space are all put in play here.

A shot that sets an intermingled narrative, in which the viewer, the time and place are interwovenly unfolded, is manifested in a panoramic shot that presents the entire territory of kibbutz. And that is, on the one hand, Gospel’s story on the other hand, the actual events. What *kibbutz* represents is the modernity of Israel’s social structure, which shows the new ways of life, new forms of behavior in the desert. It is considered as a transforming territorial power on *Jewish* identity and on the *Bedouins*, as well. Pasolini acts as if he has recognized the tension developing within the utopic, closed settlement behind *faces* and *surfaces*. Does the cinematography expose the “deep structure underneath the *surface*, namely the shattered dream?” (Kedem, 2007: 155). Pasolini aims to manifest the struggle over territory and also the *territorial truth* that Palestinians were not incorporated into *kibbutzes*. Yet, many intellectuals had seen *kibbutz* as “a progressive experiment in socialism that needed time to live up to expectations” in the 50s-60s. Eldad Meshulam Kedem (2007), in his very interesting survey on “The Kibbutz and Israeli Cinema” writes that one who looks at that settlement, should realize political, historical and social power relations. However, in the years and decades that followed, *kibbutz*, the territorial niche around Israeli border has become used to serving as a war zone.

²⁷ Through magnificent elaboration of John Rajchman, we can define “figural space” as the body would invent the ‘plasticity’ seen in Francis Bacon’s paintings, which Deleuze contrasts with the still-too-pious phenomenological conception of the flesh. Rajchman, J., 1998. *Constructions*, MIT Press, Mass. Cambridge, London., p.136 See: Deleuze, G. 2003. *Francis Bacon the Logic of Sensation*, Continuum, London

Jerusalem, surrounded by the barbed wires witnessing the indignities of everyday life for local inhabitants becomes a confined city, a “camp” as what Giorgio Agamben²⁸ has once conceptualized in *Homo Sacer* (1995). As Agamben’s (1998) *homines sacri* who rest in the edgelands of social acceptance points out, *Palestinians* physically have confined to the realm of wired zone:

Together with the process by which the exception everywhere becomes the rule, the realm of bare life which is originally situated at the margins of the political order – gradually begins to coincide with the political realm, and exclusion and inclusion, outside and inside, bios and zoe, right and fact, enter into a zone of irreducible indistinction (Agamben 1998: 9).

All that gives rise to that porous quality of the zone where Pasolini’s camera zooms in and out of a shot of the territorial borders of *Palestinian* borough through the birds perched on top of barbed wire, in and out and in and out, a syntactical repetition of a sublime and sordid reality. Hence Pasolini’s journey should be thought as a concrete design which speaks out about space not as being contained by walls but as made of routes, paths and relationships, that is to say, they are *diagram* of the *smooth* and *striated spaces, surfaces* and *faces* of his expedition of Palestine.

Diagrammatic Lines of *Sopralluoghi in Palestina*

Today unsophisticated cameras record in their own way our hastily assembled and painted world, Vladimir Nabokov²⁹.

Pasolini has presented this journey through a sort of geographical poetry, the phrases and signs that can be, of course, “interpreted as cartography, evoking the sensation of the places, altitudes, place names, distances in miles” (Carreri, 2002: 150). Therefore the cartography of his journey to the *Holy Land* might function as a *diagram* than a film for some contemporary art-works that surface on the territory of *Palestine*.

Even though each of these works which should be characterized as postscripts on Pasolini’s *Sopralluoghi in Palestina* (1963) deserves an overall analysis, in this article I only intend to reveal the diagrammatic functions of the very film made on them. Amongst others, especially there are mainly two art-works that I have found worth mentioning since they have invoked the spatio-temporal multiplicities of the landscape, underlining the political indeterminacy of both the *West Bank* and the *Gaza strip*. One of them is by a young female director of Palestinian origin, Ayreen Anastas’s 2005 video-art *Pasolini Pa* Palestine*; the other is Uriel Orlow’s 2013 film-installation, namely “Unmade Film: The Reconnaissance”. Apart from the fact that both have been grounded on Pasolini’s film, what the common characteristics of these recently featured works is a different articulation of space, territory and place, following his footprints.

Here the question should be that how *Sopralluoghi in Palestina* (1963) becomes a diagram. *Diagram* directly links to Deleuze and Guattari’s (1987) notion of the *line* to explain their metaphoric cartography of social/urban space as well as landscapes³⁰. At this point, Deleuze’s implicative definition of the *diagram* that of “the map of destiny is very significant. Hence “what is a diagram?” For Deleuze (2006: 30), the diagram is likened to a *map*:

The diagram, is no longer an auditory or visual archive but a map, a cartography (...) The diagram is particular kind of map that is coextensive with the social field. It operates exhaustive grid. The diagram puts

²⁸ Agamben’s own experience as an actor in Pier Paolo Pasolini’s *Il Vangelo secondo Matteo* (*The Gospel According to Matthew*, 1964). Gustafsson, H., 2014 Remnants of Palestine, or, Archaeology after Auschwitz, In *Cinema and Agamben Ethics, Biopolitics and the Moving Image*, Edited by Henrik Gustafsson and Asbjørn Grønstad, Bloomsbury Academic, New York, London

²⁹ Vladimir Nabokov, *Invitation to a Beheading*, 1935

³⁰ For Deleuze and Guattari, the line as opposed to the “point” is a dynamic vector, which continuously creates “millieux”. The vector line constitutes an abstract and complex enough “metaphor to map entire landscape or/and social spaces in terms of affects, politics, desire, power to map the way life always proceeds at several rhythms and at several speeds”. As individuals or/and multitudes, societies and social spaces are made up entangled and various lines. Deleuze and Guattari, 1987

into work relations within multiplicity (Deleuze, 2006: 30).

Nonetheless, diagram should not be confused with a 'map' which deals with intensive (territorial) assemblages as mentioned above. Map is connective; the connections are made through its "zone of indiscernibility with its virtual elasticity". What make this film a diagram is the inherent heterogeneity of the connections, the forces made by a *map* are always full of potential for new connections and multiple entrances. As Pasolini intends to reveal in the film, the landscape always emerges as a potential for the new connections and multiple-entries due to the powers embedded within itself. It is already a *diagram* because of the heterogeneity and the multiplicity of the connections. The emotional, psychological, historical, mythical, spatial and temporal connections turn the whole film into a map³¹, a diagram which reveals the territorial powers and relations.

Thus, the film is a cartographical work. Pasolini, through the documentary on *site-seeing* moves from map to map, by determining the relationship within the particular set of forces and the power relations, which reveals the rhizomatic structure of the *territory*. As Deleuze and Guattari note, the *rhizome* resonates with territorial, architectural and urban practices that could construct the locations. Herein, the critical point becomes clear for me about what I aimed to make clear in this writing is that the rhizomatic thinking of Pasolini operates like a *map* rather than a *tracing*. Map "is entirely orientated towards an experimentation in contact with the real. The map does not reproduce an unconscious closed in upon itself. (...) It fosters connections between fields".

While folding the rhizome onto the *tracing* in order to avoid a duality between tracing and mapping, Deleuze and Guattari (1987: 12) also try to avoid dichotomies in any rhizome model: "It is a question of method: The tracing should always put back in the map".

What distinguishes the map from the tracing is that it is entirely oriented toward an experimentation in contact with the real. The map does not reproduce an unconscious closed in upon itself; it constructs the unconscious... The map is open and connectable in all of its dimensions; it is detachable, reversible, susceptible to constant modification... A map has multiple entryways, as opposed to the tracing, which always comes back to the same (Deleuze and Guattari 1987: 12).

It is what Felix Guattari calls as "diagrammatic thinking" that is not so much about the concrete forms of geometrical deployment of "knowledge represented as about the dynamic of how the structures of connectivity and separation - together with attentive abstractions and the relation of points of connectivity (*territorialization*) and disconnection (*deterritorialization*) and reconnection (*reterritorialization*) are performed evolve, and show forces of change"³².

Epilogue

Sopralluoghi in Palestina (1963), as the practice of *site-seeing*, is like an inverted *odyssey*. Although he did not find a background for his *Gospel*, Pasolini has brought about a substantial *archive* through the journey for the readings on the social, economical, political and spatial conflicts of the territory. By expressing its quite political discourse through the abstractions of "names, histories and locations at the outer edges of memory and representation" in the strata of ruined Palestine, Pasolini presents us with an 'assemblaged' territory which reminds us of the overlapped and distorted memory of *faces* and *surfaces*.

As shown in the film, a territorial assemblage reminds us of the overlapped and distorted memory of faces and surfaces and the landscape is never changed accidentally does not change accidentally through the ages: "A mountain had to rise here or a river to flow by there again recently for the ground, now dry and flat, to have a particular appearance and texture" (Zdebik, 2012: 143-144).

³¹ As Bernard Cache (1995) has elaborated that the "map is a pure form because on its surface no signs or markings appear at all". Nevertheless the "surface has the strange quality of being first though it is constructed and is never fully realized".

³² Alexander Gerner, "Diagrammatic Thinking" in, *Atlas of Transformation*, 2011 Retrieved 20 June 2020, from <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/d/diagrammatic-thinking/diagrammatic-thinking-alexander-gerner.html>

His poetry and “cinema of poetry” articulates a series of relations, lines, vectors and signs linked to location that reveals how film may be a tool for exploring the *topology*, the *texture* of the landscape. And the last words from Pasolini (1980) through one of best poems on Palestine:

Southern Dawn

*I was walking near the hotel in the evening
when four or five boys appeared
on the field's tiger fur,
with no cliff, ditch, vegetation
to take cover from possible bullets--for
Israel was there, on the same tiger fur
Specked with cement-block houses, useless
walls, like all slums.
I happened on them at that absurd point
far from street, hotel,
border. It was one of countless such
friendships, which last an evening
then torture the rest of your life. They,
disinherited and, what's more, sons
(possessing the knowledge the disinherited
have of evil-burglary, robbery, lying--
and the naive ideal sons have
of feeling consecrated to the world),
deep in their eyes, right off, was the old
light of love, almost gratitude.
And talking, talking till
night came (already one was embracing me,
saying now he hated me, now, no, he loved me,
loved me) they told me everything about themselves,
every simple thing. These were gods
or sons of gods, mysteriously shooting because
of a hate that would push them down from
the clay hills like bloodthirsty bridegrooms upon
the invading kibbutzim on the other side of Jerusalem ...*

*These ragged urchins, who sleep in open air now
at the edge of a slum field--
with elder brothers, soldiers armed with
old rifles, mustached like those
destined to die the ancient deaths of mercenaries--
These are the Jordanians, terror of Israel,
weeping before my eyes
the ancient grief of refugees. One of them,
sworn to a hate that's already almost bourgeois (to blackmailing
moralism,, to nationalism that has paled with neurotic fury),
sings to me the old refrain
learned from his radio, from his kings--
another, in his rags, listens, agreeing,
while puppy like he presses close to me,
not showing, in a slum field
of the Jordan's desert, in the world,
anything but love's poor simple feeling.*

Translated by Norman MacAfee

References

- Anastas, Ayreen (2007, January) On Pasolini: Interviewed by Samar Martha.
Retrieved from <http://www.infocusdialogue.com/interviews/ayreen-anastas/>
- Agamben, Giorgio, (1998), *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford: Stanford University Press.
- Ballantyne, Andrew, (2007) *Deleuze and Guattari For Architects*, London and New York: Routledge.
- Boer, Inge E., (2006), *Uncertain Territories: Boundaries in Cultural Analysis*, Amsterdam: Rodopi.
- Bonta, M., and Protevi, J., (2006), *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bruno, Giuliana, (2010), "Pleats of Matter, Folds of the Soul", N. Rodowick (ed) *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, Minneapolis: University of Minnesota.
- Cache, Bernard, (1995), *Earth Moves: The Furnishing of Territories*, Cambridge, Mass., London: The MIT Press.
- Calvino, Italo, (1984) *Il viandante nella mappa*, in *Collezione di sabbia*, Palomar/Mondadori, Milan 1984.
- Calvino, Italo, (2013), *Collection of Sand: Essays*. UK: Penguin.
- Careri, Francesco, (2002), *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona: Culicidae Architectural Press.

Crary, Jonathan, (1992), *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Deleuze, Gilles, (1988), *Foucault*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles, (2003), *Francis Bacon the Logic of Sensation*, London: Continuum.

Deleuze, Gilles, (1989), *Cinema 2: Time-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles, (2004), "Faces and Surfaces", David Lapoujade (ed.), *Desert Islands and Other Texts, 1953-1974, Semiotext(e)*, pp.281-312.

Deleuze, Gilles, and Guattari, Felix, (1987), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gerner, Alexander, (2011), *Diagrammatic Thinking. Atlas of Transformation*,

Retrieved 20 June 2020, from <http://monumenttoformation.org/atlas-of-transformation/html/d/diagrammatic-thinking/diagrammatic-thinking-alexander-gerner.html>

Grosz, Elizabeth, (2013), *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*, New York: Columbia University Press.

Ivory, J., Pasolini, P. P., and Sartarelli, S., (2014) *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini: A Bilingual Edition*, Chicago: The University of Chicago Press.

Kedem, Eldad, (2007), *The Kibbutz and Israeli Cinema: Deterritorializing, Representation and Ideology*, Raanana, Israel: The Open University of Israel.

Le Corbusier, Charles-Édouard Jeanneret, (1935), *Aircraft*, London: Studio Publications.

Lefebvre, Martin, (2007), *Landscape and Film*, London: Routledge.

Margulies, Ivone, (2003) *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, Durham, North Carolina: Duke University Press.

Massumi, Brian, (1987), "Translator's Foreword: Pleasures of Philosophy", in *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Nabokov, Vladimir, (1989), *Invitation to a Beheading*, Trans. by Dimitri Nabokov, New York: Penguin-Knopf Doubleday Publishing Group.

Pasolini, Paolo Pier, (1962) "On landscape, painting and film", in *Mamma Roma*, Milano: Rizzoli.

Pasolini, Paolo Pier, (1969), "Sopralluoghi in Palestina and The Gospel According to St Matthew" in *Pasolini on Pasolini: Interviews with Oswald Stack*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Pasolini, Paolo Pier, (1965), "Pier Paolo Pasolini: An Epical-Religious View of the World", *Film Quarterly* vol. 18, no. 4, Summer, 41.

Pasolini, Paolo Pier, (1976), "Cinema of Poetry", B. Nichols (ed) *Movies and Methods*. Vol. 1. Berkeley: University of California Press, pp.542-558.

Pasolini, Paolo Pier, (1980), *Poesies, 1953-1964* Paris: Gallimard.

Pasolini, Paolo Pier, (1996), *Selected Poems*, Norman MacAfee (Trans. By) New York: Farrar, Straus and Giroux.

Rajchman, John, (1998), *Constructions*, Mass., Cambridge, London: The MIT Press.

Schroth, Martin, ((2006), *B/ordering Space: The Impact of Border Thinking in Architecture*, Theorywork, The Städelschule Architecture Class, Frankfurt am Main.

Segal R, Tartakover D, and Weizman E., (2003), *A Civilian Occupation, The Politics of Israeli Architecture*, Israel: Babel Publishers.

Seeger, Monica, (2015), *Landscapes in Between: Environmental Change in Modern Italian Literature and Film*, Toronto: University of Toronto Press.

Smithson, Robert, (1996), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Smithson, Robert, (1996), "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (1967)" in *Robert Smithson: Writings of Robert Smithson*, ed. Jack D. Flam Berkeley, California, London: University of California Press, pp. 68-74.

Steimatsky, Noa, (2003), "Pasolini on Terra Sancta : Towards a Theology of Film", Ivona Margulies (ed.) *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, Durham: Duke University Press.

Urbano, Cosimo, (2000), "A Dream of Freud: Pier Paolo Pasolini's Edipo Re", *Psychoanalytic Studies* V2, No: 2, pp. 177-191.

Watson, Janel, (2011), *Guattari's Diagrammatic Thought: Writing Between Lacan and Deleuze*, London: A&C Black.

Wise, J. M., (2005), *Gilles Deleuze Key Concepts*, Charles J. Stivale (Ed), Montreal & Kingston-Ithaca: McGill Queen's University Press.

Zdebik, Jakub, (2012), *Deleuze and the Diagram: Aesthetic Threads in Visual Organization*, London: Bloomsbury.

Filmography

Pasolini, P. P., (1963), *Sopralloughi in Palestina per Il Vangelo Secondo Matteo, (A Visit to Palestina)* Italy: Arco Film.

Pasolini, P.P., (1964), *Il Vangelo Secondo Matteo, (The Gospel According to St. Matthew)* Italy, France: Arco Film.

Pasolini, P.P. (1968) *Appunti per un film sull'India (Notes for a Film on India)*, Italy: TV7/RAI

Pasolini, P.P. (1970) *Appunti per un'Orestide Africana (Notes for an African Oresteia)* Italy: IDI Cinematografica, Film Dell'Orso, RAI-Radio Televisione Italiana

Ayreen Anastas (2005) *Pasolini Pa* Palestine*, U.S.A.

Uriel Orlow (2013) *Unmade Film: The Reconnaissance*, U.K.

Feminist Öznenin Toplumsalla Kuruluşunda Sinema-Ötekiyle Karşılaşma

Nüket Elpeze Ergeç*

Özet

Bu çalışma, Türkiye’de “mahcup feminizm” kavramı ekseninde 1980’li yılların akademik feminist düşüncesinin sinemaya etkisine bakmayı amaçlayan bir girişimdir. Güçlü bir feminist sesin olmadığı bu yıllar, akademiye kadın sorununun araştırıldığı ve sinemanın da değişim geçirdiği bir dönemdir. Özellikle kadınlara ve kadınlığa ilişkin meselelerin ele alındığı kadın filmleri kategorisinin oluşmaya başlaması da bu döneme denk gelir. Feminist söylem çözümlemesi metnin içinde doğallaşarak görünmez olan ve kendini metin aracılığıyla yeniden üreten her türlü ideolojiyi ortaya çıkarır. Çalışmanın kavramsal çerçevesi Türkiye’deki feminist hareketin öncülerinden Şirin Tekeli’nin güçlü bir feminist sesin olmamasını tanımlamakta kullandığı “mahcup feminizm” terimi merkezinde oluşturulmuştur. Kavramsal çerçeve kurulurken dikkat edilen nokta fail olan öznenin değişimi dönüşümü ve kendini kurma biçimi olmuştur. Akademiye Şirin Tekeli, Bir Yudum Sevgi (Atıf Yılmaz, 1984) filmindeki Aygül, Videosinema dergisinde karşılaşılan Şengül’ün söylem düzeni içinde feminist özne olma biçimleri incelenmiştir. Çalışmada akademik yazın, popüler yazın ile sinema arasındaki kadın kimliğine ilişkin öznelerin karşılaşmaları, kucaklaşmaları, benzerlikler ve sınırlamaları saptanmış ve tartışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Feminist Özne, Videosinema Dergisi, Bir Yudum Sevgi Filmi, Mahcup Feminizm

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4591-7982>

E-mail : nergec@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.514971

Geliş Tarihi - *Recieved*: 22.06.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 05.10.2020

In The Cinema Establishment of Feminist Subject with The Social- Encounter Others

Nüket Elpeze Ergeç*

Abstract

This study is aimed to look at the effect on movies of academic feminist thought 1980's in Turkey on the basis of the concept with "embarrassed feminism". There is no strong feminist voice in these years and the problems of women are being investigated in the academy. Cinema is also changing in these years. It is also during this period that the category of women's films, in which the issues concerning women and femininity are addressed, begins to emerge. Feminist discourse analysis reveals any ideology that has become invisible by naturalizing in the text. The conceptual framework of the study has been established in terms of "embarrassed feminism" that Tekeli was used to describe for the feminist movement there were weak feminist voices in Turkey. The point that was taken into consideration while establishing the conceptual framework was the change, transformation and self-assembly of the perpetrator. In the academy, Şirin Tekeli, Bir Yudum Sevgi (Atıf Yılmaz, 1984), Aygül in the film, Şengül, encountered in the Videosinema magazine, have examined the ways of being a feminist subject in the discourse order. In the study, the encounters, embraces, similarities and limitations of the subjects related to women's identity between academic literature, popular literature and cinema were determined and discussed.

Key words: Feminist Discourse, Videosinema Magazine, "Bir Yudum Sevgi" Film, Embarrassed feminism

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4591-7982>

E-mail : nergec@gmail.com

DOI: [10.31122/sinefilozofi.514971](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.514971)

Geliş Tarihi - Recieved: 22.06.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 05.10.2020

Giriş

Feminizm ve sinema ilişkisi yeni değildir. Sinemada üretim sürecinde feminist dilin oluşması beklentisiyle kadın yönetmenler ayrı bir kategoride değerlendirilirken, kadın filmleri yapan erkek yönetmenlerin “kadın filmleri yönetmeni” (Atıf Yılmaz, Pedro Almadovar gibi) olarak nitelendirildiği görülür. Sinema ile feminizm ilişkisindeki araştırmalarda genel başlıkla, sinema dilindeki hegemonik ilişkiler incelenirken kadının cinselliği, kadının metalaşması, kadının sinemaya bakışı ya da sinemanın kadına bakışı temelinde toplumsal cinsiyet olgusunun kurgulanışının değerlendirilmesi (Kuhn, 1982, Mulvey, 1997, Smelik, 2008) ve sinemada kadın temsili gibi konuların ele alındığı görülür (Abisel, 2005, Kellner, 1996, Yılmaz, 2004 ve Wood 1992). Bu başlıklardan, sinemada kadın temsiline, postyapısal yaklaşımla sinemanın erkeklerin psikolojik ihtiyacı için yapıldığı yorumunu yapan Mulvey (1997)’in temsil stratejilerinin arkasındaki düşünceye ulaşması bakımından önemlidir. Bu, sinemada erkek bakışının teorik analizi için ufuk açıcudur. Ancak biraz daha geniş bir çerçeveden bakarak teorik feminist söylem üretiminin, sinemada toplumsal cinsiyet temsillerinin üretimi, kültürel pratiklerde kadın temsilleri ve gündelik hayattaki kadın deneyimlerinin toplumsal dinamik içinde ne kadar kesiştiği de önemsenmelidir. Buna dair çalışmalar da literatürde yer alır (Kuhn, 1982, Kırel, 2010). Zira sinema, pek çok konu gibi toplumsal cinsiyetin temsiline önemli bir bellektir. Toplumu anlayabilmek ve sinemadaki karakterlerin evrilmesinin altında yatan düşüncelere ulaşılabilmesi için çok boyutlu ve çok katmanlı bakış için söylem çalışmaları önemli görülmelidir. Söylemin düzeninde merkeze metinler yerleştirilirken, söylemsel pratikler ve toplumsal pratikler nihayetinde feminist düşüncenin dolayımlandırmasındaki süreçleri ortaya çıkarmakta bütüncül bir yapı arz eder. Çünkü bu yaklaşım, toplumsal üretim biçiminin bir aradalığını değerlendirme imkanı verir.

Günümüzde kadın kimliğine ilişkin söylemsel yapı, ayrılıkçı, sabitlenmiş ve önyargılı algılarla temellendiği görülür. Sara Ahmed’in (2017) dediği gibi kadının sabitlenmiş kimliği bir sorun olarak görülmezken çözümlemeye dahil girişimlerde anlaşılabilir hal alır. Birey ile toplum arasındaki ilişkilere yoğunlaşan ideoloji kuramları, dışsal toplumsal nesneliliğin öznel bireyde nasıl oluştuğunu inceler. İdeoloji gerçekte dışsal ve nesnel olmasına rağmen, özne tarafından üretilmeyen ama özneyi üretendir. İdeoloji, bu anlamların özne üzerinden nasıl harekete geçirildiği ile ilgilidir. Ancak ideoloji kuramı Post Marksist düşüncede Sançar’a göre (2014) yerini söylem kavramına bırakmıştır. Bu noktada ideolojinin işlevi yerine, ideolojik öznenin nasıl oluştuğuna dair süreçler önem kazanmaktadır. Söylemin çözümlenmesi toplumsal olanın yeni bir gözle anlaşılmasını sağlar. Söylem, anlamın dil içinde hareketi olup sözün toplumsallaşmasıdır. Söylem çözümlemesinin konusu sözün kime yöneldiği, ne dediği, ne etkide bulunduğu ve nasıl anlam yarattığıdır. Burada önemli olan sözcelemede öznenin kendisidir. Sözün anlamsal içeriği öznenin dili kullandığı bağlamdır. Nihayetinde, anlam yaşadığımız bu toplumsal yapı içinde oluşur, sabitlenir ve değişir. Sözün bildirdiği yer, zaman, bağlam ve anlam ilişkisine yönelmek ise söylem çözümlemesidir. Söylem çözümlemesinin konusu ise sözün çıkardığı anlam devinimleridir.

Feminist söylemin belirlenme durumlarına ilişkin en önemli ipucu toplumsal koşullarda saklıdır. Feminist düşüncenin oluşumuna ilişkin söylem çözümlemesi aracılığıyla cevap bulmak için söylemin hem belirlenme, hem değişim yönüyle bakmak gerekir. Aslında feminist söylemde anlamın belirlenmesine ulaşmak büyük resme bakmakla ilgilidir. Geçmişin ve şimdinin hedefleri ve gündemleri, gelecekte “olacaklarla” karşılaştırıldığında belirlenebilecektir (Ahmed, 2009, s.173). Burada toplumsalın söylemsel olana dönüşme sürecine dikkat etmelidir. Fairclough söylemin, toplumsal dünyayı inşa ettiği, bununla birlikte diğer toplumsal pratikler tarafından inşa edildiğini ileri sürer. Dolayısıyla, söylem toplumsal olarak inşa edici olduğu kadar toplumsal olarak inşa edilendir (Fairclough ve Wodak, 1997, s.258). 1980’li yıllarda feminist söylem toplumsal olanı inşa ederken, toplumsal pratikler tarafından da inşa edilmiştir. O nedenle feminist kelimesinin anlamı, içeriği, kullanım biçimindeki

mesafe söylemi inşa eden kadar, söylemin kullanıldığı toplumsal pratikler tarafından da biçimlenmiştir. Bu çerçevede, sinemada feminist söylem toplumsallaşırken 1980’li yıllarda bu söylemin kime yöneldiği, ne dediği, ne etkide bulunduğu ve nasıl bir anlam inşa ettiği bu çalışmanın temel konusudur.

Burada dikkat edilmesi gereken husus, var olan toplumsal bağlamın feminist söylemle kurduğu ilişkidir. Sancar (2014, s.112) anlamı belirleyen şeyin toplumsallık içinde söylemin anlamı ile toplumsal çıkarların birlikte belirleme süreci olduğunu ve bunun çatışmalı bir durum olduğunu belirtir. Nihayetinde feminist söylem kadınların toplum içindeki konumuna ve haklarına odaklanırken bunu geleneksel yapının ve ataerkil toplum söylem yapısının yarattığı sabitlemelere karşı ileri sürer. Feminist söyleminin rastlantısızlığına bakılması, feminist söylemin sınırlarının belirlenmesi, feminist söylemin devreye girişteki koşulların belirlenmesi, feminizmi konuşan kişilerin bazı kurallara uymaya zorlanması feminist söylemin oluşma koşullarını belirleyen toplumsal düzlemde ortaya çıktığı görülür. Feminist söylem 1980’lerin siyasi ortamında ideolojik olanın içinde oluşmuştur. Toplumsal düzlemdeki ideolojik bağlam, kadına ilişkin sözün anlamını belirlemiş ve her söz zamanla söylemi yaratmıştır. Bu kapsamda, feminist düşüncenin, sinemada kimliklere ve göstergelere, dergilerde başlıklar ve fotoğraflara söylemlerle yansması gibi, kadın hareketinin henüz başında olduğu 1980 döneminde, Atif Yılmaz’ın filmlerini de diğer toplumsal dinamiklerle bir arada düşünmeyi gerektirir. Bu bütüncül bakış, dönem filmlerini daha iyi anlama olanağı sunarken, 1980’li yıllarda kadınların yaşamlarındaki sorunlarını ikincil kılan ve değersizleştirilen yapıları da görmeyi sağlayacaktır.

Çalışma, feminist söylemin toplumsalı biçimlendirirken toplumsal pratikler tarafından inşa edildiği tezinden hareketle Atif Yılmaz filmlerinden *Bir Yudum Sevgi* (Atif Yılmaz, 1984) filmi merkezinde, 80’li yılların sinema dergisi olan *Videosinema* dergisi ve o yılları tanımlamakta akademik feminist çalışmalarda kullanılan “mahcup feminizm” nitelemesi bir arada ele alınacaktır. Bu amaçla, öncelikle Türkiye akademisinde 1980’li yıllardaki feminist söyleme, Şirin Tekeli’nin oluşturduğu kuramsal çerçeve kapsamında bakılacaktır. Bu kuramsal çerçevede Tekeli’nin özne olarak kendini kurma biçimi ve kadının önündeki engeller değerlendirilecektir. Daha sonra *Bir Yudum Sevgi* (Atif Yılmaz, 1984) filmindeki feminist söylemin inşası, filmdeki kadın özne “Aygül” merkezinde, dönemdeki feminist bakış açısıyla birlikte incelenecektir. *Videosinema* dergisi 5. sayısında ise *Bir Yudum Sevgi* (Atif Yılmaz, 1984) filminin hikayesinin çıkış kişisi olan “Şengül” ile karşılaşma, Hale Soygazi’nin ve Latife Tekin’in feminist özne olarak kuruluşundaki sınırlar, dergideki yapıcı ve dönüştürücü söylemsel stratejiler kapsamında değerlendirilecektir.

Feminist Söylemin Toplumsalla Kuruluşunda Mahcup Feminizm Yılları

Dünyada küresel ekonomide kapitalizmin hakim olduğu 80’li yıllar, Türkiye’de bir çok toplumsal değişimin yaşandığı yıllardır. Sosyolojik olarak toplumda güçlü bir aile yapısı varken, kadın-erkek ilişkilerinin geleneksel değerlerle yönlendirildiği evlilik kurumu ve ataerkil yapının izleri söz konusudur (Tanilli 2006, s.133). 1980 yılındaki askeri darbe ve devamında yaşanan askeri yönetim o yıllarda derin izler bırakmıştır. Kirel (2010) seksenli yılların sinema üretiminin de kabuk değiştirdiği bu ironik ortamda arabesk filmler, kadınları merkezine alan filmler ve güldürü filmlerinin dikkat çektiğini söyler. Bu dönem Türkiye’de kadınların, daha önceki yıllardan daha bilinçli biçimde toplumdaki konum ve kimliklerini sorguladıkları görülür. 1980 öncesi kadın hakları ve feminist anlayışı olmakla birlikte, 1980’lerde on yıllık bir gecikmeyle de olsa batıdaki yükselişinden sonra Türkiye’de de feminizm akademik alana 1970’ler ve 1980’ler boyunca klasik akademik disiplinlerin altında kendine özgü bir çalışma konusu ve alanı olarak kadın sorunları adı altında oluşur. Bu gelişim zaman içinde disiplinlerarası bir akademik çalışma alanı olarak kadın çalışmaları ya da giderek toplumsal cinsiyet çalışmaları adıyla özerk bir akademik çalışma alanının ve bunun ürettiği eğitim programlarının gelişimiyle genişler. Sancar (2009) bu alanda öncü çalışmaların açtığı kapıdan

yayılan ve derinleşen bir etki ile bugün artık konuları çeşitlenen ve anlama becerisi derinleşen bir feminist tarih çalışmaları alanına sahip olduğumuzu, akademik feminist araştırmaların var olmaya başlaması ile eril egemenliğin suskun bıraktığı kadın deneyimlerini anlama ve görünür kılma amaçlı araştırmaların sayısında hızlı bir artış gözlemlendiğini belirtir (Sancar, 2009). Sancar'a göre, kadın çalışmalarının akademik alanda kurucu unsurlarından olan akademik feminizm, mevcut 'bilim' anlayışı içinde kadınların yaşamlarını ve bunun içindeki sorunları görünmez, ikincil ve değersiz kılanın ne olduğunu anlama ve değiştirme çabasıdır (Sancar, 2003). Sancar'ın akademik feminizm olarak nitelendirdiği alanda çalışanları Şirin Tekeli ise teorik feministler olarak tanımlar. Tekeli'nin Duygu Asena'nın ölümü üzerine kaleme aldığı "Şirin Tekeliden Duygu İçin" (2006) başlıklı yazısında kendi gibi akademide feminist düşünce üreten akademisyenlere "biz "teorik" feministler" olarak nitelerken akademi dışı feminist düşünceye katkı sunan gazeteci ve yazar Duygu Asena'nın 1980'li yıllarda feminist düşünce için önemli bir kilometre taşı olduğunu belirtir. Duygu Asena 1978 yılında Türkiye'nin ilk popüler feminist kadın dergisi *Kadınca'yı* kurmuş ve 1987 yılında Türkiye'de en çok satanlar arasında yer alan *Kadının Adı Yok* romanıyla feminizmde önemli bir çığır açmıştır.

Teorik feministlerin çalıştığı feminizm 1980'li yıllarda, sol kesim de dâhil, tüm siyasi gruplar tarafından aykırı bir hareket olarak görülür. Nitekim Hartman'ın (2006) dediği gibi Marksizm ve feminizm tek bir şeydir, o tek şeyde Marksizm'dir. Solun kadın sorunu anlayışında Marksizmin feminizme egemen olmasının altında yatan temel sorun kadın hareketini sosyalist devrim amacı için tehlikeli olarak görmesidir. Bu döneme ilişkin Tekeli (1989) *Birikim* dergisinde, "eskiyle ve Marksizm'le sancılı bir hesaplaşma deneyimi yaşayarak ve her şeyden önemlisi, kendi günlük yaşam deneyimlerimizi enine boyuna irdeleyerek, Türkiye'de patriyarka, cinsiyetçilik, erkek egemen toplum kavramlarının geçerliliğini saptadık ve yavaş yavaş feminist olduk", der. Sol gruptan feminist hareketin gördüğü bu tepkilere karşın sadece konuşulmaya başlanmış olması bile feminist hareket adına iyi bir başlangıç olmuştur. O yıllarda kuram bağlamında, kendini "feminist kuram" içinde ele alan araştırmacı ya da akademisyen sayısı da yeterli değildir. Türkiye'nin bilinen en önemli sosyoloğu Nermin Abadan Unat başkanlığında 1978 yılında "Türk Toplumunda Kadın" konulu bir sempozyum düzenlenir. Sempozyum bildirileri 1979'da basılır ve 11-13 Ocak 1980'de bir toplantı daha yapılır ve bu toplantıda birçok alanda kadınların eşitsiz konumunu iyileştirecek çözüm önerileri tartışılır. Bu toplantılar feminist teori temelinde ve o bakışla yapılmamış ancak dönemin kadın çalışmaları arasında yer almıştır. 1980'lerin depolitizasyon ortamındaki boşlukta kadınların sessiz sedasız ve iddiasız biçimde örgütlenmeye başladığı görülür. Bu dönemde dikkat çekmeden ve sakin biçimde yürütülen yeni bir kadın bilinçlenmesi hareketi ile karşılaşılır (Birkalan-Gedik, 2009). Kadınlar artık kendi kimliklerini eşlerine ya da ailelerine göre değil, işle ve toplumsal sorunlarla tanımlamaya çalışırlar. Ancak bu gruptaki kadın sayısı seçkin denilecek kadar azdır. Bu dönemin önemli özelliği; kadınların toplumsal sorunlarını tek tek kendilerinin kurtuluşuyla değil, cins olarak kadınların kurtuluşu ile sağlanacağı inançları ve dayanışmaya verilen önemdir. 1980'ler feminizmin kurumsallaşmaya başladığı dönem olup, çok açık biçimde Türkiye'de kadın, genel tartışmalarda bırakılmayıp hayatın içinde her boyutta incelenmeye başlar. Henüz akademik bir alan olmayan feminist araştırmanın temel mesele olması ise 90'lı yılları bulacaktır. "Kimlik" ve "farklılaşma" temelinde, kadınlar hakkında kadınlar tarafından üretilen çalışmaların arttığı bu yıllarda edebiyat alanında Adalet Ağaoğlu, Ayşe Kulin ve Buket Uzuner'in kadına dair romanlar yazdıkları görülür. Özellikle Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düşün Gecesi* romanında, Aysel ve Tezel karakterleri eğitilmiş ve hayatlarına karar veren kadınlar portresini çizer ve topluma ters düşmeden korkmayan bu karakterler güçlü kadın kimlikler olarak romanda yer alır. Yine de bu dönem kadın "sorununun" araştırıldığı dönem olup, güçlü bir feminist sesin olmaması ve sorgulama eğiliminin eksikliği nedeniyle Şirin Tekeli tarafından "mahcup feminizm" terimi ile açıklanır (Tekeli, 1985). 1980 sonrası Türkiye Feminist Hareketi'nin öncü kadınlarından biri olan Tekeli, Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı (1990), Kadın Eserleri Kütüphanesi (1990), Kadın Adayları

Destekleme Derneği'nin (KADER) (1997) ve son olarak Kadın Hukukçuları Destekleme Vakfı'nın (KAHUDEV)(2010) kurucularından olmuştur. Tekeli ile yapılan bir söyleşide 1978 yılında tamamladığı kadınların siyasal hayata katılımıyla ilgili tezi için akademi ve yakın çevresi tarafından "Ne demek, kadın konusunda doçentlik tezi mi olurmuş!" ifadeleriyle karşılaştığını, kadın konusunda çalışmanın siyaset bilimi gibi ciddi bir konuyla örtüşmediği eleştirisini aldığını söyler (Özdemir, 2016). Ancak, bu düşünceleri önemsemediğini söyleyen ve kadınların 1980 dönemi yaşadıklarına ve toplumda var olma biçimlerine odaklanan Tekeli (1989) şu tespitlerde bulunur;

"1980'ler Türkiye'sinde kadınlar, cinsiyetleri nedeniyle toplumun, her sınıfta en ezilen kesimini oluşturuyorlardı. onlar için kabul edilebilir tek meşru yaşama biçimi evlilikti; ilkokul ötesi eğitimden kadınlar erkeklerin gerisinde kalan oranlarda yararlandırıyorlardı; her kadının doğal işi sayılan ev işi dışında bir işte çalışma hakkı kadınlar için lafta kalan bir hakti; çalışma yaşındaki kadınların ancak 1/3'ü çalışıyordu; onların da büyük çoğunluğu (% 80'i) ücretsiz çalışan yardımcı aile bireyi konumunda bulunmaktaydı; ücretli işte çalışanlar (% 15) daha çok niteliksiz işlerde yığılmışlardı" (s.36).

1983'de *Somut* Dergisinde ilk feminist yazılar yazılmaya başlanır. Bu yazılarda da kürtaj, doğum kontrolü gibi kadının bedensel hakları, kadının çalışma hayatı, eğitim hakkı, ev içi emek gibi konuların gündeme getirildiği görülür. Bu başlıklar dönemin kadın meseleleridir ve çözüm için uğraşı gerekmektedir. Ancak henüz feminist kelimesi o dönemde tehlikeli olacağı düşünüldüğünden *Somut* dergisinde kullanılmaz ve 4. sayfanın başında feminist sözcüğü yerine "femina" kelimesi yerleştirilir (Kovar, 2017). Feminizm ve feminist kelimelerinin açıkça kullanılmadığı bu yıllarda yayınlanan İslamcı kadın dergileri *Kadın ve Aile*, *Mektup* ve *Bizim Aile*'yi 1985-1988 yılları aralığında inceleyen Feride Acar (1990) bu dergilerde kadın eğitimi konusunun kadın çalışmalarından ayrı düşünüldüğünü ve kadının kamusal alandaki varlığına hoşgörü ile yaklaşmadığını bulgular. 1980'ler Türkiye'sinde İslamcı hareketin kadının ev içindeki rollerine yoğunlaştığını belirten Acar, kamusal alanda kadının yerini sınırlandığını ve İslam dinin kuralları ile bu sınırlamalarının meşru bir zemin sağladığını belirten mesajların bu dergide yer aldığı sonucuna ulaşır. Kadını koruma içgüdüleri kadının kamusal alanda yer bulmasını engellemiştir. Tekeli'nin kadınların bedenine hakim olmadığı, erkek otoritesine boyun eğdiği bu yılların hem ekonomik ilişkiler, hem de maddi gerçeklikler olan "inançlar, normlar ve değerler" açısından kadının ezilişinin maddi koşulları olduğunu söyler. "Kadınlar bedenlerine egemen değildiler; etkin doğum kontrolü olanakları sınırlı olduğu ve kadına ilişkin değerler değişmediği için kadınlar istemedikleri kadar çok çocuk doğurmaktaydılar (yılda % 2.5 doğurganlık hızı), ayrıca aile içinde kadın bedeni üzerinde yoğun bir şiddet uygulaması vardı; kadının erkek otoritesine boyun eğmesi gereken, kendi başına ayakta durmaktan aciz bir zavallı olduğu inancı hâlâ çok yaygın bir değer yargısıydı" (Tekeli, 1989).

Türkiye'de 1980'li yıllarda hala feminizmin gelişmemesinin yapısal ve ideolojik nedenleri olduğunu belirten Tekeli (1985) özellikle ideolojinin maddi temelini olmamasını önemli bir kritik olarak ileri sürer. Bu temelleri oluşturmak için uğraşmak gerekecektir. Bu nedenle Tekeli, tezinden sonraki yıllarda kaleme aldığı makalesinde (Tekeli, 1985) kadın sorunlarını dört madde temelinde sayarken, aynı maddelerin feminizmin neden gelişmediği sorularına cevap verdiğini de belirtir. Çünkü maddi temeller oluşmuş olsa da toplumun sahip olduğu ekonomik, politik ve kültürel yapıdan kaynaklanan sorunlar bulunmaktadır. Feminizmin önündeki engeller aynı zamanda 1980 döneminin feminist bakışında kadına dair sınıflandırmaları da içermektedir. Bu engellerin en başına Tekeli (1985) yapısal sorunlar olarak belirttiği kapitalizmin az gelişmişliği ve dolayısıyla Türkiye'de yer alan az gelişmiş ekonomik yapıyı yerleştirir. Ekonomide ve üretimde yer alan yapının getirdiği eşitsizliğe kadınlar maruz kalmakta, kırsal bölgelerde, gecekondualarda kadın emeği aile içi çalışma koşullarında sömürülmekte, yeterli iş olanakları sağlayamayan sanayinin geri kalmış yapısı

1980 döneminin ekonomik ortamını belirlemektedir. Buna bağlı olarak kadının ezilmesi kadar ezilmişliğinin bilincine varmayı da önemli bir sorundur. Sanayinin yetersiz iş olanakları kadının ev içi ücretsiz çalışma ortamında emeğinin sömürsünü kolaylaştırırken toplumsal yapı bu zemini destekler.

Tekeli'ye (1985) göre ekonomik temeller ve ideolojik kabuğuyla aile feminist bilincin oluşmasını engelleyen bir görüntüye sahiptir. Bu ekonomik yapıya bağlı olarak kadının aile yapısına bağımlı olması ve ailenin bu yapısı ile değişime kapalı olmasıdır. Ailenin alternatifsiz bir kurum olması ve her ne yaşanırsa yaşansın ailenin sürekliliğinin önceleme yine döneme ait sorunlar olarak sınıflandırılır. Aile kadın için alternatifsiz bir kurumdur ve kadın aile bireylerinin varlığı ile var olur. Gelişmeye kapalı olan o dönemdeki aile kurumu kadının tek başına yaşaması, boşanmasına imkan vermemekte, kadının özgürleşmesine kurulan yapılarla engellemektedir. Bir diğer başlık ve en önemlisi eğitim olanakları bakımından eğitimin cinsiyetler arası farklı ve eşitsiz dağılımıdır. Eğitimde cinsler arası eşitlik sadece ilköğretim düzeyindedir. Ekonomik ve kültürel yapı, erkek çocuğunun okuması için fedakarlığa izin verirken kız çocuğu için gereksiz görür. Oysa feminist ideolojinin oluşması için kadınların eğitim almaları ve toplumdaki durumlarının farkına varmaları gerekir. Eğitim imkanlarından ancak küçük bir grubun bu dönemde yararlandığı görülür. Eğitime ulaşan seçkin kadınlar için ise feminizm Türkiye için gereksiz bir ideolojidir. 80 döneminde kadınlar için en meşru yaşam biçimi evliliklerdir. Türkiye'nin geçirdiği siyasi dönüşüm, Kemalist ideolojinin yarattığı dönüşümler, tek partili ve çok partili hayata geçişler feminist düşüncenin maddi temellerini oluşumundaki gecikmenin siyasi ideolojik yapısı içinde tanımlar. Tekeli (1985), Kemalizm ile feminizmin eş anlamlı olmasındaki yapının kadınları daha çok sahip olduklarını koruma güdüsüne yönelttiğini söyler. İslam düşüncesinin kadını evin içinde tutan yaklaşımı ve bunu benimseyen kadınların laik anlayışa karşı durmak için örtünme eğilimleri, kadının kendi için değişim taleplerinin önündeki bir başka engeldir. Elbette, bu kadar muhafazakar yapıda değişimi talep etmek ironik olurdu. Türkiye'de Kemalist ideolojiye yaslanan kadının sorunlarını devlet çözer yaklaşımına sahip feminist anlayış ve sol ideolojinin kadın sorunları meselesine "ana, fedakar kadın" söylemi ile yaklaşımı bu dönemdeki feminist düşüncenin önündeki temel engellerdir.

Şirin Tekeli'nin 1980'li yıllarda feminist düşünceye çok önemli katkıları olmuştur. Türkiye'de henüz başlangıç aşamasında olan feminizme ilişkin Tekeli ve diğer feminizme ilgisi olan akademisyenler öncelikle feminizm hakkındaki kitapları çevirerek feminist literatürü öğrendiklerini bir röportajında bahseder. Aynı zamanda feminist jargonları bu çevirilerle kendi literatürümüze katarlar. Feminizmin maddi temellerini oluşturmaya ilişkin Tekeli'nin bir röportajındaki şu sözleri önemlidir;

"Bizim, feminizmi öğrenmemiz lazım diyerek yola çıktık. Nasıl öğreneceğiz? Bir kitabı çevirerek öğrenmeye karar verdik. Herkes evindeki kitapları getirdi. İyi bir başlangıç olacağını düşündüğümüz Juliet Mitchell'in Kadınlık Durumu'nu çevireceğimiz ilk kitap olarak seçtik. Kitabı çevirirken de feminist literatürün terminolojisini öğrendik. Üzerimizde feminizmi Türkçeleştirmek sorumluluğu vardı. Bu yüzden her kavramı nasıl çevireceğimiz üzerine uzun tartışmalar yaptık. Mesela, "male dominance" bu kavramlardan biriydi. Sosyolojide ataerkillik diye bir şey var fakat tamamen feminizmin attığı patriyarka, erkek hegemonyası içeriğinden boşaltılmış şekilde kullanılıyor. Ben itici bile gelse patriyarka kavramını kullanmamız lazım, ataerkillik dersek güme gider diye düşünüyordum. Nihayetinde kitapta patriyarka olarak çevirmeye karar verdik." (Özdemir, 2016).

Her ne kadar akademik anlamda feminist düşüncenin maddi temelleri oluşturulmak için daha sessiz sakin çalışmalar olsa da feminist düşünce edebiyat ve sinema dünyasında popüler biçimde yüksek sesle bu yıllarda konuşulmaya ve biriktirmeye başlanır. Aynı yıllar sinemanın da değişim geçirdiği döneme denk gelir. Özellikle kadınlara ve kadınlığa

ilişkin meselelerin ele alındığı kadın filmleri kategorisi oluşmaya başlaması da yine bu zaman diliminde gerçekleşecektir.

Feminist Öznenin Sinema, Akademi ve Dergi Etrafında Bir Aradalığı ya da Aykırılığı

Gazeteci ve yazar Ayşe Düzkan yürütücülüğünde Ekim 2015’de “Ele güne karşı yapayalnız; 80’ler Türk Sinemasında Kadınların Özgürlüğü” atölyesi, kadın cinselliği, cinsiyet politikaları ve sanat-siyaset ilişkisi temelinde, 1980’li yıllarda yükselen kadın özgürlüğü fikrinin sinema ve edebiyat gibi kurgusal sanatları nasıl etkilediğini tartışmaya açar. Düzkan, katılımcılara Atıf Yılmaz’ın *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Adı Vasfiye* (1985), *Mine* (1985) filmleri ve Duygu Asena’nın *Kadının Adı Yok* (1987) romanı üzerinden politik konuların sanata yansımalarını tartışmalarına ortam yaratır.¹ Amaç filmlerde anlatılan kadın özgürleşmesine daha yakından bakılırken yapılan hatalara dikkat çekmektir. Bu bakış da 80’li yıllardaki feminist düşünce ve bunun sinema ve edebiyata yansımadaki siyaseten yapılan hataların görülmesi ile birlikte o dönemin koşulları ve sınırlılıklarına da derinlemesine bir bakış gerektiği üzerinde durulur. 1980’li yıllar kadın hareketi nihayetinde muhalif bir harekettir. Ancak muhalif olma şekli, rijit ve dönüştürücü olmaktan ziyade toplumun algılarına göre biçimlenir. Kirel’e (2010) göre seksenli yıllarda sinemada yer alan kadın temsillerinin dikkat çekici olduğu açıktır. Filmlerdeki kadın karakterlerin tüketim kültürünün yaygınlaşmasının en önemli unsuruymuşçasına sınıf atlamaya hevesli -genellikle ev kadınları- konumunda tutulmaya ısrarla devam edilir ve toplumsal cinsiyet temelli erkek egemen sinema sektörünün yapısı net bir biçimde fark edilebilir (Kirel, 2010).

Bir Yudum Sevgi Filminde Feminist Özne Aygül

Ataerkil söylem ya da feminist söylem, söylemin dışsal ve nesnel olması nedeniyle özneyi üretir. Anlamlar özne üzerinde harekete geçer. Öznesi kadın olan filmler yapan Atıf Yılmaz’ın *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984) filminde yaratılan söylemlerle feminist özne üretilebilmiş midir? Ağırlıklı olarak kadın filmleri çeken Atıf Yılmaz, *Bir Yudum Sevgi* filmiyle, 21. Antalya Film Şenliğinde en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi özgün müzik, en iyi kadın oyuncu ve en iyi yardımcı erkek oyuncu ödülleri alır. Atıf Yılmaz’ın 1980-1989 yılları arasında çektiği on yedi filmde on üçü kadın merkezli filmler oldukları için bu yapımlar kadın filmleri olarak adlandırılır. Atıf Yılmaz, 1980’li yıllarda “kadın filmleri” olarak adlandırılan, temelinde kadını ve kadınların sorunlarını ele alan filmler yaparak Türkiye’de kadın meselesine dikkat çeken Türk sinemasının önemli bir yönetmenidir. Akademik yazında da bu nedenle çok sayıda Atıf Yılmaz başlıklı tez ve makale bulunmaktadır. Esen’in (1985) henüz filmin gösterimde olduğu yıllarda yapmış olduğu tezde Atıf Yılmaz’la yapılan görüşmede Yılmaz *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984) filmindeki Aygül için şu sözleri söyler;

“Bir kadını ele alarak o kadının kişiliğinde Türkiye’de 25-30 yıldır süren ve hala bitmemiş olan geçiş dönemini anlatıyordu. Kırsal kesimden kente akım oluyor ve onlar şehrin varoşlarına yerleşiyorlar ve orada bir kimlik arayışı başlıyor. Yani şehirle insanların uyumu, çatışması işçileşmesi, esnaflaşması, uyum sağlaması ya da sağlayamaması, geldikleri yörelerden getirdikleri birtakım törelerle çatışmaya düşmeleri, o törelere bir taraftan uymaya çalışıp, bir taraftan büyük kentteki yaşam biçiminden dolayı uyamamaları, ondan doğan çelişkiler. Film bunları anlatıyordu, bir kadının kişiliğinde”

Bu sözler kadına ilişkin ipuçlarını verir. Aslında Tekeli’nin (1985) bahsettiği feminizmin çıkmazda kalmasına neden olan meseleler bu filmin senaryosunda görülür. Öncelikle toplumsal yapı, ataerkil yapının mekan değişikliğine rağmen devam etmesi, ekonomik olarak işçileşme ya da esnaflaşmayı göstermek filmin temel kurgusu içinde vardır. Ama filmin merkezinde eyleyen olarak Aygül karakteri vardır. Film boyunca Aygül’ün eylemleri filmin kurgusunu oluşturur.

¹ Gülsün Harman (2015, 19 Ekim) “Deliren Kadının Özgürlüğü <https://saltonline.org/tr/1223/atolye-ele-gune-karsi-yapayalniz-80ler-turkiye-sinemasinda-kadinlarin-ozgurlugu> (erişim 19 Nisan 2020)

Bir Yudum Sevgi (Atıf Yılmaz, 1984) filminin konusunu hatırlarsak film dört çocuklu Aygül'ün işsiz ve zayıf kişilikli kocası ile gecekonduda hayatına odaklanır. Kararlı ve güçlü ve aynı zamanda güzel kadın karakterin hayatına ilişkin kararlar alabilmesi senaryoda işlenir. Bu kararlar sırasıyla kendine ve çocuklarına faydası olmayan kocasından ayrılmak için çocuklarını alarak evi terk etmesi kendi başına bir eve taşınması, fabrikada işe girmek için mahallenin saygın delikanlısı Cemal'den yardım istemesi, fabrikada işe başlaması, burada yeni çevreye sahip olması ve Cemal'e olan ilgisini gizlememesi ve erkeğin ilgisini yönlendiren bir kadın karakterdir. Film incelendiğinde Şirin Tekeli (1985)'nin belirttiği feminizm düşüncesi önündeki engeller Aygül'ün kendini gerçekleştirme ile bazı kesişimler bulunur. Aygül karakterini oynayan Hale Soygazi, *Videosinema* (1984, s.12) dergisinde "Ezik bir kadın değil Aygül, cinselliği olan bir kadın. Ve bunu cesurca dile getirebiliyor ki bu Yeşilçam'daki kadın tiplerine benzemiyor...Acılı günler geçiriyor ama, haklarını savunuyor, direniyor. Ben bunun kadına bakışa yeni bir boyut getirdiğine inanıyorum." derken Aygül'ün özne olmasından bahseder. 1980 sonrası Türk sinemasında kadının özne olmasına dair filmlerle karşılaşılır. Kadın tam olarak özgürleşme de haklılığına dair, tercih yapabilmeye dair karakterler sinemada yer almaya başlar. Aslında işçilerin dünyasındaki meşru olmayan aşkı ele alan film, kadını destekleyen bir kurgu üzerine kurulsun da kadının özgürlük anlayışı bireysel alanda ve cinsellikle sınırlı kalır. Toplumsal bağlamından koparılan bu özgürlük alanı Aygül'ün fabrikada çalışmaya başlamasına denk gelir.

Kadın emeğinin ev içi değersizliği filmde görülür. Filmdeki kadın karakterlerin Aygül, komşusu ve gecekonduda yaşayan kadınlar aile içindeki ezilmişliği ve aile yapısını korumaya çalışılması görülür. Aygül ev işi yaparken, çocuklara bakarken, mutfak alışverişi için bakkala giderken, kocası evde yemeği bekleyen, kahvede oyun oynayan ya da arkadaşlarını içmek için eve getiren bir karakterdir. Aile yapısının değişmezliği ve kadının aile içindeki tanımlarıyla var olmuşluğu ile kocasından ayrıldıktan sonra Aygül'ün köyden erkek kardeşini getirmesi önemli bir göstergedir. Çünkü evden ayrılmıştır ve evinde onu koruması için bir erkeğe ihtiyaç vardır. O denklem film sonuna kadar sürer. Kadın kendini aile içindeki yapısına göre tanımlar. Kadının tek başına yaşayamayıp bu denklemi devam ettirmesi Cemal'in hayatına girmesi ile paraleldir. Evli ve dört çocuk sahibi bu kadınla yine evli ve çocuklu erkek karakter Cemal'in arasında başlayan yakınlaşmanın zamanla cinsel isteğe; bir süre sonra da aşka, sevgiye dönüşmesi anlatılır. Bu Tekeli'nin (1985) tespitlerinin filmdeki izdüşümüdür. Eğitim konusu filmde kızının ders çalışması olarak zaman zaman yansır. Ancak eğitim ya da kadının kendi bilincine varması filmin yüzeyine çıkmaz. Çok açık sesle söylenmez. Bu da bize evet güçleniyoruz ama biraz mahcubuz ifadesini verir. Dönemin feminist söyleminde de Aygül'ün yaşadığı gibi bir çekingenlik vardır. Feminist düşüncenin akademideki tespiti ile kurgusal bir film karesindeki izdüşümü burada örtüşür. Aslında toplumdaki aydınlar da feminizm konusunda henüz başlangıç aşamasındadır. Bu nedenle Aygül feminist özne olamaz. Ataerkil yapıya başkaldırdığı yer, filmde yani çocukları alıp başka bir eve taşınması ve fabrikada işe girmesi ile olur. Ancak işe girişi sağlayan yine bir erkektir ve hayatına bir başka erkeğin desteği ile devam edecektir. Toplumun meşru gördüğü aile kalıplarının içine girmesi, eğitimsizliği ve elbette bilinç eksikliği filmin çeşitli karelerinde görülür.

Film gecekondudaki yaşama odaklanır. Yoksulluk ve kadının çocukları ile baş etme çabası, çocukların top yerine bir kafatası ile oynaması, sürekli veresiye yazdırılan bakkal dükkanı, Aygül'ün sorumsuz kocası, buna karşın mahallenin, mert erkeği Cemal. Erkekler kahvehane gibi kamusal alanında görülürken, kadınlar komşu sohbetleri ve ev içi yaşam pratiklerinin gösterildiği mekanlarda yer alır. Filmin senaryosunda yoksulluk ve sorumsuz erkek karakteri varken kadın ise sorunları çözmek için çare arayandır. Burada Aygül aktif özne olmakla birlikte, sınırları çizilen bir kadın karakterdir. Bu sınırlar toplumsal yapı tarafından çizilir ve bu yapının devamını sağlayacak kadar bir özgürlük alanı yaratılır. Bu alan Aygül'ün işe girmesidir. Ancak evli bir erkekle ilişkisi bu sınırları zorlar ve filmin

sonunda evlilik fotoğraflarının gösterilmesi de bu sınırın ancak meşru temelleri oluşturulursa mümkün olacağını görmemizi sağlar. Oysa feminist özne değiştiren, dönüştüren ve rijit olandır. Feminist söylemin sınırları Aygül'ün evi çocuklarıyla birlikte terk etmesine izin verir. Bu evden ayrılıştaki dahi kadın özne annedir. Çocuklarından filmin sonuna kadar ayrılmaz ve böylece anne kutsallığı söylemi de korunmuş olur. Aygül karakterinde kadının kendi kimliği ile tek başına varoluşuna izin verilmez.

Videosinema Dergisinde Şengül ile karşılaşma

Videosinema dergisi 5. sayısı 1984'de "Yeşilçam Kadına Bakıyor" teması ile çıkar. Mahcup feminizm dönemi, feminizmden bahsettiğinizde dirençlerle karşılaştığınız bir dönemdir. "Bir Yudum Sevgi Üzerine Tartışma"(1984) başlıklı yazı Aydın Sayman, Latife Tekin, Hale Soygazi, Macit Koper ve Vecdi Sayar'ın filmi değerlendirmelerini içermektedir. Yazı *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984) filminin senaristini ve oyuncularını bir araya getiren bir içerikte sunulur. Bu yazıda (1984, s.11-15) filmdeki karakterlerin yaşanmış bir hayat hikayesinde alındığı anlaşılır. Gerçek hayattaki Şengül ile burada karşılaşırız. Latife Tekin Şengül'ün hikayesini yazmak ister. Hikayede sizi çeken neydi sorusuna Tekin, "O insanların yeni bir hayat arayışları oldu. Bunun dışında o iki insanın kişilik özelliklerinden gelen ve birazcık da o dünyanın dışına çıkma ve hayatı daha temel bir biçimde değiştirme eğilimleri ağır basıyordu. Çünkü bu gecekonduydu... bilinçli bir yönelme ya da bilinçli bir noktaya sıçrayabilecek ağırlıkta bir yönelme vardı. Bir de tabii bunların aşklarının aslında politik boyutları filan da vardı." biçiminde cevaplar. Gerçek hayatta Alpay ve Şengül, Cemal ve Aygül karakterlerine dönüştürülmüştür.

Şengül'ün hikayesi 1977'de geçer. Tekin şöyle devam eder. "Aslında ben hikayeyi düşünürken ağırlıklı olarak politik çevreye karşı bu insanların mücadelesini düşünmüştüm. Bu iki arkadaşı öncü sayılacak nitelikte işçilerdi o dönemde. Ve bunların ikisinin ilişkisi sendika çevresinde, grev ortamında yoğun tepkilere yol açtı. Ahlaki bulunmadı. Hatta Alpay'ın sendikadan atılmasına kadar uzandı". Feminist düşünce eleştirel düşüncedir ve özünde muhalif olmayı taşır. İşçi eylemleri var olan düzene karşı yapılan grevlerle feminizm bu anlamda kesişir. Ancak 1970-80 dönemindeki sol hareket feminist düşüncüyü bir bölünme olarak görür. O nedenle kadının kendi başına özne olması, hayatına karar verme yetisi olmasını desteklemez. Sol düşünce bu dönemde Şengül'ün yaşamındaki sorunları görmezden gelirken, ikincil ve değersiz kılar. Sayar yazıda "politik olarak ileri bir ortam bile bu ilişkiye iyi gözle bakmadı" derken bunu kasteder. Latife Tekin 1970'li yılların sonunda bu öyküyü yazmayı düşünmediğini çünkü anlamlandıramadığını belirtir. Bu arada Tekin, Şengül'ü maden işkolunda bir fabrikanın temsilcisi olmasını "maden işkolunda kadın temsilci sayısı azdı. O yüzden ilgimi çekti." derken kadın kimliği ile Şengül'ü aslında sabitler. Kadın kimliğine, işçi ve sendika temsilcisini eklememesi kolay olmamıştır. Şengül'ün kadın işçi olması, işçi hakları konusunda aktif ve evlilik dışı birliktelik olması Tekin'in ilgisini çeker. Tekin'in tanımlamalarında Şengül'ün toplumda onaylanmayan bir ilişkinin de aktörü olduğu belirtilir. Gerçek hikayedeki Şengül'ü tanımamız Tekin'in şu sözleri ile devam eder; "üç yıl kadar ilişkilerini sürdürdüler. Birlikte yaşarken bir çocukları oldu. O zaman Alpay boşanmamıştı. Çok zorluk çektiler. Çocukları öldü, parasızlıktan, hastalıktan. Sonra ikinci bir çocukları oldu. Sonra Alpay karısından boşanabildi. Ve evlendiler. 12 Eylül öncesi sade bir nikahla evlendiler." Nihayetinde gerçek hayattaki Şengül ve filmdeki Aygül sevdikleri erkeklerle evlenerek meşru bir zemini olan bir ilişkiye sahip olurlar. Şengül'ün hikayesi 1980 döneminde yaşamış gerçek bir kadının hikayesidir. Latife Tekin "Beni en çok ilgilendiren yanı buydu hikayenin. Çevrelerinde insanların tavırları sonucu bayağı yalnız kaldılar. Politik olarak da yalnız kaldılar." Oysa Tekin senaryo da bunlara yer veremediğini gerçeğinden kopuk bir hikaye ile karşılaştığını belirtir. Bunu da söyleminde "Gerçek hikayeden oldukça uzaklaşıldı. Bunu da yapmak gerekiyordu. Politik boyutu çıkartıldığı zaman ortada klasik bir aşk hikayesi, işte sevimli, hatta komik bulunabilecek bir hikaye kaldı elimizde" sözleri ile

belirtirken dönemin politik ortamı ile nedenselleştirir.

Aslında senaryoda feminist söylemin sınırları daraltılmış, kadının özgürleşmesi koşulları ataerkil yapıya göre belirlenmiş ve bunun ötesinde feminizmi konuşan ve yazaran Tekin'in toplum kurallarına uymaya zorlanması olmuştur ki bu da 1980 döneminde feminist söylemin koşullarını belirleyen zemin olmuştur. Toplumsal düzlemdeki ideolojik yapı kadına ilişkin anlamı ve buna bağlı olarak da söylemi yaratmıştır. O nedenle *Videosinema* Dergisindeki röportajda Vecdi Sayar, Latife Tekin'e "izlediğin filmle gerçek arasında nasıl bir ilişki kurabilirsin?" sorusunu yönelttiğinde "Aslında Cemal ile Aygül'ün ilişkisi Şengül'le Alpay'ın ilişkisi değil...politik boyutlarını çıkardığımız zaman şöyle bir noktaya varmıştık: Yerleşik bir işçi yaşamı ve onların ürettikleri kültür, hiç olmazsa o olsun senaryoda. Kadın işçileşme süreci getirsin, o dünyadaki ilişkileri, mahalle ile fabrika arasındaki çelişkiyi, mahalledeki kadınlarla erkeklerin dünyasını, oradaki çelişkileri yansıtsın, bir yandan da belgesel niteliği ağır basan bir şey çıksın ortaya istedik." cevabını alır. Ama Tekin'inin de belirttiği gibi bunlar filmde ortaya çıkmaz. Çünkü feminist söylem Fairclough (1997)'ın belirttiği gibi toplumsal olarak inşa edilendir. Bu nedenle *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984) filminde kadına ilişkin söylem toplumsal yapıya göre çizilmiştir.

Oysaki gerçek hayatta *Videosinema* dergisindeki yazının bundan sonraki bölümünde feminist söylemin sınırları ve feminist söylemin devreye giriş koşullarını görürüz. Anlamı belirleyen şeyin toplumsallık içinde söylemin anlamı ile toplumsal çıkarların birlikte belirleme süreci olduğunu ve bunun çatışmalı bir durum olduğunu söyleyen Sancar (2014, s.112)'ın belirttiği gibi, toplumsal çıkarlarla feminist söylem çatışmıştır. Feminist söylemde Aygül ve Şengül arasında önemli bir açıklık oluşur. *Videosinema* Dergisinin röportajında Aydın Sayman ise bunu Atıf Yılmaz sineması özelliklerine dayanarak ve genelleştirerek açıklar. "Atıf Yılmaz filmleri genellikle kadın üzerine filmlerdi, sevgi üzerine filmlerdi. Büyük kelimelerle tanımlamaya gerek yok. Kadın erkek arasındaki cinselliği de içeren sevgi üzerine yapılmış filmlerdi...Bir Yudum Sevgi özünde iki insanın her şeye karşın sevgilerini savunmalarını konu alıyor. Atıf Yılmaz "Delikan"da ve "Mine"de de aynı temalarla yaklaşmaya çalışıyor, fakat Yeşilçam'ın kalıplarına teslim oluyordu." Filmin ortaya çıkış biçimi ve kimliklerin belirlenmesinde Türk Sinemasının dayattığı kalıpların neler olduğu aynı derginin Zeynep Avcı (1984, s.63) imzalı "Türk Sineması Kadına Bakıyor mu?" başlıklı yazıda ayrıntılı biçimde karşımıza çıkar. Avcı ekonomik etkenleri Yeşilçam'ın kalıplarının oluşmasında temel motivasyon olarak yorumlar. "Türk sinemasında kadına bakışı" etkileyen en önemli kişinin işe memurunun olduğunu belirttiği yazısında ikinci etmenin ise erkek bakışının olduğunu belirtir. "Türk sinemasının kadına bakışını, işe memurunun mesaisi ne denli etkiliyorsa, Galata Köprüsünde dolaşan 'bey'de o denli etkilemekte. Üstelik Türk sineması diye genellediğimiz yapı, ne yazık ki büyük çoğunlukla böyle". Kadına bakışın cinsellik, fantezi ile eril bakış stratejileri yine bu dergideki yazıda eleştirel biçimde ele alınır. Kadına eril bakışla bir kalıp haline getirdiği ve sonra bu kalıbı müstehcenlikten erotizme doğru değiştirmeye çalışıldığı çeşitli kanıtlarla sunulan Avcı'nın (1984, s.64) yazısında, Atıf Yılmaz'ın kadının içinde bulunduğu kıskacıdaki çırpınışlarına bakabilmesi başlı başına zafer olarak nitelendirilirken, seks ve erotizm denildiğinde Türk sinemasında en önemli nesnenin kadın olduğu belirtilir. Yine aynı yazıda "Neyse ki sinemamızdaki ustalar (örneğin Atıf Yılmaz) imdada yetişmiş de, kadının cinselliğinden kaba-saba ölçülerde değil estetik olarak kullanımını sağlamışlar" sözleri ile kadına eril bakışın nasıl boyut değiştirerek sürdürüldüğü yazıların farklı paragraflarında görülür. Avcı, kadının önce bazı kalıplara yerleştirildiğini, sonra o kalıplar çerçevesinde erkek değerlendirilmesiyle kullanıldığını şu sözlerle vurgular; "Türk sinemasında "tip-tip" ayrılan kadınları, bugüne kadar yönetmenler har vurup harman savurmuşlar. Ama başarılı yönetmenler bu tipleri yerlerine oturtup cinsel öğenin sinema estetiği ile buluşmasını sağlamıştır...Tipler neler? "vamp kadın? (ihraç malıdır?) Aile kadını (ayrı ihraç, yarı geleneksel yerli malıdır) Kötü kadın (evrensel malıdır), erotik kadın. Türk sinemasının kendine bakışını eleştirdiği yan kadınların müstehcenlik boyutundan çıkarıp

erotik boyutta ele almasının gecikmesidir” Özellikle son cümlede belirtilen kadına bir insan bakışı ile bakılmadığı Avcı tarafından söylemsel stratejilerle kanıtlanır; kadın görüntüsünün pornografik döneminde metalaşarak sinemada bir satış aracı olarak kullanıldığı dönemlerin kapanması ile Türk sineması kadınların cinselliğini ne yapacağını şaşırmıştır. Bu nedenle derginin bir başka yazısında Pınar Kür (1984, s.18) *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984) filmi için Aygül’ün cinsel doyumsuzluğunun ilk kareden itibaren vurgulandığını belirtirken “sürahiler dolusu doyumlu-doyumsuz cinsellik var bu filmde” ifadesini kullanır.

Diğer taraftan kadın özne de kendisinin ne olduğunu, nerede olduğunu, hangi sanat dalında yerinin, tanımının ne olduğunu yeni tartışmaya başlamıştır. Burada aynı röportaj yazısında (Sayman ve diğerleri, 1984, s.14) Hale Soygazi’nin söylemleri dikkat çeker. “Kadının bu yolu seçişi sezgisel. Kadın içsel bir değişim geçirmiyor. Yaptıklarının bilincine vararak yapmıyor. Bizim anlatmak istediğimizde bu. Bu finalden sonra Aygül çok olumlu bir kişi de olabilir, çok olumsuz bir kişi de.” Benzer sözler Tekin’den de gelir “..kötü şeyler üretebilecek bir potansiyele dönüşme eğilimi var diye düşünüyorum. Bu da bilinç faktörünün olmaması...kadının bütün çabaları sonucu gelip Cemal’le evlenmesi, egemen ideolojiye teslim olması” ifadeleri ile özellikle Aygül’de bilinç faktörünün olmaması vurgulanmaya çalışılır.

Videosinema dergisinde Latife Tekin (1984) tarafından cümlelerin arasında söylediği “O değişim bana kadında hoş giden ama yabancı gelen bir şeymiş gibi geliyor...çok cesur bir şey.. ne kadının temel değişimi ne de yeni yaşam biçimini değiştirdiği gösteriliyor (s.13)” sözleri ile doğrulanır. Filmin senaryosunu yazarken Tekin’in zorlandığı yine dergideki şu cümlelerde görülür: “senaryo çok sert bir senaryoydu bence. Cesaretin ötesinde sertti. Yeşilçam diye bir şey var, ticari kalıplar var, insanların kafasında kalıplar var. Onları bir anda aşmak, değiştirmek de mümkün değil.” (Sayman ve diğerleri, 1984, s.15) Tekin nihayetinde sıralanan bu nedenlerle, Atıf Yılmaz’ın senaryosunu yumuşatmasını haklı görür.

Filmin temasına ilişkin yazıda Sayman “Toplumsal önyargılara sevgi konusunda, cinsellik konusunda bir çeşit karşı çıkış olarak, sevginin savunulması için doğru bir tavır getirdiği için, bunu yaparken de bize yaşamdan bir parça sunduğu için sevdim. Filmin insanları, ön plana çıkmış” ifadelerini kullanır. Bu cümle feminist söylemin sınırlarının toplumun koşullarına göre belirlendiği, kadın filmi olarak nitelendirilen filmlerde dahi toplumdaki genel geçer kurallara uyulmasının gerektiği düzlemi göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Bu filmde, mahcup feminizmin olduğu teorik düşüncedeki sınırlara karşı çıkışın dayanağı aşk ve sevgi olmuştur, kadının özgürleşmesi değil. Ama bu düşüncelerin 1990’lı yılların feminist ikliminin olgunlaşmasında temel olduğu da inkar edilemez. Bu yıllar, kadın ve erkeğin iki ayrı değer olarak temsil edildiği dönem değildir. Kadın, aile içi rolleri ile belirlenir ve ataerkil yapının koşulları içinde özgürleşmenin sınırları da çizilir.

1980’li yıllar aynı zamanda darbe sonrası süreç ve liberal dönüşümlerin yaşandığı dönemdir. Feminist anlayışın yeni doğduğu ve sinemaya sansürün yeni geldiği, sinemada dönüşümün yaşandığı bu yıllar sinemanın kadına değil, gişesine baktığı düşüncesi derginin çeşitli yazılarında da görülür. Kadın emeği, ataerkil yapının getirdiği alternatifsiz aile anlayışı ya da ideolojik yaklaşım derginin gündeminde nadiren yazılar arasına sıkışır. Ama asıl mesele sinema izleyicisini sinemaya çekebilme. *Videosinema* dergisinin kadına bakışı, kadın kimliğinden ziyade görsel bir nesne olmasıdır. Kadına dair özellikle kullanılan fotoğraflar, kadın özgürleşmesinin kadının cinsellik deneyiminde özgürleşmesi olarak söylemselleştirilmiştir. Derginin fotoğraflarına bakıldığında kapaktan itibaren, Türk sinemasının kadına bakışı ile ilgili sayfalarda kadın bedeninin haz öznesi olarak kullanıldığı görülür. Tali Öngören’in aynı dergide kadının sinemadaki yıllar içindeki yerine değinen “Türk Sinemasında Kadın ve Cinsellik” (1984, s.59) başlıklı yazısında, son yıllarda Türk sinemasında kadın ve cinsellik

yine değişmektedir. Artık seks filmleri azalmış, ama sömürülen cinsellik ve çıplaklık bu kez köyden yıllardan beri kente akan adına arabesk denilen bir toplum ve müzik türü içinde karşımıza çıkmaya başlamıştır, yorumunu yapar. Bu tür filmlerde iyice açılıp saçılan dolgun vücutlu kadınlara bolca rastlanır derken aileleri filme çekmek isteyen yapımcıların adına aile filmi dedikleri yapımların ortaya çıkışı 1980’li yıllar olur. Öngören bu durumu şu sözlerle eleştirir: “bu filmlerde anatomisini alabildiğini gözler önüne seren kadın oyuncular var. Üstelik bu gibi filmlerin öykülerinde bu tür kadınlar sevdikleri erkeklerle evlenebiliyorlar, hatta çocukları oluyor. Sonra kaçınılmaz ayrılık ve en sonunda çocuğu sayesinde yeniden birleşme...Ama aile filmi türüne uymayan cinsellik ve çıplaklık sömürüsü eşliğinde..”. Aynı yazıda *Mine (Atıf Yılmaz, 1982)* filminde ise kadının özgürleşme çabasının övüldüğü görülür. Bu filmler arasında kadının özgürleşmesi cinsellik üzerinden anlatılırken, insanca yaşama isteği de film senaryolarında kadın anatomisi arasına sıkıştırılır. Bütün bu çerçeveden bakıldığında *Videosinema* dergisindeki yazılarda, Türk sinemasına kadına bakışı biçimlendiren en önemli şeyin ekonomik kaygılar olduğu, yönetmenlerin sansür ve dağıtım kanalları ile uğraşırken, aslında kadın karakterlerin varoluşunu toplumsal koşulların biçimlendirdiğine dair söylemlere rastlanmıştır. Aynı zamanda kadın da kendinin farkında değildir. Bilinç eksikliği hem yazıların içeriğinde, hem de söylemsel stratejilerde görülür. Kadın emeği ve kadın bedeni sömürüsünün kabul gördüğü bu dönemde, feminist düşüncenin keskinliğinden söz etmek için 90’lı yılları beklemek gerekir.

Sonuç

Feminist düşünce üzerine fikir üretirken ve değerlendirme yaparken dikkatli olmak zorundayız. Feminist düşüncenin tarihi ile ilgili bir metni ele almak ekstra dikkat gerektirir. Bu çalışma ile 1980 dönemindeki feminist düşünce ile sinema üretimi arasındaki toplumsal bağı ortaya koyarak, feminist düşünce ve sinema etkileşimini ortaya koymak amaçlanmıştır. Sara Ahmed (2018)’in dediği gibi bir döneme ilişkin alıntılama aynı zamanda bellektir ve o dönemdekilere minnettir. Bu düşüncelerle çalışmada feminizmin önündeki engeller Şirin Tekeli’nin belirlediği dört başlık altında incelenerek, sinemadaki ve yazınsal alandaki söylem stratejilerine bakılmıştır.

Çalışmada 1980’li dönemlerde Türkiye’de feminist bilincin oluşmaya başladığı yıllar olduğuna dikkat çekilerek, aynı bilincin sinemada kadın öznenin yaratılmasındaki sınırlara yansması değerlendirilmiştir. Bu çalışmanın en ilgi çekici yanı Şengül’le karşılaşmak olmuştur. Latife Tekin’in hayatın içinden gözlemlendiği Şengül o dönemin Akademik feminizmin yarattığı düşüncenin de ilerisindedir. Hikayeyi yazan Tekin tarafından dahi çeşitli sabitlemelerle karşılaşan kadın kimliği, filmin senaryosunda gerçek hayattaki kadın kimliği ile zaten var olamamıştır. Bu toplumsal olanın kültürel üretim biçiminde nasıl ıskalandığının da çok açık örneğidir. Akademik feminizm ekonomik, siyasi, aile yapısı ve eğitim önündeki engelleri feminizm önündeki engeller olarak saymakla birlikte, o dönemin doğası gereği toplumda yaşanan tikel örneklerden de kopuk olabileceğini göstermiştir. Bu engellerle birlikte toplumun bakış açısı hem sanata hem akademiye sirayet etmiştir. Bu nedenle akademik feminizm, dergideki söylemler ve filmin içeriği birbirini bütünleyen ve destekleyen bir haritalamayla karşımıza çıkmıştır. Özellikle dergideki söylemlerin, feminist bilinci bastırıldığı söylenebilir. Çünkü aynı mahcupluk dergideki yazılarda ve filmin senaryosunda da var. Burada Sara Ahmed’i anmak gerekiyor. “Metinlerimiz bir dünyaysa feminist malzemelerden yapılması gerek. Feminist teori, teoriden kalan bir şey olmadan gündelik hayata katılan olmalı ve feminist bir yaşam getirmelidir” (2017, s. 29). Şengül tam olarak feminist bilincin farkında olmadan feminist bir özne olmayı 1980’li yıllarda başarmıştır. Ama Aygül, kendini yarananların tahakkümünden kurtulamamıştır. Nihayetinde feminizmin önündeki en büyük engel kendi tahakkümlerimizdir. Kendi tahakkümlerimizin farkına varmadığımız takdirde geçmişte miras aldığımız birçok soruyu sormaya devam ederiz. Bu nedenle feminizmin sınırlarını, kime öne sürüldüğünü belirleyici ve bu sınırları daha da genişletici söylemsel

çeriklere her alanda ihtiyaç vardır.

Türkiye’de feminizm tarihsel sürecinde yaşananlar ve oluşturulan söylemler ve geçmişle şimdiki karşılaşmalarımızla geleceği biçimlendireceğimize bu çalışmayla dikkat çekmek istenmiştir. Tarihsel olarak kurulan kadının özne olma halinin nasıl evirildiğini görmek lazım. Geçmişteki söylemler bugünü biçimlendirirken, bugünün söylemlerinin de geleceği biçimlendireceği sezgisi ile sinema ile feminizm ilişkisine bakarak geçmişle karşılaşmanın geleceğe sızması muhtemel beklentisi bu çalışmanın çıkış noktasıydı. Feminist söylemin akademideki sınırları ile sinema ve popüler yazınsal dergideki sınırların benzer olduğunun bulgularıldığı bu çalışma, her döneme ilişkin feminist akademik düşünce ile sinema ve yazınsal metinlerdeki karşılaşmalarına ilişkin çalışmaların sayısının artması, hala günümüzde mahcupluğunu kısmen de olsa devam ettiren feminist söyleme önemli değer katacaktır. Zira Liberal, İslami, Sosyalist, Marksist, Radikal gibi birbirinden farklı feminizmlerin bulunduğu günümüzde kadın öznenin hak ettiği değere ulaşması için sinema dışıl dil üretmek ve feminist söylemin sınırlarını genişletmekte çok önemli bir noktada bulunmaktadır.

Kaynakça

Abadan-Unat N. (1979) Toplumsal Değişme ve Türk Kadını. Türk Toplumunda Kadın, Nermin Abadan-Unat. (Der.) *Türk Sosyal Bilimler Derneği ve Araştırma, Eğitim*. İstanbul: Ekin Yayınları.

Abisel, N. (2005) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoneix Yayınları.

Acar, F. (1990) Türkiye’de İslamcı Hareket ve Kadın-Kadın dergileri ve Bir Grup Üniversite Öğrencisi Üzerinde Bir İnceleme. Şirin Tekeli (Der.) *Kadın Bakış Açısından 1980’ler Türkiye’inde Kadınlar*, (s. 69-87) içinde. İstanbul: İletişim yayınları.

Ahmed, S. (2009). Bu Öteki ve Başka Ötekiler. *Cogito*, 58, 173-192.

Ahmed, S. (2017). *Feminist Bir Yaşam Sürmek*. Beyza Sümer (Çev.) Aydaş. İstanbul: Sel yayıncılık.

Avcı, Z. (1984). Türk Sineması Kadına Bakıyor mu? *Videosinema*, Kasım 5, 63-66.

Butler, A. (2011). *Film Çalışmaları*. Ali Toprak (Çev.). İstanbul: KalkedonYayıncılık.

Birkalan-Gedik, H. (2009). Türkiye’de Feminizmi ve Antropolojiyi Yeniden Düşünmek: Feminist Antropoloji Üzerine Eleştirel Bir Deneme. *Cogito*, 58, 285-338.

Esen, Ş.(1985). *Atıf Yılmaz Batıbeki ve Genç Türk Sineması*. (Yüksek Lisans tezi). YÖKSİS veri tabanından erişildi.

Fairclough, N ve Wodak, R. (1997). Critical Discourse Analysis. T. A. van Dijk (Ed.). *Discourse as Social Interaction* (258-284) içinde. London: Sage yay.

Harman, G. (2015, 19 Ekim). Deliren Kadının Özgürlüğü. *Salt Galata*. Erişim adresi: <https://saltonline.org/en/2043/deliren-kadinin-ozgurlugu?blog>

Hartman, H. (2006). *Marksizm'le Feminizm'in Mutsuz Evliliği*. Gülşat Ayşen (Çev.). İstanbul: Agora yayınevi

Kellner, D. (1996). *Media Culture, Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. London: Routledge.

Kırel, S. (2010). Ertem Eğilmez'in Namuslu Filminden Hareketle Seksenlerin Toplumsal Alanında ve Popüler Sinemasında Egemen Değerlerini ve Sinemadaki Temsillerini Sorgulamak" *Kurgu Online International Journal of Communication Studies*, 2, s.1-29.

Kovar, Nehir (2017, 8 Mart). Muhakkak Bir Femina Olsun. *T24 Bağımsız İnternet Gazetesi* Erişim Adresi: <https://t24.com.tr/k24/yazi/muhakkak-bir-femina-olsun,1122>

Kuhn, A. (1982). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London: Routledge and Kegan Paul.

Kür, Pınar (1984). Bir Yudum Sevgi. *Videosinema*, Kasım 5, s.18

Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. N. Abisel (Çev.) 25. *Kare: Sinema Kültür Dergisi*. Ekim/ Aralık, 38- 46.

Öngören, M. T. (1984). Türk Sinemasında Kadın ve Cinsellik. *Videosinema*, Kasım 5, Kasım, 58-66.

Özdemir, E. (2016, 30 Haziran). Şirin Tekeli ile Söyleşi: Karı Kuvvetlerinden Feminist Harekete. *5Harfliler*. Erişim adresi: <http://www.5harfliler.com/sirin-tekeli-ile-soylesi-kari-kuvvetlerinden-feminist-harekete/>

Ryan, M ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. Elif özsayar (Çev.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.

Sayman, A., L. Tekin, H. Soygazi, M. Koper ve V. Sayar (1984). Bir Yudum Sevgi Üstüne Tartışma. *Videosinema*, 5, Kasım, 11-15.

Sancar, S. (2003). Üniversitede Feminizm? Bağlam, Gündem ve Olanaklar. *Toplum ve Bilim*, Güz, 97. 164-182.

Sancar, S. (2009). Türkiye'de Feminist Çalışmaların Siyaset Bilimine Etkisi. *İ.Ü Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 40, Mart, 119-132.

Sancar, S. (2014). *İdeolojinin Serüveni, Yanlış Bilinç ve Hegemonya Söylemi*. 3.bsk. İstanbul: İmge Kitapevi.

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. D. Koç (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tanilli, S. (2006). *Ne Olursa Olsun Savaşıyorlar*. İstanbul: Alkım yayınları.

Tekeli, Ş. (1985). *Türkiye' de Feminist İdeolojinin Anlamı ve Sınırları Üzerine*. Kadınlar İçin: Yazılar (1977-1987). İstanbul: Alan Yayıncılık, s. 307-325

Tekeli, Ş. (1989). 80'lerde Türkiye' de Kadınların Kurtuluşu Hareketinin Gelişmesi. *Birikim Dergisi*, 3, Temmuz, 34-41

Tekeli, Ş.(2006, 01 Ağustos). Şirin Tekeliden Duygu İçin. *Bianet*. Erişim adresi: <https://m.bianet.org/bianet/kadin/83117-sirin-tekeliden-duygu-icin>

Videosinema Dergisi (1984). Sayı.5, Kasım

Yılmaz, E. (2004). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. *Sinemasal*, 10, 23-35.

Yılmaz, A. , Kavur, Ö. ve Deveci, S. (Yapımcı) & Yılmaz, A. (Yönetmen) (1984) Bir Yudum Sevgi (Sinema Filmi) Türkiye: Delta Film, Yeşilçam Film.

Wood, R. (1992). Ideology, Genre, Auteur. G. Mast, M. Cohen, L. Braudy (Ed.). *Film Theory and Criticism-Introductory Readings* (475-485) içinde. 4. basım. London: Oxford University Press,

Deri-Ben'likten Psişik Sarmala: Tiksinti'de (1965) Mekan ve Abject İlişkisi

Evrım Nacar*

Özet

Roman Polanski'nin *Apartman Üçlemesi*'nde kent hayatının bir sembolü olan apartmanlar, dışarısının tacizkar ve ihlalcı yapılanmasını içeriye sızdırarak ruhsal aygıtı şekillendiren "tekinsiz" yapılar olarak ele alınmıştır. *Apartman Üçlemesi*'nde milyonlarca Polonyalı'nın katledilmesine sebep olmuş Nasyonal sosyalist rejim ve savaş sonrasında ülkeyi 44 yıl uydu devlet olarak kullanan totaliter Sovyet rejimi, "içerisi" ve "dışarısı" ayrımıyla ilişkilendirilmektedir. Üçlemenin ilk filmi *Tiksinti* (1965) iğrenmenin psişik mekanizması üzerinde durmasıyla diğer filmlerden ayrılmaktadır. Filmin baş karakteri Carol, erkeklere ve erkekliği çağrıştıran nesnelere karşı zapt edilmez bir iğrenme hissine sahiptir. Bu bağlamda Carol'ın "dışarısı"nı erkeklerle ve erkeklik kodlarıyla bağdaştırarak kendisini dışarıdan soyutlama çabası, bedeninin içerisi ve dışarısı ayrımının ben'lik oluşumuna etkisini irdeleyen psikanalitik kavramlarla ele alınmıştır. Sigmund Freud'un tuhaf ve aynı zamanda tanıdıklık hissine karşı kullandığı "tekinsiz" kavramı; Julia Kristeva'nın iğrenç olanın kimliği, düzeni ve sistemi tehdit edici yapısını öne çıkaran "abject" kavramı, Didier Anzieu'nun derinin içi ve dışı arasındaki sınırın, öznenin nesneyle ve ötekiyle olan ilişkisini belirlediğini öne sürdüğü "deri-ben" kavramı ile filmin okuması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tiksinti, Psikanaliz, Abject, Kristeva, Polanski, Deri-Ben, Tekinsiz

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-2935-4609>

E-mail : nacarevrım@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.732931

Geliş Tarihi - *Recieved*: 06.05.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.10.2020

From the Skin-Ego to Psychic Spiral: The Relationship Between Space and Abject in *Repulsion* (1965)

Evrım Nacar*

Abstract

The apartments, a symbol of urban life in the Apartment Trilogy by Roman Polanski, have been elaborated as uncanny structures that allow the abusive and the infringing structuring of the outside to infiltrate and shape the psychic apparatus. In The Apartment Trilogy, National Socialist regime that had caused the murder of millions of Poles and the totalitarian Soviet regime that had used the country as a satellite state for 44 years after the war are associated through the distinction of "inside" and "outside". The first movie of the trilogy, Repulsion (1965) differs from the other two by putting emphasize on the psychical mechanism of disgust. The protagonist Carol feels an uncontrollable sense of disgust towards men and objects associated with masculinity. In this context, Carol's endeavor of isolating herself from the outside by associating men and masculinity codes with the "outside" is addressed with concepts that scrutinize the effect of the body's perception of inside and outside. The movie is evaluated through the perspectives of Sigmund Freud's "uncanny" concept that he uses within the context of a sense that is both strange and familiar, Julia Kristeva's "abject" concept that gives prominence to the identity and order of what is disgusting and the threat it poses to the system, and Didier Anzieu's "skin-ego" concept which stipulates that the limit between the inside and outside of the skin is determined by the relations the subject has with the object and with the others.

Key Words: *Repulsion, Psychoanalysis, Abject, Kristeva, Polanski, The Skin-Ego, Uncanny*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-2935-4609>

E-mail : nacarevrım@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.732931

Geliş Tarihi - *Received*: 06.05.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.10.2020

Giriş

Polonya Sinemasının Tarihsel Arka Planı

İkinci Dünya Savaşı'nın kıvılcımının çakıldığı bölge olarak bilinen Polonya, 1939 ve 1945 yılları arasında saldırıya uğramış, toprakları Nazi ve Sovyet güçleri tarafından işgal edilmiştir (Feher ve Heller, 1996: 9). Polonya, bağımsızlığını ilan ettiği 1990 gibi geç bir tarihe kadar dehşetin, trajedinin ve travmaların merkezi olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Polonya'daki Sovyet rejiminin düşürüldüğü 1989 yılına kadar ülkede Stalinizmin ayrıştırırmacı ve yok edici kimliğini açığa çıkaran en önemli güçlerden biri sinema olmuştur (Miller, 2010: 63).

Kolektif bilincin karanlık taraflarına eğilen sorunun toplumun baskı ve şiddet mekanizmalarında olduğuna inanan ve kötülük problemine dikkat çeken yönetmenler, filmlerinde komünist rejimin topluma uyguladığı baskıları ve rejimin anti demokratik yapısını eleştirmiş, toplumda kolektif bir bilinç yaratmak için uğraşmıştır (Nowell-Smith, 2008: 718). Polonya'nın yaşadığı bu süreç bölge halklarının yeni kimlik arayışlarını da beraberinde getirmiştir (Feher ve Heller, 1996: 10). Polonya'da kimlik karmaşasının en çok görünür olduğu alan sinema olmuştur (Haltof, 2019: 220).

Savaştan büyük zarar gören Varşova yerine Łódź kentinde, 1948 yılında, günümüzde hâlâ dünyanın sayılı film okulları arasında gösterilen Łódź Film Okulu kurulur. Łódź Film Okulu'nun kuruluşu, Polonya film endüstrisinin gelişmesi adına atılmış en önemli adımlardan biri olur. Łódź Film Okulu'nda Andrzej Wajda, Roman Polanski, Krzysztof Kieslowski, Jerzy Skolimowski, Andrzej Munk, Kazimierz Kutz gibi Polonya sinemasının en başarılı yönetmen ve sinematografaları yetişmiştir (Haltof, 2019: 1-2).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Polonyalı yönetmenler, Holokost'u ve ulusal tarihi merkeze alarak, Polonya halkının İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında yaşadıkları acıları perdeye yansıtırlar (Kovács, 2010: 300). Yönetmenler yaşanan bedensel acıları ve ruhsal travmaları hikayeleştirerek kolektif bir belleğin iz sürücüleri olurlar. Polonya sineması İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tarihsel olarak üç jenerasyona ayrılır. Birinci jenerasyon, İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra ortaya çıkan, Aleksander Ford ve Wanda Jakubowska'nın sosyalist gerçekçi filmlerinin dahil edildiği dönemdir. İkinci jenerasyon, Polonya Film Okulu olarak bilinen Andrzej Wajda'nın ve Andrzej Munk'un öncülüğünü yaptığı ve o dönemde milyonlarca kişiyi sinema salonlarına çeken kahraman temalı, vatansever film ekolüdür. Üçüncü jenerasyon Roman Polanski, Jerzy Skolimowski ve Krzysztof Zanussi'nin dahil edildiği dönemdir. Üçüncü jenerasyonun özellikle 1960-70'li yıllarda çektikleri filmlerde, faşizmin ve totaliter rejimin yarattığı psikolojik etkiler karakterlerin hareketlerine, içe dönük hallerine, mental bozukluklarına, histeri krizlerine, çılgınlıklarına ve kontrolsüz davranışlarına yansımıştır. Bu dönemde biçim olarak Fransız Yeni Dalga etkisi görülür. Kontrast oluşturacak ışık kullanımı, deneysel çekim açıları ve kamera hareketleri de, Polonya sinemasının ilk modern sinema dönemi olan, üçüncü jenerasyon döneminde görülür (Haltof, 2019: 191). Üçüncü jenerasyon yönetmenleri ülkenin ulusal tarihini merkeze alan ve kahramanları öne çıkaran vatansever geleneği terk ederek karakterlerin psikolojik durumlarını ve kişisel ikilemlerini öne çıkarırlar.

Caligari'den Hitler'e (2011) kitabının giriş yazısında S. Kracauer'ın yöntemini değerlendiren L. Quaresima'ya göre, "bir milletin filmlerinin tekniği, film öykülerinin içeriği ve filmlerin gelişmesi yalnızca o milletin psikolojik durumuyla ilişkili olarak anlaşılabilir." Psikanalitik yaklaşım iki düzeyde işler, "birinci düzeyde film her şeyden önce toplumsal bir semptomdur." Filmler gizli zihinsel süreçler için ipuçları sağlarlar ve içsel itkilerin dışa yansımalarıdır. Sinema toplumsal bir tanıklıktır. Sinemanın ufku bir kültürün bilinçdışıdır. İkinci düzeyde, filmler politik birer metindir ve filmleri yorumlayabilmek için kolektif ruh mekânizmasına başvurulur (2010: xxiii). Yahudi bir aileden gelen Polanski, çocukluk dönemine denk gelen İkinci Dünya Savaşı'nı ağır şekilde deneyimlemiştir. Annesi Auschwitz kampında öldürülmüştür. Polanski savaş süresince Kraków'un kırsal bölgelerindeki evlere sığınarak hayatta kalmaya çalışmıştır (Haltof, 2019: 157). İlk uzun metraj filmi *Sudaki Bıçak* (1962) Sovyet rejiminden ağır eleştiriler almıştır. Demir Perde'nin gölgesinde film çekmenin güçlüğünü anlayan yönetmen, *Tiksinti* (*Repulsion*, 1965) projesini gerçekleştirmek için Londra'ya gitmiştir. Bu bağlamda *Tiksinti*'de baş karakterin geliştirdiği psikozlar¹, İkinci

¹ Psikotik bozukluklara sahip kişiler, gerçeklikle subjektif algılarını ayırt etmekte zorlanırlar. Dış dünyadan koparak idrak, düşünce, konuşma ve davranış problemleri gösterebilirler (Freud, 2015).

Dünya Savaşı'ndan sonra totaliter Stalinist rejimin Polonya toplumuna olan etkileri göz önüne alınarak değerlendirilecektir.

Korku Türünde Psikotik ve Histerik Kadın Stereotipinin İnşası

“Abject”, “deri-ben” ve “tekinsiz” kavramlarıyla incelenmeye çalışılacak olan *Tiksinti* filminde “dışarı”nın otoriter baskıları sonucunda, iç dünyasında yarattığı erkek imgesinin ihlalciliği karşısında aklını yitiren bir kadının hikayesi anlatılmaktadır. *Tiksinti* korku türüne dahil edilmektedir. Carol (Catherine Deneuve) korku türünden alışık olduğumuz zihinsel hastalıklarının kadının doğasında var olan bir şeymiş gibi gösterildiği ve dişil cinselliğin vahşi taraflarının seyirlik hale getirildiği kadın stereotipine uygun bir karakterdir.

Barbara Creed'e göre sinemada geleneksel aile içi dinamiklerin tartışılmaya başlandığı yıllarda, “evin içi” seyircinin bakışı tarafından istila edildiğinde toplumsal stereotipler ortaya çıkar. Bu tür stereotipler kırıldığında, patriarkanın kendisi tehdit altında kalır (1993: 143). Dışarıda şeytani ve güzel olan kadın stereotipi, ev içinde ruhsal çöküntü yaşar. Şizofreni ve histeri geleneksel psikanalitik kuramda olduğu gibi ana akım filmlerde de kadın davranışına “yakışan” bir durum olarak tasvir edilir (1993: 30-35). Anneke Smelik'e göre dişi figüre karşı beğeni ve tiksinti duyma durumu, tekinsizlikle yakından ilişkili psişik bir konfigürasyonda aranmalıdır (2008: 172). Dışarıda güzel, cazibeli aynı zamanda tehlikeli, şeytani femme-fatale stereotipinde sıklıkla rastlanan “kadının şeytani doğası” vurgusu, erkek egemen düzenin kadınların doğasını yaratma çabasıyla ortaya çıkmıştır. Creed'e göre kadın cinselliğinin fallus merkezli olarak kurgulandığı filmlerde, zihinsel hastalıklar ile kadın cinselliği birbirlerini destekler ve birlikte sunulur. Kadınlarda zihinsel rahatsızlık, kadın kimliğinin doğasında var olan bir şeymiş gibi gösterilir (1986: 44-45). Bu bağlamda Londra'da yaşayan Belçikalı bir genç kadın olan *Tiksinti*'nin baş karakteri Carol'ın dışarıdaki itaatkar ve “ılımlı” halleriyle, içerideki saldırgan ve hezeyanlı halleri arasındaki farklılık dikkat çekicidir. Filmdeki gerilim hissiyatı, kadının “dişil” rolünden ayrılmasından kaynaklanır. Dışarıda güzel, uyumlu ve cazibeli bir genç kadın olan Carol'ın ruhsal bozuklukları ve psikotik semptomları evin içinde ortaya çıkar.

Baş karakter dairenin dışarısındaki ele geçirici çoğunluğa karşı direnmeye çalışır. Carol dışarısına karşı korunmaya çalışırken, kendisini eve kapatır, bir zaman sonra kendisini eve karşı mücadele ederken bulur. Ev kademeli olarak tekinsizleşir, dışarıdan daha tehlikeli bir hale gelir. Eviyle algısal mücadelesi devam ettikçe karakter de abject'e dönüşür.

Ana akım filmlerde şizofreni stereotipleştirilerek temsil edilir. Ana akım filmlerde, genellikle cinsiyeti erkek olan dâhiler, psikozdan muzdariptir. Söz konusu filmlerde şizofreni, beklenmedik bir gelişme olarak karşımıza çıkar. Şizofreninin işleniş ve sunuluş biçimleri filmlerde birbirine benzer (Aracena, 2012: 38-39). Şizofreninin alışıldık sunumunun tersine *Tiksinti*'de karakterin hayali gerçekliklere inandığı bilgisi izleyiciye çok önceden verilir. Kabusvari görüntülerin birer hezeyan olduğunu biliriz. Hikayenin sürprizsiz sunumuna rağmen evi istila eden tecavüzcü erkek figürü ve duvardan çıkan erkek elleri, gerginlik hissini arttırır. Algıyı çarpıtmak için kullanılan çekim teknikleri, nesnelere, karaktere yapılan yakın çekimler, nesnelere yüksek sesi ve sessizlik, tansiyonu yükselten diğer öğelerdir.

Korku türü kurgulanışına bağlı olarak ataerkil sosyal normları tekrarlama veya sosyal normların çözülüşünü gösterebilme gücüne sahiptir (Dieci, 2018: 6-7). *Tiksinti*'de kurgulanmış kimlik, ataerkinin özenle inşa ettiği kabın sınırı dışına taşıdığı abject hale gelir. Žižek'e göre korku filmlerinde içerisi ile dışarısının ayrımı, içerisinin fazlalılığını, yani fantezi mekanını içerir. Bu “fazla mekan”, korku ve gerilim türünün değişmez motifidir (2019: 32). Korku türü, cinsiyet mesajlarını doğallaştırılarak sunmaktadır. Kadınlar mağdurdan mağdur edene dönüştürüldüğünde, canavarlaştırıldığında veya dişil bir katil olduğunda yaratılan dehşet, korku türünden alışık olduğumuz kadının şeytani doğası ve kadını cadılaştırma politikalarının bir ürünüdür (Creed, 1993: 1-2). Carol psikotik bozukluğa sahip bir kadın karakter olarak kurgulanarak canavarlaştırılır. Carol iki yüze sahiptir. Görünen yanıltıcı, çekici yüz ve erkeklere karşı gösterdiği, ölümcül, vahşi yüz. Carol'ın çekici yüzü dışarıya karşı bir maske olarak kurgulanmıştır.

Farklılığın İnşası: Psşik Bir Korku Olarak Abject ve Deri-Ben

Toplumsal cinsiyet araştırmaları, feminist ve postmodern söylemle bağlantılı olarak dilbilim ve psikanaliz üzerine çalışmalar yürüten Julia Kristeva, hastalarıyla yaptığı seanslar sonucunda iç organların, vct salgılarının ve bedenın dışarıya atma işlevlerinin beden ve kimlik üzerindeki etkisine yoğunlaşmıştır (Kristeva, 2017: 17). Kristeva, *Korkunun Gleri: İğrençlik zerine Bir Deneme* kitabını 1980’de yayınlamıştır. Bu kitapta abject’e neden olan psşik süreçleri detaylıca açıklamıştır.

Türkçe yazılan makalelerde abject kelime anlamı olarak “tikinti”, “iğrençlik”, “zillet” veya “bedensel atık” karşılığı olarak kullanılmıştır (olak, 2011: 38). Kadının i dünyasını, bedenini, toplum içerisindeki sosyolojik konumunu anlamaya ve sorgulamaya açan Kristeva, abject kuramı ile kimlik, sınırdalık, beden, cinsellik, beden atıkları, müstehcenlik, ölüm, mahremiyet ve şiddet gibi kavramları irdelemiştir.

Kristeva’ya göre insanın kendi nesneliliğine kavuşması, kendisinde iğrenme duygusu yaratan abject ile yzleşmesiyle başlar. Abject bizi biz yapan aynı zamanda bizim bedenimizi kirlletendir. Abjeksiyon (abjection) ise bedenın sınırlarını tehdit eden her şeyi dışlayarak gerçekleştirilen bir işleyiştir. Bir toplumunun nesnelleşmesi için abject olandan kurtulmak ve ayrışmak gerekmektedir. Kimliğin ve kültürün bir parçası olan bir şeyin “dışarı” çıkarılıp, ataerkil ve totaliter toplumsal yapılanma tarafından değerlendirmeye tabi tutularak tekililiğe itilmesi, abject’in toplumsaldaki karşılığını oluşturur (2014: 14-20).

Vcdn içine alınabilen (yiyecek) olarak et; vct kayıpları olarak kan, dışkı, idrar, tırnak, vct akıntıları, tükürük iğrenmeye neden olur. Ben’i dışkıdan ve kirden ayıran, mide bulantısı hissi ve spazmdır. rme, enfeksiyon, hastalık, ceset abject’in farklı formları olarak sağlıklı ve bütünlüklü bedenın dışında konumlanmış tehlikeyi temsil ederler. Kristeva ceseti ve rmeyi yaşayana ölümün sınırlarını hatırlattığı için abject’e dahil eder. Kristeva’ya göre yaşayan beden canlılığını bu sınırlardan alır. Ben-olmayanın tehdit ettiği benlik; ölümün tehdit ettiği yaşam. Öznenin karşı karşıya kaldığı kendi bedeninden iğrenme tehlikesi, bir farklılıklar sistemi olan simgesel düzeni tehlikeye atar. Abject, kirlilik ya da hastalık değildir. Bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. Sınırlara ve konumlara itibar etmeyendir. Arada ve muğlaktır (2014: 15-16).

İnsanın kendi nesneliliğine kavuşabilmesi için kendisinde iğrenme duygusu yaratan ve vcdnden fırlattığı abject ile yüzleşmesi gerekmektedir. Abject bizi biz yapan aynı zamanda bizim bedenimizi kirlletendir (Kristeva, 2014: 17). Abject’in toplumsalda olumsuz ötekini anlamaya yönelik vurgusu ile 1919 yılında Sigmund Freud tarafından tanımlanan “unheimlich” (tekinsiz) ile Didier Anzieu’nun “deri-benlik” kavramları ile ilişkilendirilmektedir. Tekinsiz, aşına olduğumuz bir mekanın veya bir kişinin içinde yatan karanlık, rahatsız edici ve dengesiz, kayęı uyandıran yndr (Freud, 1919). Bu “tuhaf-tanıdık” yn, öznenin kendi dış(kı)ladığı şey olarak abject kavramında kişinin aşına olduğu, ancak kendi bedeninden kopsa da yüzleşmek istemediği, kurtulmak istediği beden atıkları olarak cisimleşir.

Kavramın toplumsaldaki karşılığını bulmak için kavramı Kristeva’dan önce dillendiren Georges Bataille’ı hatırlamak yerinde olacaktır.² Bataille’in ölümün ve erotizmin birliğini aşırlıkta aradığı karanlık evreninde abject, bedenın safralarından toplumun safralarına kadar uzanan, fahişeleri, akıl hastalarını, aylakları içine alan bir toplumsal zillet yapılanmasıdır. Bataille’a göre (1993) iğrenme hissi, abject’i dışlama ediminin yeterince güçlü bir şekilde yerine getirelemediği durumlarda ortaya çıkar.

Polonya halkının kendisinde toplumsal zillet cisimleşmiştir. İkinci Dünya Savaşı’nda Nazi faşizminin ırksal ayıklama sistemi ve Sovyet rejiminin “biz” ve “siz” ahlakı, ırksal olarak kendilerinden olmayan ve politik olarak kendileri gibi düşünmeyen kişileri abject olarak görmelerine ve bu kişileri yok etme çabalarına yol açmıştır. Savaş süresince ve savaştan

² Kristeva, G. Bataille’in *Oeuvres Completes* (1979) kitabında abject olandan bahsettiği bölümü *Korkunun Gleri*’nde aktarmıştır: “Abject, basitçe, iğrenç şeylerin dışlanmasına ilişkin buyurucu edimi (ki bu edim kolektif varoluşun temelini oluşturur) yeterince güçlü bir şekilde yerine getirmeye muktedir olamamaktadır. [...] Dışlama edimi toplumsal ya da kutsal hkmranlıkta aynı anlama sahip olsa da onunla aynı planda yer almaz. Dışlama edimi, hükümranlık gibi kişilerin değil, tam olarak şeylerin alanında konumlanır” (2014: 74).

sonra Sovyet Komünizmi ve Alman Nazizmi arasında sınırda kalan, kimliği parçalanmış, uzun bir süre ulus devlet kimliğini oturtamayan, savaş ve sonrasında büyük acılara şahit olmuş Polonya, abject'in arada kalmışlığına ve sınırdalılığına sahiptir.

*Tiksinti'*de kadını ele geçirmeye çalışan erkek sanrıları, Polonya halkında korku ve paranoya hissi yaratmış Nazi güçleri ve totaliter Sovyet rejimi bağlamında okunabilmektedir (Nowell-Smith, 2008: 720). Žižek'e göre aldanmanın tek yolu, simgesel düzen ile aramıza mesafe koymaktır, yani psikotik bir konumu benimsemektir. Bir psikotik simgesel düzene aldanmayan bir öznedir (2019: 111). *Tiksinti'*nin baş karakteri Carol, simgesel düzene aldanmayan ve ayak uyduramayan bir psikotiktir. Anlamın olmadığı, gerçekliğin yaratılmadığı bir evde, Carol'ın kendini eve kapatması, evin sınırını ihlal eden herkesin felaketi olur. Carol'ın eve sığınmasının nedeni, bilinmeze kapılıp gitmemek için, kapalı bir otantik evren yaratma isteğidir. Filmde dışarı ile karakterin ruhsal yaşantısını kapsayan içerisini bir "deri" ile ayıran "ev" dir.

"Abject"'i, "deri-ben" kavramıyla, sınırın "içi" ve "dışı" ve sınır ihlalini ele alış biçimindeki benzerlikle ilişkilendirmek mümkündür. Deri-ben de yabancı bir şeyin içimizde dıştan içe, içten dışa gidiş geliş aralığında olmasına, bu psikik süreçte ben'in oturmasına bir ad verme girişimidir. Samuel Beckett (2010) buna "adlandırılmayan" derken, Heidegger'e göre (2004: 20) ben, bilinmeyenin ortasındaki en evrensel ve en boş kavramdır. Ben'in "içerisi" ve "dışarı" arasında salınma süreci her tanım girişimine direnir. Psikanalizde ise Slavoj Žižek, dışın içselleştirilmesi sürecini "dış-mahrem" kavramı ile açıklamıştır (2002: 195). Kristeva bu içten dışa, dıştan içe gidiş geliş sırasında insanın kişiliğinin oluşma sürecini "abject" olarak adlandırmış, Anzieu ise "deri-ben" kavramını geliştirmiştir.

Deri, Anzieu için tükenmez bir araştırma konusu, ilgi ve söylem nesnesi olmuştur. Anzieu'ye göre deri-ben'in toksik bir işlevi vardır. Deri-ben, tıpkı abject gibi "ötekinin belleği ve anısıyla karşılaşmaktan ve onlara ilişkin her türlü anımsamadan kaçmaya kışkırtan özyıkımcı" bir yüzleşme biçimidir. Deri-benlik ruhun sınırlarını tehdit eden her şeyi dışlayarak gerçekleştirilen bir işlemdir (2008: 33). Deri soluk alır, terler, salgılar ve dışarı atar. Yapısından dışarıya bir şeyler attıkça rahatlar. İnsan derisi, dışarıdan bir gözlemciye, kişisel tarihe, etnik kökene, yaşa ve cinsiyete göre değişiklik gösterir. Bu bağlamda deri, kişiye özgü ayırt edici fiziksel özellikler sunar (2008: 50- 53).

Anzieu'ye göre derinin incecik tabakasının altındaki ortaya çıkması, insanın en büyük korkularından biridir (2008: 49). Derinin bilinmezliği abjeksiyona (abjection) neden olur. Deri, abject'in bertaraf edilmesi işlevini gören yaşamsal bir tabakadır. İnceliğiyle, incinebilirliği, kökensel ıstırapı ama aynı zamanda uyum sağlama ve evrimleşme konusundaki esnekliği ifade eder. Deri-ben, ruhun sınırlarını tehdit eden her şeyi dışlayarak gerçekleştirilen bir işlemdir. Sembolik evren, ilk derinin anne derisi olduğunu ben'e hatırlatır. Bu nedenle yaşamı boyunca ben'in karşılaştığı ilk büyük tehdit anneye olan bağlılığıdır (Anzieu, 2008: 53). Deri tıpkı abject gibi dış gerçeklik ile bedenini içini ayıran ara ve aidiyetsiz bir yapıya sahiptir.

Dışarı attığımız şey, öznelerarası sembolik ağda edindiğimiz ve gerçek konumumuzu tanımlayan yerdir. Žižek'e göre dışarı sembolik düzenin kendisidir (2019: 104). *Tiksinti'*de dışarı ile içerisini "deri" ile ayıran evin duvarlarıdır. Kamusal alan ve özel alan ayrımı yalnızca zihindeki kategorilerden ibaret olduğunu kanıtlarcasına filmde bu ayrım ortadan kalkar. İçerisi ile dışarı arasındaki bu uyumsuzluk, evin "tekinsiz" mimarisinden de kaynaklanır.

*Tiksinti'*de ev, Carol'ın dışarının tehlikelerinden kendisini yalıtma için sığındığı bir tür "zar", bir tür korunma alanıdır. Carol evin içerisinde vakit geçirdikçe dışarıdaki insanların kendisine bir komplo kurduğunu, kendilerini delirtmeye veya öldürmeye çalıştığını düşünerek paranoid şizofreni belirtileri göstermeye başlar. Bu belirtiler bir zaman sonra semptomla dönüşür. Carol, romantik ilişkilere ve sosyal yaşantıya pek fazla önem vermez. Erkekler ve erkekliği çağrıştıran nesnelere Carol'da iğrenme duygusu yaratır. Özellikle ona dokunmaya, onu öpmeye çalışan veya kendi yaşam alanını ihlal eden erkeklere karşı yoğun bir tiksinti hisseder. Colin (John Fraser) ve kız kardeşi Helen'in (Yvonne Furneaux) evli erkek arkadaşı Michael (Ian Hendry) onda iğrenme duygusuna yol açar.

Carol'ın erkeklere karşı olan tiksinti duygusu nedeniyle yalnızca kadınların çalıştığı ve kadın müşterilerin geldiği bir güzellik merkezinde manikürcülük yapmayı tercih etmiş

olduğu sonucu çıkarılır. Genç kadın, her ne kadar erkeklere oldukça mesafeli olsa da çevresindeki erkeklerin ilgisini çekmektedir. Erkekler Carol ile ilgilendikçe onun bulantı hissi artar. Carol'ın erkeklere karşı geliştirdiği yoğun iğrenme hissiyatı, ilk olarak kardeşinin sevgilisine (Michael) verdiği tepkilerden anlaşılır. Michael'ın evdeki varlığından ve başta tıraş usturası olmak üzere ona ait olan tüm nesnelere tiksindir. Carol, Michael'ı banyoda usturayla tıraş olurken gördüğünde yoğun bir tikslenme hissine kapılır. Michael, usturasını Carol'ın dış fırçasını koyduğu bardağa koymuştur. Carol bunu fark ettiğinde karşı koyamadığı tikslenme duygusu nedeniyle, o nesnelere bir daha yüzleşmemek adına yalnızca usturayı değil, dış fırçasını ve bardağı da çöpe atar.

Kristeva'nın mekan poetiğine göre banyo bir arınma, arındırma, purifikasyon mekanıdır. Abject ile de fiziksel olarak en sık banyoda yüzleşilir. Banyo ve tuvalet, insanın kendi bedeninden çıkan sıvılarla veya dışkıyla tek başına yüzleşmek zorunda kaldığı bir mekandır. Abject ile yüzleşme ve abject'i bertaraf etme mekanında, Carol'ın sıklıkla bir erkekle karşılaşması, abject'i bertaraf etme sürecini kesintiye uğratar. Erkeğin bir arınma mekanında bulunması, o mekana sürülen bir lekedir (Dieci, 2018: 8).

Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema* (Sapığın Sinema Rehberi, Sophie Fiennes, 2006) filminde *The Conversation* (Francis Ford Coppola, 1974) filminin banyoda geçen sahnesini yorumlarken, sifonun çalışmaması ve klozetten kirli suyun dışarıya doğru taşması durumundaki psikik işleyiş sürecini açıklar:

Tuvalette sifonu çektiğimizde dışkılar bir şekilde kendi gerçekliğimizden çıkıp başka bir dünyaya doğru kaybolur. Fenomenolojik olarak algılasak başka bir ölü dünyaya, başka bir realiteye, yani başlangıçta kaotik olan bir realiteye doğru kaybolurlar. Kuşkusuz asıl korkunç olan da sifonun çalışmaması durumunda bu nesnelere, bu kalıntıların, bu dışkısız kalıntıların farklı bir düzlemde çıkıp geri dönmesi olasılığıdır (*The Pervert's Guide to Cinema*, 2006).

Tiksinti' de de Polanski, ne nesne ne de özne olan "şey"lerin eşliğiyle oynar. Carol'ın bilindışındaki dışsal kalıntılar farklı bir düzlemde çıkarak kadının evini istila eder. Bu istila biçimi ironik olarak erkek bedeninde cisimleşir. Filmin başlarında Carol kendi halinde ve "zararsız" bir kadın izlenimi verirken, işten eve döndüğü bir anda kaldırımdaki çatlağa uzun uzun bakar. Carol saplantılı şekilde evin duvarındaki çatlakları seyrederek. Mutfak duvarındaki çatlaktan oldukça rahatsız olur. Kız kardeşine mutfak duvarındaki çatlağı bir an önce kapatılmak istediğini söyler (*Tiksinti*, 1965). Çok geçmeden kurtulmak ve bertaraf etmek istediği şeyin istilasına uğrar. Hezeyanları arttıkça duvardaki çatlaklar iri yarıklara dönüşür, bütün evi sarar. Yarıklardan çıkan erkek elleri kadının bedenini ele geçirir. Kaldırımda görülen çatlak, daha sonra evin duvarlarını ikiye bölen çatlaklar ve yarıklar açık şekilde, kadının bölünen ruh halinin ilk sembolik ifadeleridir.

Carl G. Jung'a göre bilinç kendini kötülüğün cazibesinden yalnızca sağlıklı bir psikik gelişim mümkün olduğunda kurtarabilir. Ancak insanın karanlık ve kötülüğe meyilli tarafı hiçbir zaman buharlaşıp uçmaz. Karanlık ve kötülüğe meyilli taraf, bilinçdışına doğru çekilir. Bilinçte her şey yolunda olduğu sürece orada kalır. Ama bilinç, kritik ve kuşkulu durumlarla sarsıldığında o zaman insanın karanlık tarafının, "gölge"sinin, yok olup gitmediği anlaşılır (2009: 132). Her bireyin kişiliğinin karanlık tarafı olarak tanımlanan "gölge" tespit ve teşhis edilemez (Jung, 2009: 113). Filmin başlarında Carol kendi halinde, sorumluluk sahibi bir genç kadın iken, yalnız kalma korkusu nedeniyle evde yalnız başına vakit geçirmek zorunda kaldığında, karanlık ve kötülüğe meyilli tarafı, bastırılmış çocukluk anılarının travmatik etkisiyle erkek bedeni ve erkek eli hezeyanları ile ortaya çıkar. Gerçeklik ve gerçek dışı ayırt edilemez hale gelir. Carol, hem kendisi hem de çevresi için oldukça tehlikeli hale gelir. En nihayetinde de evine, bir anlamda "iç deney" alanına kendi arzusu dışında, "zorla" giren iki erkeği de öldürür.

Carol'ın ilk nevrotik belirtisi filmin başında manikür yaparken müşterisinin derisine büyülenmiş gibi bakmasıyla; ilk psikotik belirtisi yine manikür yaptığı sırada, müşterisinin tırnak etini koparma arzusuyla ortaya çıkar.³ Manikür yaparken yaşlı kadının tırnak etini koparır ve kadının bedeninden çıkan kan karşısında büyülenmiş gibi katatonik bir hal alır.

³ Nevroz, zorlanma ve stres, bireyin psikolojik yapısındaki çatışmalar, çeşitli gelişim bozuklukları, bedensel ve kalıtsal rahatsızlıklar ile aşırı kaygı gibi sebeplerle ortaya çıkabilmektedir. Psikolojide nevroz hastalarına nevrotik denmektedir. Nevroz hastaları toplum içinde yaşamlarını sürdürmekte güçlük çekmezler. Nevrozlar ileri derece kişilik bozulmasına sebebiyet vermemektedirler. Psikoz hastaları ise sık sık gerçeklikle kendi sübjektif algısını ayırt etmekte zorlanır (Freud, 2015).

Haz ilkesi “gerçeklik” ilkesine galip gelmeye, psikoz ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu olaydan sonra iş yerinde şüphe uyandıran Carol, çantasında çürümüş bir tavşan kafası taşıdığı için iş arkadaşı tarafından fark edilmesi üzerine kendisini tamamen eve kapatır ve bir daha işe gitmez.

Dış Dünyanın Dışlanması ve Deri Altına Sızan Delilik

Dışarı Carol’ın anhedonisini⁴ tetikler. Carol hiçbir şeyden haz alamaz. İş arkadaşlarıyla ve kendisinden hoşlanan erkeklerle iletişim kurmaktan kaçınır. Dış dünya, kadının kendisine hiçbir şeyden haz alamayışını hatırlatır. Žižek’e göre konuşmak, sosyalleşmenin kaynağıdır. İnsan bir konuşan hayvan olduğu için şiddetten vazgeçişin ve insan olmanın özünü tanımlayabilir (2018: 64). Carol konuşmaz, mümkün olduğunca az iletişim kurar. Žižek’den yola çıkarak yorumlayacak olursak Carol’ın sessizliği, insan olmanın özünü kaybetmenin ve şiddete dönüşünün başlangıcını oluşturur.

Carol, kız kardeşi erkek arkadaşıyla birlikte İtalya’ya tatile gittikten sonra dış dünyadan korunmak için kendisini eve kapatır. Odasında güvende hissettiğini düşünse de evde yalnız kaldıkça şiddeti artan bir psikoz geliştirir. Daha önce işe gidip gelirken, kaldırımda gördüğü çatlakları evin duvarlarında görmeye başlar, gitgide dış dünyadan kopar. Duvardaki yarıklarla birlikte deri altına sızan delilik, paranoid şizofreni olarak baş gösterir.

Carol evin içerisinde vakit geçirdikçe, kendisini dış dünyadan koruduğunu sandığı duvarlar onun için tehdit edici hale gelir. Dışarı ile içerisini ayıran deri benzeri duvarlar psikozun şiddetiyle artık onun için bir işkence aracına dönüşür. Böylelikle dışarı ile iç benlik arasındaki sınırlar parçalara ayrılır.

Carol kendisini eve hapsedtikten sonra, evin içini kendisine ait bir cehennem dönüştürür. Psikoz, karakter zaman ve mekan kavramını yitirene kadar gitgide daha ağır bir boyuta evrilir. Carol yatağa girdiğinde evde tek olmasına rağmen ayak sesleri duymaya başlar ve duyulan ayak sesleri günler geçtikçe onun yatağına zorla giren ve ona tecavüz eden bir erkek figürüne dönüşür.

İğrendirici olan aynı zamanda büyüleyici ve korkutucudur. İğrendirici olan büyülediği kadar acı vericidir. Kristeva’ya göre iğrenç hoyrat bir acıdır. Harap olmuş bir “özne-ben” in kabullenmek zorunda olduğu bir acıdır (2014: 14). Carroll (1990), iğrenmeyi özne ve nesne arasındaki, benlik ve benlik dışı arasındaki bir sınır olarak tanımlar. İğrenme hissi, üstesinden gelinmesi ve dönüştürülmesi gereken, ben ve öteki arasında salınan bir şeydir.

“Deri-ben”in özneleşme sürecinde olduğu gibi, bebeğin anne bedene dokunarak onun bir atığı olduğunu duyumsaması ve anne bedenden ayrılarak özelliğini kazanmasına benzer şekilde *Tiksinti*’de doku ve yüzeyle yapılan vurgu dikkat çekicidir. Film ve izleyici arasındaki bu taktik deney, dudak, tırnak ve yüze yapılan yakın planlarla; hayvan ve insan derisi dokusuna yapılan yakın planlarla hissettirilir.

İtalyan yönetmen Pier Paolo Pasolini’nin çok konuşulan filmi, *Salò le 120 giornate di Sodoma* (*Salo ya da Sodom’un 120 Günü*, Pier Paolo Pasolini, 1975) filmi veya Michael Haneke’nin *Funny Games* (*Ölümcül Oyunlar*, Michael Haneke, 1997) filmi iğrenme-korkuya (disgust-horror) örnek verilebilir. Bu filmlerde iğrencin paradoksu, trajedinin paradoksu ile ilişkilidir. İronik bir söylemle “dünyanın en pislik film yönetmeni” (Anafarta, 1998: 8) mottosuyla ünlenen, *Pink Flamingos* (*Pembe Flamingolar*, John Waters, 1972) filminde gerçek beden atıkları kullanan ve *Polyester* (*John Waters, John Waters, 1981*) filminin gösterimi sırasında sinema salonlarında “kötü koku” deneyleri yapan John Waters’ın filmlerinde iğrenç, mide bulandırıcı mizahi malzeme olarak kullanılır. Waters filmlerinde iğrencin paradoksu, “kokuşmuş” Amerikan alkültürü içinde karakterlerin başına gelen traji-komik olaylar ile ilişkilidir.

Tiksinti’de ise iğrendirme hissi, nesnelere ve mekan ile yaratılır. Filmin görsel estetiği ve doku(n)sal yapısı izleyicinin psikik yapılanmasını tehdit etme niyetindedir. *Tiksinti*, aklın ve bedenin (derinin) ötesine geçme korkusu üzerinde durur. Film aklı yitirmeye olan korkuyu

⁴Anhedoni (haz yitimi), psikolojide normalde zevk alınması gereken sosyal faaliyetlerden zevk alamama, yaşamdan keyif alamama hali için kullanılır. Anhedoni, daha çok psikotik depresyon ve şizofreninin negatif belirtileri arasında yer alır (Velasco ve Blanco, 2015: 37).

ve kontrolden çıkmaya başlayan bedeni sorgulatr. Bu vesileyle delilik korkusu ile yaşamının etkileri üzerine düşündürür.

Fenomenolojik açıdan delilik, öznenin kontrolünü tamamen ele geçirici olmasıyla tehdit ediciyken, iğrenme geçici bir deneyimdir (Laine, 2011: 44). *Tiksinti'*de Carol'ın hissettiği iğrenme, sadece erkeklere karşı değil, bunun ötesinde genel olarak dünyaya karşı olan bir iğrenmedir. Carol kendisi için toplum tarafından tanımlanan eş ve annelik gibi rollerden kendisine toplum tarafından yakıştırılan "güvenli bir sığınak" bulamamıştır. Carol'ın iğrenme hissi, onun evlilik ve annelik gibi sosyal kategoriye girmek istemeyen karakterinden de kaynaklanır (Laine, 2011: 39). Helena Goscilo, *Tiksinti'*yi erkeğin kadın bedenini araçsallaştırması üzerinden okur. Goscilo'ya göre Carol'ın iğrenmesi toplumsal cinsiyete dayalı bir kültürel kimliğe karşı bir iğrenmedir. Carol'ın erkeklerle ilişki kurma konusundaki isteksizliği vücuduna iğrenme şeklinde nüfuz eder (2006: 30).

Anne ve baba ile olan ilişkisinin çocuk açısından ruhsallığı kurucu niteliği vardır. Oidipus sürecinde, başlangıçta bebek anne ile füzyon halindedir. İlk iğdiş edilme sırasında, baba bir üçüncü olarak araya girer ve anne ile bebek arasındaki ilişkiyi kesintiye uğratar. Baba, anne ile bebek arasındaki göbek bağına keserek, anneyi bebekten ararak çocuğun simgesel ulaşmasının önünü açar. İnsanın ruhsallığının dile ve simgelere ulaşabilmesi, kendini toplumun bir parçası olarak duyumsamasıyla ilişkilidir. Fallik dönemde çocuk hem cinsiyet farkını, hem de ensest yaşağını içselleştirerek, sağlıklı ruhsal gelişimin temellerini oturtur. (Erdem, 2012a: 59). *Tiksinti'*de bu süreçler kesintiye uğrar. Babanın evrenine geçiş kesintiye uğrar, simgesellik ve dilsellik, ruhsallığı kurucu yönde işlev görmez. Haz ilkesinin gerçeklik ilkesine galip geldiği filmde gerçeklerin çarpıtıldığı bir evren yaratılır. Bu bağlamda film ilkel ruhsal aygıtın simgesel düzenle olan çatışmasını sahneye koyar.

Kristeva'ya göre kendisine ve çevresine zarar verme eğiliminde olmayan hastalar terk edildiklerinde veya yalnız bırakıldıklarında tehlikeli hale gelebilmektedirler (2014: 20). Carol, evde yalnız başına geçirdiği süre boyunca başkalaşım geçirir. İç dünyasının dış gerçekle ilişkisizliği, evdeki yalnızlığında, tehlikeli bir zamandırılıkta askıda kalır. Kız kardeşinin tatile gitmesini istemediği için onunla konuşmaya çalışan Carol'ın söylemlerinden yalnız kalmaktan ne kadar korktuğu anlaşılmaktadır.

Ev, kültür, cinsiyet ve köken fark etmeksizin pek çok kişi için ruhsal bir inziva alanıdır. Ancak filmde ev, Carol'ın yaşam ile ölüm dürtüsünü karşı karşıya getiren bir handikapa dönüşür. Ev, ölümün ve yaşamın bir araya geldiği ve en nihayetinde ölümün yaşama galip geldiği, çocukluğun erişkinliğe geçişe müsaade etmediği tehlikeli bir alana dönüşür.

İğrenme hissinin temel dayanağı, özneye bir tehdit oluşturması üzerine kuruludur (Kristeva, 2014). Filmde dar koridorlar, karanlık, tekinsiz ev içi mekanlar, algı bozukluğu hissi yaratacak şekilde dar mekanlarda kullanılan geniş açılı lensler, nesnelere yapılan yakın çekimler abject'in filmin duyusal çekirdek olarak kurduğu yapının en önemli parçalarıdır.

İnsan evinde rahat hisseder, "kendi gibi" olur. "Yuva" insanın regrese olmasına en müsait alandır. Carol'ın cenin pozisyonunda kıvrılıp yatması, tırnağını yemesi, yiyecekleri bir çocuk gibi tüketmesi, çocukluk korkuları ve takıntılarının fiziksel belirtileridir. Kadın, yetişkinliğe geçiş sürecini tamamlayamamış, psişik olarak regresyona uğramıştır. Genç, yetişkin birinin aksine Carol, bir çocuğun zihinsel seviyesine ve davranışlarına sahiptir. Babanın simgesel sisteminde, olgunluk saldırganlığın tamamen bünyeden sökülüp atılmasını temsil ediyorsa Carol hiç olgunlaşmamıştır.

Smelik, *Feminist Sinema ve Film Teorileri: Ve Ayna Çatladı* (2008), kitabının "Filmin Göbek Deliği: Dışkı ve Maskeleye Üzerine" bölümünde abject'in karakter olarak cisimleştiği filmleri ele alır. Smelik, Jane Campion'un *Sweetie* (1989) filminde aile içindeki düzeni bozan, aileye uyum sağlayamayan kadın karakteri (Dawn) abject olarak yorumlar. Smelik'e göre filmdeki kadın, tanıdık olmaktan çıkarılmıştır, tekinsizdir ve tamamen olumsuz ötekine dönüşmüştür (2008: 173). Carol da Dawn gibi aileye ve iş yerine uyum sağlayamayan, huzursuzluk yaratandır. İş yerindekilerce, kız kardeşi ve kız kardeşinin erkek arkadaşı tarafından olumsuz ötekine dönüştürülmüştür.

Carol'ın dairesi kendi kontrolünün ötesinde şekillendirilmiş zihnin bir analogisi olarak okunabilir. Benlik ve benlik dışı arasındaki sınırlar, özne ve nesne arasındaki sınır, içeride ve dışarıda olan Carol'ın dairesinde çözülmektedir. Abject, ben ve ben olmayanın sınırlarını ihlal eder.

Freud'un kavramsallaştırdığı "uncanny" (tekinsiz), evin dışında olmayan kişinin evin içinde en yakınındakilerde sezindiği bir histir. Korku evin içinde olan bir şeyden, tanıdık, aşına olan bir şeyden kaynaklanmaktadır (Freud, 1919).

Korunaklı bir alan gibi görünen ev aynı zamanda manipülasyona ve psikolojik dönüşüme en uygun alandır. Ev, patriarkanın kültürel iklime yayılma sürecinin bir katalizörüdür. Ev, çeşitli ideolojileri sergilemek ve uygulamak için güçlü bir metaforudur. Zaman içerisinde eve dair kültürel algılar, evin insanlar için ne ifade ettiği değişmiştir. Ancak evin kadınlıkla ilişkilendirilme biçimleri tarihsel olarak değişmemiştir. *Poetics of Space*'de (1994), Gaston Bachelard, evi bir güvenlik yeri olarak tanımlamıştır. Bachelard'a göre ev, hayalleri kuran, hayalciyi koruyan ve içinde hayalcinin huzur içinde hayal görmesine izin veren kapalı bir alandır. Eve ait bir yorum da Oliver Marc'dan gelmiştir. *Psychology of The House* (1977) kitabında, vücuda benzeyen bir evden bahseder ve evin kendisine ait bir psikolojisinin olabileceğine dikkat çeker. Marc'a göre ev, bir iç alan olarak kadınlığı çağırıştırır, doğumun ve üremenin maternal yapısına benzer.

The Architecture Uncanny: The Modern Unhomely (1992) kitabında Anthony Vidler, evin bedensel yapısının tehlikeli olduğunu ve insanda kaygı yaratma gücüne sahip olduğunu iddia eder. Vidler, Freud'un "tekinsiz" makalesinin mekansal okumasını yapar. Vidler'e göre bir kavram olarak tekinsiz, metaforik evini, iç alanlarda bulur. Estetik boyutta mekansal tekinsiz, rahatsız edici bir belirsizlik uyandırmak için gerçek ve gerçek olmayanın sınırlarını kesin olarak belirleyemeyen zihinsel bir yansıma durumunun bir temsilidir.

Apartman Üçlemesi'nin bütün filmlerinde ev ve apartman boyut değiştiren dengesiz bir yapıya sahiptir. Filmlerde komşu kavramı önemli bir yer tutar. Üç filmde de tekinsizlik duygusu hem mekanlardan hem de komşulardan kaynaklı olarak hissedilir. Karakterlerin başkalaşım geçirerek akli dengesini kaybettiği evler, her fırsatta meraklı komşular tarafından gözetlenmektedir. Komşular evin içine girer çıkar, evde yaşayanlarla muhabbet eder ama aynı zamanda şüphe uyandırır. Komşulardan şüphelenilir ama bilinç düzeyinde nedeni kavranamaz. Evdekilerin komşular tarafından gözetleniyor ve dinleniyor olması, gözetleme ve denetleme mekanizmaları ile uzun yıllar Polonya'yı etkisi altında tutmuş Sovyet uydu rejiminin gözetleme ve denetleme mekanizmalarıyla ilişkilendirilebilir.

Tiksinti' de bilinen, güvenilir bir yuva olan "ev" kendisinin tersine dönüşür ve Carol için tehlikeli ve ele geçirici bir hal alır. Kendisini dışarıdan izole etmek için eve kapatır. Fakat her ne kadar izole etse de dışarının ihlalciliğinden kaçamaz ve iç endişeleri dairenin kendisine yansır.

Tiksinti' de klostrofobik ve karanlık mekan kullanımına bağlı olarak fantazmatik gerçek ile gerçek dışı, kabuslar ve halüsinasyonlar iç içe geçer. Önce evin duvarları çatlamaya başlar, sonra çatlayan duvarlardan çıkan erkek elleri kadının bedenini ele geçirmeye çalışır. Carol için evin tüm duvarları dış dünyaya karşı bir barikattir. Ancak "dış dünya" dışarıda kalmayı reddeder ve erkek elleri sanrıları olarak evin içine nüfuz eder.

Erkek elleri saldırgan, yıkıcı, tehlikeli olarak evi istila eder. Erkek bedenleri, evin mitos evrenine zorla dahil olduğunda, saldırganlık da içeri alınmış olur. Çocukluk travmaları, sokakta atılan laflar, sokaktaki delici, tacizci bakışlar, kız kardeşiyle sevişme seslerini duyduğu adam, peşine takılan adam, kendisine tecavüz etmeye çalışan ev sahibi gibi durumlar birleşince Carol, erkeklere karşı dizginlenemez bir tiksinti duygusu geliştirir. Bu duyguyu onları yok ederek bertaraf etmeye çalışır.

Ev yaşayan bir beden haline gelir. Mimari bir yapı, zihinsel (bilinçli) bir yapıya dönüşür. Ev git gide Carol'ın deliliğine içeriden davet eden bir mekana, Carol'ın deliliğini amaçlayarak bilinçli bir kasıtlı hareket eden yapıya dönüşür (Laine, 2011: 41). Dar ve karanlık koridordaki duvarlar çatlar, duvarların formu değişir. Duvarlar, zar veya deri gibi esnek bir yapıya bürünür. Evin kendisi abject bir gövdeye, duvarlar nefes alıp veren, canlı bir yapıya dönüşür. Duvarlar, kanamaya ve terlemeye başlar. Carol'ın delüzyonlarının şiddeti, duvarların bir deri gibi yarılan ve kanayan bir yapıya bürünmesi, duvarlarda oluşan büyük yarıklar ve bu yarıklardan çıkan erkek elleri ve aynı zamanda dairenin çeşitli odalarında meydana gelen algısal çarpıtmalarla anlaşılır. Delüzyon nedeniyle algısal olarak dairenin koridoru banyoya kadar uzar. Banyoya girdiğinde Carol, kendi vücudunu orantısız şekilde, çarpık ve büyük olarak algılar. Küvet de olduğundan çok daha büyük görünür. Banyo duvarları da çarpık olarak görünür.

Carol, hezeyan içindeyken destek arayışı içerisinde bir duvara yaslanır. Yaslandığı anda duvar bir deriye dönüşür. Daha sonraki bir sahnede karanlık ve dar koridor boyunca duvarlardan eller fırlar. Kadının tüm bedenini ele geçirmeye çalışır.

Ev Carol'ın yaşadığı deneyimin bir parçasını taşır. Ev filmin başında aydınlık ve düzenliken, Carol aklını yitirdikçe karanlıklaşıyor ve tekinsizleşir. Yalnızca dairenin içindeki yiyecekler değil dairenin kendisi de çürümeye başlar. Çatlaklar, yarıklar, kırışıklıklar, çizgiler, yiyeceklerin dokuları, yüz derileri, sakallarını kestiği ustura, kıllar, saçlar, yara izleri, deriden fışkıran kan, pürüzlü insan derilerine yapılan yakın çekimler dikkat çeker. Filmde dar alanda geniş açılı lens kullanımı gibi deneysel tekniklerle izleyicinin evi, halüsinasyon gören Carol'ın gözünden algılayabilmesi sağlanmıştır. Kadının gerginliği arttıkça aydınlatmanın sertliği de artar. Sabit kameranın kullanıldığı sahnelerde, kamera alçak bir seviyeye konumlandırılmış ve böylece klostrofobik his arttırılmıştır.

Filmde yakın plan çekimler sık sık kullanılmıştır. Nesnelere ve karakterin yüzüne sıklıkla yakın plan çekimle bakılmıştır. Dış mekan sahnelerinde de protagonistin yüz ifadeleri yakın plan çekimlerle vurgulanmıştır. Yakın plan çekimler ile kamera kadının ruh halleriyle rahatsız edici bir yakınlık kurmuştur. Carol'un zihinsel çöküşünü hissettirmek için kamera karaktere daha çok yakınlaşır. Bu sayede kadının iç dünyasındaki gerginlik, yakın plandaki yüz hareketlerinden anlaşılabilir. Carol'ın dudağını ısırması, sık sık burnunu kaşınması ne yapacağını bilmemenin yarattığı tedirginliğin dışavurumları olarak yorumlanabilir.

Oral, üretral ve anal sadizm dönemlerindeki yeme, parçalanma, yakma, yıkma düşlemleri, tahrip edilmiş ve intikam peşinde olan korkutucu nesnelere dönüşür (Başer, 2010: 25). Carol'ın evinde de benzer şekilde, kadının sürekli kendi yansımaları gördüğü içsel sadistik, tekinsiz nesnelere kaygısını daha fazla arttırır. Filmde bireyin ruhsallığı açısından fobik nesne olarak tanımlanacak tekinsiz nesnelere mevcudiyeti, tekrar tekrar aynı nesnelere kadraja alınarak hatırlatılır.

Az pişmiş ve kaldıkça çürüyen ölü tavşan ve filizlenen patatesler, Carol'ın kademeli olarak aklını yitirilişine eşlik eder. Carol yemek yemez, yıkanmaz, evi temizlemez ve evin içerisinde hülyalı dolaşmanın dışında pek bir şey yapmaz. Carol'ın durumu kötüleştikçe evdeki yiyecekler kokuşur ve iğrenç bir hal alır. Kadın, evde vakit geçirdikçe ev, bir yuvadan ziyade karanlık bir mağaraya dönüşür.

Filmdeki iğrenme hissi erkekliği çağrıştıran nesnelere ilgili olduğu kadar yiyeceklerle de ilişkilidir. Yiyeceklerin başında yemek için pişirilen daha sonra yemekten vazgeçilerek çürümeye bırakılan tavşan gelir. İzleyicide iğrenmeye sebep olan çürümüş tavşan eti, film boyunca belirli aralıklarla gösterilir. Polanski'nin ailesinin Yahudi olduğu düşünüldüğünde, Yahudi inancına göre tavşanın murdarlık sembolü olması da önemli bir ayrıntıdır. Yahudi inancına göre tavşan eti koşer değil, haramdır.

Filmde kendini sürekli olarak tekrar eden imgeler arasında çürümüş tavşan eti, filizlenen patatesler, sokak çalgıcıları ve çatlayan duvarlar bulunur. Yarısı karanlıkta bırakılan aile fotoğrafı ile birlikte bu nesnelere Carol'ın parçalanmışlığının habercisidirler. Filmde nesnelere yakın plan çekimlerden bakılır. Yiyeceklerin çürümekte olan yüzeyleri, tıpkı Carol'ın çalıştığı güzellik merkezine gelen yaşlı kadınların yüz derileri ve el derileri gibi yakın planlar ile gösterilir. *Tiksinti* böylece nesnelere ve insan bedenine yakından bakmanın iğrendirici bir deneyim olduğunu bize hatırlatır.

Filmde somut nesne ile simge, somut nesnelere ile soyutlamalar, dışsal olanla içsel olan geçişgendir. Eve yapılan her ihlal, ölümle sonuçlanır. Carol'ın egosunun bir uzantısı olan evin dışarısından içeriye doğru gerçekleşen ihlaller ile kadının benliği de yarılr.

Sesin Kullanımı ve Sessizlik Üzerine

Tiksinti'de çok az diyalog vardır. Carol az konuşur, mekanik hareketlere, ifadelerle sahiptir. Sessizlik tetikleyicidir ve çok anlamlıdır. Evdeki sessizlik, iğrenme ve delilik etkisini izleyiciye geçiren bir araçtır. Sessizlik, işitsel tetikleyiciler olarak "dışarısının" "içeriye" açıldığı telefon sesi, kapı zili sesi, su damlası sesi, kilise çanı sesi, kilisenin bahçesinde gülüşen rahibelerin sesi ve saat sesi ile bozulur.

Dış dünyanın tacizkar öğelerini içeriye taşıyan bu sesler, uyarıcı seslerdir. İç dünyada oluşan ruhsal hareketler de sessel imgelerle temsil edilir. Dışarısının delici ses evreni, Carol'ın hezeyanların yoğunlaştığı sahnelerde yerini sessizliğe bırakır. Evin içerisine giren sesler, evin

boyut değiştiren dengesiz yapısındaki tekinsizliği arttırır. Bu sesler Carol'ın sessiz dnyasını aniden biler.

Carol'ın odasının penceresi kilisenin bahçesine bakar. Üzerinde beyaz kıyafetler olan rahibeler top oynar ve gülüşürler. Kilisenin dışarısının evin içerisinden daha "canlı" ve "yaşanabilir" şekilde gösterilmiş olması, Avrupa'nın en dindar toplumu olarak bilinen Polonya toplumuna yakından bakmak adına dikkat çekici bir ayrıntıdır. Ses ile ilgili dikkat çekici bir nokta da sokak çalgıcılarıdır. Sokak çalgıcıları filmde tekrar eden öğelerden bir diğeridir. İçlerinden birinin sürekli ters yürüdüğü, üç yoksul sokak çalgıcısının çaldığı neşeli müzik, "içeride" yaşanamayan hayatın "dışarıda" olduğunu bize bir kez daha hatırlatır.

Sessizlik bir tetikleyici olabilir. İnsanın bilinçdışı sessizlikle konuşabilir (Başer, 2010: 128). Sessizlik, ben'likte birçok şeyi tetikleyen anlamını taşır. Sadece susmak değil, fanteziler geliştirmek, hayallere kapılmak da insanı tetikler. Sessizlikle bile karşılaşsa yanıtı olmayan söz yoktur. Psikanalizin işlevselliğinin temel kaynağı budur (Başer, 2010: 142- 143).

Kameranın bize görüntüsel olarak gösteremediği dünya, insanın iç dnyasıdır. İç dünya bir dereceye kadar bilinçdışının derinliklerini içerir. Ancak ses ve bakış arasındaki ilişki sayesinde karakterin iç deneyimi, izleyici tarafından deneyimlenebilir hale gelir. *Tiksinti*, sanki bize iç gözlemlerimizle görme imkanı veren bir deneyim alanı sunar. Psikanalitik bakış açısıyla ses, Carol'ın içsel deneyimlerini güçlü şekilde seyirciye aktarır. Ses, kadının iç yaşantısı hakkında bize bilgi verir.

Filmin başında dairenin aydınlık olduğu zamanlarda caz müzik kullanılırken, kadının hezeyanı arttıka kakafonik davul sesine geçiş yapılır. Carol'ın delüzyon içerisinde olduğu sahnelerde, tüm olan bitene davul sesi eşlik eder.

Kişinin ailesiyle ilgi, alaka ve ilişki düzleminde yaşadığı yoksunluk ne kadar yoğun ve uzun süreli olursa sevgisizlik, kendi başına travmatik bir niteliğe bürünebilir (Erdem, 2012b: 90). Filmin sonundaki aile fotoğrafı, simgeleştirme süreçlerinin Carol daha küçükken tahrip edilđine dair ipucu verir. Carol'ın çocukluğunda yaşanan ve "dile getirilemeyen" acı verici deneyimini yorumlama işi seyirciye bırakılır.

Film Carol'ın gözlerinin yakın plan çekimiyle açılır. Benzer şekilde Carol'ın çocukluk fotoğrafındaki donuk yüz ifadesine ve gözlerine yapılan zoom ile de sonlanır. Bu iki çekim arasındaki operasyonel ve optik benzerlik Carol'ın çocukluğundan beri ciddi çöküntüler içerisinde olduğuna işaret eder. Ancak film açıkça çocuklukta yaşanan bir cinsel istismar konusunu ele almaz (Laine, 2011: 39). Aile fotoğrafında ilk dikkat çeken Carol'ın gözleridir. Kız çocuğu objektife bakmaz, belli bir noktaya kilitlenmiştir.

Gözlerin ruhun penceresi olduğunu söyleriz. Gözün ardında bir ruh yoksa, gözün ardındaki, yalnızca ölümler dnyasına ait bir uçurumdur (Žižek, 2019: 120). İç dnyası çocukluk travmalarıyla yıkılmış Carol'ın ruhunun aynası gözleridir. Carol'ın dnyayı kendi kurgusuna göre yeniden yaratma, parçaları birleştirmeye, yaşamı ölümün içine yeniden sokma çabası başarısızlıkla sonuçlanır.

Sonuç

Dışarı tarafından ele geçirilme korkusu ile başkalaşım geçiren bir kadının hikayesini anlatan *Tiksinti* filmi, Polanski'nin İkinci Dünya Savaşı dönemine denk gelen çocukluğunun, Polonyalı bir Yahudi olarak sürekli tecrit halinde geçirmesinin ve Polonya'daki Sovyet totaliter rejiminin gözetleme ve denetleme mekanizmalarının etkisi göz önüne alınarak incelenmeye çalışılmıştır. Zira *Roman Polanski: Wanted and Desired* (2008) belgeseli için Polanski ile yapılan röportajda İkinci Dünya Savaşı süresince ve sonrasında Sovyet totaliter rejiminin ilk filmleri üzerindeki etkisini dile getirmiştir.

Tiksinti'de Carol'ın içinde başkalaşım geçirdiği karanlık ve tekinsiz ev, filmin başlıca mekanı olarak kullanılmıştır. Carol bu mekana girdiğinde başkalaşım geçirmiş, tehlikeli hale gelmiştir. Dışarıyı içeriden ayıran evin duvarları, dışarıyı içeriye sızdıran bir deriye dönmüştür. Evin mimari yapısı ve evin içerisini sürekli gözetleyen komşular birer "tekinsiz" olarak ele alınmıştır.

Tiksinti, abject ve deri-ben temsilleri ile bedeninin sınırlarının kırılmasını ve keyfiliğini hatırlatan bir filmidir. Filmdeki tekinsizlik hissi ve dışarının (erkeklerin) komploları gibi düşünceler karakterde psikotik bozukluklara yol açmıştır.

Sonuç olarak yapılan çalışmayla filmin baş karakteri ve mekanı merkeze alınmış, “abject”, “deri-ben” ve “tekinsiz” kavramları ile özneleşme süreçleri arasındaki ilişki ortaya konmuştur. “Dışarısının” karakter üzerindeki etkisi irdelenmiştir. *Tiksinti*, özne-ben’lik çemberinin çocukluk hatıralarında kırıldığı, içsel parçalanma hikâyelerinden biridir. Carol’ın gözlerinin yakın plan çekimiyle açılan film, Carol’ın çocukluk fotoğrafı üzerinden gözlerine yapılan vurgu ile sonlanır. Carol’ın çocukluğunda umutsuzluğa açılmış olan çember tekrar umutsuzluğa kapanır.

Kaynaklar

- Abraham, N. (Yapımcı) & Zenovich, M. (Yönetmen). (2008). *Roman Polanski: Wanted and Desired* [Belgesel]. ABD: HBO Documentary Films.
- Anafarta, O. (1998). Dünyanın En Pislik Film Yönetmeni: John Waters. *Geceyarısı Sineması*. 1, 8-12.
- Anzieu, D. (2008). *Deri-Ben*. N. Demiryontan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Aracena, Y. (2012). “Psychosis in Films: An Analysis of Stigma and the Portrayal in Feature Films.” New York: CUNY Academic Works.
- Başer, N. (2010). *Lacan*. İstanbul: Say.
- Bataille, G. (1993). “Abjection and Miserable Forms.” Y. Shafir (Çev.). *More & Less*, Pasadena, S, L (Ed.). BK: MIT.
- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space*. M. Jolas (Çev.). ABD: Beacon.
- Beckett, S. (2010). *Üçleme*. U. Ün. (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bellville, H. (Yapımcı). & Polanski, R. (Yönetmen). (1976). *Le locataire* [Sinema Filmi]. FR: Marianne Production.
- Castle, W. (Yapımcı). & Polanski, R. (Yönetmen). (1968). *Rosemary’s Baby* [Sinema Filmi]. ABD: William Castle Production.
- Carroll, N. (1990). *Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. Abingdon: Routledge.
- Creed, B. (1986). “Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection”, *Screen*, Vol:27, Issue 1, 44-71.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Abingdon: Routledge.
- Çolak, B. (2011). “Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi - Dışarısı; Kiki Simith’in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection.” *Fe Dergi* 3 (1), 38-46.
- Dieci, E. (2018). *The Personal is Political: Enclosed Settings in Roman Polanski’s Apartment Trilogy* (Undergraduate research dissertation). Georgia Institute of Technology, Atlanta.
- Erdem, N. (2012a). “Puro Ne Zaman Purodur? G. Lanthimos’un Flmi Köpekdişi Üzerine”, *Sinema ve Psikanaliz*, Ö. Terbaş (Ed.), 55-67.
- Erdem, N. (2012b). “Hayatın Mırıltısı: R. Erdem’in Filmi Hayat Var Üzerine”, *Sinema ve Psikanaliz*, Ö. Terbaş (Ed.), 89-99.
- Feher, F. ve Heller, A. (1995). *Doğu Avrupa Devrimleri*. T. Demircan (Çev.). İstanbul: YKY.
- Fiennes, S., Misch, G., Rosenbaum, M. Ve Wieser, R. (Yapımcı), & Fiennes, S. (Yönetmen). (2006). *The Pervert’s Guide to Cinema* [Belgesel]. BK: Amoeba Film, Mischief Films.
- Freud, S. (1919). *The Uncanny, Imago*. A. Strachey (Trans.). Vol. 5, 1-21.
- Freud, S. (2015). *Psikanalize Giriş, Genel Nevroz Öğretisi*, A.C. İdemen. (Çev.). İstanbul: Cem.
- Haltorf, M. (2019). *Polish Cinema A History*. New York: Berghahn.

Goscilo, H. (2006). Polanski's Existential Body: As Somebody, Nobody and Anybody. *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the World*. J. Orr., E. Ostrowska, (Ed.). London: Wallflower, 22-37.

Gutowski, G. (Yapımcı), & Polanski, R. (Yönetmen). (1965). *Repulsion* [Sinema Filmi]. BK: Compton Films.

Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*. A. Yardımlı. (Çev.). İstanbul: İdea.

Jung, C., G. (2009). *Dört Arketip*. Z. A. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Metis.

Kovâcs, A., B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*. E. Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki.

Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. N. Tural (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Kristeva, J. (2017). *Ruhun Yeni Hastalıkları*. N. Tural (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Lacan, J. (2012). *Babanın Adları*. M. Erşen (Çev.). İstanbul: Monokl.

Laine, T. (2011). "Imprisoned in Disgust: Roman Polanski's *Repulsion*." *Film-Philosophy*. Vol. 15. No. 2., 36-50.

Marc, O. (1977). *Psychology of The House*. BK: Thames and Hudson.

Miller, J. (2010). *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*. New York: I.B.Tauris

Nowell-Smith, G. (Ed.). (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. A. Fethi (Çev.). İstanbul: Kabalcı.

Quaresima, L. (2011). 2004 Baskısı İçin Giriş: Kracauer'ı Yeniden Okumak. *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*, içinde. E. Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki.

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*. D. Koç (Çev.). İstanbul: Agora.

Velasco ve Blanco (2015). *Anhedonia: Psychological Predictors, Neural Mechanisms And Clinical Treatment*. Options, Alexandra M. Columbus (Ed.), Vol:107107 S. 37-51. New York: Nova Science.

Vidler, A. (1992). *The Architecture Uncanny: The Modern Unhomely*. ABD: The MIT.

Žižek, S. (2018). *Şiddet*. A. Ergenç (Çev.). İstanbul: Encore.

Žižek, S. (2019). *Yamuk Bakmak*. T. Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.

Žižek, S. (2002). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. T. Birkan. (Çev.). İstanbul: Metis.

Sinemada Felsefeden “Yararlanma” Yolları Üzerine

Çağdaş Emrah Çağlıyan*

Özet

Sinema çalışmalarında incelediğimiz filmleri birtakım felsefi metinlerle ilişkiye sokarken büyük bir özen ve özveriyle hareket etmemiz gerekir. Çünkü bazı durumlarda görülebilmektedir ki, bu felsefi metinlerde ortaya konulmuş olan düşünceler, elimizdeki görsel malzemenin yaratılma sürecinde dikkate alınmış olsa da, asli içeriğinden uzaklaştırılmıştır. Üstelik daha da sakıncalı olanı, kimi filmlerde bu metinlerle ilişkilendirilebilecek bir imgeler yığını kullanmanın amacı olguda apaçık görünen gerçekleri görünmez kılmak olabilir. Söz konusu filmler üzerine yapılan pek çok çalışmada ise, filmde felsefi bir düşüncenin çarpıtılma ve bozulmasına sessiz kalındığına tanık olmuşuzdur. Burada ise, yalnızca yönetmenin çıkarı kollanmaz; yönetmenin kendince gösterdiği ipuçlarından yola çıkıp kendisine işaret edilmiş olan metinlerle ilişkiye sokan eleştirmen de kendi çıkarını düşünerek hareket eder. Her iki taraf da -örtük biçimde de olsa- derin bir düşünce dile getirdikleri iddiasındadır ama bu düşüncelerin olgunun gerçekliğiyle, yaşamın kendisiyle bağı kopmuştur.

Bu bağlamda, çalışmamızda, birtakım felsefi metinlerin yalnızca tek bir boyutuyla ele alındığını ve böylece eğilip büküldüğünü gözlemleyebileceğimiz bazı film örneklerini inceleyeceğiz. İnceleyeceğimiz örnekler, filmlerinin ardında hep derin bir anlamın aranmasının artık bir alışkanlığa dönüştüğü Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem'e ait olacaktır. Onların filmlerinde gözlemleyebileceğimiz, insanın kötücüllüğüne, usdışı ve içgüdüsel bir varlık oluşuna ilişkin vurguya, söz konusu filmlerin ilişkilendirildiği metinlerde ne şekilde yer verildiğini göz önünde bulundurmanız önemlidir. Çünkü insanı salt aşağılık yönleriyle ele almak ve bunda bir derinlik bulmak, sonunda insanın uğradığı haksızlığın meşrulaştırılmasına zemin hazırlar. Kendimizde derinlik gördüğümüz böyle bir an, egemenlerin çıkarlarıyla da örtüştüğümüz andır.

Bir düşüncenin yalnızca tek bir yanını vurgulamak, bu düşüncenin özsel yanından ziyade yalnızca işimize gelen yanını dikkate aldığımızı ilişkin bir kuşku doğuracaktır. Bu kuşkuyu savuşturacak olan ise, gerek görsel malzemenin oluşturulmasında gerekse bu malzemenin yorumlanmasında tümüyle dürüst bir doğrultuda hareket etmek olacaktır. Bu dürüstlük, bizim çıkarımıza aykırı olabilir ama geçerliliği daha kesindir.

Anahtar Sözcükler: *Türk Sineması, kötücüllük, usdışılık, çarpıtma, sinemada felsefe.*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4013-4727>

E-mail : cagdasc@baskent.edu.tr

DOI: 10.31122/sinefilozofi.737620

Geliş Tarihi - *Recieved*: 14.09.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 12.12.2020

A Discussion About The Ways Of “Utilization” From Philosophy In Cinema

Çağdaş Emrah Çağlıyan*

Abstract

We must behave with much attention and devotion while correlating the films we analyze with several philosophical thoughts. Because in some cases, we can see that, these philosophical thoughts are suspended from their essential content even they are considered within the process of creation of the visual content we work on. Also, it's more objectionable that, the aim behind using a pile of images those can be related to some philosophical texts, can be hiding factual matters obviously can be seen. We can witness that plenty of works being silent to the distorting and spoiling a philosophical notion in some films. In this case, it's not only the director's benefit protected, the critic also looks after its own self while correlating the referred texts with the film by following the clues the director showed. The both sides pretend to mention deep ideas, but the link between these ideas and obvious facts is broken.

In this context, we research some film samples which seem to be included several philosophical ideas superficially and deformative. The samples in our research will be belong to Zeki Demirkubuz and Reha Erdem, cause there is an addiction to search deep meanings in their films. It's important to consider that, the emphasis regard to evilness, irrationality and animality of human in some philosophical texts which are generally seen in relation with aforasaid films. Because approaching humans just in respect to their inferiority and finding deepness in that approach (thought), leads up to the legitimation of the injustice people meet with. Such a moment we find deepness in ourselves is the moment we coincide with the benefits of the sovereigns.

Emphasizing an idea's only one aspect, makes us doubtful about considering that idea in a self-seeking way. We can parry that doubt by behaving totally honest while both creating a visual material or interpreting it. This honesty can be against to our profit, but its validness is more certain.

Key words: *Turkish Cinema, evilness, irrationality, distortion, philosophy in cinema.*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4013-4727>

E-mail : cagdasc@baskent.edu.tr

DOI: [10.31122/sinefilozofi.737620](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.737620)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 14.09.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 12.12.2020

Giriş

Bir konuya ilişkin yorum ya da yargılarımız, hangi yönüyle derin düşünce ürünü sayılabilir; onların bir değer taşıdığını iddia etmemiz ne şekilde olanaklı olabilir? Bu konuda önceliği, yorumumuzu yönlendiren eğilimin taşıdığı dürüstlüğe verebiliriz. Bu dürüstlük ne denli yoğunsa, düşüncemiz de o denli derinleşir. Eğilimimizin dürüstlüğü, bizi okuduğumuz metnin anlamını açığa kavuşturma yönünde güdüler¹. Metin bizim için açık hale geldiğinde, o metnin oluşturulmasına neden olan derdi kavrarız. Bu dert, yazarın anlatımında somutlaşsa da, içinde çıktığı çağın içerdiği bir problemi ortaya koyma, buna bir çözüm arama çabasını dışavurur. Okuma eylemimizdeki dürüst tutumumuz sayesinde böyle bir derdin ayırına varınca, kendimizi bu derdi gerek içinde bulunduğumuz çağ ile, gerekse bireysel yaşam deneyimimiz ile ilişkilendirmekten alıkoyamayız. Eskinin üstünden çok zaman geçmiştir, ama benzer sorunlar şekil değiştirerek sürmektedir. Üstelik, okumanın ardından yapacağımız bir içgözlem ile, genele yayılmış olan sorunun öznel alandaki karşılığını da açığa çıkarmaya çalışır, böylece özel ve genel, tikel ve tümel arasında bir koşutluk kurarız. Böyle bir koşutluğu temellendirebildiğimizde, okuduğumuz metnin her çağa direnen kalıcılığını görür, kendi okuma deneyimimizdeki edimselliği de sağlamış oluruz.

Peki, okuduğumuz bir metin bizim için ne zaman tam anlamıyla anlaşılabilir olur? Bazı durumlarda, incelediğimiz metni kendi işimize yarayacak şekilde okumaya yöneliriz. Eğer bize alıntı yapma şansı veriyorsa, çalıştığımız başka bir konu için ek bir kaynak oluşturuyorsa ya da en azından kendisinden haberdar olmamız bir işimize yarayacaksa, o metin bize yarar sağlayacak gibi görünür. İşimize geldiği şekilde bu metni ameliyata alır, uzuvlarını kesip kullanır; sonunda yeniden işimize yarayacağı bir dahaki sefere kadar morga kaldırırız. Çıkarımıza hizmet ettirdiğimiz bu metinle çok yakın ilişki kurmuş görünürüz; ama aslında onu bütüncüllüğüyle kavrama yetisinden yoksunuzdur. Ne okuduğumuz metnin asıl derdini merak ederiz, ne de onu kendi yaşamımızla, ya da daha yerinde bir ifadeyle, yaşamımıza yönelik kavrayışımızla bir bağ kurarak değerlendiririz. İşe yarar bir parça aramaya koyduğumuz metnin özü bize görünmez, dolayısıyla ölüdür ve kullanıldıktan sonra bizim için miadını doldurur. Dolayısıyla, yalnızca tikel çıkar için kullanılması nedeniyle, ancak tikeli aşamayacak eserlere kaynak oluştururlar. Bir bakıma, işimize yarasın diye katlettiğimiz metnin artık ölü durumdaki uzuvlarını alır ve gelişigüzel birleştirerek yeni bir ölü yaratırız. Aslında ortaya çıkan ucubenin ölü olduğunun farkındayızdır, ama onun yaşıyor olduğuna inanacak türdeşlerimiz olduğunu biliriz; ne de olsa ortalıkta ölüden bol bir şey yoktur ve bu bolluk da bizim çıkarımızı güvenceye alır.

Yukarıdaki açıklamalarımızdan hareketle, bu çalışmada, okuduğumuz metni çarpıtma eğilimimiz ve bu eğilimimizin bazı “yazarlar” (*auteurs* de diyebiliriz) tarafından yönlendirilmesi üzerinde durulacaktır. Sinema yapıtlarını doğrudan bir metin olarak değerlendirmesek de, sinema sanatında asıl yaratıcılık payesini verme alışkanlığında olduğumuz yönetmenleri auteur (yazar) olarak tanımlama eğilimindeyizdir. Bu yazarlardır ki, filmlerine “felsefi bir derinlik” katkısında bulunması için yararlandıkları metinleri yorumlama özgürlüğünü uç noktaya taşır ve bu metinleri bağlamından tümüyle uzaklaştırırlar. Bu bağlamda, inceleyeceğimiz örnekler ise, filmleri üzerine felsefi çıkarımlar yapmanın artık neredeyse bir geleneğe dönüştüğü yazar-yönetmenlerimizden iki tanesine, Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem’e ait olacaktır². Bu yönetmenlerin bazı filmlerinde rastladığımız temaların ilişkilendirilme eğiliminde bulunduğu felsefi konularla bağını tartışacak, kurulan bağın

¹“Okuduğumuz metin” derken kastedilen, yazılı metinlerdir. Filmlerindeki yaratıcı rolüne vurgu yapılan yönetmenlerden yazar (auteur) olarak bahsetme alışkanlığı olsa da, bir filmin kendisinden bir metin olarak bahsetmek çok tartışmalı bir konudur. Çalışmamızda, yönetmenlerin filmlerinde birtakım metinlere kattıkları yorumun tartışmalı yanlarına dikkat çekecek olsak da, filmleri birer metin olarak değerlendirmemekteyiz.

² Konumuza ilişkin ülkemiz yönetmenlerinden örnekleri, kuşkusuz ki, arttırabiliriz; ancak bunun için bir makalenin alçakgönüllü sınırları yetmeyecektir. Bu yönetmenlerin özellikle seçilmesinde, birinin tümüyle yalın ve doğal, diğerininse abartılı ve tiyatral uçlarda yer alan bir biçim benimsemiş olmaları etkili olmuştur. Arada kalan bölge, ileride daha kapsamlı çalışmalarca doldurulmayı beklemektedir.

ardındaki temelsizliği açığa çıkarmaya çalışacağız. Ancak amacımızın yalnızca bu temelsizliği göstermek olmadığını belirtmeliyiz. Çünkü temelsizliğin ortaya konulması, ancak bizi okuyup izlediklerimizle ilgili ayağı yere basmayan çıkarımlarda bulunmaktan alıkoymaya hizmet ederse işlevsel olabilmiş demektir.

Felsefi Düşüncelerin “Kullanımı”na İlişkin Sinemamızdan Örnekler

Bir metni okurken takındığımız çıkarıcı tavır, tahmin edebileceğimiz üzere, çağımızdaki her türden yazar tarafından da az çok bilinmekte ve paylaşılmaktadır. Bu konuda önceliği kendi filmlerinin yazarlığını da üstlenen birtakım yönetmenlere vermek yersiz olmayacaktır. Ne de olsa sinema, bir imgeler bolluğunu doğrudan karşımıza getirmek ve daha kısa sürede ulaşıp tüketilmek konusunda doğrudan üstünlüğe sahiptir. Üstelik, izlediğimiz film, saygı duyulan bir yönetime aitse perdede gördüklerimizden bir anlam çıkarma yönünde daha kararlı bir tutuma sahip oluruz. İşte bu durum bizi daha kolay yönlendirilmeye açık kılar, hem de kendimizi bu konuda tam bir uzman gibi görmeye başlamışken. Yönetmenlerin bir kısmı da, bir ihtimal, anlam bütünlüğünü göz önünde bulundurmadan okudukları metinlerden kimi parçaları işlerine geldiği gibi kullanır, kimi imgeler aracılığıyla bu metinlere göndermelerini yapar ve bize de bu imgeleri, gönderimde buldukları kaynakla bağlantılandırmak düşer. Sonrasında bu işin üstesinden gelebildiğimizde ise, buna bir yücelik atfetmekten geri durmayız. Peki, bu imgeler ve atıfta buldukları düşünceler, filmin ortaya konulduğu bağlamı gözden kaçırmak ve bizi oyalamak için işlenmiş olamaz mı? Ek olarak, bu filmlerde, insana ait bir gerçeklik mi açığa vurulur, yoksa dönemin koşullarını gözetme çabası gereğince, insana ait gerçekliği çarpıtma işine mi soyunulur? Genellikle yazar-yönetmenlerimize toz kondurmak ve onlar üzerine yazdıklarımızı hiçleştirmek istemediğimiz için bu konudaki kuşularımızı rafa kaldırmayı yeğleriz.

Şimdi bu konuyu daha açık kılmak adına somut örneklerle başvurmamız yerinde olacaktır. Bu amaçla, sinemamızın son yirmi yılında yazar-yönetmen olarak hitap ettikleri kitlece saygı duyulan Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem’in filmlerinden yararlanacağız. Öncelikle, insana ilişkin gerçekliği betimleme konusunda, her iki yönetmenin ortaklaştığı bazı noktaların olduğunu söyleyebiliriz: İnsandaki usdışılık, kötücüllük, acizliğin vurgulandığı “derin bir kavrayışın yansıtılması”. Öyle ki, genellikle olay örgülerinde de her ne kadar kendi güçsüzlüğünü, içgüdüsel itkilerini yadsımaya kalkışsa da, insanın sonunda önüne konulan seçeneğe boyun eğmekten kurtulamadığını görürüz. Bu öyküleme biçimi öyle bir yolda yapılır ki, örnekleyecek olursak, umutsuzluğu Varoluşçuluk ile, acizce boyun eğmeyi de yazgı sevgisi ile ilişkilendirmeye yönlendiriliriz. Ki sinemayla ilgili çalışmalarda genellikle dikkate alındığı yönleriyle Varoluşçuluk, pek çok yönetime de oldukça işlevsel bir çerçeve sunar.

Bu bağlamda dikkate alınan kısım, Sartre ve Camus gibi yazarların romanlarındaki kahramanların kayıtsızlığında vücut bulur ki, bu kayıtsızlığın yorumlanma biçimi de çoğunlukla boşvermişlikten ibarettir. Konuya ilişkin aklımıza gelebilecek örneklerden ilki, annesinin ölümünün hemen ardından bir yandan günlük yaşamını aynı kayıtsızlıkta sürdüren, öte yandan sevgilisi ve arkadaşıyla sahile giden Mersault olacaktır (Camus, 2013). Yine önemli bir etki kaynağı olarak, elinde yalnızca “şimdi ve burada olmaklık”tan başka bir şey olmadığını “apaçık” bir şekilde kavrayan, ancak bu kavrayışın verdiği “bulantı” hissi nedeniyle gittikçe edilginleşen Roquentin’i anabiliriz (Sartre, 2010). Roquentin, her türlü eylemin “gereksiz bir olayın ortaya çıkmasına neden olacağı”nı düşünmeye vardığı için eylemden geri durur; hatta onun için yaşam öyle bir boşluktan ibarettir ki kendi canına kıymak bile gereksiz olacaktır (Sartre, 2010: 168, 175). Benzer şekilde, birlikte olduğu kadın hamile kaldıktan sonra, onunla evlenme konusunda isteksiz davranan, hatta sevgilisinin kürtaj masrafını karşılamak için hırsızlık yapmaya yeltenen Mathieu’yü de aklımıza getirebiliriz (Sartre, 2011). Mathieu, kendi denetimi altında olan şeylere yalnızca “elini uzatır”; ama her şey olup bitene kadar “o şeyleri almak için yerinden kıpırdamaz” (Sartre, 2011: 115). Bir yandan istediği yere

gidebilme, her türlü belirlenimden bağımsız kalabilme olanağına sahiptir, öte yandan sahip olduğu bu özgürlüğü “demir parmaklıkları olmayan bir kafes” gibi hisseder (Sartre, 2011: 164). Yani özgürlük üzerine düşünüp akıl yürütürken, tümüyle eylemsizliğe gömülür; sorumluluktan kaçamayacağını kabul etmesi ise artık sorumluluğu üstlenmekten kurtulana kadar sürecektir. Bu eylem biçimine yol açanın ise, evrende varolan her şeyin ardındaki rastlantısallık ve nedensizliğin kavranışı olduğunu görürüz. Her şeyin “temelsiz ve nedensiz” olduğunu idrak etmek insanın yüreğini bulandırır ve insan şunu düşünmekten kurtulamaz: “Var olan her şey, nedensiz ortaya çıkar, zavallılığı yüzünden varoluşunu sürdürür ve rasgele ölür” (Sartre, 2010: 179 - 182). Öyleyse bu kahramanları -daha doğrusu bu kahramanlar aracılığıyla Varoluşçuluk’u- yalnızca bu haliyle ele almanın bizi nereye vardıracağı da açıklık kazanacaktır: İnsan “temelsizlik”te temellenen böyle bir noktadan yüzeysel bir şekilde yola çıktığında, kendisi dahil herkesteki boşluğu apaçık biçimde kavrar, bu kavrayışın, kendisini başkaları nezdinde üstün kılacağını düşünür; bu öyle bir üstünlüktür ki, “yoğun tefekkür”den kaynaklanıyor görünen her türlü eylemsizliğe de bir soyluluk görünümü kazandırır.

Ancak gerek bu yazarların gerekse ve daha önemli olarak onların öncellerinin temel yapıtlarında Varoluşçuluk ile ilişkilendirilebilecek özsel yan gözden kaçırılır: Sonlu-ölümlü bir varlık olmaktan dehşet duymak, bu dehşeti dindirebilmek için eyleme geçmek ve kendini kalıcı kılacak biçimde ortaya koymaya çabalamak. Bu yanını dikkate aldığımızda, insanı doğrudan ortaya koyduğu şeyden, yani eyleminden yola çıkarak tanımlamak ve onun eyleminin ardındaki özgürlüğün zorunlu hattını soruşturmak yaşamsal olacaktır. Varoluşçu düşüncenin bu izleğini dikkate aldığımızda, aklımıza ilkin Sartre’ın *Varlık ve Hiçlik*’te yazdıkları gelecektir: “İnsanın özgürlüğü insanın özünden önce gelir ve onu mümkün kılar, insan varlığının özü, onun özgürlüğü içinde askıdadır (...)” (2009: 75). Bu bağlamda, insan varolduğu andan itibaren özgürdür; “(...) özgür olmaya mahkûm olduğundan dünyanın tüm ağırlığını omuzlarında taşır; insan dünyadan ve varolma tarzı olarak kendi kendisinden sorumludur” (Sartre, 2009: 687). Dolayısıyla, yukarıda andığımız roman karakterlerinden yola çıkarak vardığımız -ya da varmayı tercih ettiğimiz- yerden farklı bir yere gelmişizdir. İçinde bulunduğumuz dünyanın ve olaylar zincirinin temelsizliği, bize kaçış şansı bırakmaz, edilginliğimizi haklı çıkarmaz; tersine bu hiçlik evreninde kendimizi eylemlerle biçimde ortaya koyma sorumluluğuyla karşı karşıya bırakır; artık elimizde kendimizi aklamaya yarayan hiçbir “mazeret” kalmamıştır. Sartre’dan alıntılırsak: “Başıma gelen her şey benim aracılığım ile gelir ve ben ne bunlara üzülebilirim, ne isyan edebilirim, ne de bunları sineye çekebilirim. Zaten, başıma gelen her şey benimkidir; bundan anlamamız gereken, en başta, insan olarak benim her zaman başıma gelen her şeyin üstesinden gelebilecek olmamdır” (2009: 688).

Soruşturmamızı derinleştirmek adına, burada aktardığımız haliyle Varoluşçu düşüncüyü, sonlu bir varlık olarak insanın özgürlüğünün zorunlu şekilde varlığa gelmesine dikkat çekme ve insanı karşılaştığı, kendisini içinde bulduğu zorunlulukla uzlaştırma eğilimiyle önceleyen bazı önemli filozofları anmamız yararlı olacaktır. Çok geriye gitmeden, çalışmamızda Schelling ve Hegel’in bu bağlamdaki, genellikle gözden kaçırılan, düşüncelerinden kısaca bahsedebiliriz.

Öncelikle Schelling’in düşüncesine baktığımızda, onun dizgesinde tanrısal gücün erişemediği karanlık bir “zemin”in varlığına dikkat çekildiğini görürüz. Zemin, bir bakıma her şeyi önceleyen “kaos” gibi, başlangıçta yer alır, ancak bu karanlıktan usun ışımaya başlamasıyla birlikte daha yüksek bir ilkeye, Tin’e ulaştığını görürüz ki; Tin’in ereği de kendi bilincine ve özgürlüğe erişmektir. İnsan özgürlüğüyle ilgili konuşmaya kalktığımızda da, bir yanda bu karanlık zemini, öte yanda ise tanrısal ilkeyi hesaba katmamız gerekir. Bu iki karşıt gücün etkileşimi, insanı iyi ya da kötü bir eylemde bulunma konusunda özgür bırakır: “İnsanda karanlık ilkenin tüm kudreti ve aynı zamanda ışığın tüm gücü mevcuttur. Onda en derin uçurum ve en yüksek gökyüzü ya da her iki merkez birden vardır” (Schelling, 2017: 58).

Peki zemindeki kötülüğe ya da tanrısal ışıktaki iyiliğe neden olan etken nedir? İnsan,

karanlığın etkisine girdiğinde görüşü kendi bireyselliğinin ötesine uzanmayacak, evreni kavrayışında kendini merkeze alması onu kötücül eylemlere eğilimli hale getirecektir. Usun tanrısal ışığı ise, olayları tüm genelliğiyle kavramaya yönelir ve kişiyi bu genel olan içindeki konumunu göz önünde bulundurarak davranmaya iter. Schelling'den aktaracak olursak: "Tanrı'nın iradesi her şeyi evrenselleştirmek, her şeyi yükselterek ışıkla birleştirmek ya da bu birlikte tutmaktır; diğer yandan zeminin iradesi her şeyi tikelleştirmek, yaratılana özgü hale getirmek ister" (Schelling, 2017: 75). Dolayısıyla, zeminden kaynaklanan bir eylemde bulunmak insan varlığına özgü olmakla birlikte insanın kavrayışındaki eksiklikten kaynaklanır. Gördüklerini evrensel yanıyla kavrama yoluna girdiğinde ise insan tanrısal bir eylemi gerçekleştirir, ki bu bağlamda tanrısal olan insansal olandan ayırt edilemez -hatta ancak bu haliyle insansal olanda vücuda gelir-. Dolayısıyla, insanda, zeminden gelen karanlığın bulunması, onu salt karanlığa mahkûm olmaya -ya da mahkummuş gibi görmeye- itemez; o aynı şekilde ışığa erişebilme yetisine sahip bir varlıktır ve ona kalıcılığını veren de ancak bu tanrısal yanıdır. Bu bağlamda, dikkat etmemiz gerekir ki, Sartre, özgürlüğü sorumluluk, başkalarına karşı sorumluluğumuz ile bağdaştırırken, benzer şekilde, genel olanın kavranmasını salık verir; onun tanrıtanımaz olması ya da genel olanı tanrısal olanla bir tutmaması, bu genelliğin mahiyetini değiştirmeyecektir.

Schelling'de rastladığımız, tanrısal ve insansal olanın, sonsuz ve sonlunun birliğini Hegel'in dizgesinde de görebiliriz. Bu noktada aklımızdan çıkarmamız gerekir ki, burada sonlu olan sonsuz olanın içinde erimez; aslolan sonlu olandır ve sonsuz da ancak sonlu olanda görünür olur. Hegel'in düşüncesinde, Tin'in yalnızca bir Töz değil aynı zamanda bir Özne de olduğuna dikkat çekilir (Hegel, 2004); tinin özne oluşu ise onun sonlu bir varlıkta cisimleşmesini gerektirir. Çünkü sonlu bir varlık, bir sınırla çevrelenmiştir ve ancak bu sınır aracılığıyla eyleme geçecektir; sınır kendi ötesini işaret ederken cisimleştiği varlığa da eyleminin yönünü ve ereğini verir. Sonlu varlıkların asıl hakikati, onların sonlu oluşudur ve onların "sonlu şeyler olarak varolması", aynı zamanda ölümü, kendi yokedici ilkelerini en katı haliyle kendi içlerinde taşımasını gerektirir; "onların doğum saati, ölüm saatidir" (Hegel, 1969: 129). Sonlu olan, her zaman kendi sınırına doğru ilerlerken, sonsuz olanı bulacağımız yer neresidir? Sonlu olanın dışında, tümüyle aşkın bir sonsuz varlıktan söz edilebilir mi? Hegel'in düşüncesi uyarınca, buna olumsuz yanıt vermek gerekir; sonsuz, ancak sonlu olanın sürekli kendini aşma ediminde devam eder, sonlunun kendini aşması ise onun sonsuzluğa ulaşmasına değil, kendi sınırının ötesinde başka bir sonlu tarafından eyleminin sürdürülmesine işaret eder: "(...) sonluluk yalnızca kendini aşmadır; böylece Sonsuzluğu, kendi başkasını içerir. Benzer şekilde, sonsuzluk, yalnızca sonlunun bir aşılması olarak vardır; böylece özsel olarak kendi ötekisini içerir ve dolayısıyla kendisinde kendi başkasıdır" (Hegel, 1969: 145-146). Öyleyse, sonlu ve belirli varlığın (dasein) içerdiği sınırlama, onun eyleminin ilkesini de verir. Bu ilke gerçekliğe kavuştuğunda sonlu varlık da işlevini yerine getirerek sahnedan çekilir ve yerini ardılına bırakır. İşte bu ilerleme içeren döngüsellikteki süreklilik³, bu "kendisini kapayan hareket", sonsuzu nerede bulacağımızı da gösterir. Bir bakıma, bizim kendi eylemimiz aracılığıyla kendi sınırimıza ulaşmamız, sonsuzlukla bağımızı kurar ve bizi tüm bu tümellikte bir parça kılar. Biz kendi sınırimıza ulaşmaktan, bu sınırla tanımlanmaktan geri duramayız ve kendi varlığımızın daha genel bir gerçeklikle bağını yadsıyamayız.

Bu bağlamda, aktardığımız düşüncelerin Varoluşçuluk ile nasıl ilişkilendirilebileceği de açıklık kazanacaktır. Yukarıda anmış olduğumuz düşüncelerden hareketle, bireysel varlığın

³ Aslında bu konuda *Tarihte Akıl*'da yer alan şu sözler daha açıklayıcı olacaktır: "Bitki tohumla başlar; ama tohumu aynı zamanda bitkinin tüm yaşamının sonucudur: bitki tohumu meydana getirmek için büyür. Fakat tohumun bireyin başlangıcı ve aynı zamanda sonu olması, çıkış noktası ve sonuç olarak ayrı, yine de aynı olması, bir bireyin ürününün bir başkasını meydana getirmesi yaşamın güçsüzlüğünü gösterir" (Hegel, 2014: 65). Dolayısıyla sonlu olanı bir bitkideki tohum gibi de düşünebiliriz; tohum bir yandan sona ererken öte yandan ondaki yaşam ardılında devam eder. Sonlu insan yaşamına geldiğimizde bu sürekliliğin ussal ilerleme ile bir arada olduğunu görürüz. Sonlu olanın devamındaki süreklilik sonsuz olana işaret ederken, bu süreklilikteki ilkenin kavranışı sonlu us aracılığıyla olur ki, Tin'in kendisi de bu ustan ayrı bir şey değildir.

sonluluğunun kabul edildiğini, bilinçli insan varlığının -dizgede Tanrı ya da Tin'e merkezi bir konum verilmiş görüldüğünde dahi- evrenin kavranmasındaki ve değer yaratmadaki temel güç haline geldiğini görebiliriz. Bilinç ve özgürlük iç içe gider ve özgürlük salt amaçsızca savrulma ile bir tutulmaz. Örneğin, Schelling'in düşüncelerini hatırladığımızda, onun özgürlüğü "kendi özünün yasalarına bağlı olarak eylemde bulunma" ile özdeşleştirdiğini görebilir; onun şu sözlerinde ise Sartre için önemli bir esin kaynağı bulabiliriz: "(...) içsel zorunluluk bizzat özgürlüktür; insanın özü bizzat insanın kendi eylemidir; zorunluluk ve özgürlük, tek bir öz olarak birbirinin içindedir, yalnızca farklı açılardan bakıldığında farklı görünürler (...)" (Schelling, 2017: 79)⁴. Schelling'e göre, insan eylemiyle özü arasında bir ayırım varsayamayız; tıpkı Hegel'in düşüncesinde de varsayamayacağımız gibi. Eğer biz varolanlardan hareketle temeldeki ilkeyi belirleyebiliyorsak, insanın özünü de onun ortaya koyduğu eylemden hareketle belirleyebiliriz. Burada "öz"ün temel ilke olması⁵ aradaki benzeşimi, yani öz ve eylem birliğini gözden kaçırmamıza neden olmamalıdır. Schelling'in şu sözleri, öz ve eylem (hatta belki de varoluş) birlikteliğini ortaya koymasından bakımından aydınlatıcı olacaktır: "Yaratılıştaki her şey bir uyum içindedir ve bizim tasavvur ettiğimiz gibi bir ayrışma ya da ardışıklık yoktur, daha önce olanın içinde sonra olacak olan çoktan etkindir, her şey tek bir sihirli vuruşla aynı anda gerçekleşir" (2017: 81 - 82).

Öyleyse söyleyebiliriz ki, filmlerdeki izdüşümünü kayıtsızlık, eylemsizlik, rastlantı uyarınca savrulma gibi durumlarda gördüğümüz düşünce, Varoluşçuluğun düşünsel bir birikimin ürünü olan özsel yanı değil, ancak soluk bir yüzeyidir. Varoluşçuluğun öz ve eylem birliğini, insanın ortaya koyduğu şeyle özdeşliğini savlayan yanı ise, ne okuduğumuz metinleri kendi yararına olacak şekilde yontanlarımızın ne de film çekmek için fonlarına muhtaç olunan, çağın gerçek egemenlerinin çıkarlarıyla örtüşür. Eylemsizlikte derinlik bulmak, kendi eylemsizliğimizi haklı çıkarmaya yarar ve durduğumuz yerden verdiğimiz tepki(sizlik)lerin etkisinin yanılmadan ibaret oluşunu gözardı etmemize gerekçe oluşturur.

Bu bağlamda, ilk örneğimiz olarak Zeki Demirkubuz'un *Bulantı* filmiyle başlayabiliriz. Anımsayacağımız üzere, filmde başkarakter olan akademisyen Ahmet, eşini ve çocuğunu bir kazada yitirir. Ancak bu durumu hiç umursamaz görünür, sevgilisiyle ilişkisine ve günlük rutin eylemlerine aynı kayıtsızlıkla devam eder. Ancak bu nasıl bir kayıtsızlıktır? Demirkubuz'un ve aslında benzer yönelimdeki pek çok yönetmenimizin ele aldığı biçimiyle bu kayıtsızlık durumu, insanın en yakın olduğu kişilerle dahi arasındaki aşılmaz engelleri gözümüze sokmakla yetinir. Bunu kabul etme yürekliliği de yalnızca mutlak kayıtsızlığa sahip kişiye ait gösterilir. Bunu idrak etmiş kişiye düşen ise, başkalarıyla paylaştığı aşağılıkça özellikleri kabullenip, ilişkilerini buna uygun biçimde yaşamak olacaktır. Dolayısıyla, eğer özgür olmak istiyorsa hiçbir bağlanım içine girmemeli, çevresindekilere de elden geldiğince aldırış etmemelidir.

Mademki herkes, olanca içgüdüsel ve çıkarıcı tepkilerle ilişki kurmaktadır, kayıtsız kişi de bu durumu kendi hazzını sürdürmeye yarayacak şekilde kullanılmalıdır. Ahmet, kendi yaşadıklarından ve ilişkide olduğu kişilerden hareketle insana karşı içten içe bir tiksinti duyar ve filmde de doğrudan işittiğimiz üzere duyduğu bulantı, sabah uyanmasını engellemeye başlar. Bulantıyı dengelemek adına evine gelen gündelikçi kadının oğluna iyi davranır ve en sonunda bu duygu onun için dayanılmaz bir hale geldiğinde kadının evine gidip ayağına

⁴ Bu bağlamda Hegel'in; "Yalnızca yasaya boyun eğen istenç özgürdür. Önünde boyun eğdiği şey kendisi olduğu, kendisinde kaldığı ve böylece özgür olduğu için" (2014: 122) sözlerinde, insanın kendi koyduğu yasanın tümel bir yasada, devletin anayasasında cisimleştiğine işaret edilir ve buna göre insan anayasaya uyarak, ussal olanı kendi özünüyle bir tutup yasa olarak tanıyarak özgürlüğe erişir. Dolayısıyla burada söz konusu olan şey her zaman için, özü uyarınca uyduğu zorunlu yasa tarafından belirlenmenin özgürlükle bir tutulduğudur. Burada dayanak, anayasanın somut belirlenimidir ama ifade ettiği şey ise bir bakıma insanın bilinçli seçimidir. Hegel'de siyaset felsefesiyle ilişkilendirildiğini söyleyebileceğimiz bu "seçim" kavramına, Sartre'in Varoluşçu düşüncesinde daha basitleştirilmiş ve bireyselleştirilmiş bir şekilde yer verildiğini görürüz.

⁵ Sartre'in sürekli yinelenen temel savını herkes anımsayacaktır: Varoluş özden önce gelir.

kapanıverir. Burada yönetmenin eşelememizi istediği gönderim noktaları açıktır: ilkin *Yabancı* romanının başkarakteri Mersault'nun annesinin ölümüne olan kayıtsızlığı, Sartre'a doğrudan referansla alınan bulantı hissi, kibirli bir adamın kendisinden daha aşağıda gördüğü, zor durumdaki bir kişinin ayağına kapanarak ağlamasındaki Dostoyevskivari arınma.

Oldukça açık bir şekilde bu işaret edilen gönderim noktalarını bulduğumuzda, bir kâşif heyecanı, hemen –örtük de olsa- bizden isteneni yapmaya, filmi söz konusu düşünce akımları ve yapıtlarla ilişkilendirmeye gireriz. Ancak, genellikle ilişki kurduğumuz kaynaklardaki özsel yanı gözardı ederiz. Örneğin, şunu düşünelim; Mersault'nun kayıtsızlığının bize gösterdiği yalnızca insanın içindeki boşluk mudur? Benzer bir kayıtsızlığa, yalnızca *Bulantı* filminde değil, yine Demirkubuz'a ait -bu kez doğrudan *Yabancı* romanının serbest uyarlaması- olan *Yazgı* (2001)'da da rastlarız. *Yazgı*'daki başkarakter Musa, annesinin ölümünün ardından olanca kayıtsızlığıyla günlük işlerine devam eder, yüzeysel biçimde tanıdığı bir kadınla evlenir, cinayetle suçlanıp hüküm giyer. Ancak film, çok önemli bazı noktalarda romandan ayrılır: Musa'nın patronu, onun karısıyla ilişki içindedir, kendi ailesini katledip suçun Musa'nın üzerine yıkılmasına neden olmuştur; ancak ardından patron vicdan azabı nedeniyle intihar etmiş, Musa aklanmış, sonunda da kendisini aldatmış olan kadının bacağına okşayarak içindeki boşluğu ifade etmiştir. Doğrusu, filmde Meursault'nun “fiziksel ihtiyaçlarının çoğu zaman duygularını etkilediği” (Camus, 2013: 63) yönündeki düşüncesinin bir yansımasına Musa'da rastlarız; ancak Meursault'nun durumu salt kayıtsızlıktan mı ibarettir ve en sonunda asıl idrak ettiği şey kendi boşluğu mudur?

Öncelikle, *Yabancı*'da görürüz ki, Mersault'nun kayıtsızlığı, annenin huzurevinde olmasını normal karşılayan ama anne ölümü karşısındaki aldırışsızlığı kınayan toplumun ikiyüzlü eğilimini açığa vurmaya aracılık eder. Mersault, bu uğurda idam edilir belki ama, onun durumu insanın genele yayılmış bir ikiyüzlülüğü sürdürmektense, kendi doğasını dışavurma ve bu uğurda ölümü dahi göze alma potansiyeli taşıdığını gösterir. Romanın sonunda ise, başkarakter, toplumun genelinde süren ikiyüzlülüğü “ölü gibi yaşamak”la bir tutar, yanbaşındaki ölümün kesin varlığını yaşamının zorunlu varış noktası olarak görür ve özgürlüğünün bu yazgısal zorunlulukla birliğini kavrar. Dolayısıyla romandaki karakter, perdedeki benzerinin yaptığı gibi, insanı içsel olarak saltık bir boşluğa ve hayvansal bir varlık konumuna indirgememize izin vermez; onun durumunda, insan, özgürlüğün ardındaki yazgısalılığı daha açık biçimde idrak eder -üstelik içinde yer aldığı yapıtın adı *Yazgı* değilken-.

Peki bu filmler üzerinde, en az Camus kadar etkide bulunduğu savlanan Dostoyevski'ye geldiğimizde, onun kimi karakterlerinde gözlemlediğimiz içgüdüsel ve usdışı özellikler, ona gönderimde bulunan pek çok filmde olduğu gibi, insan varlığının asli özellikleri olarak mı ele alınır? Dostoyevski'ye ilişkin olarak, göz önünde bulundurmamız gerekir ki, onun romanlarında yalnızca insanın usdışı bir varlıktan ibaret olduğunu, saygıyla kutsanan eylemlerinin ardında dahi aşağılık bir isteğin bulunduğunu görmeyiz. Aynı zamanda -hatta belki de daha vurgulu şekilde- en fazla aşağılamaya maruz kalandaki yüce yanı da görürüz. Dolayısıyla, Dostoyevski romanlarında yaşamda karşılaştığımız bu çelişkili ve usdışı yanın insanı hiçleştirme için kullanıldığını söylemek güçtür, çünkü umut hep varlığını korur. Bu kısmı görmezden gelmek Dostoyevski'yi de bir bakıma hiçe indirgemek olur.

Bu noktada bir örneğe yer verebiliriz; demin *Bulantı* filmi bağlamında andığımız “zor durumdaki kadının ayaklarına kapanarak arınma” eyleminin benzerini düşündüğümüzde ilk aklımıza gelebilecek olan sahnelerden birisi *Suç ve Ceza* (Dostoyevski, 2007) romanında yer alır: Raskolnikov eyleminin ağırlığına dayanamaz ve ailesine yardım edebilmek için bedenini pazarlayan Sonya'ya suçunu itiraf eder. Onu kendine yakın bulmasının ardında, aşağılık bir eylemin ardındaki yüce duyguların varlığını görebiliriz; ki Sonya'ya söylenmiş şu sözler bu konudaki savımızı destekler: “(...) böylesine bir yüz karası, böylesine bir bayağılık nasıl oluyor da tam tersi olan kutsal duygularla bir arada bulunabiliyor senin içinde?” (Dostoyevski, 2007:

379). Kaldı ki, *Karamazov Kardeşler* (Dostoyevski, 2003) romanını anımsadığımızda, kutsal bir varlıktan ayırt edemeyeceğimiz Alyoşa'nın bir yanda dünyevi hazlara gömülmüş, kösnül Fyodor'un oğlu; öte yanda inançsız Ivan ve bedensel hazzına düşkün Dimitri'nin kardeşi olması bize yine karşıt uçta görülen duyguların iç içeliğini gösterir. Dolayısıyla insan salt kösnüllükten, bencillikten ibaret görülemez; o aynı zamanda en yüce eylemleri gerçekleştirebilme olanağını taşır ve en kötü koşullarda bu olanağın varlığı bizi insana ilişkin yaklaşımımızda umutlu kılar.

Dostoyevski'nin başka bir romanındaki, yine bir hayat kadını ile yapılmış bir konuşma ile devam edelim. *Yeraltından Notlar* (Dostoyevski, 2010)'daki başkarakterin genelevde ilişkiye girdiği kadınla konuşmasını anımsarsak, orada yeraltı adamının hayat kadınına sarfettiği sözlerin aslında çağımız insanının yazgısını dile getirdiğini görürüz. Yeraltı adamı ilkin, bu kadının tutsaklığını yüzüne vurur; patronları dost tutmasına izin verse dahi, bunun amacının onları tevekkül içinde boyun eğmeye teşvik etme olduğunu söyler, sonunda ise önündeki yazgıyı tüm kesinliğiyle gözler önüne serer: Ölümün kıyısındaiken, ondan çıkar sağlayamayacak olanlar ona arkasını dönecek; öldükten sonra ise bir mezara tıkip sonra içmeye gideceklerdir (Dostoyevski, 2010). Yani, insan varlığı, yanılısamadan ibaret olan kısa süreli rahatlamalarıyla her gün çektiği eziyete katlanır; ancak işkenceli yaşamının sonunda ölüm kapıya dayanır ve en yakınlarından dahi merhamet göremez. Pek çok acıya katlanmış olan bedeni toprağa verildiği anda başlayan çürüme, yakınlarının belleklerine de bulaşır ve sonunda ona ait en küçük bir iz bile bırakmaz.

Peki bu romanın perdedeki serbest uyarlamasında sözünü ettiğimiz konuşmayı ne şekilde görürüz? *Yeraltı* (Demirkubuz, 2012) filminin başkarakteri, hayat kadınına ilkin, defnedilirken mezarı suyla dolan bir kadından bahseder; ardından konuşma "her canlının bir gün ölümü tadacağı", can çekişirken en azından acıyı dindirmenin bir yolunu bulma çabasına girmenin kaçınılmazlığı gibi konular üzerinde sürer ve sonunda şu çıkarıma ulaşılır: insan acılar içinde ölecekse, onun için en iyisi bir an önce ölmek olacaktır. Görüleceği üzere, burada romandaki konuşmanın daha yüzeysel bir yorumunu görürüz; şimdiki varış noktası "insan mademki ölecektir, bunu en acısız biçimde yapmalıdır" düşüncesine dönüşmüştür ki, konuşmanın ardından başkarakterin hayvansı duygularla hurlayarak hayat kadınının üstüne yürümesi bu acıyı dindirmek için önerilen reçeteyi açık eder. Ancak romandaki konuşmadan yola çıktığımızda ise, insan sonlu yanını ve acı yazgısını tüm dehşetiyle yanibaşında hissettiğinde dahi yaşamını aynı kararlılıkla sürdürmekten geri durmaz. Dolayısıyla, romanda insan salt aşağılık bir varlıktan ibaret görülmez; o öncelikle trajik bir varoluşa sahip olmasıyla öne çıkar.

Buna ek olarak, filmin başkarakterinin pek çok eylemi aracılığıyla insanın usdışı bir varlığa indirgendiğini -ve aslında Dostoyevski'nin de bu indirgeme işlemine alet edildiğini söyleyebiliriz. Ancak Dostoyevski romanlarında karşımıza çıkan usdışı eylemlerin ardında hep ussal bir çıkarım olduğunu görmemiz gerekir. Raskolnikov'un cinayetinin ardında "bir bit" değil "bir insan" olduğunu ortaya koyabilme çabası vardır (Dostoyevski, 2007: 493); yeraltı adamı ise insanı usdışı eyleme itenin, "bir vida değil de insan olduğunu her an kendine kanıtlamak" olduğunu belirtir (Dostoyevski, 2010: 46). Dolayısıyla Dostoyevski romanlarında gördüğümüz usdışı eylemlerin nedeni, insanın salt hayvansal bir varlıktan ibaret olması değil, tam tersine bu hayvansallığı yadsıyabilmek için kendi çıkarlarına aykırı eyleme girebilme istencidir. İşte romandaki bu yanın gözardı edilerek insanın salt hayvansal varlığına indirgenmesinin önüne geçmek gerekir. Çünkü unutulmamalıdır ki, insana yönelik bir alçaltma girişimi, örneğin olgusalılıkta devam eden haksızlığı eleştirmeye uygun bir zemin hazırlamaz, tam tersine, eninde sonunda haksızlığa uğrayan herkesin başına geleni hakettiğini düşündürmeye varır.

Yapıtlarındaki düşüncelerin pek çok kez çarpıtmaya maruz bırakıldığı başka bir örneğe geçebilir ve yukarıdakine benzer yorumları, yine sinemayla uğraşanlarımızın vazgeçemediği bir kaynak olan Nietzsche'ye ilişkin olarak da yapabiliriz. Nietzsche'nin yapıtlarını bütünlüğüyle

göz önünde bulundurduğumuzda, onun amacının insanı salt kötücül bir varlığa indirgemek, ancak kendini üstinsan konumuna yerleştirmek -böylece günümüz okurlarının kendilerini özdeşleştirebilecekleri bir tiplere yaratmak- olmadığını söyleyebiliriz. Ayrıca ekleyebiliriz ki, onu güdüleyen temel etken, çağın ikiyüzlü eğilimine duyduğu tiksinti iken, asıl derdi ise bu duruma karşı bir çıkış yolu aramaktır. Bu ise her yönüyle çok güç gerektiren bir iştir.

Pek çoğumuz, Nietzsche'nin yazdıklarının etkisine kapılıp "pazar yerindeki sinekler" den yakınıp küçük ve aşağılık kişilerin mağrur insanların yıkımına neden olmasının sıkıntısını duyarken (Nietzsche, 2000: 69 - 70) kendini güçlülerin yerine koyma eğilimine girer. Ancak gözardı ettiğimiz bir nokta vardır ki; Nietzsche'nin salt bu yazdıklarından yola çıkarak, güçlü kişilerin içine düştüğü çaresizlikten yakındığını söylemek yersiz olur. Kendi güçsüzlüğüne ve çaresiz hissederek içine düştüğü eylemsizliğe bir soyluluk atfetmek ve bunun avuntusunu okuduklarından çıkarmak isteyen bizizdir. Halbuki, Nietzsche'nin düşüncelerinin genelini gözden kaçırmazsak, bizim aşağı gördüğümüz kişi, eğer bir savaşta bize üstün geldiyse, bizim çaresiz hissetmemize neden olduysa, zaten bizden güçlü demektir; üstün geldiği için avuntu arama ve eylemsizliğini haklı çıkarma gereksinimi de duymaz. Üstelik, biz pazar yerindeki sinekleri aşağılarken, çoğu zaman kendi içinde bulunduğumuz yerin de bir tür pazar yeri olduğunu gözardı ederiz. Çoğu kez kendi yargı ve görüşlerimizi kendi pazarımızdakilerle benzeştirir; aslında bize ait olmayan düşünceleri dile getirdiğimiz ürünlerle pazarda bir yer edinmeye çalışırız. Ancak pek çoğumuz, içinde bulunduğumuz ikiyüzlülüğü normal bir durummuş gibi sürdürür, günlük rahatımız uğruna buna son vermeyi aklımızdan bile geçirmeyiz. Ne de olsa benzeşlerimiz de, bizim gibi, kendini mağrur görür ve söz ettiğimiz yapıtları içselleştirdiğini düşünür.

Bununla birlikte, demin de söylediğimiz gibi, ülkemiz sinemasının yakın dönemdeki pek çok örneğinde dikkat çekici olan durum, insanın kötücüllüğünün, hayvansı yanının vurgulanmasıdır; hatta bu vurgu öylesine pekiştirilir ki insanı salt bu özelliklerden ibaret saymaya varır. Örneğin Zeki Demirkubuz'un pek çok filminde kötücüllüğün -ve yine hayvana özgü bir usdışılığın- vurgulandığını görürken, Reha Erdem'in pek çok filmindeki asıl vurgunun hayvansı yanın yüceltilişi olduğunu görürüz. Onların filmlerinde gördüğümüz, insanın kötücüllüğü ve hayvansılığına -ya da içgüdüselliklerine- ilişkin düşüncelerin ilişkilendirildiği düşünürün ise genellikle Nietzsche olduğunu söyleyebiliriz.

Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi; aslında Nietzsche'nin temel amacı, insanı salt kötücül ve hayvansı yanından ibaret göstermek değildir. Nietzsche'ye göre, insanın bir yandan aslında tümüyle içgüdüsel olduğu, bilincinin gelişmesinin ardında dahi içgüdülerinin bulunduğu doğrudur (Nietzsche, 1998) belki ama insan bundan dolayı tümüyle değersiz görünmez. Nietzsche'den aktarırsak: "İnsanda yaratık ve yaratıcı birleşmiştir: insanda malzeme, parça, fazlalık, çamur, dışkı, anlamsızlık, kaos vardır; ama insanda yaratıcı, heykeltraş, çekiç-sertliği, izleyici-tarınsallığı ve yedinci gün de vardır" (2016: 153). Onun düşüncesinde insandaki içgüdüsellik yapıları ise, insan varoluşundaki -ve genel olarak varoluştaki- yazgısal yanı görünür kılmaya yarar. İşte Nietzsche'nin varoluşun yazgısallığına yönelik ilgisi, onun kendine mahlas olarak seçtiği figüre de anlamını verir. Şimdi bu figüre ilişkin soruşturmamıza başlayabiliriz.

Pek çok filmde ve bu filmler üzerine yapılan araştırmalarda karşılaştığımız üzere, Nietzsche'nin bahsettiği şekliyle Dionysos figürü, doğaya övgü dizmek adına insanı alçaltmak amacıyla kullanılır. Bu durumla, özellikle Reha Erdem'in bazı filmlerinde karşılaşabiliriz. Öyle ki son filmi *Koca Dünya*'da doğrudan keçi imgesini kullanır ki, hemen kâşif güdülerimiz devreye girsin ve Dionysos bağlantısını kolayca kurabilelim. Filmde, yetimhanedeyken kardeş bildiği, henüz reşit olmamış Zuhal'in, verildiği koruyucu ailede kuma haline getirilmesini kabullenemeyen Ali, kardeşini kurtarmak için bu ailenin babasını öldürür ve sonunda kardeşlerin doğaya kaçmaktan başka çaresi kalmaz. Olay örgüsünün bize anımsatacağı örnek,

hiç kuşkusuz, *Badlands* (Terrence Malick, 1973) filmi olacaktır. *Badlands*'in başkarakteri Kit de, Ali gibi güç koşullar altında çalışır ve henüz reşit olmayan kız arkadaşı Holly ile birlikte olmasına izin verilmez. Sonunda Holly'nin babasını öldürür ve birlikte doğaya kaçarlar⁶.

Koca Dünya filmine dönersek, doğadaki varolma savaşımı sırasında, -düşsel olup olmadığı belirsiz- bir keçi ile karşılaşırız ki, doğada yolunu kaybetmiş olanlar ona baba diye seslenir. İlk Alzheimer hastası yaşlı bir kadın bu babanın peşine düşmüşken, ardından Zuhale onu baba saymaya başlar. Yaşlı kadın kayıplara karıştığında, Zuhale onun ölü bedenini bulur, elini avcuna alır ve yüzünü onun tülbentiyle kaplar. Sonra keçi yeniden görünür ve ortadan yok olur. İşte bu imgeler yığını, dedektif güdülerimizi harekete geçirir; biz de uygar toplumda uyduğumuz baba yasaının tamamen yapay ve istismarcı olduğu, doğayla kopan bağımızın ancak ölümler aracılığıyla sürdürüldüğü, ya da asıl babamızın keçi imgesiyle somutlaşan Dionysos, ya da aynı anlama gelmek üzere, doğa olduğu gibi düşüncelerle oyalanırız. Peki, Dionysos figürüyle ortaya konulan düşünce, eninde sonunda insanın ve insan yapımı olan her şeyin değersiz ve köleleştirici olduğunu mu göstermektedir? Yoksa bu figürün asıl vurguladığı, bizi kendi doğamızdan başka bir şey olmayan yazgısal yanımızla yüzleştirmek ve bu yazgı uyarınca katlandığımız her türlü zorlukla bizi barıştırmak mıdır?

Nietzsche'nin betimlediği şekliyle "Dionysosça" olan, asıl olarak "yaşama istencinin kendini sonsuza dek olumlaması" amacını güder ve bu nedenle "doğuran kadının çektiği acı"nın sürekli gerekli olduğuna dikkat çeker (2005a: 111). Acı arttıkça, onun etkide bulunduğu kişiyi yıldırması; bu kişideki yaşam istencinin daha yeğün olarak hissedilmesini sağlar. Bir bakıma, kişi, uğradığı ıstıraptan dolayı yıkılmayan birinin yazgısına tanıklık ettiğinde, insan varoluşunu yakınıp dövünecek güçsüzlükte değil acıyı olumlayabilecek güçte görür, ki burada insana asıl değerini veren, hatta yaşamı da insan için değerli kılan bu güçtür. İşte, Nietzsche'nin ifadesiyle "Dionysosça" olan şudur: "En tuhaf ve en sert sorunlar karşısında bile yaşama evet demek; yaşamın en üstün tiplerinin kurban oluşunda, kendi tükenmezliğinden sevinç duyan yaşama istenci" (2005a: 112). Bu bağlamda, metinlerde tanık olduğumuz acılar, bizi yaşamı en ağır koşulları altında deneyimlemeye yöneltir; ama bizi güçten düşürmek ya da üzme için değil, yaşamın bu haliyle bile değer taşıdığını göstermek için. *Tragedyanın Doğuşu*'ndaki şu sözler; ıstırap içindeki insan imgesine bürünmüş Dionysos figürünün⁷ amacını açıkça ortaya koyar: "(...) acı çeken kahramanın imgesinde, görünüş dünyasını göstermekle, yücelttiği nedir_ bu görünüş dünyasının "gerçekliği" hiç değildir, çünkü bize özellikle der ki: "Görün! İyice görün! Budur sizin yaşamınız! Budur akrebi varoluş saatinizin!" (Nietzsche, 2005b: 154). Dolayısıyla, Dionysosçu acı çekme deneyimi, bir yandan bizi kendi yazgımızla ve genel olarak varoluşun yazgısallığıyla yüzleştirir öte yandan bu yazgısallığı en katı biçimiyle dahi benimsememiz gerektiğini gösterir.

Öyle ki bu yüzleşme sonucunda yazgıyı olumlamamız, edilgin bir boyun eğişi yansıtmaz, bizi ne olursa olsun doğru bildiğimizden vazgeçmeme yönünde güdüler. *Koca Dünya*'ya baktığımızda gözardı edilen bu noktanın, bu filmi -en yumuşak ifadeyle- esinlediğini varsayabileceğimiz *Badlands*'te dikkate alındığını görürüz. Çünkü *Badlands*'in kahramanı Kit, yazgısının zorunlu sonucunu tüm ağırlığıyla olumlarcasına, bileklerine kelepçeyi kendisi geçirir ve ardından tüm iyimserliğiyle etinden parçaları⁸ çevresine dağıtır.

Koca Dünya filmine dönersek, filmde kullanıldığı şekliyle Dionysos'un, etkin bir olumlamaya zemin hazırlamadığını söyleyebiliriz. Filmin sonunu hatırlarsak, Zuhale

⁶ Görüleceği üzere, öz babanın yerine istismarcı bir üvey baba konularak ve sevgililer -yapay biçimde- kardeş kılınarak ilk örneğin olay örgüsü biraz değiştirilmiştir; buradaki amacın -iyimser bir tahminle- esinlenmeyi gözden kaçırmak olduğunu varsayabiliriz.

⁷ Bilindiği gibi Nietzsche, Oidipus, Prometheus gibi trajik karakterleri Dionysos'un maskeleri olarak değerlendirir (Nietzsche, 2005b).

⁸ Kendisine ait birtakım özel eşyayı.

doğada hastalandıktan sonra Ali'nin elinde kalan tek seçenek, onu bir hastanenin Acil Servisi önünde terk etmektir. Ama uygarlık sınırları içine girdiğinde ise kaçak durumuna düşmüştür; dolayısıyla iki karakterin de artık ne kentte ne de doğada -ya da filmin ismiyle dikkat çekilmeye çalışıldığı üzere "koca dünya" da- gidecek yeri yoktur. Dolayısıyla, doğayla bağı kopmuş olan insan artık yersiz yurtsuzdur ve kalakalmıştır. Bu noktadan sonra, insan yazgısına ilişkin herhangi bir olumlamanın gerçekleştiğini söyleyebilir miyiz? Bunun için en acı koşullarla karşılaşmasına karşın kendi yazgısının ağırlığını yüklenebilen ve yaşamı bu haliyle olumlayabilen bir kişi görmemiz gerekmez miydi? Filmde bir olumlama görmüyor olmamız, aslında gerçek anlamıyla Dionysosçu olana, trajik olana ilişkin de somut bir şey bulunmadığını söyleyebilmemize olanak verir.

Ancak Dionysos figürünün buradaki gibi tek boyutlu haliyle almak, yine de onun en sakıncalı kullanımı değildir. Böyle bir kullanımdan bahsetmek için, çağın bazı olgularını örtmek ve estetik hale getirmek için Dionysos'un büyük ölçüde çarpıtıldığı bir örneğe yer verebiliriz. Bu noktada, *Kosmos* (Reha Erdem, 2009) filmi hatırladığımızda, insan biçimi almış bir Dionysos figürü ile karşılaşırız ki; burada artık filmin başkarakteridir. Bu karakter, sürgüne gelmiş gibi bulunduğu kasabada, Allah sevgisini, aşkı öğütler, haklı ve haksızın, insan ve hayvanın bir ve aynı olduğu yönünde vaazlar verir, zor durumdakilere de şifa dağıtır. Ancak sonunda kasabada hüküm süren askerler, onu sürgüne zorlar ve bir bakıma doğanın kültürle bağını koparırlar. Yine önümüzde öyle elverişli bir imgeler yığını vardır ki, onları bizden beklenebileceği şekilde yorumlamak, bu alandaki yetkinlik ve derinliğimizi gösterebilmek için sabırsızlanırsınız.

Bu bağlamda, söz konusu filmi yorumlarken, dönemin koşullarını, yani sürgüne yollanmaya zorlanmış vaazcı bilgenin aslında kime gönderimde bulunduğunu ya da filmin çekim zamanının tam da siyasal İslamcı bir cemaatin yaptığı bir operasyonla denk düştüğünü görmek istemeyiz⁹. İçinde bulunduğumuz koşulları göz önünde bulundurarak Dionysos üzerine söylev vermeyi yeğleriz. Ancak olgunun gerçekliğine gözlerimizi kapattığımız için, derin sözler ettiğimizi sanarken yalnızca "suyu bulandırırız"; çünkü somut dayanaktan yoksunluk açık bir anlatım için elverişli değildir¹⁰.

Benzer şekilde, *Koca Dünya*'da da, sonunda insanı yüzüstü bırakıp giden Dionysos'u görürüz de, yine aynı dönem pek revaçta olan, kuma getirilen çocuk gelinlerle ilgili tartışmayı¹¹ görmeyiz. Filmde ele alınan çocuğun şahsında uygarlık tarafından istismara uğramış, ancak doğayla da bağı kopmuş olan insanlık durumunun akıbetini görmeyi yeğleyebiliriz; peki çocuğun uğradığı akıbet, kişiyi aynı şekilde "Koruyucu ailenin yanında kalsa daha iyiydi" diye düşünmeye de sevketmeyecek midir¹²? Bizim kendimizce "derin" bir yorumlama biçimini yeğlememiz, bu konuda tam tersi bir yorumun getirilmesinin önüne geçmez. Burada gördüğümüz şudur ki, gerek yazar-yönetmenlerin gerekse sinema üzerine çalışmalar yapan kişilerin felsefi konuları ele alma biçimi, kendi metinlerinin egemenlerce belirlenen dönemsel

⁹ Filmin çekim yılını hatırlarsak, Balyoz Operasyonunun hemen ertesine denk geldiğini görebiliriz. Üstelik bu operasyonu aklarcasına, taşra kasabasındaki itici otorite figürleri olarak Atatürk büstü ve askerler kullanılmış, vaizin sürgün edilmesine de yine askerler neden olmuştur. Peki sürgüne yollanmış bu bilge vaiz kim olabilir? Biz yine de yanıtı açık görünen bu soruya takılmayıp -kendi pazar yerimizdekilerin genel eğilimine uyarak- bu vaiz imgesinde Dionysos'u görmeye devam edebiliriz.

¹⁰ Bu noktada Nietzsche'nin şu sözünü anmamız yerinde olacaktır: "Derin olduklarını bilenler, duru olmaya çalışırlar. Derin görünmek isteyenler, bulanıklık için uğraşırlar. Çünkü kalabalık, dibini görmediği şeyin derin olması gerektiğini düşünür" (2003: 146).

¹¹ Örneğin, yakın zamanda anımsayacağımız; "Küçüğün rızasıyla olan şeyler bunlar" sözü, tam da filmin çekildiği döneme rastlar.

¹² Bu konuda filmde açık bir tutum takınılmasının ardında, belki "dönemin hassasiyetleri"nin iki yanını da düşünme eğilimi yer almış olabilir. Bu noktada bazı filmleri yorumlarken, o filmlerin çekilmesine olanak veren fonların araştırılmasının gerekliliği de ortaya çıkıyor; ancak böyle bir çalışma elbette daha uzun erimli bir çabanın ürünü olacaktır.

duyarlılıklarla, çağın gerekleriyle uygunluğunu örtbas etmek için kullanılabilir.

Öyleyse, çalışmamızın sonuna yaklaşırken, yinelememiz gerekir ki, bir metni okurken birincil amacımız onu gerçekten anlamaktan ziyade kendi çıkarımız uyarınca kullanmak olduğu sürece, başka türden metinleri okurken de yönlendirilmeye açık hale geliriz. Okuduğumuz, izlediğimiz metnin, olgusal yaşamla bağını görmezden gelmek de, yönlendirilmemizi kolaylaştırır. Ancak belki bu durumun pek çoğumuz için önem taşıması da gerekmez. Ne de olsa, bizden bekleneni vermek, hakiki olanı açığa çıkarmaktan daha rahattır; hele bir de derin düşünür olma iddiamızı pekiştiriyorsa.

Sonuç

Her türlü eylemimize olduğu gibi okuma eylemimize de asıl değerini veren, başkalarının yargılarının yönlendiriciliği olmaksızın, onun bizim istencimize uygun biçimde gerçekleşmesidir ki, bunun ardındaki etken de eylemimizin ardındaki dürüst tutumumuzdur. Bir metni okurken takındığımız tutumun dürüstlüğü sonucunda, metni gerek doğrudan karşımızda bulunan olgusallıkla gerekse bu olgusalılığı doğrudan deneyimlediğimiz kendi benliğimizle ilişkiye sokar; o metne bir nevi kendi kişiliğimizi yansıtırız. Ancak bu şekilde ulaştığımız yorumumuzda ışımakta olan düşünce artık yalnızca bize ait bir gerçekliği dile getirmez; doğrudan olgusal olana, gerçekliğe gönderimde bulunur ve genelleştirilebilecek bir yan taşımaya başlar. Dolayısıyla felsefi metinleri okurken de, bu metinlerin kaynağında, doğrudan yaşamın yer aldığını, yaşamda karşılaşılan temel bir sorunun bulunduğunu gözardı etmememiz gerekir. Yaşamla bağını kurabildiğimiz ölçüde, bu metinleri yerinde bir şekilde değerlendirme yoluna girmişiz demektir.

Bu bağlamda, inceleme konumuz uyarınca serimlemeye çalıştığımız sakıncalı bir noktaya dikkat çekmemiz gerekir. Felsefi metinlerin sinema alanındaki kullanımında pek çok kez karşılaşıyoruz ki, bu metinler bazı durumlarda olguda görünür olanı çarpıtmak için kullanılır, kimi durumlarda ise tek bir boyutuyla ele alınır ve tanınmayacak hale getirilir. Bizler ise, filmlerde bu metinlerin izini sürmeye çalışırken, önümüze konulmuş bazı ipuçlarının peşinde sürüklenip olguda gördüklerimizle, hatta doğrudan yaşamın kendisiyle bağımızı tümünden koparabiliriz. Görüleceği üzere, böyle bir durumda ikili bir oyun söz konusudur: bir yanda kendi filmlerinden felsefi çıkarımlar yapılması beklenen kişiler, bu beklentiyi karşılamak adına felsefi metinleri eğip bükenler; diğer yanda ise kendilerine sunulmuş görsel malzemede buldukları düşünce kırıntılarından derin çıkarımlar yapmaya çalışanlar bulunur. Her iki taraf da kendinden bekleneni gerçekleştirirken olguya dayanma zorunluluğunu pek hissetmez; hatta felsefenin kendisine olguda olanı tümüyle görünmez kılma işlevi atfeder.

Çalışmamızda, ülkemiz sinemasından Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem'in bazı filmlerinden örnekler verilerek, gerek yönetmenlerin gerekse sinema üzerine çalışmalar yapanların felsefeyi kullanırken çarpıtabilme eğilimlerine dikkat çekilmiştir. Örneğin, filmler yazılır ve değerlendirilirken, Varoluşçu düşünce ile ilişki içine sokulduğunda, bu düşüncenin genel olarak eylemsizlik ve kayıtsızlığa indirildiğini; ama özsel yanlarına, örneğin eylem ve karakter birliğine, özgürlük ve zorunluluk arasındaki etkileşime pek bir gönderimde bulunulmadığını gözlemleriz. Benzer şekilde, Nietzsche ve Dostoyevski gibi filozof ve yazarların düşüncelerinde, insan salt kötücül ve hayvansı nitelikleriyle bulgulanıyor gibi gösterilir; ancak her iki düşünürün de aşağılık olanda aynı zamanda yüceliğin barındığına yönelik vurguları görmezden gelinir. Benzer şekilde uygarlığa ait her türlü belirlenimi, insanın -usdışı eylemlerine bile kaynaklık eden- ussal yanını aşağıladığımızda, yine bir çıkmaza sürükleniriz. Çünkü insana ilişkin derin çıkarımlar yapma düşüncesiyle onu aşağılayıp içinde bulunduğu çıkmazı vurguladığımızda bu çıkışsızlığın kaynağında, genellikle insanın kendi kötücüllüğünü ve usdışılığını görme yoluna gideriz. Böyle bir durumda ise, kendimizce derin bir irdeleme gerçekleştirirken, aslında egemenlerin çıkarlarını kolluyoruz. Çünkü unutmamamız

gerekir ki, insandan sahip olduğu şeyleri, uygarlığa ait belirlenimleri çekip aldığınızda geriye kötücül ve aşığılık bir varlık kalır demekle insandaki kötücül eğilimlere içinde bulunduğu koşullar zemin hazırlar demek arasında büyük bir fark vardır. İlk durumda, insanın uğradığı haksızlığı müstahak görme eğilimine girebilecekken, ikincisinde haksızlığın giderilmesi için bir gerekçenin ortaya konulmuş olduğunu görürüz.

Çalışmamızın sonunda söylememiz gerekir ki, bir filmin felsefi bir düşünceyi hakkıyla yansıtmaya gibi bir misyonu yoktur; tıpkı bir film üzerine yapılan değerlendirmenin de onu felsefi konularla ilişkilendirme misyonu olmaması gibi. Öyleyse, bu noktada, başlangıçta söylediklerimize dönüp yine bir metnin yazımı ve okunmasındaki dürüstlüğün önemini vurgulamamız kaçınılmaz olacaktır. Ancak dürüstçe ortaya konulmuş bir dert, kişiye özgü olsa dahi genelleştirilebilecek bir yan taşır ve biz de ancak bir metni dürüstçe okuyabildiğimizde onun derdini layıkıyla ortaya koyabiliriz. Her iki çabanın da değeri büyüktür ve hem olguların gerçekliğiyle örtüşür hem de derinliği berrak sulara özgü olur.

Kaynakça

- Camus, Albert (2013), *Yabancı*, (Samih Tiryakioğlu, çev.), İstanbul, Can Yayınları.
- Dostoyevski, Fyodor (2003), *Karamazov Kardeşler*, (Ergin Altay, çev.), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Dostoyevski, Fyodor (2007), *Suç ve Ceza*, (Ergin Altay, çev.), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Dostoyevski, Fyodor (2010), *Yeraltından Notlar*, (Mehmet Özgül, çev.), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Hegel, W. Friedrich (1969), *Science of Logic*, (A. Miller, çev.), New York, Humanity Books.
- Hegel, W. Friedrich (2004), *Tinin Görüngübilimi*, (Aziz Yardımlı, çev.), İstanbul, İdea Yayınevi.
- Hegel, W. Friedrich (2014), *Tarihte Akıl*, (Önay Sözer, çev.), İstanbul, Kabalcı Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (1998), *Ahlakdışı Anlamda Doğruluk ve Yalan Üzerine*, (Oruç Arıoba, çev.) Cogito:16 Yalan içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (2000), *Böyle Buyurdu Zerdüş*, (Turan Oflazoğlu, çev.), İstanbul, Cem Yayınevi.
- Nietzsche, Friedrich (2003), *Şen Bilim*, (Levent Özşar, çev.), Bursa, Asa Kitabevi.
- Nietzsche, Friedrich (2005a), *Putların Batışı*, (Mustafa Tüzel, çev.), İstanbul, İthaki Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (2005b), *Tragedyanın Doğuşu*, (Mustafa Tüzel, çev.), İstanbul, İthaki Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (2016), *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, (Mustafa Tüzel, çev.), İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sartre, Jean Paul (2009), *Varlık ve Hiçlik*, (Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen, çev.), İstanbul, İthaki Yayınları.
- Sartre, Jean Paul (2010), *Buluntu*, (Selahattin Hilav, çev.), İstanbul, Can Yayınları.

Sartre, Jean Paul (2011), *Akıl Çağı*, (Gülseren Devrim, çev.), İstanbul, Can Yayınları.

Schelling, F.W.J. von (2017), *İnsan Özgürlüğünün Özünü Üzerine*, (Mehmet Barış Albayrak, çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Metinde Adı Geçen Filmler

Demirkubuz, Z. (Yapımcı) & Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2001). *Yazgı* [Sinema Filmi]. Türkiye: Mavi Film.

Demirkubuz, Z. (Yapımcı) & Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2010). *Yeraltı* [Sinema Filmi]. Türkiye: Tiglon.

Emre, B., Boyacıoğlu, A. (Yapımcı) & Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2015). *Bulantı* [Sinema Filmi]. Türkiye: Mavi Film.

Atay. Ö (Yapımcı) & Erdem, R. (Yönetmen). (2009). *Kosmos* [Sinema Filmi]. Türkiye: Atlantik Film, İmaj.

Atay. Ö (Yapımcı) & Erdem, R. (Yönetmen). (2016). *Koca Dünya*. [Sinema Filmi]. Türkiye: Atlantik Film, Maya Film.

Malick, T. (Yapımcı) & Malick, T. (Yönetmen). (1973). *Badlands* [Sinema Filmi]. U.S.A.: Warner Bros.

Makineler Film Yapmayı Düşler mi?: Jan Bot Örneği

Batu Anadolu*

Özet

“Yeni Medya Sanatı” olarak adlandırılan üretim pratiği; bilgisayar kullanıcılarının ve programlarının sanatsal içerikleri sanal ortamda yaratmalarını sağlayan bir yapı oluşturmaktadır. “Yeni Medya Sanatı”nın hesaplanabilir ve algoritmalara dayalı yapısı nedeniyle, yapay zeka çalışmaları kültürel alana daha fazla nüfuz etmektedir. Yapay zeka uygulamaları, sinema endüstrisinde özellikle film yapım, dağıtım ve gösterim alanlarında etkisini hissettirmektedir. Görsel-işitsel anlatılar üretme aşaması içerisinde, sanat felsefesi bağlamında sanat-zanaat ve sanatçı-sanat eseri ilişkileri yeniden tartışmaya açılmaktadır. Bu çalışmada; EYE Film Müzesi arşivindeki görüntülerden kısa filmler üreten Jan Bot isimli yapay zeka uygulamasının çalışmaları incelenecektir. Çalışmanın amacı, Jan Bot’un bir sanatçı olarak biçimsel tercihlerini hermenötik bir yaklaşımla anlamlandırmak ve sanat epistemolojisi ışığında sanatçının kimliğini sorgulamaktır. Jan Bot’un Instagram uygulamasında en çok görüntülenen on filmi, biçim analizine tabi tutulmuştur. Biçim analizi; bir filmi anlatı yapısının yanı sıra ortalama çekim süresi, sinematografik özellikleri, mizansen, kurgusu ve sesi ile bütüncül bir yaklaşımla ele almayı amaçlamaktadır. Analiz sonucunda; Jan Bot tarafından üretilen filmlerin biçimsel açıdan şablon özellikler taşıdığı ve popüler etiketleri kullanarak alternatif bir anaakım film perspektifi yarattığı tespit edilmiştir. Anlatı açısından ise bu filmlerin, avangart sinemayı hatırlatacak şekilde sanatçı odaklı olduğu ve gerçekliğin bir prizmadan kırılarak yansıyan bir yorumunu sunduğu söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Yeni Medya Sanatı, Sanat Epistemolojisi, Yapay Zeka, Jan Bot.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-7420-3818>

E-mail : banadolu@live.com

DOI: [10.31122/sinefilozofi.726799](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.726799)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 25.04.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.12.2020

Do Machines Dream of Making Movies?: The Case of Jan Bot

Batu Anadolu*

Abstract

The production practice called "New Media Art" creates a structure that enables computer users and programs to produce artistic content in a virtual environment. Because of the computable and algorithmic nature of "New Media Art", artificial intelligence studies are more penetrating into the cultural field. Artificial intelligence applications make their impact in the movie industry, especially in the fields of film production, distribution and exhibition. In the stage of producing audiovisual narratives, the relation between art-craft and artist-artwork within the context of philosophy of art is discussed again. In this study; the works of the artificial intelligence application Jan Bot, which produces short films from the images in the EYE Film Museum archive, will be examined. Purpose of the study is to interpret the stylistic preferences of Jan Bot as an artist with hermeneutical approach and to question the identity of the artist in the light of art epistemology. The ten most viewed movies in Jan Bot's Instagram account were subjected to style analysis. Style analysis aims to treat a film with a holistic approach with its narrative structure as well as its average shot length, cinematography, mise en scene, editing and sound. As a result of the analysis, it has been determined that the films produced by Jan Bot have stylistic features and create an "alternative" mainstream film perspective using popular hashtags. In terms of narration, it can be said that these films are artist-oriented in reminding of avant-garde cinema and offer a reflected interpretation of reality by breaking through a prism.

Key words: Cinema, New Media Art, Art Epistemology, Artificial Intelligence, Jan Bot.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-7420-3818>

E-mail : banadolu@live.com

DOI: [10.31122/sinefilozofi.726799](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.726799)

Geliş Tarihi - Received: 25.04.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 01.12.2020

Giriş

Manovich (2001: 19); insanlığın tüm kültürünün bilgisayar merkezli bir yapıya kavuşmasını yeni bir medya devrimi olarak nitelemekte ve bu devrimin birçok alanın kesişim noktalarına etki ettiğini öne sürmektedir. Sanatçılar ve uygulama geliştiriciler; “yeni medya sanatı” adı verilen kavram ışığında gün geçtikçe birbirlerine yakınlaşmakta, yeni deneyimlerin üretilmesi konusunda avangart sanatçıların gerçek mirasçılara dönüşmekte ve nihayetinde modern sanat ile yeni medya, aynı anlatının parçası haline gelmektedir. Bu yeni yaratım ortamı ise kitap sayfaları ya da resim tuvaleri değil, sanal ortam ve ekranlardır.

Sanatçılar ve uzmanlar kadar, onların yaratım sürecinde kullandıkları makinelerin de bir eser yaratma hevesine ve farkındalığına sahip olup olmayacakları günümüzde bir tartışma konusudur. Özellikle yapay zeka alanında yaşanan gelişmeler, sanat epistemolojisi bağlamında sanatçı ve sanat eseri arasındaki ilişkiyi sorgulamakta ve yeni perspektifler sunmaktadır. Zayıf yapay zekalardan güçlü yapay zekalara geçiş aşamasında ortaya bir bilincin çıkması beklense de; şu anki aşamada özgür irade ile üretilmiş kişisel eserlerden çok, insan deneyimlerini taklit eden bir üretimden söz edilebilmektedir. Sanat eserini anlamlandırma çabası; insanlığın deneyimlerine ve empati duygusuna bağlıyken, bilgisayarın yarattığı eserleri anlamlandırmak da ancak onun deneyimlerini ve referanslarını anlamakla sağlanabilir.

Benzer bir tartışma sinema endüstrisinde de yaşanmaktadır. Günümüzde yapay zeka uygulamaları bizzat içerik üreticileri olarak da karşımıza çıkmaktadırlar. Bu uygulamaların çalışmalarını analiz etmek; sinema endüstrisinin ve çalışanlarının geleceği hakkında düşünmeyi, görsel-işitsel bir hikaye anlatma aracı olarak sinemanın sınırlarını keşfetmeyi ve filmlerle bağ kuran izleyicilerin statülerini gözden geçirmeyi sağlayacaktır.

Bu çalışma kapsamında; Jan Bot isimli bir yapay zeka uygulamasının EYE Film Müzesi'nin veri tabanında yer alan görüntülerden yola çıkarak ürettiği kısa filmler incelenmiştir. Çalışmanın amacı; bir sanatsal ürün yaratıcısı olarak Jan Bot'un nasıl bir üslup belirlediğini ve sinema tarihi içerisinde kendisini nereye yakın konumlandığını anlamaktır. Çalışmanın önemi; her geçen gün sinema endüstrisinde kendisine yer edinmeye devam eden yapay zeka uygulamalarının bir film yaratma sürecinde tercihlerinin ne olduğunun sorgulanmasında yatmaktadır. Ortaya görsel-işitsel bir ürün çıkaran yapay zeka uygulamalarının, sanat epistemolojisi bağlamında ne ölçüde farklı ya da kişisel bir bakış açısı geliştirebildiği sorusuna cevap aranacaktır. Çalışmanın Jan Bot ile sınırlı tutulmasının nedeni, üç yıla yakın bir süredir her gün film üretmesi ve bu filmleri günbegün sosyal medya hesaplarından yayınlaması nedeniyle benzersiz olmasıdır. Bir yapay zeka uygulamasının ürettiği kısa filmleri, bu kadar uzun bir süre boyunca düzenli biçimde paylaşan başka bir sosyal medya kanalına rastlanmamıştır.

Biçem Analizi

“Biçem” in kelime anlamı Türk Dili Kurumu sözlüğünde “üslup” olarak verilmektedir (Türk Dili Kurumu, t.y.). İngilizce kelime karşılığı “style” olarak verilen biçem; “belirgin bir ifade biçimi”, “kendine özgü davranış” ve “bir şeyin yapıldığı, yaratıldığı veya gerçekleştirildiği belirli bir yöntem veya teknik” olarak tanımlanabilir (Merriam-Webster Online Dictionary, t.y.).

Sinemada biçem çalışmaları söz konusu olduğunda, ilk olarak filmi oluşturan öğelerin nasıl bir araya geldiği sorusu ortaya çıkar. Bir filmin göze çarpan ilk unsurları; bir anlatı kurmaya yarayan ve çıkış noktası olarak kullanılan hikaye, zaman ve mekan tercihleri olmaktadır. Çok özel veya yaratıcı biçimde kullanılmadıkları takdirde renk, ışık, kurgu ve ses tercihleri bazen farkına varılmayan unsurlara dönüşebilmektedirler. Bu unsurları fark etmek ve tanımlamak, biçemsel analizin başlangıç noktası olabilmektedir. Göze çarpan tekniklerin belirlenmesi ile bu tekniklerin, tekrar eden düzenli yapılar oluşturup oluşturmadığı fark edilecektir. Biçemsel örüntülerin filmin anlatısını ya da dramatik gelişmeleri güçlendirmek amacıyla vurgulanması

bir tercih olabilmektedir. Analiz yapan kişi, biçemin filmin genel formunda oynadığı rolü inceler. Bu noktada biçemi oluşturan öğeleri genel bağlam dışında incelemekten kaçınmak gerekmektedir (Bordwell ve Thompson, 2008: 306-309).

Bordwell (1997: 4) film biçem analizini anlatsal ve biçimsel olarak beş başlıkta inceler: Anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses. Biçem, en basit manada filmin yaratıcısının tarihsel koşullar bağlamında yaptığı seçimlerinin sonucudur. Bununla birlikte kişisel (belirli bir yönetmene has) ve genel (belirli bir döneme veya okula ait) biçem tercihlerinden de söz edilebilir.

Bir diğer biçem sınıflandırması ise üç başlığa ayrılmaktadır: Realizm, Klasisizm ve Biçimcilik (Giannetti, 2014: 4). Bu yaklaşıma göre gerçekçi ve biçimci yaklaşımlar belgesel ve avangart türler üzerinden anlamlandırılan iki ucu temsil ederken klasik yaklaşım bu iki ucun uyluşım noktasında yer almaktadır. Üç başlık arasında net bir ayrım yoktur, geçişlilik ve birbirinden beslenme söz konusudur.

Bu çalışmada; Jan Bot tarafından üretilen ve 06.10.2017-13.02.2020 tarihleri arasında Instagram hesabında yayınlanan filmler arasından en çok görüntülenen on tanesi, biçem analizine tabi tutulmaktadır. En az 1673 en fazla 75 bin kez izlenen bu filmlerin anlatsal ve biçimsel özelliklerin ne gibi benzerlikler gösterdiği araştırılmaktadır. Bordwell'in belirlediği beş yaklaşım -anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses- üzerinden filmler analiz edilmiş, ek olarak kültürel ve teknolojik değişimler ile yıllar içerisinde farklılık gösteren "ortalama çekim süresi" de gözlemlenmiştir. Bu yaklaşımlar, Giannetti'nin sınıflandırmasıyla iç içe incelenmiştir. Biçem analizinin tercih edilmesindeki neden; belirli bir veri tabanını kullanan ve daha önce gözlemlenmemiş bir anlatı ve biçim dünyası ortaya koyan Jan Bot'un filmlerinin belirli düzenler ve örüntüler içerip içermediğini sorgulamaktır. Biçem analizi bu açıdan anlatsal ve biçimsel bir bütüncül yaklaşım sağlamaktadır.

Yeni Medya Sanatı

Yeni Medya Sanatı'nı tanımlama çabası, 1960'lı yıllara uzanmaktadır. Elektronik sanat, multimedya sanatı, interaktif sanat, sanal sanat ve siber sanat gibi tanımlamalar yapılmış olsa da yeni medya sanatı adlandırması; sanatın etkisini basım-yayın, uydu, video, televizyon gibi birçok gelişen teknolojiye yansıtması nedeniyle tercih edilir olmuştur (Quaranta, 2013: 23). Yeni medya sanatının aynı zamanda bir bilgisayar sanatı olduğu söylenebilir. Bilgisayar sanatı; sanatçıları, bilim adamlarını, teknoloji uzmanlarını ve matematikçileri tek bir aracın karşısına toplamayı başarmış ve farklı perspektiflerin bu sanatın başlıca karakteristiklerini, artistik amaçlarını ve disiplin normlarını belirlemesini sağlamıştır (Taylor, 2014: 11). Sonuç olarak yeni medya sanatı; resim, heykel, fotoğraf, film ve enstalasyon gibi sanat formlarını simüle eden ve bu kategoriler arasındaki bir zamanlar var olan kutsal ayrımları ortadan kaldıran dağınık bir kavramdır.

Yeni medya sanatı sadece sanat ürününün ortaya çıkarılmasında değil; sergilenmesinde, anlamlandırılmasında ve arşivlenmesinde de önemli rol oynamaktadır. Herhangi bir ulusal mirasa ya da merkezi bir lokasyona bağlı kalmayan bilgisayarlaşma, yeni medya sanatının daha az kestirilebilir ve kalıplara sokulabilir olmasını sağlamaktadır (Taylor, 2014: 11). İnternetin küresel olarak yaygınlaşması ve bilgisayarların daha ucuz hale gelmesiyle içerik üretimi, uzmanlardan sıradan kullanıcılara uzanan geniş bir kitlenin imkanları dahilindedir. Etkileşim özelliği ve açık kaynak adı verilen katılımcı üretim yöntemi, izleyicinin sanat eseriyle iletişim kuran ya da onu yeniden oluşturan bir güce kavuşmasını sağlayabilmektedir (Graham, 2014: 6). Böylece sanat eserinin oluşumunda sanatçıdan izleyiciye uzanan hiyerarşik yapı ortadan kalkabilmektedir.

İnternetin bir kitle-pazar iletişim aracına dönüşmesi ile yeni medya sanatı, toplumlar ve kültürler üzerindeki etkisini artırmaktadır (Tribe ve Jana, 2006). Metin, resim ve video dosyalarının işlenmesinin ve değiştirilmesinin kolaylaşmasıyla; yeni medya sanatının kapsamı

en iyi ve güzeli yaratmaktan çok, en pratik ve ucuza mal edilebilir ürünün yaratılmasına evrilmektedir. Bunun sonucunda sanatçının ve sanat eserinin toplumdaki yeri konusunda birtakım sorgulamalar da ortaya çıkmaktadır.

Yeni medya sanatı; bilgisayarların sanatsal üretim sürecinde kullanılması dolayısıyla makinelerin sınırları üzerine düşünmeye yönelik bir alan açmaktadır. Kullanıcıların yanı sıra makinelerin de bir sanatçı özelliği taşıyıp taşımadığı sorusu akıllara gelmektedir. 1950'li yıllarda bilgisayarlar ticari reklam tasarımlarında kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde yapay zeka henüz ilkel bir yaklaşımla ele alınmış olsa da; katot ışıklı tüplerin kullanımı ile makine kodları ve diğer giriş/çıkış işlemleri okunabilir türde görüntülenmiş ve böylece dil arayüzlü makineler olarak bilgisayar kavramı güç kazanmıştır. Bugün tasarımcının rolü; çoğunlukla endüstriyel tasarım, grafik kullanıcı arayüzleri, kullanıcı deneyimi ve veri görselleştirme alanlarına kaymıştır. Sanayi için sanat, mühendislik ortamıyla bütünleşmektedir (Prelinger, 2015: 269). Bilgisayarlar ise bu süreçte güçlü bir araç olarak nitelendirilmekte fakat gerçek bir yaratıcılıktan da uzakta tanımlanmaktadır. Örneğin; bir sanat eseri oluşturmak için işlem yürüten bir bilgisayara sahip olmak, bir müzik parçası düzenlemek veya aynı formülün sayısız varyasyonunu takip etmek için zar atmaktan farklı değildir (Penha ve Carvalhais, 2019). Yapay zeka ve sanat ilişkisinde var olan sorulara yenilerinin eklenmesinde sanat felsefesindeki tartışmaların rolü önem taşımaktadır.

Yeni medya sanatının sinema ile olan ilişkisi, dijital sinema kavramı ile yakından ilişkilidir. Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren görsel efektler ve dijital sinematografi araçları üzerinden kullanılan bu kavram; günümüzde sinema ile izleyici arasındaki ilişkiyi dönüştüren bir yapıyı ortaya çıkarmaktadır. Görüntünün dijitalleşmesi ile kareler birer veriye ve koda dönüşürken; bu veri ve kodların taşınması, zamandan ve mekandan bağımsız gösterilmesi ve manipüle edilmesi mümkün hale gelmektedir (Manovich, 2001: 263). Geleneksel kültürel formların dönüşümü, sinema alanında yapım, dağıtım ve gösterim metotlarının değişimi ile sonuçlanmaktadır. Yapım sürecinde dijitalleşme; film yapım modları arasındaki ayrımları azaltmış, masrafların kısılması ile araçların kullanımı demokratikleşmiştir (Culkin, 2008: 45). İçeriklerin dijital platformlarda ve sosyal medya araçlarında yer alması ile uzmanlaşma kavramı muğlak hale gelmektedir. Görüntülenme sayısı üzerinden ticari bir değer kazanan görsel-işitsel içerikler, bir meta değeri edinmenin yanı sıra diğer içerikler için öncü konuma gelerek yeni medya sanatı içerisinde bir devamlılık oluşturmaktadır.

Diğer taraftan dijital görüntülerin korunması, restorasyonu ve arşivlenmesi açısından dijital veritabanları öne çıkmaktadır. Bu görüntülerin dijital araçlardan sergilenmesi, hem daha fazla izleyiciye ulaşma hem de görüntüleri dönüştürme ve farklı içeriklerde kullanma yolunu açmaktadır (Matthau, 2015). Dijital sinemanın yeni anlatılar kurmayı kolaylaştırması ile sinema tarihi içerisinde Noel Burch'un kurumsal ve primitif temsil biçimleri¹ olarak tanımladığı yaklaşımlar yeniden tartışılır hale gelmektedir. (Burch, 1990). Sinema endüstrisine hakim olan kurumsal temsil biçimine karşın, dijital sinema aracılığıyla yeni medya sanatı içerisinde arşiv görüntüleri üzerinden bir meydan okuma çabası gözlemlenmektedir. Dünyanın her köşesinden gelen ve belirli bir kültüre ya da geleneğe indirgenemeyecek film parçaları; kapalı ya da klasik anlatıyı reddeden, kurumsal temsil biçiminin doğrusal ve sıfır noktası yaklaşımına² karşıt bir düşünce içerisinde, kesmeler arasındaki uyumu göz

¹ Kurumsal temsil biçimi (KTB-Institutional mode of representation), 20. yüzyılın başından itibaren gelişen ve yaklaşık olarak 1914'te norm haline gelen baskın film yapım tarzıdır. Bugün üretilen hemen hemen tüm filmler KTB içinde yapılırsa da, tek temsil biçimi bu değildir. Diğer temsil biçimini KTB'ye karşı yapışökümcü bir yaklaşım getiren, genellikle Batılı sinemanın dışında aktif olan ve 1. Dünya Savaşı sonrasında Amerikan sinemasının hakimiyeti öncesinde yaygın olan primitif temsil biçimi (PTB-Primitive mode of representation) oluşturur. KTB'de perdede tamamen kapalı bir kurgusal dünya yaratma girişimi gözlemlenir ve temelleri atılan sinema dili ile, izleyici filmle arasına mesafe koymak yerine tamamen hayal gücüyle meşgul olur. Primitif temsil biçiminde ise sinemanın yarattığı büyüğü yıkar ve evrensel sinema dilini bozarak kurumsal yaklaşıma bir karşıtlık oluşturur (Burch, 1990). 2 Sıfır noktası yaklaşımı ya da zero point of cinematic style: Sinemanın özellikle sesin de gelişinden sonra özünde gerçekçi bir aktarım aracı olarak kabul edilmesi ve bu gerçekliğin yaratılması amacıyla çekim ve kurgu tekniklerinin rafine biçimde kullanılmasıdır. Burch'a göre bu yaklaşım, kurumsal temsil biçimini mükemmelleştirirken yaratıcı anlatım biçimlerini ve sinemanın olanaklarını kısıtlamaktadır (Burch, 1981: 11).

ardı eden ve özdeşleşmeyi mümkün kılmayan anlatılar oluşturarak primitif temsil biçimine yakın durmaktadırlar. Özellikle 1. Dünya Savaşı'ndan sonra kurumsal temsil biçimi sinema endüstrisine hakim olmaya başlasa da; yeni medya sanatı, bir bakıma sinemayı yeniden keşfe çıkarak primitif dönemi geri getirmektedir.

Sanat Felsefesi Bağlamında Yapay Zeka

Yapay zeka; "Doğal sistemlerin yapabildiği her bilişsel etkinliği yapay sistemlere, daha da yüksek başarımlar düzeylerinde nasıl yaptırabileceğimizi inceleyen bir bilim dalıdır" (Say, 2018: 83). Doğal sistemler benzetmesi, insan beyninin çalışma prensibine yakın veya onu taklit eden bir yapıyı işaret etmektedir. Yapay zekanın "akıllı davranış otomasyonu" (Luger ve Stubblefield, 1998: 1) olarak nitelendirilmesi ise insan zihninin taklit edilmesine karşın, kesinliğe dayalı rasyonel sonuçların alınmasının hedeflendiğini göstermektedir. Bu bağlamda yapay zeka çalışmalarında hedef, bilgisayarların bir işi insanlardan daha iyi yapıp yapamayacağını incelemek ve bu alanda sınırları zorlamaktır (Nilsson, 1998: 1-2).

Yapay zeka çalışmalarında dönüm noktası, insan beynine yakın bir yapı kurularak yapay sinir ağlarının birbirleriyle iletişim kurmasının sağlanmasıdır. Yapay sinir ağlarındaki girdi ve çıktı katmanları, algoritmalar ve derin öğrenme teknolojileri aracılığıyla yapay zekanın eğitilmesini ve bir işi gün geçtikçe daha iyi yapmasının sağlanmasını hedeflemektedir. Bunun sonucunda yapay zekanın zamanla farklı girdilerle karşılaştığında önceki deneyimlerine dayanarak uygun bir çıktı vermesi beklenmektedir (Say, 2018: 105).

Russell ve Norvig (1995:9)'e göre; felsefedeki yapay zeka tartışmalarının geçmişini, Descartes'ten yola çıkarak düalist yaklaşım ve bu yaklaşım karşısında konumlanan materyalist yaklaşım tartışmasına taşımak mümkündür. Descartes; 17. yüzyılda zihin ve madde arasındaki ayrım üzerine düşünmüş ve tamamen fiziksel bir zihin anlayışının, özgür iradeye çok az yer bıraktığını savunmuştur. Bu nedenle insanın; doğanın dışında, her şeyden muaf bir parçası vardır. Bu düalist yaklaşım, insan dışındaki canlıları kapsamamaktadır. Düalizmin karşısındaki materyalist anlayışa göre ise; tüm dünya fiziksel yasalara göre işlemekte ve zihin de bu fiziksel yasalar içerisinde temellendirilmektedir. Bu iki yaklaşımın ortasında ise bir uzlaşma sunulabilir: Zihinsel süreçler ve bilinç, fiziksel dünyanın bir parçasıdır ama doğası gereği bilinemez ve rasyonel anlayışın ötesinde özellikler gösterebilmektedirler.

Nilsson (2010: 449) ise; bilişsel bilim ve yapay zeka arasındaki ilişkinin, yapay sinir ağlarının anlamsal ağlar olarak nitelendirilmesi yoluyla kurulduğunu ve ağların kendi içerisinde taksonomik (sınıflandırılmış) hiyerarşi meydana getirdiğini ifade etmektedir. Bu hiyerarşiler "ontoloji" olarak nitelendirilmektedir. Yapay zeka çalışmalarında ontolojiler; birtakım konseptler çerçevesinde ilişki setleri içermektedirler. Her ilişki seti, birer varoluş noktası oluşturmaktadır. Varoluşsal hedefler ve bu hedefleri yerine getirme yolları üzerinden bakıldığında ise yapay zeka çoğunlukla materyalist felsefe ışığında incelenmiştir. Yapay zeka uygulamaları; insan davranışlarını taklit ederek komplike görevleri mümkün olduğunca mükemmel biçimde yerine getirme amacıyla kullanılmaktadır. Bu görevler yapay zeka tarafından sorgulanmadan yerine getirilmektedir ve yapay zekanın özgür iradeye sahip olarak kendi bilincini ortaya koymasına beklenmemektedir. Searle (1980: 418) bu yapay zekaları "zekice hareket edebilen bir fiziksel sembol sistemi" olarak nitelendirmekte ve "zayıf yapay zeka" adını vermektedir. Zayıf yapay zeka yaklaşımında Descartes'in düalist yaklaşımın dışında tuttuğu diğer canlılara benzer şekilde, makineler de özgür iradeye sahip değildir.

Nilsson'un (2010: 662) "İnsan Düzeyinde Yapay Zeka" olarak adlandırdığı yaklaşımda insanın zeki davranışlarını taklit etme düşüncesi temel oluşturmaktadır. Her ne kadar insanların her davranışının otomatikleştirilmesi şu an mümkün olmasa da ekonomik ve bilimsel nedenlerden ötürü bu çalışmalar devam etmektedir. Bilimsel nedenlerin en önemlisi; insan beyninin çalışma prensiplerinin çeşitli hesaplama modelleri ile tekrardan yaratılıp yaratılamayacağıdır. Bu çabaların bizi "güçlü yapay zeka" yaklaşımına taşıması kaçınılmaz gibi görünmektedir. Bu yaklaşımda "fiziksel sembol sistemleri bir akla ve zihinsel yapılara

sahip olabilmektedir” (Searle, 1980: 418). Kaplan ve Haenlein (2019: 16) bir üçüncü basamak olarak “bilinçli/öz farkındalığa sahip yapay zeka”yı göstermektedirler. Bu yapay zeka, hemen her alanda insandan daha üstün bir performans gösterecektir. Böylece insanı diğer canlılardan ayıran “özgür irade”, “eyleyici edimlerin özgür iradeyi çözümlemesinin ve ortaya çıkarmasının makine zekasında modellenbilmesiyle elde edilebilir” (Zambak, 2018: 181).

Yapay zeka çalışmalarındaki gelişmeler, felsefe ile pozitivist bilimler arasındaki sınırları da kaldırmaktadır. İnsan aklından bağımsız bir düşünce biçiminin ve tasnifleyici mantığın ortaya çıkma ihtimali, yeni bir epistemolojik yaklaşım gerektirmektedir (Doğrucan ve Hazar, 2019: 160). Kendi içerisinde mükemmel bir yapının insan süzgecinden geçemeyeceği bir durumda mantıksal ve rasyonel olanın tanımlanması da imkansız hale gelecektir. Benzer bir yaklaşım, sanat alanında da söz konusudur. Yeni medya sanatı içerisinde yapay zeka denemeleri, farklı bir mantık ve estetik üzerinden ortaya çıkardıkları eserler ile izleyicileri şaşırtmaktadır.

Sanat epistemolojisi, genel olarak sanat ile bilgi arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Sanatın, bilginin kaynağı olup olmayacağı ve bilişsel değeri sorgulanmaktadır (Taşdelen, 2012). Antik çağlarda sanat; daha çok bir zanaat olarak ele alınmış ve sanatçılar, el ile çalışan insanlar grubunda sayılmıştır. 18. yüzyıldan itibaren ise sanatın modernite çerçevesinde “entelektüel bir faaliyete” dönüştüğü söylenebilir (Balcı, 2019: 3). Sanatın kazandığı bu yetkinlik, onu topluma ve insan duygularına ışık tutan bir araca dönüştürmektedir. Sanat eseri yaratıcısının elinden çıkarak bizim dünyaya olan bakışımız çerçevesinde anlayışımızı değiştirebilmekte ve doğal olarak izleyen kişinin farklı bir insan haline gelmesine neden olabilmektedir. Diğer taraftan sanat eseri, sanatçının kendini ifade etme ve dünyayı algılayış biçimlerinin yansıması olarak da görülebilmektedir (Kirilenko ve Korshunova, 1987: 38-40). Sanatçı eserini meydana getirirken fiziksel dünyayla iletişim kurmanın yanı sıra, kendi ruh dünyasını da bir kaynak olarak kullanma yolunu seçebilmektedir. Bu durumda sanatçının kişisel imzasını da atarak özgür iradesiyle eserler ürettiği ve zihinsel süreçler ile fizik yasaları arasında bir uyum yakaladığı söylenebilir.

Yeni medya sanatının ortaya çıkışı, sanat-zanaat ilişkisini yeniden güçlendirmektedir. Sanatın duyulardan ortaya çıkan ve yine duyulara hitap eden yapısıyla birlikte Platon’un matematiksel ölçülere ve simetriye dayalı formel estetiği arasında bir ikilem söz konusudur. Sanat eserinin yaratılması sürecinde mühendislerin, programcıların üretime katılması ve elde edilen ürünlerin ekonomik ve bilimsel temelli çalışmalara olan katkısı düşünüldüğünde “tekhne kavramından yola çıkan sanat-zanaat birlikteliği güçlenmektedir” (Ülger, 2013: 25-26). Algoritmalara, derin öğrenmeye ve veri tabanlarına bağlı sanat eserleri üretebilen yapay zekalar, sanatçı kavramını yeniden sorgulamaya açmaktadır. Sanatçının geleneksel bir bakış açısıyla “sanat eseri yaratımına bilinçli olarak katkıda bulunan kişi” (Dickie’den aktaran Taşdelen, 2012) olarak tanımlanması, yapay zeka uygulamalarının eser yaratımında ne ölçüde bilince ve özgür iradeye sahip olduklarını tartışmaya açmaktadır. Çağdaş sanat yönünden ise sanatçılığın kapsamı “vizyonumuzu yenileyen ve dünyayı yeni şekillerde görmemize yardımcı olan” (Getlein, 2009: 10) kişi -ya da makine- olarak genişletildiğinde yapay zeka uygulamaları da kendisine yer bulabilmektedir.

Yapay zekanın orijinal bir eser üretip üretemeyeceği veya yaratıcı biçimde davranıp davranamayacağı sorularını Turing (1950: 441-450), “makinenin insanı şaşırtıp şaşırtamayacağı” sorusuna indirgemektedir. Bu indirgeme sonucunda ise makinelerin yaratıcı davranışlara sahip olabileceğini iddia etmektedir. Bu düşüncenin arkasında bilgisayarların astronomik olarak farklı şekillerde davranabileceği fikri yatmaktadır. Kaplan ve Heinlein (2019: 19) ise yapay zeka alanında yaşanan büyük gelişmelere rağmen sanatsal yaratıcılık alanında insanların hala üstünlüğünü koruduklarını iddia etmektedirler. Yapay zeka sanat alanında ya da eğlence sektöründe bir problem çözücü olarak kullanılsa da, içerik üretmede ve sanatçı bilinciyle yaklaşım hususunda sorunların çözülmesi şu an için olası görünmemektedir.

Bilgisayarlaşma, Yapay Zeka ve Sinema

1970’li yıllarda videonun yaygınlaşması; televizyonun zaman ve mesafe anlayışı üzerinde yaptığı değişikliklerin de etkisiyle film estetiğini anlamlandırma çabasında yeni düşüncelere neden olmuştur. Youngblood (1970: 41); “genişletilmiş sinema” kavramını ortaya atarak film özel efektleri, bilgisayar sanatı, video sanatı, çoklu ortamlar ve holografi gibi yeni teknolojilerin arasındaki sınırların kaybolduğunu iddia etmektedir. 1980’li yılların başında yönetmen Francis Ford Coppola’nın sinema ve televizyonda üretim pratiklerini sentezleyerek bir “elektronik sinema” yaratma çabası, film üretiminin dijital ve taşınabilir ekranlara taşınmasıyla sonuçlanmıştır. Bu tarihten günümüze değin bilgisayar üretimli imgeleme, sürekli yenilikçi arayışların merkezi haline gelmiştir. Film yapım pratiklerindeki değişimle internet, video ve televizyon yayıncılığı da sinemanın kolektif tanımı içerisinde kendisine yer bulmaktadır (Gürkan, 2016: 164). Dijital film üretimi; ekipte daha az kişinin yer almasını, daha hafif ekipman kullanılmasını ve daha az para harcanmasını sağlamaktadır (Ganz ve Khabib, 2006, s. 24). Üretimde olduğu gibi film tüketiminde de farklı araçlar ve kanallar ortaya çıkmakta, film izleme bir kişisel örgütlenmeye ve sosyal bir ağ içerisinde dışavurumsal bir edime dönüşmektedir (Casetti, 2011, s. 89).

Farklı kanallar arasındaki uyumluluk, sinemayı ve film yapma sürecini neredeyse yeniden tanımlamayı gerektiren bir sinema öncesi dönemi hatırlatmaktadır (Stam, 2000: 326). Birçok yaratım potansiyelinin ortaya çıkması, yeni kırılmalara yol açmaktadır. Bugün sinema alanındaki bu kırılmanın en önemli unsurlarından biri, algoritmalar ve veri tabanları aracılığıyla yapay zekanın yaratıcı kullanımudur. Yapay zeka ile sinema alanının etkileşiminin artmasında iki unsur göze çarpmaktadır: Bu unsurların ilki, yapay sinir ağlarının yapılarının çözümlenmesi ve algoritmalar aracılığıyla çeşitli görevlere tabi tutulabilmesidir. Diğer gelişme ise yapay sinir ağlarını eğitecek veri tabanlarının varlığıdır.

Algoritmalar; semboller, harfler, kelimeler ve rakamlar gibi tanımlanmış matematiksel bileşenlerin belirli görevleri bir “makine” gibi yerine getirmesini temsil etmektedir. Bilgisayar sistemlerinde algoritmalar, belirli bir donanım ve yazılım ortamında tanımlı işlemlerin yürütülmesini mümkün kılan bir kodda uygulanan özyinelemeli yordamları tanımlar (Goffey, 2008: 15-20). Algoritmaların matematiksel operasyonel kural setleri, sanat alanında yaygın olarak bilgisayar sanatı veya dijital sanat olarak tanımlanan kültürel ve teknik uygulamanın temelini oluşturur. Algoritmik tabanlı sistemler; görüntüler üretebilir, tasarım nesnelere oluşturabilir, makine etkileşimlerini kontrol edebilir ve şekillendirebilir. Algoritmaların çalışması ve sembolik verileri işlemesi insanın duyuları tarafından direkt olarak gözlemlenemez, ancak bağlı olan cihazlardaki etkileri üzerinden deneyimlenebilir. Bu nedenle belirsizlik ve otomatizm, bilgisayar temelli sanatın temel özelliğidir (Broeckmann, 2016: 89-90).

Veri tabanı (database) ya da elektronik veri tabanı ise bir bilgisayar tarafından hızlı arama ya da erişim için özel olarak organize edilen herhangi bir veri ya da bilgi koleksiyonudur. Veri tabanları; çeşitli veri işleme çalışmalarıyla birlikte verilerin depolanmasını, alınmasını, değiştirilmesini ve silinmesini kolaylaştırmak için yapılandırılmıştır (Encyclopedia Britannica, 2020). Bir veri tabanı genellikle bilgisayarlı bir kayıt tutma sistemi olarak anlaşılabilir; esasen bir kütüphane veya arşiv gibi “veri konteynerleri”ne sahip, yapılandırılmış bir veri topluluğudur. Her veri konteyneri; sanal ve dinamik veri alanlarından farklı özellikler gösterse de kendi başına bir veri alanı ve bilgi mimarisi oluşturur (Paul, 2007: 95). Veri tabanlarında yer alan veriler, çeşitli bölümlere ve dallara ayrılabilir ve bu dallar arasındaki ilişkiler düzenlenebilir. Anahtar kelimeler ve çeşitli sıralama komutları kullanılarak, kullanıcılar belirli veri kümeleri hakkında rapor almak veya rapor oluşturmak için birçok kayıttaki alanları hızlı arayabilir, yeniden düzenleyebilir, gruplandırabilir ve seçebilir.

Veri tabanı, bilgisayar çağında yaratıcı sürecin merkezi haline gelmektedir. 1980’lerde yüksek teknoloji alanları, analog ve dijital sistemler arasında bir değişim de dahil olmak

üzere görsel bilgilerin çeşitli şekillerde işlenmesine izin veren farklı multimedya formatları ile birleşmiştir (Taylor, 2014: 187). Sanat, giderek esnek bir veri tabanı veya veri yapısı olarak nitelendirilmeye başlanmıştır. İlişkisel veri tabanları kavramı gittikçe kültüre sızmaktadır. Sanal dünya bize sonsuz sayıda yapılandırılmamış resim, video ve metin sunmaktadır. Bunların anlamlı bir düzleme oturtulması, veri tabanları ile modellendirilmesine bağlıdır. Sürekli olarak yeni öğelerin eklenmesi, internetin anti-anlatı mantığına katkıda bulunmakta ve içerikleri birer hikayeden çok koleksiyona dönüştürmektedir. Anlatı örtük, veri tabanı ise açık bir yapıya sahiptir.

Yukarıda bahsi geçen gelişmeler ile yapay zeka, kültür ve eğlence alanında da etkin hale gelmektedir. Edebiyat, müzik ve oyun alanlarında yapay zeka, pek çok görevi başarıyla yerine getirmekte ve insan aktivitelerine yardımcı olma pozisyonunun ilerisine geçmektedir. Google'a bağlı bir yapay zeka takımı olan Deepmind, Çin kökenli bir strateji oyunu olan Go'nun en iyi oyuncularından biri olan Güney Koreli Lee Sedol'ü 100-0 mağlup eden AlphaGo'yu yaratmışlardır. Yine aynı ekip 49 video oyununu kendi başına öğrenip diğer oyunculardan çok daha iyi sonuçlar alabilen bir bilgisayar yapmışlardır (Clark, 2015). ABD'li müzisyen Taryn Southern'in 2018'de piyasaya çıkan "I AM AI" isimli albümündeki tüm besteler yapay zeka tarafından hazırlanmıştır (Plaugic, 2017). Sanatçı ve eğitimci Bager Akbay, Deniz Yılmaz mahlasıyla şiirler yazan bir "robot şair" yaratmıştır (Akbay, 2015). 2016 yılında ise Japonya'nın Future Üniversitesi'nden bir ekip, yapay zeka ile ortaklaşa kaleme aldıkları "Bir Bilgisayarın Roman Yazdığı Gün" (The Day A Computer Writes A Novel) isimli kısa öyküleriyle yerel bir edebiyat ödülleri yarışmasında üst tura çıkmışlardır (Shoemaker, 2016).

Sinema alanındaki yapay zeka çalışmaları daha çok var olan işlerin düzgün biçimde yapılması, işlem süresinin ve maliyetlerin düşürülmesi amacıyla kullanılmaktadır. Warner Bros'un Cinelytic ile imzaladığı anlaşmada olduğu gibi projelere yeşil ışık verilmeden önce verilere ve tahminlere dayalı öngörüler değerlendirilmektedir. İzleyici tercihlerinin ve beklentilerinin ölçülebilir verilere dönüştürülmesi ile senaryolarda değişiklikler yapılmakta ve senaryo/gişe başarısı denklemi kurulmaktadır. Epagogix ve Scriptbook gibi firmalar bu alanda çalışmalarını sürdürmektedirler (Avcioğlu, 2017: 110).

Yaratıcı içerik üretiminde ise IBM tarafından geliştirilen "Watson" isimli yapay zekanın çalışması önemli bir başlangıç noktasıdır. Watson yüzlerce korku korku filmine ait fragmanların görsel, işitsel ve yapısal analizini gerçekleştirmiş ve 90 dakikalık Morgan (Luke Scott, 2016) filmini tarayarak fragmana eklenecek sahneleri belirlemiştir. Bu işlem sadece bir günde tamamlanmıştır (Smith, 2016). Görsel analiz yapılırken belirlenen farklı duygu kategorileri ile yapay zekaların, görsel-işitsel içerik üretiminin bir sonraki aşamasında kendi senaryolarını yazmaları ve filmlerini çekmeleri şaşırtıcı değildir. Benjamin isimli bir yapay zeka tarafından yazılan *Sunspring* (Oscar Sharp, 2016), *It's No Game* (Oscar Sharp, 2017) ve hatta yönetilen *Zone Out* (2018, Benjamin) gibi filmler aracılığıyla anlatının ve film yapımının sınırları zorlanmaktadır. Benjamin'in sahip olduğu belleğe yüzlerce film içeren bir veritabanı yüklenmiş ve bir cümlelik komut verilmiştir. Benjamin bu komut üzerine ilişkilendirdiği kelime öbeklerini ayrıştırarak senaryo formatında bir içerik üretmiştir, bir de film şarkısı yazmıştır (Carter, 2018).

Benjamin her ne kadar bir veri tabanı üzerinden içerikler üretiyor olsa da; sahne direktiflerini belirleme ve anlam yaratma becerisi açısından kendine has bir dil oluşturmayı başarmıştır. Ayrıca senaryo yazım süresinin ve harcamalarının oldukça kısalmış olması, gelecekte yapay zeka uygulamalarının yaygınlaşmasının yolunu açmaktadır. Dijital platformların yaygınlaşması ile bu filmler daha fazla görünür kılınmakta ve özellikle Hollywood'un içinde bulunduğu yaratıcılık krizine yönelik bir çözüm ışığı ortaya çıkmaktadır (Anadolu, 2019: 53-54).

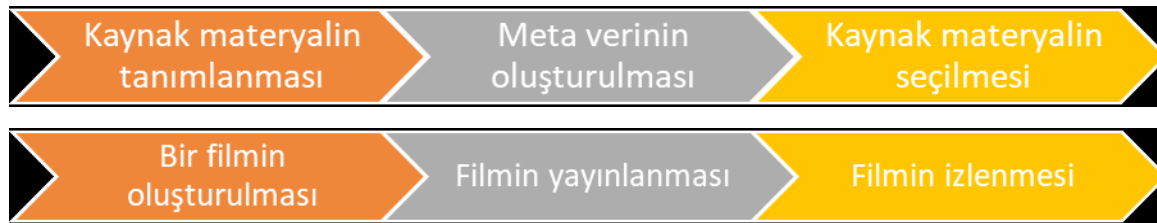
Jan Bot

Jan Bot; Hollanda'nın Amsterdam şehrinde yer alan EYE Film Müzesi, Creative Industries Hollanda Fonu ve Amsterdam Sanat Eserleri Fonu (AFK)'nın destekleri ile yaratılmış ilk film yapım robotudur. Jan Bot, film yapımcıları Bram Loogman ve Pablo Núñez Palma tarafından iki kaynaktan beslenerek deneysel videolar yapması için programlanmıştır. Kullanılan kaynaklar; EYE Film Müzesi'nin Bits & Pieces adı verilen buluntu filmler veri tabanı ve internette yer alan günlük çok konuşulan konulardır (trending topics). Bu konular; internette en çok kullanılan anahtar kelimeler ve etiketler üzerinden listelenmektedir (Loogman ve Palma, 2018).

EYE Film Müzesi'nin buluntu film veri tabanının oluşturulması 1989 yılına dayanmaktadır. Var olan filmler herhangi bir yönetmene ya da film okuluna atfedilemeyen içeriklere sahiptir. Filmlerin büyük çoğunluğu sinemanın ilk otuz yılına (19. yüzyıl sonundan 1920'li yıllara) dayandırılmaktadır. 2020 yılı Eylül ayı itibarıyla arşivde 600'den fazla film parçası yer almaktadır ve film sayısı günlük olarak artmaktadır. Filmlerin arşive eklenmesinde ve korunmasında sübjektif bir yaklaşım söz konusu olmaktadır. Kuratörler filmleri "ilginçliklerine, tuhaflıklarına ya da sürprizli içeriklerine göre" tercih etmektedirler (Olesen, 2013). Görüntülerin çevrimiçi aktarılabilmesi de önemli bir kıstastır.

Jan Bot günde ortalama yirmi film üretmekte ve bu filmlerden seçtiği bir tanesini Instagram, Twitter ve Facebook sosyal medya kanallarında yayınlamaktadır. Özetle Jan Bot'un iki şey yaptığı söylenebilir: İlki, çevrimiçi medyanın estetiğini keşfederek ve algoritmaları birer kurgu aracı olarak kullanarak deneysel film yapımında yeni bir metot oluşturmaktır. İkincisi ise çevrimiçi ortamlar aracılığıyla görsel-işitsel mirası sunmanın orijinal bir yolunu bulmaktır (Palma, 2018).

Jan Bot'un çalışma prensibi altı başlıkta özetlenebilir (bkz. Tablo 1). Bu başlıklar sırasıyla; kaynak materyalin tanımlanması, meta verinin oluşturulması, kaynak materyalin seçilmesi, bir filmin oluşturulması, filmin yayınlanması ve izleyiciye ulaşmasıdır (Loogman ve Palma, 2018).



Tablo 1: Jan Bot'un Çalışma Prensibi (Loogman ve Palma'dan hareketle)

Kaynak materyalin tanımlanması aşamasında; Bits & Pieces veri tabanındaki filmler çekim tanıma (shot detect) isimli algoritma ile kesmelere bölünürler. Bu bölme işleminde çerçevede yer alan her pikseldeki değişimler belirlenir ve çekimler sınıflandırılır. Jan Bot sekiz yüz bin çerçeveyi birbirleriyle kıyaslamaktadır. Meta verinin oluşturulmasında Jan Bot, Computer Vision isimli bir teknolojiyi kullanarak çekimleri etiketlendirir. Etiketlendirme teknolojisi için Clarifai isimli bir görsel tanıma yazılımından yararlanır. Kaynak materyal seçilirken Google Trends üzerinden güncel çok konuşulan konular ve ilgili haberler kullanılmaktadır. Cortical isimli bir doğal dil işleme programı aracılığıyla kelimelerin çoklu anlamları analiz edilerek Jan Bot'un etiketleri ile trendler arasında bağlantı kurulmaktadır. Mükemmel uyum sağlayan eşleşmeler filmde yer almaktadır. Bu mükemmel eşleşme; bazen "rock müzik" ile İngilizce "kaya" anlamına gelen "rock" kelimesinin eşleştirilmesi gibi fazlasıyla edebi kalabilmektedir. Kesinliğe dayalı bu tercihler olduğu gibi bırakılmakta ve Jan Bot'un kendi yapısından kaynaklanan sürpriz tercihlerin ortaya çıkmasına izin verilmektedir. Bunun

nedeni; Jan Bot'un insani tercihlerden ve klişelerden uzak karmaşık stiline desteklenmek istenmesidir (Loogman ve Palma, 2018). Filmin oluşturulması aşaması Jan Bot'un "kara kutu" denilen yaratım alanında gerçekleştirilir. Bu alanda görüntüler ve ara yazılar belirlenirken tüm süreç karmaşık ve algoritmik bir kurgu aşamasına dönüşür. "Kara kutu", Jan Bot'un gerçek yaratıcılığını gösterdiği ve kimseye hesap vermek zorunda kalmadığı özgür bir alanı temsil etmektedir. Filmin yayınlanması aşamasında; Jan Bot'un genellikle 20-30 saniye arası süren ve ara yazıların da yer aldığı nihai ürünü Facebook, Instagram ve Twitter üzerinden yayımlanmaktadır. Sosyal medya hesaplarında 17.04.2020 tarihi itibarıyla 600'ün üzerinde film yer almaktadır.

Sosyal Medya Profili	İlk Yayın Tarihi	Takipçi*
www.facebook.com/janbotfilms/	6 Ekim 2017	413
www.instagram.com/janbotfilms	7 Mayıs 2018	472
twitter.com/janbotfilms	15 Mayıs 2018	141

Tablo 2: Jan Bot'un Sosyal Medya Profilleri (17.04.2020 itibarıyla)*

Son aşama ise filmin izlenmesidir. Jan Bot'un sosyal medyada takipçi sayısı çok fazla olmasa da (bkz. Tablo 2), çeşitli etiketlerin ve güncel trendlerin kullanılması ile filmleri izleyen kişi sayısı takipçi sayısını aşmaktadır. Instagram hesabında yer alan en popüler on filmin izleyici sayısı 1673 ile 75 bin arasında değişmektedir. Jan Bot'un bakış açısıyla yapılmış bu filmler; onun kendi zihninin mükemmel üretimleri olarak okunabileceği gibi, anlamsız ve saçma olarak nitelendirilebilir. Filmlerin sosyal medyada yayınlanması, izleyicilerin geri dönüşleri için bir geri besleme aracı sunmaktadır. Bu yolla filmler çeşitli açılardan analizlere tabi tutulabilir; hermenötik yaklaşımla tercihlerin neden ve nasıl yapıldığı incelenebilir, göstergebilimsel analiz uygulanabilir ya da filmler birer bilmece gibi okunup deşifre edilebilir (Loogman ve Palma, 2018).

Bulgular

Ortalama çekim süresi

Ortalama çekim süresi (OÇS); bir filmde yer alan tüm çekim sayılarının toplam süreye bölümüyle elde edilen sayıyı ifade etmektedir. OÇS ilk bakışta kendi başına bir anlam ifade etmiyor gibi görünse de; bu alanda yapılan çalışmalarla bu verinin tutarlı sonuçlar sunduğu görülmektedir. Örneğin; çekim tarihleri 1930 ile 2006 yılları arasında olan 7792 film üzerine yapılan bir çalışmada 1955 yılına kadar uzun çekim sürelerine rastlanmakta, bu tarihten sonra ise bazı istisnalar dışında OÇS'nin tutarlı biçimde düştüğü görülmektedir. 1950'li yıllarda ortalama 10 saniye civarı olan bu oran günümüzde bazı filmlerde 2 saniyenin altına düşmektedir. Bu tercihte teknolojik, kültürel ve anlatısal faktörler rol oynamaktadır. Teknolojik açıdan bakıldığında; Cinemascope ve CGI gibi teknolojilerle efektlerin hız kazanması, dijital sinemayla birlikte film çekiminin ucuzlaması ve kurgunun da kolaylaşması, kesme sayısında artışın daha çok tercih edilir olmasını sağlamaktadır (Salt, 2009: 377-378). Kültürel faktörleri izleyicinin dikkat süresinin düşmesine ve hiperaktivite bozukluğuna bağlayan çalışmalar bulunmaktadır. Anlatısal olarak ise; karakterlerden çok olay akışına dayalı sinema anlayışında basit bir çıkış noktasının tercih edilmesi ve kırılmaların diyalogların olmadığı sahnelerle verilmesi OÇS'nin düşüşünde etkilidir (DeLong, Brunick ve Cutting, 2014: 127).

Jan Bot'un filmlerini yaparken kullandığı görüntüler sinemanın doğuşundan sonraki otuz yıla ait olsa da, filmlerdeki OÇS günümüz aksiyon filmlerinin bile oldukça altındadır.

Cinematics (<http://www.cinematics.lv/>) uygulaması aracılığıyla incelenen on filmin süre ortalaması 26,4 saniye, çekim sayısı ortalaması ise 54,8'dir. Bu bağlamda Jan Bot'un filmlerinde OÇS, en düşük 0,32 saniye en yüksek 0,74 saniye olmak üzere ortalama 0,48 saniyedir (bkz. Tablo 3). Yani ortalama olarak Jan Bot saniyede iki çekim kullanarak filmlerini yapmaktadır. Bu tercih farklı şekillerde yorumlanabilir. Öncelikle Jan Bot, tarihi açıdan eski dönemlere ait olan film görüntülerini birleştirerek oldukça dinamik filmler yaratmaktadır. Trendleri ve etiketleri görüntüleri ile eşleştirirken bazen aynı çekimleri tekrar tekrar kullanmaktadır. Fakat buna rağmen kullandığı çekim sayısı oldukça fazladır ve bu şekilde veri tabanında yer alan görsel-işitsel mirası mümkün olduğunca kullanma hedefini gütmektedir. Filmlerdeki hızlı tempo, OÇS'deki değişimde kültürel faktörlerin etkisini hatırlatmakta ve bununla birlikte bir tutarlılık arz etmektedir. Filmlerin karakter gelişimi ya da hikayenin derinleştirilmesi ile ilgilenmediği, trendler ve etiketler üzerinden görüntüleri mümkün olduğunca efektif biçimde kullanılmasını amaçladığı söylenebilir.

No	Konu	Tarih	Görüntülenme*	Süre (saniye)	Çekim Sayısı	Ortalama Çekim Süresi
1	Bianca Devins	16.7.2019	75572	27	70	0,38
2	Anders Holch Povlsen	22.4.2019	37364	28	59	0,47
3	New Zealand shooter video	16.3.2019	6366	26	35	0,74
4	Bachelorette	9.8.2018	5772	28	61	0,45
5	most liked Instagram photo	14.1.2019	4053	29	68	0,42
6	Rebekah Vardy	9.10.2019	3627	27	48	0,56
7	Iggy Azalea leaked photos	29.5.2019	2229	22	67	0,32
8	Beth Chapman	24.6.2019	1870	24	40	0,6
9	Saoirse Kennedy Hill	3.8.2019	1766	26	45	0,57
10	Morgan Freeman	25.5.2018	1673	27	55	0,49
			Ortalama	26,4	54,8	0,48

Tablo 3: Filmlerin görüntülenme, ortalama çekim sayıları ve süreleri (17.04.2020 itibarıyla).*

Anlatı yapısı

Sinemada anlatı yapısı birçok yaklaşıma ve sınıflandırmaya açıktır. En temel düzeyde baktığımızda ise anlatıların üç ya da dört maddeye indirgenildiğini görürüz. Anlatı yapısını geleneksel anlatı, çağdaş anlatı ve postmodern anlatı olarak üçe ayıran yaklaşımda geleneksel anlatı; öykünün yükselen bir dramatik eğriye sahip olduğu ve çatışma-doruk nokta-çözülme aşamalarının takip edildiği bir yapıdadır. Çağdaş anlatıda karakterler, olay veya öykünün önüne geçerken somut sorunlar yerine soyut yaklaşımlar ortaya çıkmaktadır. Postmodern anlatıda ise zaman ve mekan yaklaşımı muğlaklaşır, bireysel sorunlardan çok temalar ön plana çıkar. Geleneksel ve çağdaş yaklaşımdan çeşitli unsurlar ödünç alınarak yeni bir biçim yaratılması hedeflenir (Serter, 2008: 35-43).

Jan Bot'un filmlerinin anlatılarının temelinde internetteki günlük trendler ve etiketler yer almaktadır. Doğal dil işlemeye bağlı olarak yaratılan filmler, çıkış noktaları ile anlamsal bir bağ kurmaktan çok onu bir başlangıç noktası olarak görmektedir. Bu yaklaşım avangart

sinemacılar Louis Delluc'un "fotojeni" kavramını hatırlatmaktadır. Fotojeni; "film karesini resmedilen nesneden ayıran belirleyici niteliklerdir." Filmin yaratıcısı bir nesneyi alır ve kendi bakış açısını ona yansıtarak yeni bir anlam yaratır. Benzer şekilde Jan Bot da kelimeleri taramakta, onları görüntülerle eşleştirmekte ve bu görüntüleri arka arkaya dizerek yeni anlamlar yaratmaktadır (Sucu, 2012: 115). Böylece belki de normalde yan yana gelmeyecek iki görüntü, bir araya gelerek yeni bir görsel anlam sunmaktadır.

No	Konu	Trend
1	Bianca Devins	Instagram fenomeninin öldürülme görüntüleri
2	Anders Holch Povlsen	Danimarkalı milyarder Anders Holch Povlsen'in üç çocuğunun Sri Lanka saldırısında öldürülmesi
3	New Zealand shooter video	Yeni Zelanda terör saldırısının videosu
4	Bachelorette	Aynı isimli Reality show sezon finali
5	most liked Instagram photo	Instagram'da en çok beğenilen fotoğraf
6	Rebekah Vardy	Rebekah Vardy'nin Coleen Rooney'e ait bilgileri sızdırması
7	Iggy Azalea leaked photos	Şarkıcı Iggy Azalea'nın ifşa edilen fotoğrafları
8	Beth Chapman	Reality Show yıldızının ölümü
9	Saoirse Kennedy Hill	Robert F. Kennedy'nin torununun ölümü
10	Morgan Freeman	Morgan Freeman'a taciz suçlaması

Tablo 4: Jan Bot'un en çok izlenen on filminin konusunu oluşturan trendler.

Jan Bot'un en çok izlenen on filminin konularına bakıldığında (bkz. Tablo 4) genel olarak magazinsel içerikler olduğu gözlemlenmektedir. On filmde sekizi popüler kültür içerisindeki insanlar ve programlarla ilgiliyken iki tanesi terör saldırısı ile ilişkilendirilmektedir. Elbette bu filmlerin izlenme sayılarının fazla olmasının nedeni, filmler sosyal medyada paylaşılırken kullanılan etiketlerdir. Jan Bot'un Instagram hesabını 472 kişi takip ederken Bianca Devins videosunu 75 bin kişi izlemiştir. Bu video için kullanılan #biancadedevins, #bianca, #biancadeath, #biancadedevinsdeath, #biancadedevinsdeathphotos, #biancadeathphotos gibi etiketler internet kullanıcılarını videoya çekmiştir. Böylece filmin anlatı yapısından, içeriğinden ve karakterlerinden çok filmde yer aldığı ima edilen görseller ve isimler izleyici için filmin izlenmesini yeterli kılan unsurlara dönüşmüştür. Elde edilen bu sonuç, güncel trendlerin sinemaya yansması halinde izleyici potansiyelinin ne olacağına yönelik bir fikir sunmaktadır.

Jan Bot'un imza attığı filmler, "kolaj film" olarak adlandırılabilir. Kolaj film, farklı kaynaklardan alınan görüntülerin art arda dizilmesiyle ya da yeni çekilmiş görüntülerle birleştirilmesiyle oluşturulan bir film tarzıdır (Beaver, 2006: 46). Bu filmler farklı görüntüleri bir araya getirerek yeni hikayeler yaratmayı sağladığı gibi görüntünün ya da parçanın doğasını sorgulama yoluna da gidebilir.

1930'larda uygulanmaya başlanan ve ilk zamanlarda daha çok bir mizah unsuru olarak değerlendirilen kolaj film tekniği, zamanla film tarihi ve kanonu üzerine bir düşünme pratiğine dönüşmüştür. Dijital sinema kavramı ile birlikte hayatımıza giren veri tabanları, devasa boyutta işlenmemiş halde bulunan görüntü verilerini bir araya getirmektedir. Görüntülerin sahip olduğu anlatım potansiyelleri, yeni anlatıların kurulması için bir fırsat yaratmaktadır (Manovich, 2001: 208).

Wees (1993: 38) özellikle buluntu filmlerin anlam yaratması konusunda iki yaklaşımdan söz etmektedir. Bu yaklaşımlardan ilki; var olan görünümün, gerçeği olduğu gibi yansıtması amacıyla kullanılmasıdır. Örneğin; bir kolaj film olan *Atomic Cafe* (Jayne Loader, 1982) filminde 1946'da gerçekleştirilen bir atom bombası denemesine yer verilmektedir. Bu görüntünün kullanım amacı; atom bombasının nasıl patladığının gösterilmesidir. Diğer yaklaşım ise kullanılan nesnenin simgeleştirilmesi ve gösterilen haline getirilmesidir. *A Movie* (Bruce Conner, 1958) filminde de bir atomik patlama görüntüsüne yer verilmektedir. Fakat bu görüntü; birçok farklı görüntüyle kolajlanmıştır. Bir denizaltı derinlere iner, bir subay periskoptan bakar, bir kapak kızı kameraya soyunmaktadır, subay ateş emri verir, torpido ateşlenir ve okyanus suyu patlamayla kabarırken bu dalgada bir sörfçü belirir. Tüm bu görüntülerin kolajlanması, metaforik bir anlam yaratmakta ve yok etme içgüdüğü ile cinsel arzu arasında bir ilişki kurmaktadır.

Benzer bir yaklaşım *The Green Fog* (Yeşil Sis, Guy Maddin, Evan Johnson & Galen Johnson, 2017) filminde de gözlemlenebilir. Alfred Hitchcock'un *Vertigo* (Ölüm Korkusu, 1958) filminden yola çıkarak San Francisco kentinin sinema tarihindeki yerine dair diğer filmlerden görüntüleri kolajlayan bu yapımın hemen başında, şehri yeşil bir sis kaplar. Bu yeşil sisin neden olduğu mutasyon, bir bakıma filmin kolaj yapısına ve karmaşık anlatısına bir temel oluşturur. Yönetmenler; film parçalarından bir anlatı oluştururken bir bilimkurgu-korku fantezisini kullanmaktadırlar. Horwatt (2013: 216)'a göre kolaj film; yapısı itibarıyla araçsal bir özellik kazanmakta ve duygusal etki ile görsel güç aracılığıyla birleştirdiği film parçalarını tarihsel bağlamından koparmaktadır. Farklı içeriklerden alınmış özellikler bir araya geldiklerinde melez bir anlatının parçası olmaktadır.

Jan Bot'un kolaj filmlerine baktığımızda da benzer bir yaklaşım gözlemlenmekte ve parçalar yeni bir bütün oluşturmaktadır. Jan Bot'un filmlerinde dramatik eğri, çatışma ve çözülme gibi yaklaşımlara rastlanmamakta, karakterler derinleştirilmemekte ve bir bakıma kendilerine ayrılan süre çerçevesinde ekrana yansımaktadırlar. Farklı zaman ve mekanlara ait görüntülerin bir araya gelmesiyle her görüntünün kendine has anlamı, film bütünü içerisinde erimekte ve daha büyük bir anlatının parçası olmaktadır. Bu bağlamda Jan Bot'un filmlerinin anlatı primitif temsil biçimine yakın durmaktadır.

Filmlerle trend olan kelimeler arasındaki en net bağlantı, ara yazılarda karşımıza çıkmaktadır. Ara yazılar bir bakıma filmin konusunu ve çıkış noktasını izleyiciye hatırlatma görevi görmekte ve ilk bakışta anlatıyı bir merkeze oturtma çabasının sonucu olarak düşünülmektedir. Fakat ara yazılarda kuralsız bir İngilizce kullanılması ve cümlelerin eksik ya da düşük yapıları, net bir anlama ulaşma çabasını boşa çıkarmakta ve hatta kelimelerle görüntüleri birleştiren yapının anlaşılmayarak tepki görmesine neden olmaktadır. Örneğin; "Anders Holch Povlsen" videosunun ara yazılarında (bkz. Görsel 1) "Mother Bombing A Journalist" (Bir Gazeteciyi Bombalayan Anne), "Now They Bombing A Funeral" (Şimdi Bir Cenazeyi Bombalıyorlar) ve "And Mother Attacks A Fear" (Ve Anne Bir Korkuya Saldırıyor) cümlelerin yer alması nedeniyle bazı kullanıcılar videonun kaldırılmasını istemiş ya da şikayette bulunmuşlardır.



Görsel 1: “Anders Holch Poolsen” filminin arayazıları³

Jan Bot’un filmlerinin birçok yorumu açık soyut yapısı, Bordwell (1985: 275-278)’in “parametrik anlatı” adını verdiği yaklaşımı hatırlatmaktadır. Biçem merkezli bu yaklaşımda her sahne birbiriyle bağlantılı gibi görünse de kurgunun zamansal-mekansal manipülasyonu veya çerçevelemenin sonsuz ihtimalleri gibi denemelerle statik bir anlam yaratma çabası reddedilir. Filmler öncelikle görsel ve işitsel yapılarıdır, fikirler daha sonra dahil olurlar. Jan Bot’un filmleri ise fikirlerden doğsa da algoritmaların sonsuz ihtimaller denizinde o fikirleri yeniden yorumlar, geleneksel ve çağdaş anlatıların anaakım yaklaşımlarını ters yüz eder ve ticari kaygılardan uzak biçimde izleyicilerin beğenisine sunulur.

Sinematografi

Sinemayı doğuşundan itibaren diğer sanatlardan ayıran özelliği, hareketi kaydetme yetisi olmuştur. Hareketli veya sabit görüntünün kaydedilerek izleyiciye sunulmasında kamera ve sinematografi önemli bir rol oynar. Çeşitli planlar ve kamera hareketli ile anlatılmak ve vurgulanmak istenen anlatısal ve biçimsel özellikler ön plana çıkarılabilir. Uzun metraj bir film birçok plan ve kamera hareketi içerebileceği gibi bazı planlar ve hareketler, o filmin yaratıcısı ile özdeşleştirilebilir. Belirli anlamların vurgulanması için tercih edilen bu hareketler, filmde belirli bir düzende sergilenebilirler.

Jan Bot’un filmlerinin planların ve kamera hareketlerinin analiz edilmesinde Mercado (2011: 44-195)’nin belirlediği on altı plan ve dokuz kamera hareketi temel alınmıştır. 548 planın incelenmesi sonucunda Jan Bot’un en çok genel planları (146 kez) ve ayrıntı planları (136 kez) kullandığı tespit edilmiştir. Bunu takip eden planlar ise çerçevede insanların yer aldığı çekimlerdeki göğüs, diz, boy, bel ve baş planlarıdır. Planların analizinde dikkat çeken nokta ise her filmde belirli planların öne çıkması ve vurgulanmış olmasıdır. Örneğin; 3 numaralı “New Zealand shooter video” filminde kullanılan 35 planın 30’u genel, 5’i ise baş plandır. 5 numaralı “most liked Instagram photo” filminde yer alan 68 planın 54’ü yine genel planken 6 numaralı “Rebekah Vardy” filminde göğüs planların hakimiyeti göz çarpar. Jan Bot’un tercihlerini şekillendiren ilk unsur şüphesiz ki veri tabanın sınırlamasıdır. Filmlerin ait olduğu dönem düşünüldüğünde planların birçoğu statiktir. Örneğin; öznel ve eğik planlar filmlerde yer almamaktadır. Fakat Jan Bot’un filmlerinde analizde kullanılan 16 plandan en fazla 6 ya da 7 tanesinin yer alması ve bu planlardan iki tanesinin çoğunlukla kullanılan çekimlerin yarısına tekabül etmesi, sinematografik tercihlerde bir tutarlılığı ifade etmektedir.

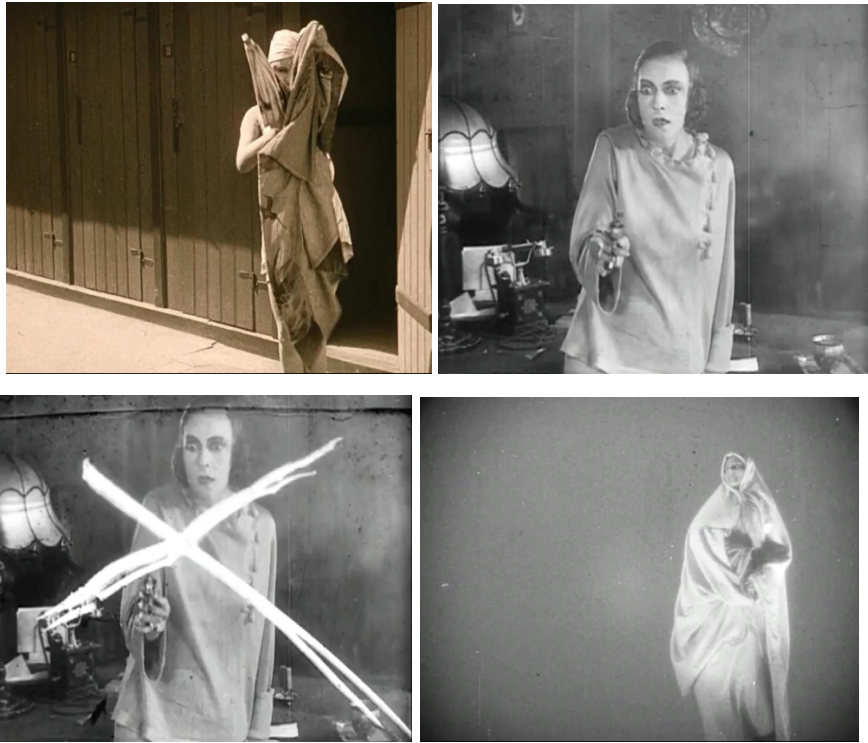
Filmlerde kamera hareketlerinin analizinde ise oldukça az veri elde edilebilmiştir. 3, 5 ve 9 numaralı filmlerde birer kez pan hareketi tespit edilirken, kameranın sabit kalmasının en önemli nedeni olarak çekimlerin oldukça hızlı biçimde değişmesi gösterilebilir. Jan Bot çekimler için seçtiği görüntüleri uzun süreli kullanmamakta ve farklı planları tercih etmektedir. Kamera sabit olarak kalmasına karşın aksiyon, çerçeve içindeki hareketle sağlanmaktadır. Sonuç olarak; Jan Bot’un filmlerinde planların ve kamera hareketlerinin belirli bir düzen ve tekrar içerisinde gerçekleştiğini söylemek mümkündür.

³ Çevrimiçi, <https://www.instagram.com/p/Bwks09ClEaZ/>, Erişim Tarihi: 25.04.2020.

Mizansen

Mizansen; perdeye yansıyan bir filmin sahnelerindeki unsurların tamamını içeren bir terimdir. Mizansenin yapıları; çerçeveleme, dekor, ışık, kostüm, makyaj ve çekim açıları gibi başlıklar altında incelenebilir. Mizansen bir bakıma; yazılı olan bir senaryonun görsel dünyaya nasıl yansıtılacağı ile ilgilidir.

Jan Bot'un filmlerinde üzerine konuşmanın en zor olduğu biçem unsuru mizansendir. Planların ve kamera hareketlerinin tutarlılığının aksine Jan Bot'un kullandığı çekimlerde çok farklı çerçeveleme, dekor, ışık, kostüm ve makyaj tercihleri bulunmaktadır. Örneğin; siyah-beyaz, sepya gibi farklı renklere sahip filmler bir arada kullanılmış, çerçeveye alınan görüntüler farklı arka planlardan, coğrafyalardan ve dönemlerden seçilmiştir. 1 numaralı "Bianca Devins" filminde konu alınan cinayeti hatırlatan birtakım görüntüler seçilmiştir: Yatakta hareketsiz yatan bir kadın, kovalamaca görüntüsü, ateş eden bir el ve sırtından vurulan bir erkek gibi... Buna karşın filmde verilen genel planlar, bu sahnelerle bağlantısız görünmektedir. 2 numaralı "Anders Holch Povlsen" filmi ise on film içerisinde en tutarlı yapıya sahip olmaktadır (bkz. Görsel 2). Danimarkalı milyarder Anders Holch Povlsen'in üç çocuğunun Sri Lanka'da tatil yaptıkları esnada bombalı saldırıda ölmeleri üzerine hazırlanan bu filmde öncelikle tatilde olan bir kadın görüntüsü verilir. Bu görüntünün sepya renkte olması, bir yaz tatili hissiyatı vermektedir. Sonrasında elindeki silahla ateş eden bir kadının görüntüsü ile "X" simgesi üst üste biner. Siyah beyaz olan bu çekim, tatil çekiminin yumuşak görüntüsünü yok eder. Son görüntüde ise beyazlar içerisinde hareketsiz bir kadın görüntüsü vardır. Bu kadın figürü, ruhani bir çağrışım yapar ve ölenleri hatırlatır gibidir.



Görsel 2: "Anders Holch Povlsen" filminde mizansen⁴

Kurgu

Bir filmin meydana getirilmesinde; çekimlerin, planların, sahnelerin ve sekansların anlamlı ya da yaratıcısının istediği biçimde birleştirilmesi, en önemli aşamalardan birini oluşturmaktadır. Kurgu aşaması da somut bir işlem olarak "kesme"yi, görsel işitsel öğeleri "düzenleme"yi ve planlar arasında bağ kurma amacıyla "kurgu"yu temsil etmektedir (Küçükdoğan, 2014: 46). Kurgunun filmler üzerindeki etkisi çeşitli başlıklara göre

⁴ Çevrimiçi, <https://www.instagram.com/p/BwKS09ClEaZ/>, Erişim Tarihi: 25.04.2020.

incelenebilmektedir. Söz konusu Jan Bot'un filmleri olduğunda ise tekrar eden bir düzenden söz etmek mümkün olmaktadır.

Zamansal ve mekansal açıdan Jan Bot'un filmleri paralelleştirilen kurgu⁵ başlığı altında incelenebilir. Anlatısal ve nedensel amaçların aksine paralelleştirilen kurguda ardı ardına kurgulanan sahneler arasındaki birleşim noktaları muğlaktır. Her çekim kendi bütünlüğü içerisinde var olur ve eylemler arasındaki ilişki ön planda değildir. Jan Bot'un farklı içeriklerden bulduğu ve birleştirdiği görüntüler çoğunlukla ana temaya hizmet etseler de nadiren bir devamlılık ve anlamlı bütünlük içerisindedir. Biçimsel açıdan ise filmlerde belirli sahnelerin ardı ardına ya da belli aralıklarla tekrar ettiği göze çarpmaktadır.⁶ Trend olan kelimeleri işleyerek veri tabanındaki görüntülerle birleştiren Jan Bot'un bazı görüntülerde ısrarcı olması, tematik anlamda o sahnelerin yapay zekanın mantığı içerisinde tam bir temsil gücü olmasıyla ilgilidir. Jan Bot'un anlatımı dünyayı ya da hikayeyi keşfetmeye çıkmamakta, başkasının yaptığı gözlemleri yeni bir bakış açısıyla keşfetmektedir. Filmler bir konu hakkında olmaktan çok kendileri hakkındadırlar. Filmler hayatın kendisinden veya ana temalarından soyutlanarak kendi iç dünyalarını yaratmaktadırlar.

Kurguyu oluşturan en önemli unsurlardan bir diğeri ise geçiş türleridir. Geçişler ile çekimlerin birbirine bağlanmaları sağlanır. Böylece filmin ritmi önemli ölçüde belirlenmiş olur. Jan Bot'un filmleri geçiş türleri açısından zenginlik sunmaktadır. En çok karşımıza çıkan geçiş türü "kısa kesme"lerdir. Jan Bot çeşitli görüntülerin çok küçük parçalarını birbirine ekleyerek filmlerini oluşturmaktadır. Bu yaklaşım; düzenli ve akıcı bir bakış açısından ziyade izleyiciyi sarsan, yoran ve şoka uğratan bir yapıya sahiptir. Bir bakıma Jan Bot'un sinemayı anlama ve kurgulama çabasının bir dışavurumu olarak nitelendirilebilir. Filmlerde ayrıca zincirleme geçişlere, iki görüntünün bindirilmesine, donmalara rastlanmaktadır. Bu geçişler genellikle görsel açıdan farklılık yaratmakla birlikte zaman zaman ana temaya uyumluluk göstermektedir (bkz. Görsel 3).



Görsel 3: "New Zealand Shooter Video" başlıklı filmde askerlikle ilgili görüntüler kesme yoluyla art arda verilmektedir.⁷

Ses

Sinemanın doğuşunda yer almayan bir unsur olan ses, ilk başlarda film esnasında canlı müzik yapılmasıyla ya da ara yazıların okunmasıyla film deneyiminin bir parçası olmuştur. 1920'lerin sonunda sinemaya tamamen dahil olmaya başlayan ses, dramatik yapının oluşturulmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Jan Bot'un tüm filmlerinin ortak özelliği, sessiz olmalarıdır. Bu açıdan sesin bu filmlerin anlatısına ya da biçimsel özelliklerine olan etkisini incelemek mümkün olmamaktadır. Jan Bot'un kullandığı veri tabanının sinemanın ilk otuz

⁵ Küçükerdoğan (2014: 66); paralel kurgunun yanısıra paralelleştirilen kurgudan söz etmektedir. Paralel kurgu "aynı anda gelişmekte olan iki ya da daha fazla olayın film örgüsü içerisinde belli ve ilginin en çok yükseldiği noktaya kadar koşut olarak yürütülmesi" olarak tanımlanırken paralelleştiren kurguda birbirine paralel kurgulanan eylemler hiçbir zaman aynı noktada birleşmemektedir. Paralelleştirilen kurguda hedeflenen şey iki eylemin birleştirilmesi değil, eylemlerin sınırlarla birbirinden ayrılmasıdır.

⁶ Jan Bot'un kullandığı bu tekniği döngüsel kurgu (loop editing) veya tekrara dayalı çekim (repetitive shot) olarak adlandıran kaynaklar bulunmaktadır (Meinich, 2010; Neroni, 2016: 142). Bahsi geçen kaynaklarda bu tekniğin kullanımı; genel olarak çekimde gösterilen karakterin ya da yönetmenin düşüncelerinin somutlaştırılması ile ilişkilendirilmektedir.

⁷ Çevrimiçi, <https://www.instagram.com/p/BvFIWHhFFXH/>, Erişim Tarihi: 25.04.2020

yılına ait olması, sesin yokluğunu anlamlı bir hale getirmekte ve belki de yapay zekanın arşiv görüntülerine müdahale etmediği tek alan olarak öne çıkmaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada Jan Bot adı verilen bir film yapım robotunun eserleri sinema biçemi açısından değerlendirilmiştir. Jan Bot'u benzersiz kılan unsur; yaratıcılığa yol açan doğasının belirsizliği ve bir bakıma hesap verme ya da kendini açıklama zorunluluğundan muaf oluşudur. İncelenen filmler, makinelerin ve insanların düşünce biçimleri arasındaki farkın görsel bir ifadesine dönüşmektedir. Jan Bot'un popüler etiketlerden ve trendlerden esinlenerek film yaratması anaakım bir yaklaşım sunarken; kendi mantığında yarattığı benzersiz biçemi, avangart yaklaşımlar doğrultusunda sinemanın doğasını keşfetmeye, onu yıkmaya ve yeniden inşa etmeye yönelik çabaları hatırlatmaktadır. Primitif temsil biçimini hatırlatan bu yaklaşım, sıfır noktası yaklaşımının sınırlayıcı etkilerini ortadan kaldırmakta ve yapay zekanın yaratıcı yönünü vurgulamaktadır. Elbette bu çıkarım yapılırken sinema endüstrisinin yapay zeka-sinema birlikteliğini, kurumsal temsil biçimini destekleyecek bir ütopyanın başlangıç noktası olarak gördüğü unutulmamalıdır.

On film üzerine yapılan biçimsel analiz sonucunda birçok başlıkta tutarlı sonuçlar elde edilmiştir. Jan Bot'un anlaşılması zor filmlerinin arkasında, anlamlı ve düzenli tekrarlara dayalı tercihlere rastlanmaktadır. Bu bağlamda yapay zekanın kişisel biçim tercihleri üzerinden biçimci uca daha yakın olduğu söylenebilir. Anlatı yapısı olarak postmodern ve parametrik anlatılara yakınlık tespit edilmiştir. Popüler temalar bir başlangıç noktası olarak alınmış ve algoritmaların süzgecinden geçirilerek fotojenik bir yaklaşımla yeniden yorumlanmıştır. Çekim sürelerinin kısa tutulmasıyla izleyicinin filmi algılayış biçimi etkilenmiş; kameranın sabitliğine karşın aksiyon, çerçeve içinde sunulmuştur. Böylece sinemanın ilk yıllarındaki kamera hareketleri ile 21. yüzyılın ortalama çekim süreleri sentezlenmiştir. Mizansen tercihlerinde veri tabanının sınırlılıkları fazlasıyla hissedilmekte ve Jan Bot'un tercih mantığı ilk üç başlığa göre daha belirsiz kalmaktadır. Kurgu aşamasında ise paralelleştirilen kurgu yaklaşımı tespit edilmektedir.

Sanat epistemolojisi çerçevesinde sanatçı ve sanat eseri arasındaki ilişki söz konusu olduğunda ise Jan Bot'un çabasının ilk bakışta insan eylemlerini taklit etmekten öteye gidemediği söylenebilir. Pratik manada Jan Bot elindeki görüntüleri kendi prensipleri doğrultusunda bir araya getirmekte ve bu işi sürekli yaparak deneyim kazanmaktadır. Veri tabanındaki filmleri yeniden birleştirmekte ve kullandığı içeriklerin üretim süreçlerini çözümlenerek kendi film yapım modeline yansıtılmaktadır. Biçimsel tercihlerindeki tutarlılık bu açıdan mantık çerçevesine oturmaktadır. İçeriksel anlamda baktığımızda ise filmlerin klasik anlatı prensiplerinin dışına çıkması, rasyonel anlayışın ötesinde bir yapıyı işaret etmektedir. Veri tabanına olan bağlılıktan dolayı Jan Bot belirli kodların ötesine geçememektedir. Bu nedenle de ortaya çıkan ürünün bilinçli bir üretim ya da sanatçının imzası olarak görülmesi doğru olmayacaktır. Jan Bot'un gösterdiği formel estetik, var olan film parçalarının belirli bir süzgeçten yansımaları sağlamaktadır. Bu bağlamda ortaya çıkan eserin bir film olduğu ama onu yaratanın bir film yönetmeni olmadığı söylenebilir. Jan Bot'un ya da gelecekte sayıları artacak olan film robotlarının kendi duygulanımlarını veya düşüncelerini eserlerine aktarıp aktaramayacağı veya bu aktarım gerçekleşse bile insanların zihin ve duygu süzgecinden geçip geçemeyeceği bir problem olarak varlığını korumaktadır. Fakat yapay zeka tarafından belirli eserlere ait parçaları birleştirme ve buradan yaratıcı bir hareket oluşturma düşüncesi sanatsal alanda etkisini artırdıkça, modern sanat çerçevesinde kaynak aldığı sanatçıya benzer tarz geliştirip yeni eserler üretme anlayışı estetik beklentileri karşılayan yepyeni bir bakış getirecektir. Şimdilik Jan Bot'un film yapmayı "düşlemediği" ya da biraz daha ileri gidersek, çeşitli biçimsel tercihlerine rağmen yaratıcı (auteur) yönetmen olmadığını söylenebilir.

Bu çalışmanın ötesinde; ilerde yapay zeka uygulamaları tarafından üretilen filmlerin

izleyici tarafından nasıl algılandığına yönelik alımlama çalışmalarının yapılması, yapay zekanın sinema endüstrisinde başarılı olabilecek filmler için “yeşil ışık” yakmasının monokültür kavramı içerisinde şablonlaşma tehlikesi yaratıp yaratmayacağı gibi sorunların işlenmesi, alan için faydalı olacaktır.

Kaynakça

- Akbay, B. (2015, Ekim). Deniz Yılmaz (Blog yazısı). Erişim adresi: <https://bagerakbay.com/deniz-yilmaz/>
- Anadolu, B. (2019). Dijital Hikaye Anlatıcılığı Bağlamında Yapay Zekanın Sinemaya Etkisi: Sunspring ve It's No Game Filmlerinin Analizi. *Erciyes İletişim Dergisi*, (1), 39-56. doi: 10.17680/erciyesiletisim.483510
- Avcıoğlu, A. (2017). Algoritmaların Savaşı. *Arka Pencere Mecmua*, 1, 110-111.
- Balcı, F. (2019). Epistemolojik Bir Problem Olarak Sanat Eseri. *Journal of Arts*, 2(1), 1-15. doi: 10.31566/arts.2.001
- Beaver, F.E. (2006). *Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Art*. Peter Lang Publishing.
- Biçem. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <http://www.tdk.gov.tr/>
- Bordwell, D. (1985). *Narration in Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1997). *On The History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill.
- Broeckmann, A. (2016). *Machine Art in the Twentieth Century*. Massachusetts: MIT Press.
- Burch, N. (1981). *Theory of Film Practice*. New Jersey: Princeton University Press.
- Burch, N. (1990). *Life to those Shadows*. Berkeley: University of California Press.
- Carter, J. (2018, 12 Ocak). How artificial intelligence is creating new ways of storytelling (Blog yazısı). Erişim adresi: <https://www.techradar.com/news/how-artificial-intelligence-is-creating-new-ways-of-storytelling>
- Casetti, F. (2011). Sinemasal Deneyim. (D. Kırmızı, Çev.). *sinecine*, 2(2), 81-93.
- Cinemetrics. (2020). Movie Measurement and Study Tool Database. Erişim adresi: <http://www.cinemetrics.lv/>
- Clark, L. (2015, 25 Şubat). DeepMind's AI is an Atari gaming pro now (Blog yazısı). Erişim adresi: <https://www.wired.co.uk/article/google-deepmind-atari>
- Culkin, N. (2008). Digital Cinema: No Country for Old Entrepreneurs?. *Journal of Retail Marketing Management Research*, 1(2), 44-58.
- DeLong, J. E., Brunick, K. B., Cutting, J.E. (2014). Film Through the Human Visual System: Finding Patterns and Limits. J.C. Kaufman, D.K. Simonton (Der.). *The Social Science of Cinema*. (s. 123-138). New York: Oxford University Press.
- Doğrucan, M.F., Hazar, Z. (2019). Yapay Zeka çalışmalarında Dilsel Arka Plan ve Felsefe. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 34, 159-167. doi:10.30794/pausbed.402424
- Encyclopedia Britannica. (2020). Database. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/technology/database>

- Ganz, A., Khatib, L. (2006). Digital cinema: The transformation of film practice and aesthetics. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 4(1), 21-36. doi: 10.1386/ncin.4.1.21/1
- Getlein, M. (2009). *Living with Art*. New York: McGraw-Hill Education
- Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies*. New York: Pearson.
- Goffey, A. (2008). Algorithm. M. Fuller (Der.). *Software Studies: A Lexicon*. (s. 15-20). Massachusetts: MIT Press.
- Graham, B. (2014). *New Collecting: Exhibiting and Audiences after New Media Art*. Surrey: Ashgate.
- Gürkan, H. (2016). Yeni Medya ve Sanat İlişkisi: Sinemanın Dönüşümü. *Akdeniz İletişim*, 25, 161-179. doi.org/10.31123/akil.438539
- Horwatt, E. (2013). On the Clock and Christian Marclay's Instrumental Logic of Appropriation. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 54(2), 208- 225.
- Kaplan, A., Haenlein, M. (2018). Siri, Siri, in my hand: Who's the fairest in the land? On the interpretations, illustrations, and implications of artificial intelligence. *Business Horizons*, 2019, 62, 15-25. doi: 10.1016/j.bushor.2018.08.004
- Kirilenko, G., Korshunova, L. (1987). *Felsefe Nedir*. (G. Aysu, Çev.). İstanbul: Bilim ve Sanat Kitapları.
- Küçükerdoğan, B. (2014). *Sinemada Kurgu ve Eisenstein*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Loogman, B., Palma, P.N. (2018). Jan Bot Press Kit (Blog yazısı). Erişim adresi: <https://www.jan.bot/press-kit.pdf>
- Luger, G. F., Stubblefield, W. A. (1998). *Artificial Intelligence: Structures and Strategies for Complex Problem Solving*. Massachusetts: Addison Wesley Longman.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Massachusetts: MIT Press.
- Matthau, C. (2015, Ocak). How Tech Has Shaped Film Making: The Film vs. Digital Debate is Put to Rest (Blog yazısı). Erişim adresi: <https://www.wired.com/insights/2015/01/how-tech-shaped-film-making>
- Meinich, K. (2010, 19 Kasım). Cléo de 5 à 7 (Blog yazısı). Erişim adresi: <https://montages.no/2010/11/flashback-cleo-de-5-a-7>
- Mercado, G. (2011). *Sinemacının Gözü: Sinemada Kompozisyon Kurallarını Kullanmayı (ve yıkmayı) Öğrenmek*. (S. Taylaner, Çev.). İstanbul: Hil Yayın.
- Neroni, H. (2016). *Feminist Film Theory and Cléo from 5 to 7*. New York: Bloomsbury.
- Nilsson, N. J. (1998). *Artificial Intelligence: A New Synthesis*. Massachusetts: Morgan Kaufmann.
- Nilsson, N. J. (2010). *Yapay Zeka: Geçmişi ve Geleceği*. (M. Doğan, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Olesen, C. (2013, 8 Kasım). Found footage photogénie: An interview with Elif Rongen-Kaynakçı and Mark-Paul Meyer (Blog yazısı). Erişim adresi: <https://necus-ejms.org/found-footage-photogenie-an-interview-with-elif-rogen-kaynakci-and-mark-paul-meyer/>
- Palma, P.N. (2018, 29 Kasım). Jan Bot's step by step (Blog yazısı). Erişim adresi: <https://medium.com/janbot/jan-bots-step-by-step-822b831d0402>
- Paul, C. (2007). The Database as System and Cultural Form: Anatomies of Cultural Narratives. V. Vesna (Der.). *Database Aesthetics: Art in the Age of Information Overflow*. (s. 95-110). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Penha R., Carvalhais, M. (2019, 18 Haziran). If machines want to make art, will humans understand it? (Blog yazısı). Erişim adresi: <https://aeon.co/ideas/if-machines-want-to-make->

art-will-humans-understand-it

Plaugic, L. (2017, 27 Ağustos). Musician Taryn Southern on composing her new album entirely with AI (Blog yazısı), Erişim adresi: <https://www.theverge.com/2017/8/27/16197196/taryn-southern-album-artificial-intelligence-interview>

Prelinger, M. (2015). *Inside The Machine: Art and Invention in the Electronic Age*. New York: WW. Norton & Company.

Quaranta, D. (2013). *Beyond New Media Art*. Brescia: LINK Editions.

Russell, S.J., Norvig, P. (1995). *Artificial Intelligence: A Modern Approach*. New Jersey: Prentice Hall.

Salt, B. (2009). *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword.

Say, C. (2018). *50 Soruda Yapay Zeka*. İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı.

Searle, J. R. (1980). Minds, brains, and programs. *Behavioral and Brain Sciences*, 3 (3). 417-457. doi: 10.1017/S0140525X00005756

Serter, S. (2005). *Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması* (Yayımlanmamış doktora tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Shoemaker, N. (2016, 24 Mart). Japanese AI Writes a Novel, Nearly Wins Literary Award (Blog yazısı). Erişim adresi: <http://bigthink.com/natalie-shoemaker/a-japaneseai-wrote-a-novel-almost-wins-literary-award>

Smith, J. R. (2016, 31 Ağustos). IBM Research Takes Watson to Hollywood with the First Cognitive Movie Trailer. Erişim adresi: <https://www.ibm.com/blogs/think/2016/08/cognitive-movie-trailer/>.

Stam, R. (2000). *Sinema Teorisine Giriş*. (S. Salman, Ç. Asatekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Style. (t.y.). *Merriam-Webster online dictionary içinde*. Erişim adresi: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/style>

Sucu, İ. (2012). Sanat Akımlarının Etkisinde Sinemada Klasik ve Alternatif Eğilimler. *Akdeniz İletişim*, 17, 111-125.

Taşdelen, D. K. (2012, 12 Eylül). Sanat Epistemolojisi (Blog yazısı). <https://demettasdelen.wordpress.com/2012/09/12/sanat-epistemolojisi/>.

Taylor, G. D. (2014). *When the Machine Made Art: The Troubled History of Computer Art*, New York: Bloomsbury.

Tribe, M., Reena, J. (2006). The Last Avant-garde (Blog yazısı). Erişim adresi: <https://rhizome.org/community/38025/>

Turing, A. M. (1950). Computing Machinery And Intelligence. *Mind A Quarterly Review of Psychology And Philosophy*, No. 236. 433-460. doi: 10.1093/mind/LIX.236.433

Ülger, E. (2013). Platon'un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 2013 Güz, sayı:16. 15-28. ISSN: 1306-9535

Wees, William C. (1993). *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives.

Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co. Inc.

Zambak, A. F. (2018). Free Will and Artificial Intelligence. *MetaZihin*, 1(2), 167-181. ISSN: 2651-2963

Filmler

Conner, B. (Yönetmen) (1958). A Movie [Film]. ABD.

-
- Goodwin, R. (Yapımcı), & Sharp, O. (Yönetmen). (2016). *Sunspring* [Kısa Film]. ABD: End Cue.
- Goodwin, R. (Yapımcı), & Sharp, O. (Yönetmen). (2017). *It's No Game* [Kısa Film]. ABD: End Cue.
- Goodwin, R. (Yapımcı), & Benjamin. (Yönetmen). (2018). *Zone Out* [Kısa Film]. ABD: End Cue.
- Hitchcock, A. (Yapımcı) & Hitchcock, A. (Yönetmen). (1958). *Vertigo* [Film]. ABD: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Maddin, G., Johnson, E. & Johnson, G. (Yönetmen). (2017). *The Green Fog* [Film]. Kanada & ABD: Development Ltd.
- Rafferty, K., Loader, J. & Rafferty, P. (Yapımcı) & Loader, J. (Yönetmen). (1982). *The Atomic Cafe* [Film]. ABD: Scott Free Productions.
- Scott, R., Schaefer, M., Huffam, M. (Yapımcı) & Scott, L. (Yönetmen). (2016). *Morgan* [Film]. ABD: Scott Free Productions.

Sinedigma: Sinemanın Zihinsel ve Toplumsal Gerçeklik Üretimi

Gökhan Gültekin*

Özet

Bu çalışmanın amacı, özgün ve sinemaya özgü bir kavram olarak ileri sürülen 'sinedigma'nın, zihinsel gerçeklik algısında ne kadar etkili olduğuna ve bu etkinin nasıl toplumsal hâle gelebildiğine dair düşünce üretme çabasıdır. Bu amacı ortaya koymak adına, çalışma literatür taramasını merkeze alarak kuramsal bir eksene yerleştirilmiştir. Bu eksen dâhilinde, öncelikle gerçeklik ve sinema arasındaki ilişkiye değinilmiş, gerçeklikle ilişkisi açısından sinedigma kavramının tam olarak neyi ifade ettiği ve zihinsel gerçeklikler üzerindeki etkisinin nasıl olduğu açıklanmaya çalışılmıştır. Daha sonra sinedigmaların toplumsal gerçeklik üzerindeki etkisi tartışılarak, kültürel oluşumda ne tür bir rolü olabileceğine dair düşünceler ortaya koyulmuştur. Sonuç olarak, sinedigmaların her geçen gün daha da evrenselleşerek hem bireysel hem de toplumsal gerçeklikler üretebildiği savunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sinedigma, Gerçeklik, Sinema

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

E-mail : cinegultekin@gmail.com

DOI:10.31122/sinefilozofi.788370

Geliş Tarihi - *Recieved*: 31.08.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 13.12.2020

Sinedigma: The Mental and Social Reality Construction of Cinema

Gökhan Gültekin*

Abstract

The aim of this study is to try to generate an idea about how effective 'sinedigma' –which is put forward as an original concept specific to cinema– is in the perception of mental reality, and how this effect can become social. In order to reveal this aim, the study was placed on a theoretical axis centring on a literature review. Within this axis, first, the relationship between reality and cinema was mentioned; an attempt was made to explain exactly what the concept of sinedigma expresses in terms of its relationship with reality, and what effect it has on mental realities. Later, opinions about what kind of role sinedigmas can play in cultural formation were put forth by debating their impact on social reality. In conclusion, it has been asserted sinedigmas are becoming increasingly universal and they are capable of generating both individual and social realities.

Key words: Sinedigma, Reality, Cinema

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

E-mail : cinegultekin@gmail.com

DOI:10.31122/sinefilozofi.788370

Geliş Tarihi - *Received*: 31.08.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 13.12.2020

Giriş

Sinema, insanların anlamlandırma pratiklerine yardımcı olduğu gibi, tutum ve davranışlarının şekillendirilmesine de etki edebilmektedir. Sinema ürünleri olan filmlerin, zaten var olan kültürü sunduğu yönünde görüşler olmakla birlikte, gerçek olmayan; fakat sonradan benimsenen fantezileri aktardığına dair yorumlar da bulunmaktadır. Bu iki kutuplu anlayış, belirli açılardan haklılık payına sahiptir. Sinema, gerçeklikten topladığı malzemelerle filmler üretmektedir. Buna şüphe yoktur; fakat bu filmler aynı zamanda hiç var olmayan bir gerçekliğin benimsenmesini de sağlayabilir (Monaco, 2010: 250). Zaten filme dair en önemli nokta, Frampton'un (2013: 240) da vurguladığı gibi, "filmin insanlara yeni bir gerçeklik göstermesi, dolayısıyla yeni bir düşünme biçimi, yeni deneyimler, yeni duygular kazandırmasıdır." Böyle bir görüş, bizi sinemanın ürettiği gerçeklik fikrine götürür; özünden yeniden doğan bir gerçeklik. Bu gerçeklik, sinemanın ne gerçeği olduğu gibi sunması ne de kurgu, kamera, ışık, ses, müzik ve renk gibi dinamikleri aracılığıyla gerçeklik üzerine yaptığı müdahaleyle açıklanabilir. Burada 'etki' ve 'değişim' olmak üzere iki katmanlı bir durum söz konusudur. Etki katmanı, sinemanın bünyesindeki içerik ve biçimsel her türlü değeri işaret eden sinema paradigmasının, zihinsel ve toplumsal gerçeklik(ler) üzerindeki etkisini vurgular. İkinci katmandaki değişim ise sinema paradigmasının toplumsal ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak geçirdiği dönüşümler ve bu dönüşümlerin zihinsel ve toplumsal gerçekliklere nasıl yansıdığıyla alakalıdır. Dolayısıyla sinema paradigmasının etki ve değişim özellikleri üzerinden özgün olarak yeniden kavramsallaştırılması gerekliliği ortaya çıkar; çünkü filmler bir bütün şeklinde zihinsel ve toplumsal gerçeklikleri etkilemediği gibi, sadece sinema paradigmasındaki sabit kodlarla da hareket etmez. Öte yandan, filmlerin kendi kod yapılarındaki değişimler aracılığıyla zihinsel ve toplumsal gerçeklikleri de değiştirme gücünü elinde bulundurduğu söylenebilir. İşte tüm bu gerçeklik üretimi ve değişimini sağlayan sinema paradigmasındaki herhangi bir içerik ya da biçimsel değer (kod), sadece sinemaya özgü bir kavram olarak 'sinedigma' şeklinde adlandırılabilir.

Sinedigmalar, bir kişinin gerçekliğine (zihinsel) etki edebileceği gibi, tüm seyirci kitlesinin veya onların temas ettiği herkesin (toplumsal) değerlerinde de değişime sebep olabilir. Bu durumda, bir çeşit sinema kültürünün oluşabileceğini söylemek gerekir; ancak bu kültür, filmleri izleme pratikleri bağlamında bir 'seyir kültürü' değil, film(ler)den edinilen gerçekliklerle oluşan bir çeşit 'seyrin kültürü'dür. Bu minvalde, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ta sinema aracılığıyla yayılan değerler üzerine aktardıkları, sinedigmaların toplumsal gerçekliklere olan etkisiyle nasıl bir kültür oluşturabileceğine iyi bir örnek olabilir. Pamuk'a (2011: 68) göre sinema, Anadolu insanının yeni tutum ve davranışlar benimsemesine; kahkaha şekilleri, pencere ya da kapı açma/kapama tarzları, ceket giymeler, yumruk atmalar, baş sallamalar, kibar öksürükler, göz hareketleri vs. sebep olmuştur. Tüm bunlar, sinema paradigmasından seçilen kod ya da alt kodlar sayesinde insanlarda kabul gören gerçekliklerdir. Bu tür gerçekliklerin genişlemesiyle, sinemanın da yoğun şekilde etkilediği bir çeşit seyrin kültüründen bahsetmek mümkün olabilir.

Filmde kullanılmak üzere seçilen bir görüntü, ses, tutum ya da davranış, insanların gerçeklik algısında, tutum ya da davranışlarında etkili olabilmektedir. Dolayısıyla bu tür bir etkiden söz ederken sinemadan ziyade, sinemasal değerleri ifade eden sinedigmalara vurgu yapmak daha doğru olacaktır. Bu yüzden, örneğin filmsel gerçekliklere maruz kalan seyircinin, bu gerçeklikleri aynı zamanda günlük yaşam pratiklerine uyguladığını söyleyen Pezzella'nın (2006: 17) görüşleri eksik görünür. Bu çalışmanın amacı, bu ve benzeri görüşlerden farklı şekilde, tüm bir sinema evreninin ya da baştan sona herhangi bir filmin değil, sinemaya özgü bir kavram olarak ortaya koyulan sinedigmaların gerçeklik üzerine etkisine dair düşünce üretme çabasıdır. Bu amaç dâhilinde özgün bir kavram olarak açıklanmaya çalışılan sinedigmanın, hem zihinsel hem de toplumsal gerçekliklere etkisinin nasıl olabileceği, örneklerle tartışılmıştır.

Seyircide Gerçeklik Üreticisi Olarak Sinedigma

İnsanoğlu içine düştüğü evrenin gerçekliğini çözmeyi arzular. Dolayısıyla gerçeğin ne olduğu, insanlığın varoluş problematiğinin temelini oluşturur. Felsefi düşünceler, mitolojiler, dinler, sanat dalları, bilimsel keşifler ya da icatlara bakıldığında, bir şekilde gerçeğin ne olduğunun, nasıl yaşandığının veya ne olması gerektiğinin temele alındığı anlaşılır. Tüm bu alanlar, gerçeğe dair birçok algı oluşturur. Bu yönden Adanır (2012: 24), algılardan söz edildiğinde gerçeklikten söz etmemenin olanaksızlığına vurgu yapar. Yine de bir şeyin sadece algılanıyor oluşunun, gerçekliği için yeterli olmadığını belirtmek gerekir; çünkü bir şeyin gerçekliği, o şeyin gerçekliğine inananların varlığıyla mümkündür (Bernard, 2006: 106). Başka bir deyişle, gerçekliği düzenleyen şey, inançtır (Zizek, 2011: 51). Kimin, neye inandığı ise gerçekliğin kişiden kişiye değişebileceğini destekler. Bu açıdan Laing'in (2012: 35-36) şizoid bireyler üzerinden aktardıkları, iyi bir örnek olabilir. Ona göre gerçeklik, çoğu kişi için sözcüklerin doğal dünyayla bağlantısındadır. Örneğin normal bir kişinin "yaşıyorum" demesi, bunu söyleyen kadar hepimizin gerçekliği kabul edilebilir; fakat bir şizoid "ölüyüm" diyebilir ve bu bizim için gerçek olmasa da onun gerçeğidir. Dolayısıyla ölüm ve yaşamın gerçekliği mutlak gibi görünse bile, iki farklı kişi için aynı anlamda geçerli olmayabilir.

Gerçek, gerçeklik ya da hakikat gibi kavramlar anlamsal açıdan farklılaşabilmektedir. Bu yönden Wood (2010: 140), gerçekliğin gerçeğe denk düşmediğine vurgu yapar. Sözlük anlamında da bu farklılığı görmek mümkündür. Gerçek, "ideal, koşullu, potansiyel ya da olanaklıya karşıt biçimde; aktüel, somut, olgusal ve zihinden bağımsız bir varoluşa sahip olan" şeklinde ifade edilir. Gerçeklik ise "dış dünyada nesnel bir varoluşa sahip olan varlık, var olanların tümü; bilinçten, bilen insan zihninden bağımsız her şey" olarak kavramsallaşmaktadır (Cevizci, 1999: 377-378). Bununla birlikte, burada gerçek ve gerçeklik ayrımına gidilmemiş, gerçeklik Cüendioğlu'nun (2012: 103) da vurguladığı şekliyle, "zihin ile dış dünya arasındaki mutabakat" olarak kullanılmıştır. Yine hakikat kavramı da aynı şeyi ifade etmektedir. Dolayısıyla bir şeye ait imge, söylem ya da sesin zihnen kabul edilmesinin, bu çalışmada 'gerçek', 'gerçeklik' ya da 'hakikat' kavramlarıyla ifade edilebilmesi için yeterli olduğu düşünülmüştür.

Gerçek mutlak değil, değişken yapıda bir olgudur (Bernard, 2006: 70). Kişiden kişiye değişebildiği gibi, toplumdaki topluma ya da çağdan çağa da değişebilmektedir. Böyle bir düşünceden hareketle Lèvy-Bruhl, ilkel insan için bir şeyin gerçekliğine tanık olunmasa bile, gerçek olduğunu hissetmenin yeterli olduğuna değinir (Akt. Adanır, 2012: 24). Platon'un (2011: 231-232) 'mağara alegorisi', bu yönden ilkel insanın gerçeğe bakışını açıklar niteliktedir. Bu alegoride, mağarada zincire vurulmuş ve sadece gözlerinin önündeki duvarı görebilenler, arkalarında ise dışarıda yanan bir ateş ve bu ateşin önünde ellerinde türlü nesnelere olan başka kişiler bulunur. Mağaradakilerin tek gerçeği, ateşin önündeki bu insanların hareketleri ve onların ellerinde bulunan nesnelere önlerindeki duvara düşen gölgelerdir. Yine gelen sesler de gölgelerin sesidir; kime ya da neye ait olduğu bilinmez. Dolayısıyla mağaradaki ilkel insanların gözünde gerçek, Platon'un tam anlamıyla ifade ettiği gibi, "yapma nesnelere gölgelerinden başka bir şey değildir." İlkel-modern karşıtlığı açısından düşünüldüğünde, modern insanın da benzer bir durumun içinde olduğu söylenebilir. Modern insan da kendine sunulduğu kadarıyla gerçeği yaşar. Bu açıdan düşünüldüğünde, görünüşler hükümdarlığında sıkışan modern insanın savunabileceği bir gerçeklik kalmadığını söyleyen Rancière (2013: 27), haklı olabilir. Dahası, 'imge-yoğun', 'söylem-yoğun' ve 'ses-yoğun' olarak şekillenen günümüz dünyası, Platon'un mağarasıyla kıyaslanabilir. Özellikle kitle iletişim araçlarının ve sanat dallarının imge, söylem ve sesleri aracılığıyla oluşturulan gerçeklikleri kabullenen modern insan, mağaradaki ilkel insandan çok da farklı değildir. Aradaki en temel fark, Deleuze'ün (1997: 256) görüşlerinden hareketle açıklanabilir. Ona göre Platon, mağara alegorisini ortaya koyarken 'kopya' ve 'simülakr' arasında ayrım yapmıştır. Kopya, saf idealin doğru bir temsiliyken; simülakr, bu idealardan sapmaya işaret eden sahte gerçekliklerdir. Günümüz

dünyasında ise kopya tamamen ortadan kalkmış ve simülakrlar kendi hükümdarlığını ilan etmiştir. Buna bağlı şekilde, gerçek artık minyatürleşmiş hücreler, matrisler, bellekler ya da komutlarla oluşturulabilmektedir. Böylece gerçeğin sonsuz yeniden üretimi mümkün hâle gelmiştir. Dolayısıyla rasyonel gerçek, yerini işlemsel gerçeğe bırakmıştır. Artık sentetik şekilde üretilen bir hiper-gerçeklik bulunmaktadır ve hiper-gerçeklik, modern insanı bir simülasyon çağına sokmuş durumdadır (Baudrillard, 2011: 15). Bu sebepten, günümüzde gerçek ve simulakr arasında ayırım yapmak zorlaşmaktadır. Artık gerçek, yeniden üretilenden (simulakr) ayırt edilemiyorsa, herhangi bir imgenin gerçek olarak sunulması olağandır (Pezzella, 2006: 29).

İmgeler, yeniden üretilmiş görünümüdür (Berger, 2012: 9). Bu yeniden üretimde, bağlı oldukları gerçeklikten koparak, yeni gerçeklikler oluşturma gücüne sahip olurlar. Bu sebepten, gerçeği yeniden ürettiği ya da onun yerini aldığı kadar, düşünce yaratma açısından da önemli hâle gelirler (Burnett, 2012: 24). Önce duyguları belirler, sonra bu duyguları düşünceye dönüştürürler (Mitry, 1989: 73). Hatta bir adım öteye geçerek, imgelerin toplumsal gerçekliği inşa edebileceği söylenebilir (Bourdieu, 1990: 134). Bu tür bir yaklaşım, imgelerin gerçeklikle sadece temsil yönünden ilişkisi olduğunu söylemekten çok daha değerli ve kapsayıcıdır. Gerçekten de imge olmayı var kılabilir; fakat bunu saf temsil olarak görmekten uzaklaşmak gerekir (Yücel, 2013: 16; 19). İmgeler sadece temsil değil, bilginin referans noktalarıdır (Burnett, 2012: 19). Dahası, günümüzde artık her türlü bilginin imgesi de talep edilebilmektedir (Baker, 2012: 21). İmgenin yöneldiği zihin(ler)deki gerçeklikler bu talepten beslenir. Böylece imgeler kendi özgün gerçekliklerini sağlamanın yolunu bulmuş olur (Marin, 2013: 12). Dolayısıyla gerçek olmasalar da gösterdiklerinden çok daha gerçek gibi algılanabilir (Berger, 2012: 10). Bu bir gerçeklik yanılsamasıdır ve bu yanılsamanın en iyi örneklerinden biri, Renè Magritte'in *Ceci n'est pas une pipe* adlı tablosudur. Magritte bu tabloda bir pipo resmetmiş ve altına "*Ceci n'est pas une pipe (Bu bir pipo değildir)*" yazmıştır. Magritte oldukça haklıdır, gördüğümüz sadece bir piponun imgesidir (Foucault, 2013: 31). Ayrıca buradaki pipo imgesi tek bir pipoyu temsil ettiğinden, sadece gösterdiğinin imgesidir. Yine de fotografik imgeyle ikonik imgeyi farklı düşünmek gerekir. İkonik imgeler aynı şeyi temsil etme potansiyeline sahipken, fotografik imgeler daha öznedir. Bununla birlikte, imgeyi gösterdiği üzerinden genelleyen ve ona gerçeklik atfeden, son kertede insan zihnidir. Magritte'in tablosunda olduğu gibi, imgenin yanına eklenen söylem ise gerçekliği bir derece daha değiştirebilir. Böylece imge ve söylemin birlikte hareket etmesinin, tek başlarına hareket etmesinden daha yoğun şekilde gerçeğe etki edeceği anlaşılır. Bu etkide imge-söyleme maruz kalan kişinin verdiği düşünsel tepki önemlidir; çünkü belirli bir şey hakkında zihninde hiçbir gerçeklik bulunmayan kişiye sunulan imge, söylemle birleştiğinde, kişinin zihninde saf imgeden daha yoğun bir gerçeklik oluşturacaktır.

Görüldüğü üzere, imge ve gerçeklik ilişkisi açısından; imgenin gerçeği yansıtmaya, üretme, yeniden üretme ve değiştirme potansiyeli bulunmaktadır. Asıl önemli olan ise imgenin gerçeği ne şekilde ürettiğidir. Üretilen bu gerçeklik, var olanı değil, var olmayı kastedir. Var olanı üretmek, imgenin yeniden üretim gücüne vurgu yapar. Bu açıdan Platon'un (2011: 336-340) görüşlerine başvurmak gerekir. Ona göre, Tanrının yarattığı ile marangozun zanaatının ve ressamın sanatının gerçeklikleri birbirinden ayrılır. Saf gerçek, Tanrının yarattığıdır. Marangozun zanaatı, Tanrının yarattığından bir derece uzakken; ressamın sanatı, iki kez uzaklaşmış olur. Sonuçta Tanrının yarattığı gerçekliğe yaklaşan imgeler, zihin için çok daha fazla gerçek kabul edilecektir. Sinemasal hareketli imgeler bu yönüyle bize bir çıkış yolu sunabilir; çünkü Cavell'in (1979: 105) de belirttiği gibi, sinema gerçeklik resimlerinin en iyi şekilde düzenlenmesini sağlayan araçtır. Sinema, zaman ve mekânsal gerçekliğe en yakın olabilen hatta onu aşabilme gücünü elinde bulunduran tek sanattır. Şentürk'ün (2011: 78) de vurguladığı üzere, sinemaya kadar olan sanatlar mekânsal hareketi mümkün kılarken, ilk defa sinema aracılığıyla zamansal hareket ve zamansal gerçekliğin oynanabilirliği seyirciye bahşedilmiştir.

Sinemanın gerçekliğe etkisi yadsınamaz. Ayrıca sinema sadece hareketli imgelerle değil, söylem ve sesler aracılığıyla da gerçekliği yoğun şekilde etkiler. Dolayısıyla sinemanın gerçekliğe etkisinde imge, söylem ve ses olmak üzere üç temel kod belirlemek mümkündür. Filmler, bu kodları karakter, zaman, mekân, kurgu, ışık, renk, kamera, müzik, söylem (sözlü-yazılı dil olarak) ve öykü sayesinde şekillendirir. Tüm bu kodlar ve alt kodlar, bir bütün olarak sinema paradigmasını oluştururken hem imge, ses ve söylemin gerçekliğini hem de mutlak şekilde kabul edilen hakikatleri etkileyebilir.

Sinema, teknolojik gelişmelere bağlı olarak, bir yanlısına üretme aracı olmaktan uzaklaşmıştır. Böylece imge, sinema sayesinde kusursuzlaşma imkânı bulabilmiştir. Hatta Baudrillard'a (2010: 29-30) uygun şekilde imgenin gerçekliğinin, yanlısının da gerçek kabul edilmesinin yolunu açtığı düşünülebilir. Bu açıdan Morin (2005: 169), sinemayı dünyanın tüm imgelerini barındıran büyüleyici bir rahme benzetirken, onun hem sihirli hem de gerçekçi yönüne dikkat çeker. Yani sinemasal imgeler, aslında 'sihirli gerçeklikler' olarak akıp gitmektedir. Bu yönüyle sinema, sihir ve gerçeğin başka hiçbir sanatta iç içe geçemeyeceği kadar özgündür.

Sinemanın gerçeklikle ilişkisi tarih sahnesine çıktığı ilk günden beri devam etmiştir. *Dışavurumculuk, Şairane Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Yeni Sinema, Özgür Sinema* ya da *Deneysel Sinema* gibi akımlar, filmlerin gerçeği nasıl ortaya koyduğu veya koyması gerektiği üzerine şekillenmiştir. Eisenstein, farklı görüntüler yardımıyla izleyicide oluşturulacak 'şok' etkisiyle yeni ve zihinsel bir gerçeklik yaratmayı amaçlarken; Vertov'un 'sine-göz'ü, gerçeği olduğu hâliyle göstermeyi hedeflemiştir. Benzer şekilde Bazin, sinemanın önemli bir gerçekçilik sanatı olduğunu savunabilmiştir. Yine Pezzella'ya (2006: 43) göre 'gösteri sineması', gerçekliğin simülakrıyla özdeşleşme yaratırken; 'eleştirel sinema', görüntünün gerçekliği ve uzaklığını hatırlatma derdine düşmüştür. Tüm bu akımlar, kuramlar ya da düşünceler, sinemanın gerçeklikle ilişkisinin ne kadar kaçınılmaz olduğunu ortaya koyar. Bu sebepten Diken ve Laustsen (2011: 21), "sinema hayattır ve hayat da sinemadır, ikisi de birbirinin hakikatini anlatır" derken, oldukça haklı gözükür.

Sinema sadece gerçeklikle ilişki içinde olmakla kalmayıp, gerçeklik üretebilme yetisine de sahiptir. Örneğin Kellner (2013: 29), filmlerin çeşitli görme biçimleri yarattığı gibi, geleneksel görme biçimlerini ya yeniden ürettiğini ya da daha önce bazı şeylerin hiç görülmediği şekilde görülmesine destek olduğunu söyler. Ona göre, filmler sadece gerçeklik sunmaktan öte, belirli gerçeklikler yaratabilir ve geleceğe yönelik olaylar üzerine tahminler yürüterek yeni vizyonlar sunabilir. Benzer şekilde sinemayı bir düşünce sistemi olarak gören Frampton'a (2013: 31) göre, filmler zihinsel gerçeklikleri değiştirebilir ve bunu kendi öznel yapılarıyla sağlar. Dahası Faure'nin (2006: 74) belirttiği şekliyle, dünyanın gerçek yüzü en iyi şekilde sinema aracılığıyla tanınabilir. Böylece yazgılar, evrensel derinlikler ya da hafıza ötesi oluşumlara dair değerler filmler sayesinde edinilir. Tüm bu örneklerde de dikkat edildiği üzere, gerçeklik üretiminde ya filmlerden genel olarak bahsedilmekte ya da bunu oluşturan yapının ne olduğuna dair bir sinemasal kavramsallaştırma arayışına başvurulmamaktadır. Dolayısıyla bu duruma bir çözüm olarak kavramsallaştırılmaya çalışılan sinedigmayı açıklamak önemlidir.

Sinedigma

Öz şekilde, sinema paradigmasındaki herhangi bir değer (kod/altkod), herhangi bir gerçekliği (zihinsel veya toplumsal) değiştirdiği ya da özünden yeniden ürettiği ve bu gerçeklik varlığını koruduğu sürece, gerçekliğe etki eden her bir sinema kodu/altkodu 'sinedigma' olarak adlandırılabilir.

Sinema paradigmasındaki bir kod ya da alt kodun sinedigma şeklinde anılabilmesi için, iki temel durumu sağlaması gerekmektedir. İlk olarak, bir şeye ait gerçekliğin sinema

paradigmasındaki kod ya da alt kodlar aracılığıyla üretilmiş ya da değiştirilmiş olması gerekmektedir. Yani kişi, kurum, sinema dışındaki sanat dalları, doğa ve hareketli imge barındırmayan kitle iletişim araçları (gazete, dergi vs.) gibi kaynaklar aracılığıyla üretilen, değiştirilen veya özünden yeniden doğan gerçeklik, sinedigmanın alanı dışındadır. Bununla birlikte televizyon filmleri, diziler, video klipler veya reklamların da temelde sinema paradigmasından yararlanmasından ötürü, sinedigma(lar) barındırma ihtimali olduğunu düşünmek gerekir. İkincisi, insanların sinemasal kodlar aracılığıyla yeniden üretilen, değiştirilen ya da özünden doğan bir gerçekliği algısal yönden kabul etmiş olması gerekmektedir.

Sinedigmanın çıkış noktasını, Baudrillard'ın imge ve gerçek arasındaki ilişki üzerine görüşleri oluşturur. Baudrillard (2011: 44), çağın temel hastalığını gerçeğin yeniden ve yeniden üretimi olarak görür; fakat bu gerçek, simüle edilmiş bir gerçektir. Baudrillard (2006: 120), "her şey gerçektir" gibi bir söylemin insanlarca onaylandığını; ancak "her şey bir simülasyondur, sizin yaşadığınız gerçeklikler sadece üretilen gerçekliklerdir" denildiğindeyse, insanların alay edeceğini belirtir. Sinedigma, böyle bir vurguyu kendi bünyesinde barındırmaya çalışır ve sadece sinemadan hareket etmeyi amaçlar. Sinedigma, insanların simülasyon evreninden edindiği gerçekliklerin sinema kısmını kapsamakla beraber, imgenin yanına ses ve söylem öğelerini de koyar. Her ne kadar Metz (2012: 96), sadece hareketli imgenin sinematografik olduğunu; ses, müzik ve sözün ise sinemaya özgü olmadığını vurgulasa bile, sinema tüm bu öğelerin kullanımında bir değişikliğe sebep olarak ses, müzik ve sözü kendi değerler sisteminin bütününe işaret eden sinema paradigmasının içine yerleştirebilmektedir. Neticede sinedigma; karakter, zaman, mekân, kurgu, ışık, renk, kamera, ses, müzik, söylem (sözlü-yazılı dil olarak), öykü gibi sinema paradigmasındaki kodlar ve bunların alt kodları aracılığıyla oluşturulan gerçekliklerin, temas ettiği zihinler için inandırıcı olmasıyla ortaya çıkar. Sinema yoluyla elde edilen gerçekliğe karşı inanç ortadan kalktığında, sinedigma da anlamını yitirir. Dolayısıyla sinedigmanın varlığı, sinema paradigması aracılığıyla sunulan gerçekliklere inanmak ve bu gerçekliklerle ilgili bilgilere sahip olmamak ya da mevcut bilgileri dışlamakla sağlanır. Örneğin Türkçe bir belgesel izleyen ve anadili yine Türkçe olan bir seyircinin penguen, timsah ve kaplana dair hiçbir bilgiye sahip olmadığını varsayalım. Belgeselde 'penguen' yerine 'kaplan' ifadesi kullanıldığında, seyircinin inanacağı ve penguen olarak bilinen canlıya karşı oluşturduğu gerçeklik, kaplan olacaktır. Böylece bu seyirci için penguen imgesi ve penguen söylemindeki gerçeklik bağlamından koparılmış ve kaplan gerçekliğine taşınmış olur. Benzer şekilde, penguen imgesine eşlik eden ses montaj yoluyla bir timsah sesiyle değiştirildiğinde, aynı seyirci daha önce söylem yoluyla kaplan olarak kabul ettiği penguenin sesini de timsah sesi sanacaktır.

Yukarıdaki örnekte de aktarıldığı üzere, bir penguene timsah sesi eklemek sinema paradigmasından yararlanılarak başarılacak bir şeydir. Yani sinema aracılığıyla seyircinin zihninde özünden yeniden doğan bir gerçeklik oluşturulabilir. Penguen imgesine eklenen kaplan söylemi ve timsah sesi, penguen için bambaşka bir gerçekliği mümkün kılar ve bunu sağlayan şey, sinedigmadır. Bu gerçekliğin genel olarak kabul edilen gerçeklerle uyuşması veya doğru olup olmaması önemli değildir. Seyirci, penguen olarak bilinen canlının kaplan olduğuna ve timsah sesi çıkardığına inandığı sürece, sinedigmatik etki oluşmuş ve o seyirci için penguenin, penguen olduğu gerçeği dışlanmış olur. Bu açıdan Frampton (2013: 241), filmsel gerçekliği seyircinin kendi gerçekliği kabul ettiğini söylerken haklıdır; fakat bu gerçekliğin "bizimki gibi olmadığını biliriz" derken yanılır. Seyirci, filmsel gerçeklikleri kabul edebilir; kendi gerçeği olarak yaşayabilir. Böylece sinedigmaların ortaya çıkması için yeterli zemin hazırlanmış olur. Mesela karanlık sokaklarda suçun mağduru olabileceği inancını sinema paradigmasından yararlanan herhangi bir film, dizi, reklam, video klip ya da video görüntüden

elde eden seyirci için bu gerçeklik, sinedigmatiktir¹. Yine Benjamin'in (2002: 64) belirttiği gibi, sinemasal bir değer olan 'ağır çekim' ile seyirci, bir hareketin normalde asla fark edemeyeceği ayrıntılarına kadar olan gerçekliğinin bilgisine ulaşabilir. Önemli olan, herhangi bir sinemasal kod ya da kodlar aracılığıyla üretilen ya da değiştirilen gerçekliğin kabul görmesidir. Zihinsel olarak kabul gören gerçeklik daha sonra herhangi bir kaynak tarafından bozularak veya yeni bir gerçekliğe taşınarak zihinden dışlandıığında, sinedigmatik yapı çöker.

Sinedigmayı, filmsel ideolojilerle karıştırmamak gerekir. Bu yönden McGowan (2014: 197), ideolojilerin öznel tarafından gerçek bir varoluş şeklinde tanındığı için etkin olduğuna vurgu yapar. Dolayısıyla öznel, ideolojilerin gerçekliğine inanır. Bu yönden, sinedigma kavramının ideolojiyle ilişkili olduğu düşünülebilir; fakat genel anlamda sinedigmalar, ideolojilerin sinema ayağını da bünyesinde barındıran farklı bir kavram olarak değerlendirilmelidir. Sinemasal içerik ya da biçimsel değer hangisi ya da hangileriyle üretilirse üretilsin, filmsel ideolojiler gerçekliği kabul edildiği sürece sinedigmatiktir. Bununla birlikte, sinedigmaların hepsi ideolojik değildir. Az önceki örnekte de olduğu gibi, penguen imgesini kaplan söylemiyle birleştirerek izleyicide farklı bir gerçeklik yaratılması ideolojik değildir. Sadece doğal gerçekliğe yapılan müdahaleyle, bizzat gerçeğin bozulması ve seyirciye inanabileceği yeni bir gerçeklik sunulmasıdır. Yine filmler belirli bir gerçekliğin yeniden üretimi konusunda ideolojik sayılabilir; fakat ortada hiç var olmayan bir gerçeği sunması açısından aynı zamanda sinedigmatik hâle gelir.

Bir seyirci Frampton'un (2013: 174) belirttiği gibi, *Mullholand Çıkması* (Mullholand Dr., David Lynch, 2001) filminin imgeleriyle sersemleyebilir, seslerinden rahatsız olabilir ve sonuçta yeni bir gerçekliğe inanabilir. Onu etkileyerek belirli bir şey üzerindeki gerçeklik algısını değiştiren ya da zihninde yeni bir gerçeklik yaratan bu imge ve seslerin her biri ayrı sinedigmalarıdır. Bu durumu, Maccannel'in (2014: 94-95) ortaya koyduğu örnek üzerinden daha net şekilde değerlendirmek mümkündür. Onun aktardığına göre, hukuk profesörü Francis Nevis, *Korku Burnu* (Cape Fear, J. Lee Thompson, 1962) filmini hukuk fakültesindeki derslerine konu eder. Filmi oldukça etkili bulan Nevis, Scorsese tarafından 1991'de yeniden çekilen versiyonun ise birçok hukuksal yanlışlıkla dolu olduğuna vurgu yapar. Görüldüğü üzere, hukuk bilgisi olan bir kişi, filmdeki hukukla ilgili gerçeklikleri olduğu gibi kabullenemeyebilir. Aslında bu iki film, gerçeği farklı şekilde ele almıştır. İlk filmdeki hukuka uygun olan gerçeklik, bazı seyircilerin zihninde de hukuk üzerine gerçeklikler oluşturacaktır. İkinci filmdeki hukuka uygun olmayan filmsel gerçeklik de yine bazı seyirciler için hukuksal yönden bu yanlışların sorgulanmadan kabul edilmesine neden olabilir. Dolayısıyla hukuksal açıdan aynı durumun hem doğru hem yanlış yönü farklı seyirciler açısından gerçektir. Her iki filmde de doğru ya da yanlış olması fark etmeksizin gerçekliği oluşturan her türlü kod veya altkod, sunulan gerçekliğe inanan seyirciler için, aynı zamanda birer sinedigmatiktir.

Baudrillard (2011: 75), *Son Gösteri* (The Last Picture Show, Peter Bogdanovich, 1971) filmini izlerken 1950'de çekilen bir film olduğunu düşündüğünü; ancak 1970'lerde çekildiğini öğrenince şaşkınlık içerisinde kaldığını aktarmaktadır. Aslında filmin 1950'lere ait olduğu gerçekliğine ona inandıran filmdeki tüm kodlar ya da alt kodlar, birer sinedigma olarak düşünülebilir. Baudrillard, filmin 1970'de çekildiği gerçekliğine ulaştığı ve zihinsel olarak bu gerçeği kabul ettiğinde ise ona filmin 1950'de çekildiğine inandıran tüm kodların geçerliliği son bulur ve böylece sinedigmatik yapı çökmüş olur.

Sinedigmalar farklı şekillerde sınıflandırılabilir. Mesela film türleri açısından; 'bilimkurgu sinedimaları (ufo, marslılar, üçüncü boyut vb.)', 'korku sinedimaları (vampir, zombi, hayalet vb.)', 'western sinedimaları (koyboy, düello, çiftlik)' ya da filmsel araçlar açısından; 'zaman

¹ Bu çalışmada sinema filmleri üzerinden bir değerlendirme yapılmaktadır. Sinema paradigmasından yararlanan televizyon filmi, dizi, reklam, video klip ya da video görüntüdeki sinedigmalar bu çalışmanın konusu dışında olduğundan değerlendirmeye alınmamıştır.

sinedigmaları (gündüz, gece vb.)', 'karakter sinedigmaları (zenci, kadın, köpek vb.)', 'ses sinedigmaları (kuş, fil, tren vb.)' gibi bir sınıflandırma yapmak mümkündür. Örneğin *Dünyalar Savaşı* (War of the Worlds, Steven Spielberg, 2005) filmindeki 'istila' gerçekliğine inanan bir seyircinin, bu filmden sonra uzaylı istilasına karşı sığınak yapmaya çalışması, tam anlamıyla seyircinin zihninde işleyen bir bilimkurgu sinedigmasının varlığını işaret etmektedir. Onu uzaylı istilasına inandıran şey, baştan sona tüm film değil, filmdeki uzaylılardır. Dolayısıyla burada karakter (uzaylı) kodu, kendi gerçekliğini inandırdığı tüm seyirciler için, aynı zamanda uzaylı sinedigması olarak kabul edilebilir. Yine çocukların oyunlarında yer alan 'kovboyculuk', tam da western sinedigmalarının etkisiyle oluşmuş bir gerçeklik sayılabilir. Özellikle bu oyundaki 'düello'² olgusu, western filmlerindeki düello kodlarının gerçekliğiyle kabul edilir ve çocukların oyunlarında kullanılır.

Sinedigmalar sadece zihinsel gerçeklikler üretmez ya da mevcut gerçeklikler yerine yenilerinin getirilmesini sağlamaz. Sinedigmalar aynı zamanda kimi seyirciler için, eylem aşamasında da kabul gören gerçeklikler olabilir. Böylece seyirci, sinedigmaların gerçekliğini zihinsel olarak kabul ettiği gibi, kendi yaşantısına da uygulayabilir. Bu yönüyle zihinsel gerçekliği eylemsel gerçekliğe (tutum ve davranışa) dönüştürebilen sinedigmaları, 'eylem sinedigmaları' şeklinde düşünmek mümkün hâle gelir. Bu sefer ortaya çıkan durum zihinsel gerçeklik üretimi değil, bizzat zihin yaratımıdır. Örneğin Gabbard ve Gabbard (2009: 284-294), *Guguk Kuşu* (One Flew Over the Cuckoo's Nest, Milos Forman, 1975) filmi izleyen bir hastanın, filmdeki EKT (elektrokonvulsif terapi)'nin ceza amaçlı kullanılmasından etkilenerek daha önce EKT için verdiği onayı geri çektiğini belirtir. Yine daha önce yattığı hastanenin güvenli olduğunu düşünen bir hasta, *Frances* (Graeme Clifford, 1982) filminde hastaneye kaçak sokulan denizcilerin, diğer hastalara tecavüz ettiği sahnedan sonra sinemayı terk etmiş ve hastanenin güvenli bir yer olmadığını düşünmeye başlamıştır. Hatta Laing'in (2012: 152-153) aktardığına göre şizoid bir kız, *Sonsuz Sokaklar* (La Strada, Federico Fellini, 1954) filmindeki 'zincirkıran' adlı karakterin satın aldığı kızın hayatını kendi hayatıyla özdeşleştirmiştir. Yani filmdeki kızın gerçekliği, şizoid kızın gerçekliği hâline gelmiştir. Bu örneklerden de anlaşıldığı üzere, filmlerdeki bazı kodlar, kimi seyircilerin gerçekliklerini eylem düzeyine geçecek kadar etkileyebilmektedir. Bu açıdan *Guguk Kuşu* filmi izleyen seyircinin EKT'ye karşı mevcut gerçekliğini, *Frances* filmi izleyen seyircinin denizcilere ve hastaneye karşı tutum ve davranışını ya da *Sonsuz Sokaklar* filmi izleyen kızın bizzat yaşantısını değiştiren tüm filmsel kodlar, birer eylem sinedigması olarak düşünülebilir.

Toplumsal Gerçeklik ve Seyrin Kültüründe Sinedigmaların Rolü

Filmler aracılığıyla henüz toplumsal olarak gerçekleşmemiş durumlara karşı bir algı oluşturulabilir ya da soyut kavramlara dair gerçeklikler aktarılabilir. Örneğin aşka dair gerçeklik sinemasal imgeler aracılığıyla sunularak seyircide de bu soyut kavram hakkında bir gerçeklik oluşturabilir. Sinema bunu diğer sanatların asla başaramayacağı kadar etkili şekilde yapar. Dolayısıyla sinemanın gerçekliği değil, gerçekliğin sinemayı yansıtması gibi bir durum ortaya çıkabilir (Diken ve Laustsen, 2011: 19-20). Dahası Baudrillard'ın (2005: 124) da vurguladığı gibi, sinemanın gerçeği şekillendirdiği hatta giderek onun yerini aldığı söylenebilir. Bu görüş, filmlerin toplumsal gerçeği kuşatma altına alacak kadar güçlü olduğunu düşündürür. Doctorow'un (2000: 190) *City of God* adlı eserinde tam da bu duruma uygun şekilde, filmler insanların hislerine, düşüncelerine ve zihinlerine hükmeden zararlı yaşam formları olarak betimlenir. Bu yönüyle sinema toplumsal yapıyı ele geçirmiş gibi görünür; ancak bu fazla distopik bir düşüncedir. Gerçek anlamda sinema Bèla Balázs'ın (1970: 17)

² Çocukların kovboyculuk oyunlarındaki bu olguda oyuncak silahlar kullanıldığı gibi, sopalar da silah yerine geçebilir. Çocuklar western sinedigmalarından hareketle, düellonun gerçekliğini kabul eder ve bu gerçekliğe uygun şekilde sırt sırta verir, birkaç adım sayar (bu sayı genelde 3 ya da 10'dur) ve dönüp birbirlerine hayali şekilde de olsa ateş eder. Ateş ederken ağızlarından çıkardıkları silah sesinin gerçekliği bile, filmlerde duydukları sesin gerçekliğine uygun olabilmektedir.

değindiği hâliyle, halk üzerinde diğer hiçbir sanatın başaramayacağı kadar etkin bir sanat dalıdır; toplumu kuşatmaktan ziyade, şekillendirme yönünden etkin bir sanat.



Görsel 1: *Cezayir Savaşı*

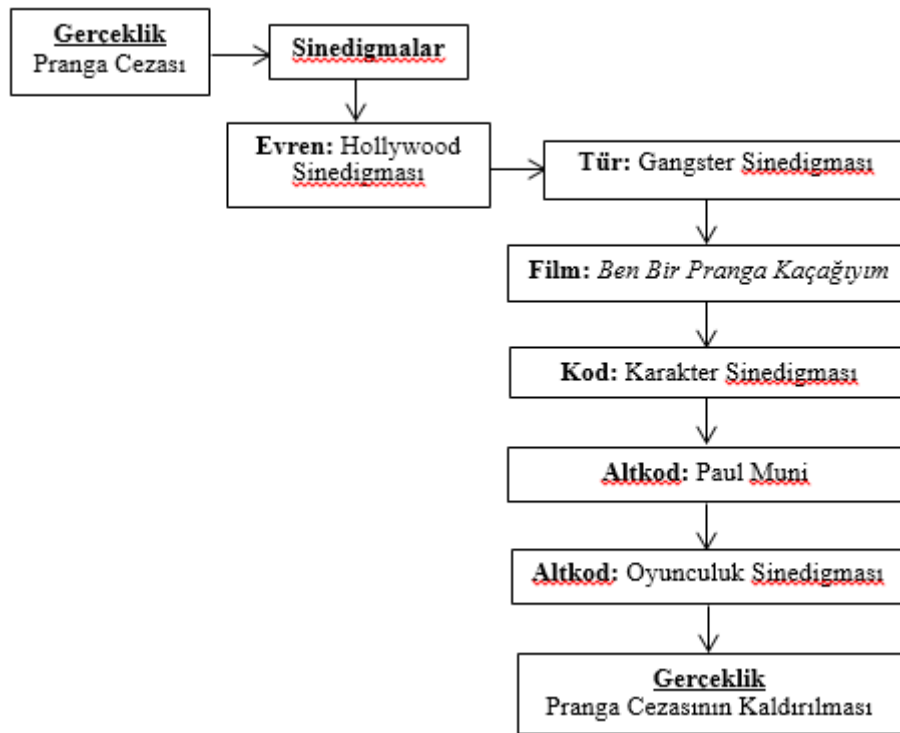
Filmler tarihsel olayları, karakterleri, kültürel normları ve daha birçok toplumsal durumu şekillendirebilir (Kellner, 2013: 30). Örneğin *Cezayir Savaşı* (La battaglia di Algeri, Gillo Pontecorvo, 1966) filminde, Fransız paraşütçüler Ulusal Kurtuluş Cephesi hücrelerini imha ettikten sonra, bir asker Cezayir hakkında şöyle der: “Ne de olsa, onlar iyi insanlar. 130 yıl iyi geçindik. Neden bu devam etmesin?” Bu söylem, Fransa ile Cezayir arasındaki ilişkiye dair bir gerçeklik ortaya koyar. Filmin 1960’ın Cezayir’ini göstermesi ve Fransa’nın, Cezayir’i ilk olarak 1830’da ‘işgal ettiği’ düşünüldüğünde, bu söylemdeki 130 yıllık ilişkinin gerçekliği doğrulanabilir. Wayne’nin (2009: 25) de vurguladığı gibi, ilk aşamada bu filmsel söylem seyirci için karşı koyul(a)maz bir gerçeği yansıtır. Asıl gerçekliğe ve tarihe bakıldığında ise bahsedilen 130 yılın işgal altında ve acımasızca geçen bir süreç olduğu anlaşılacaktır; çünkü Fanon’un (2007: 61) belirttiği şekliyle, 1945’te sadece Setif’te 45 bin Cezayirli, Fransızlar tarafından katledilmiştir.

Cezayir Savaşı, filmlerin gerçekleri istediği yönde şekillendirebilme kudretini gösteren örneklerden sadece biridir. Ryan ve Kellner’in (2010: 18) da belirttiği gibi, filmler herhangi bir durumu olduğu şekilde yansıtmakla yetinmez, seyirciye çeşitli bakış açıları sunar. *Cezayir Savaşı*’nda sunulan ideolojik bakış açısı, Fransa’nın barışçıl bir politikayla Cezayir’e yaklaştığı gibi bir gerçeğe seyirciyi inandırabilir. Özellikle zihnini asıl gerçekliklere kapatan ve filmlerin sunduğu kadarını algılayan seyirci için bu örnekteki askerın söylemi, bizzat ölen binlerce Cezayirlinin gerçekliği yerine geçecek kadar güçlü bir etki yaratacaktır. Zaten aksine dair bir yargı ya da bilgi bulunmadıkça, Diken ve Lautsen’in (2011: 24) düşüncelerinde de olduğu gibi, gerçek sadece sunulduğu şekliyle kabul edilecektir. Dolayısıyla seyircinin zihni yerine geçen ‘film-zihin’ ve onun yerine düşünerek seyircinin de kendi gibi düşünmesini sağlayan bir ‘film-düşünce’den bahsetmek mümkün hâle gelir. Bu yönden Frampton (2013: 149), film-zihin olarak belirlediği filmsel düşüncenin seyirciden daha iyi düşünemediğini ifade eder. Ona göre, filmsel araçlar olmadan ulaşılmaz olan gerçekliklere filmler sayesinde ulaşılabilir. Hatta filmler hiç olmayan gerçeklikler de üretilebilir. Bunu sağlayan film-zihin insan zihnine benzese de farklı yapıdadır. Frampton’un bu düşünceleri, filmler sayesinde düşüncelerin etki altına alınabileceğini savunan Deleuze’ü (1997: 187-188) hatırlatır. Ona göre bu, ‘zaman-imağ’dan çok daha fazla ‘hareket-imağ’ ile ilişkilidir.

Deleuze’ün görüşlerine uygun bir tavırla, sinedigmaların bazı gerçekliklerin zihinlere yerleştirilebilmesi, dolaylı olarak ‘hareket-imağ’ temelli olan Hollywood üzerinden düşünce aktarımına devam edilmesinin yolunu sunar. Zaten Hollywood’un gerçeklik üretimindeki

payı, daha geniş kitlelere ulaşabilme gücüne bağlı şekilde, diğer ülke sinemalarından çok daha fazladır (Monaco, 2010: 250).

Hollywood filmleri, toplumsal gerçekliğin belirli şekillerde inşa edilmesine zemin hazırlar (Ryan ve Kellner, 2010: 38). Bu açıdan bakıldığında, filmler ideolojik yapılar olarak görülebilir; fakat Hollywood filmleri aynı zamanda toplumsal gerçekliğe etki eden pek çok sinedigmatik yapıyı bünyesinde barındırır. Kitlesele bir etkiyle, herhangi bir durum üzerine gerçeklikler oluşturabilir. Örneğin Kakınc'a (1993: 44) göre, *Ben Bir Pranga Kaçağıyım* (I Am a Fugitive From a Chain Gang, Mervyn LeRoy, 1932) adlı filmin başkarakterı Paul Muni'nin oyunculuğu insanları büyülemekle kalmamış, Amerika'da uygulanan cezalar içinde 'prangaya vurulma' cezasının kaldırılmasına katkıda bulunmuştur. Bir toplumsal gerçeklik olarak pranga cezasının kaldırılması üzerindeki etki, tüm bir sinema evrenine ya da pek çok filme bağlanamayacağı gibi, bahsi geçen filmin tümüyle de ilişkilendirilemez. Yine de toplumsal bir gerçeklik olarak pranga cezasının kaldırılmasında Paul Muni'nin de payı olduğu düşünöldüğünde, ortaya çıkan sinedigmatik yapı Şekil 1 ile gösterilebilir.



Şekil 1: Amerika'da Pranga Cezasını Etkileyen Sinedigmatik Yapı

Şekil 1'de herhangi bir toplumsal gerçeklik içerisinde Amerika'daki 'pranga cezası' gerçekliği ele alınmıştır. Bu gerçeklik, sinema paradigmasındaki değerler aracılığıyla şekillendirilerek, sosyal ve siyasi gelişmelerin de yardımıyla, yerini 'pranga cezasının kaldırılması' gerçekliğine bırakmıştır. Yani toplumsal bir gerçeklik olarak pranga cezasının kaldırılmasında genelden özele doğru işleyen sinedigmatik yapının varlığı kendini hissettirmektedir. Genel anlamda filmde karakterlerin çektiği acı, maruz kaldığı şiddet, temizlenme şekilleri, yemekleri, tuvalet ihtiyaçlarını gidermeleri vs. ortaya koyulması dikkat çeker. Bu görüntülere eşlik eden kamera, özellikle yakın planlarla etkinin gücünü artırır. Ancak pranga cezası gerçekliğinden pranga cezasının kaldırılması gerçekliğine geçişi etkileyen temel sinedigmanın Paul Muni'nin mimikleri, jestleri, bakışları, kararlılığı vs. özelliklerinin tümünü içinde barındıran oyunculuğuyla ilişkili olduğu düşünölebilir. Buradan hareketle,

herhangi bir gerçekliğe etki açısından sinedigmatik yapının daha geniş ya da daha dar şekilde ortaya koyulabileceği anlaşılmaktadır. Önemli olan, yeni bir toplumsal gerçeklik üreten ya da mevcut toplumsal gerçekliğin değişmesine etki eden sinedigmaların hangisi olduğunu doğru şekilde belirlemektir.

Filmler toplumsal bir gerçekliğe dair birden fazla değerın şekillenmesine etki edebilir. Böyle bir durumda tek bir sinedigmadan ziyade, birden fazla sinedigmanın varlığından bahsetmek olasıdır. Örneğin Hollywood filmleri psikiyatri üzerine yeni değerler üreterek toplumsal gerçeklikleri değiştirebilir. Bu açıdan Gabbard ve Gabbard (2009: 73, 143), filmlerin insanlar üzerindeki etkisiyle, 1950'lere gelindiğinde orta-üst sınıfın divana uzanma fırsatını bekler hâle geldiğini belirtmektedir. Aslında psikoterapide 'divana uzanma' şeklinde bir gerçeklik olmadığı gibi, tedavi de genelde ilaçla yapılır. Yine EKT tedavisi ise filmlerde genellikle bir cezalandırma yöntemi olarak sunulmaktadır. Psikiyatrye ait bu toplumsal gerçekliklerin aslında zihinsel yanlısamlar olduğu, bir psikiyatri kliniğine gidilince anlaşılabilir. Dolayısıyla tüm bu yanlısamlı gerçekliği oluşturan kodlar, sunulan gerçeklikleri kabul eden kitleler için birer sinedimadır. Psikiyatryi kullanan filmlerin, divana uzanma fırsatı bekleyen koca bir toplumsal sınıf yaratma gücü, aslında sinedigmaların bir çeşit kültür oluşturabileceği ve bu kültürü yayabileceğini de göstermektedir.



Görsel 2: Psikiyatrıst ve hastalarına yer veren *Oh, Men! Oh, Women!* (Nunnally Johnson, 1957)'da 'divana uzanma' kodu

Seyir Kültüründen Seyrin Kültürüne Sinedigmaların Rolü

Sinemanın kültürle üç farklı açıdan ilişki içinde olduğu söylenebilir: Üretim, izlenme ve etki. Üretim açısından; filmler kültürel ürünlerdir ve üreticilerinin kültürel değerleriyle şekillenebilir. İzlenme açısından; filmler farklı kültürel değerlere sahip ülkelerde, farklı şekillerde izlenebilir ve bu izleme kültürü zamanla değişebilir. Etki açısından; filmler üretildikleri toplumun değerleri ve izlenme pratiklerinin desteğiyle, toplumların kültürel değerlerini etkileyebilir. Yani üretim ve izlenme kültürü, bizzat izlenim sonucu oluşan kültürü etkilemektedir. Dolayısıyla kültürle ilişkisi bakımından ortaya koyulan bu üç temel varsayım, filmlerin 'üretim kültürü', 'seyir kültürü' ve 'seyrin kültürü' bakımından değerlendirilebileceğini göstermektedir.

Öncelikle filmlerin üretildikleri kültürden bağımsız düşünölemeyeceğini vurgulamak gerekir. Her film üretildiği toplumun bağılı olduğu kültürel kodları da bünyesinde barındırır. Dolayısıyla tarihsel süreçteki toplumsal değişimlerin filmsel kültüre de etki edeceği ortadadır. Üretim tarzından dağıtım aşamasına kadar uzanan toplumsal, ekonomik ve teknolojik gelişmelerin hepsi, filmler aracılığıyla üretilen ve yayılan kültürel kodları olumlu ya da olumsuz yönde etkileyecektir. Mesela Bordwell ve Thompson'ın (2002: 354) da belirttiği gibi,

Hollywood filmlerinin küresel pazara yayılmasındaki asıl amaç insanları Amerikalı yapmak değil, dünyaya tüketim kültürünü aşlamaktır. Hollywood ise bu büyük projenin temelini oluşturmuştur. Bu sebepten, Hollywood'un görevi oldukça önemlidir. Aslında Hollywood, bu görevi layıkıyla gerçekleştirdiğini kısa sürede kanıtladı. Kawana'nın (2008: 22) belirttiği şekliyle, henüz 1930'lardaki Amerikan filmleri Japonlar için başka bir kültürün parçası değil, kendi toplumlarının kentsel deneyim ve liberalizm hakkında paylaştığı değerlerin anımsatıcısı durumuna rahatlıkla gelebilmekteydi. Yine ilk dönem film türlerinden olan westernler, Batı'ya ait her şeyi idealize ederek kendisini Amerikalı hissetmek isteyenlere sonsuz olanaklar sunuyordu. Suçlular birer kahraman oluyor, gerçekler göz ardı ediliyor ve toplumlar yepyeni bir gerçekliğe kendini bırakıyordu (Abisel, 1995: 80). Aynı zamanda Hollywood, Doğu'nun yaratılma, yeniden üretilme ve belirli kalıplara sokulmasında Oryantalist bir tavır takınıyordu ve bunu sürdürdü (Kırel, 2012: 419). Dolayısıyla Doğu'ya ait kültürel değerler küresel pazardaki dolaşıma sokulamadığı gibi, Doğu'nun şeytanlaştırılarak Batı'nın kutsanması da Hollywood filmleri aracılığıyla gerçekleştirildi. Tüm bunları sağlayan şey ise aslında sinedigmalarıdır.

İnsanların belirli bir hayvan, insan, ırk ya da topluma dair gerçekliklerini etkileyebilen sinedigmalar, sanattan mimariye kadar topluma dâhil olan her şeyi de etkisi altına alabilir. Örneğin Türk kültürüne ait gerçeklikleri filmlerde gördüğü kodlardan elde eden Avrupalı bir sanatçı, kendi eserlerinde Türkleri bu gerçekliklere göre tasvir edebilir. Bu tasvir, diğer sanatçıları ve en sonunda sanatçının mensubu olduğu toplumun gerçekliğine etki ederek kültürel yapıda Türklere karşı belirli bir bakış açısı oluşturabilir. En nihayetinde, sanatçının bağlı olduğu toplumda Türklere, filmlerde sunuldukları gerçeklikleriyle var olma durumuyla karşılaşır. Aslında bu örnek, seyrin nasıl bir kültürel etkisi olabileceğini göstermektedir.

Hollywood sinedigmalarının seyrin kültüründe etkili olabilmesi için, filmlerin sadece kültürel ürünler olarak düşünülmesi yeterli değildir. Bu filmlerin yayılması kadar, belirli bir seyir kültürünün oluşturulması da gerekmektedir. Bu açıdan Adorno'nun (2007: 56), seyir sırasındaki izleyici tepkilerinin bir kültür oluşturduğuna yönelik vurguları önemlidir. Ona göre, seyircinin kendisini seyrettiği şeye kaptırması şart değildir. İstenilen kadar dikkatini vermesi, daha önce izlediği filmlerden elde ettiği deneyimlerle kendiliğinden gerçekleşecektir. Seyirci neye güleceğine, ne zaman ağlayacağına, hangi nesnelere aracılığıyla korku yaşayacağına alışır. Tüm bu alışkanlıklarıyla film izlemek için salonları dolduran izleyiciyi, karanlık ve gözünün önündeki ışık kaynağından başka yöne bakmasına izin vermeyen büyük film perdesi aynı anda karşılar. Dahası, üç boyutlu filmlerde bakışın gözlük çerçevesinin dışına bile çıkmasına fırsat tanınmaz. Dolayısıyla görüntüler saf gerçeklermiş gibi görünür. Bu '-miş gibilik', seyirciyi gerçeklik ve simulakrı ayırt edemeyecek bir konuma taşır. Ses de benzer şekilde, seyirciyi dış dünyanın diğer tüm seslerine karşı sağır eder (Gültekin, 2018: 12). Tüm bu koşullar sağlandığında, seyir kültüründen seyrin kültürüne doğru geçiş çok daha kolay olacaktır. Yine de Kırel'in (2012: 17) belirttiği gibi, teknolojik gelişmelere bağlı şekilde, filmlerin heryerdeliğini de hesaba katmak gerekir. Bu seyir deneyimleri de farklı bir seyir kültürü ve buna bağlı olarak seyrin kültürünü oluşturacaktır. Dolayısıyla sinema salonunun yapısı, filmsel gerçekliğin daha etkili şekilde kabul edilmesine yardımcı olurken; teknoloji aracılığıyla sağlanan seyrin heryerdeliği, filmsel gerçekliğin daha fazla kişiye ulaşmasını sağlamaktadır. Bu iki farklı seyir deneyiminin, seyrin kültürüne etki ve yoğunluk açısından farklı katkıları olacaktır. Sinema salonundaki seyir etki açısından; salon dışı seyir ise yoğunluk açısından seyrin kültüründe önemli bir yere sahiptir.

Seyrin kültüründen kasıt, filmlerin nasıl, nerede ve hangi koşullarla izlendiğine ya da bunların tarihsel süreçte nasıl değişkenlik gösterdiğine yönelik bir seyir kültüründen ziyade, bu seyirden sonra geniş kitlelere ait gerçekliklerin nasıl üretilebileceği, değişkenlik gösterebileceği ve bunların ne tür bir kültür oluşturabileceğidir. Bu kültürün oluşmasında sinemanın değil, sinedigmaların payı bulunmaktadır; çünkü seyir kültürü tüm bir sinema deneyiminin toplumsal olarak nasıl gerçekleştiğine vurgu yapar. Seyrin kültürü ise sinema

aracılığıyla elde edilen kültürü belirtir. Dolayısıyla tüm bir film, baştan sona yeni bir gerçeklik üretmeyeceği ya da mevcut toplumsal gerçekliği değiştirmeyeceği gibi, kültür oluşumuna da tamamen dâhil ol(a)maz. Bunun yerine, kültür oluşumunda özel sinemasal kodlar olan ve toplumsal gerçekliği üreten ya da değiştiren sinedigmalara değinmek anlamlıdır. Örneğin gangster filmleriyle, gangsterlerin nasıl kolay para kazandıkları geniş kitlelere öğretilmeye başlanmıştır. Bu filmlerde kolay paraya ulaşabilmenin yollarını sunan her türlü zaman, mekân, nesne, karakter, eylem vb. kodlar seyirci tarafından algılanır ve bu kodlar aracılığıyla sunulan gerçeklikler kabul görebilir. Böyle bir durumda tüm bu tekrarlanan kodlar birer sinedigma olarak değerlendirilmelidir. Dönmezer'in (1994: 58) belirttiğine göre, bu filmlerdeki kolay para kazanma anlayışı, özellikle kültürel kodlarında 'kolay para' olgusu bulunan Amerika'da 'beyaz yaka suçu'nun bir kültür hâline gelerek yoğunlaşmasında etkili olmuştur. Benzer şekilde, 'film noir (kara film)' türüne dâhil olan yapımlar, 'femme fatale' karakterlerinin giyim tarzı, tavırları, bakışları, duruşu ile toplumsal gerçekliği şekillendirmiş ve insanların giyim tarzlarını etkileyebilmiştir. Bu karakterler aynı zamanda modayı yönlendirmeyi ve araba kültürünü yaygınlaştırmayı başarmıştır (Özdemir, 2010: 28). Kültürü etkileyen şey, tüm bir kara film evreninden ziyade, kara filmlerin femme fatale karakterleridir. Dolayısıyla femme fatale, moda ve araba kültürüne etki eden bir karakter sinedigması olarak düşünülebilir. Seyirciye düşen ise sunulan bu toplumsal gerçeklikleri kabul etmek ve sinedigmalar aracılığıyla oluşturulan kültüre uyum sağlamaktan fazlası değildir. Günümüz 'gösteri toplumu' bu açıdan sinedigmalara yoğun destek sağlar.

Rancière'e (2013: 43) göre gösteri toplumunda yaşayanların durumu, Platon'un mağarasında yaşayanlarla aynıdır. Mağara duvarına yansıyanları gerçek kabul edenler, yaşamlarını değiştirmeye çalıştıkça köleliğe daha çok gömülür. Burada vurgulanan, ne gösterilenlerin altındaki gizli mesajlar ne de görüntüyle gerçek arasındaki anlaşmazlıklardır. Bunun yerine bu çalışmada savunulan düşünce, sinemasal görünümün ürettiği gerçekliğin, toplumsal hâle gelerek nasıl bir kültür oluşturabileceğidir. Bu noktada Platon'un mağara alegorisinden farklı olarak belirtilmesi gereken şey, insanların modern mağaralarında birer seyirci olarak sunulanın gerçekliğini hiç sorgulamadan yaşıyor olmasıdır. Dahası, insanlar yaşantılarıyla ilgili bazı değişikliklere gitmek istediğinde bile, sinema paradigmasını kullanan filmler, diziler, videolar ya da reklamların gerçeklikleriyle hareket etmektedir. Hareketli imgelerin gerçeklikler üzerindeki etkisi, insanları Morin'in (2005: 3) 'homo-sinematografikus' sınıflandırmasına dâhil eder; yani sinemasallaşan insana. Sinemasallaşan insan için de artık sinedigmaların sunduğu gerçekliklerden fazlasına gerek kalmayabilir.

Sonuç

Sinema, gerçeklikten aldığı malzemeleri kurgu, kamera, ışık, renk, ses, müzik, karakter, öykü ve diyalog gibi biçimsel ve içeriksel değer süzgeçlerinden geçirerek yeniden üretir. Tüm bu değerler sinema paradigmasını oluşturur. Bu paradigmanın içindeki her bir değer kendi yapısına göre sınırlı ya da sınırsız sayıda farklı varyasyonu bulunur. Örneğin diyalog için sınırsız seçenek bulunabilir; istenilen ifadeler, dil ya da cümle yapısı kullanılabilir, film için yeni bir dil bile oluşturulabilir. Buna karşın, kamera kullanımı açısından daha sınırlı bir seçim şansı bulunur. Bu seçeneklerin her biri diğerine tercih edilebilmesi ya da edilememesi açısından sinema paradigmasının ne kadar önemli bir yapı olduğunu hatırlatır.

Sinema paradigmasının içinde yer alan biçimsel ve içeriksel kodların sınırlı ve sınırsız varyasyonları, aynı zamanda gerçekliğe etkinin düzeylerini de belirler. Tam da bu noktada önemli olan, gerçeğin nasıl daha gerçekçi olduğu ya da insanlara nasıl bir gerçeklik yanılması yaratıldığı değildir. Asıl mesele, sinema paradigmasından yönetmen tarafından seçilen herhangi bir kodun, insanların gerçekliklerini nasıl etkileyebileceği ve bu durumun nasıl

kavramsal hâle getirilebileceğidir. Bunun çözümünü sunan kavram, bu çalışmada sinedigma şeklinde yapılandırılmıştır.

Zihinsel veya toplumsal anlamda etkisi olabilen sinedigmaların sunduğu gerçekliğin kabulü, filmlerin kendi kurgu-gerçek dünyalarına inanılmasından farklıdır. Burada ortaya çıkan inanç, bizzat gerçeğin zihinsel ya da toplumsal olarak yaşanabilir olduğuna duyulan inançtır. Sinedigmaların sunduğu gerçekliğe karşı inanç ortadan kalktığında, sinedigmatik yapı çöker ve sinedigma(lar) hangi gerçekliğin oluşmasına ya da değişmesine sebep olduysa, o gerçeklik üzerindeki etkisiyle birlikte varlığını da kaybeder. Dolayısıyla gerçeğin kendi gibi, bu gerçeği oluşturan sinedigmalar da kaygan bir zemine sahiptir. Eğer sinedigmalar daha geniş kitlelere yayılarak toplumsal bir gerçeklik üreticisine dönüşebilirse, kültürel yapıları etkileyecek kadar güçlenmiş olur. Bu anlamda kültürel bir oluşum gibi hareket etme fırsatına kavuşan sinedigmalar, seyir kültüründen ziyade, bir çeşit seyirin kültürünü oluşturur. Bu nedenle, sinedigmaların seyir kültüründen seyirin kültürüne doğru bir akışkanlık oluşturabileceği de düşünülmelidir.

Özellikle Hollywood filmleri sinema paradigmasına sayısız yenilik getirdiği gibi, tarihsel süreçte toplumların yaşadığı sosyo-ekonomik ve teknolojik değişimlere de uyum sağlamıştır. Sinema paradigmasındaki karakter, mekân, zaman, ışık, renk, ses, diyalog gibi kodlar, alt kodlarıyla birlikte çeşitlenmiş ve genişlemiştir. Buna bağlı şekilde filmler sadece yaşanan döneme değil, geçmiş ve geleceğe yönelik de gerçeklikler sunabilme gücüne kavuşmuştur. Özellikle geleceğe yönelik gerçeklikler, insanları henüz var olmayan bir gerçeklik ve kültür için hazırlar niteliktedir. Yarım asır önce çekilen filmlerde bile robot, cep telefonu, bilgisayar vs. teknolojileri ve bu teknolojilere bağlı olarak şekillenen toplumsal yapıları görmek bu yüzden mümkün olmuştur. Böylece Hollywood tüketimin geleceğini de garanti altına alabilmiştir. Filmlerin sunduğu gerçeklikleri bugün yaşıyor oluşumuz da aslında sinedigmaların gerçeklik üzerindeki etkisini kanıtlar niteliktedir. Günümüzde televizyon, internet, telefon, dijital platform vs. ise sinedigmaların çok daha fazla insana temas etmesine ve dolayısıyla etkisinin yayılmasına hizmet etmektedir.

Bir filmdeki sinedigmaların belirlenebilmesi için, hem literatürden hem de kişisel gözlemlerden faydalanarak öncelikle hangi gerçekliklerin filmlerle oluşturulmuş olabileceğini ortaya koymak gerekir. Nitekim bu çalışmada literatürden faydalanılmış, örnekler yardımıyla sinemanın ne tür gerçeklikler oluşturabileceği sinedigma kavramı çerçevesinde düşünülmeye çalışılmıştır. En nihayetinde sinedigmalar, insanların gerçekliklerine etki eden sinemadaki kodlar olarak düşünüldüğü için, literatür yardımıyla bu kodların neler olabileceği kadar, hangi gerçeklikler üzerinde etkisi bulunduğu da tartışılmıştır. Benzer bir yönelimle başka araştırmalar, konuyu daha derinlemesine inceleyebilir veya sadece tek bir gerçeklikten yola çıkarak filmlerin bu durum üzerindeki etkisine yoğunlaşabilir. Bu anlamda özellikle seyirci odaklı ve görüşme temeline dayalı bir araştırmayla, insanların hangi gerçeklikleri filmlerdeki hangi kod(lar)dan elde ettiğine yönelik ayrıntılı bilgilere ulaşılabilir. "Seyircinin gerçeklik algısında filmlerin rolü nedir? Seyirci aslında olmayan veya farklı sunulan bir gerçekliğe inanmakta mıdır? Bu gerçekliğe inanmasını sağlayan filmdeki karakter, kamera, kurgu vs. kodlarından ya da bunların altkodlarından hangisidir/hangileridir?" gibi temel sorularla sinedigmaların neler olduğu ve insanlar üzerindeki etkisine yönelik araştırmalar gerçekleştirilebilir. Örneğin "psikiyatriste gidildiğinde divana uzanma" gibi bir olgunun insanlar için ne kadar gerçek olduğuna ve bu tür bir gerçeklikte filmlerin rolü olup olmadığına yönelik bir araştırma, filmlerdeki divana uzanma kodunun zihinsel veya toplumsal gerçeklik üretebilen bir sinedigma olup olmadığı üzerine anlama ulaşılmasını sağlayabilir. Bu açıdan, sinedigmalara yönelik araştırmalarda sabit parametrelerden yola çıkmak değil, hangi kodların gerçekliğe etki edebileceğini düşünmek ve bu kodların aynı zamanda bir sinedigma olup olmadığını da sorgulamak gerekir. Zira aynı filmdeki farklı kodlar, farklı seyircilerin gerçekliğine etki edebilir. Dolayısıyla bir seyirci için sinedigma olarak adlandırılacak bir kod, diğeri için geçerli

olmayabilir ve bu durum parametrelerin sabitlenemeyeceğini göstermektedir. Eğer sunulan gerçekliğe karşı ortak bir inanç oluşmuşsa, bunu sağlayan sinedigmalar, seyirin kültürünü etkilemiştir.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan.
- Adanır, O. (2012). *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine*. İstanbul: Hayalperest.
- Adorno, W. T. (2007). *Kültür Endüstrisi*. İstanbul: İletişim.
- Baker, U. (2012). *Beyin Ekran*. (E. Berensel, Der.). İstanbul: Birikim.
- Balázs, B. (1970). *Theory of The Film*. (E. Bone, Trans.). London: Dennis Dobson.
- Baudrillard, J. (2005). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*. (Çev. O. Adanır). Ankara: Doğu Batı.
- Baudrillard, J. (2006). *Kusursuz Cinayet*. (N. Sevil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*. (E. Gen ve I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Berger, J. (2012). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis.
- Bernard, W. (2006). *Hakikat ve Hakikatlilik* (E. Demirel, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2002). *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill (e-book).
- Bourdieu, P. (1990). *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*. California: Stanford University.
- Burnett, R. (2012). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (G. Pular, Çev.). İstanbul: Metis.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed: Reflections on The Ontology of Film*. Cambridge: Harward University.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Cündioğlu, D. (2012). *Sinema ve Felsefe*. İstanbul: Kapı.
- Deleuze, G. (1997). *Cinema 2: The Time-Image*. (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota (e-book).
- Diken, B. ve Laustsen, B. C. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. (S. Ertekin, Çev.). İstanbul: Metis.
- Doctorow, E. L. (2000). *City of God*. New York: Random House.

- Faure, E. (2006). *Elie Faure: Sinema Sanatı*. (M. Gönen, Der.). İstanbul: Es.
- Fanon, F. (2007). *Yeryüzünün Lanetlileri*. (Ş. Süer, Çev.). İstanbul: Versus.
- Foucault, M. (2013). *Bu Bir Pipo Değildir*. (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis.
- Gabbard, O. G. ve Gabbard, K. (2009). *Psikiyatri ve Sinema*. (Y. Eradam ve H. Satılmışoğlu, Çev.). İstanbul: Okuyan Us.
- Gültekin, G. (2018). Popüler Sinemada Sanal Özgürlük Sunumu: Pı'nın Yaşamı Örneği. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 3(5), 1-19.
- Kakıncı, D. T. (1993). *100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Gangster Filmleri*. Ankara: Bilgi.
- Kawana, S. (2008). *Murder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture*. Minnesota: University of Minnesota.
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. (G. Koca, Çev.). İstanbul: Metis.
- Kırel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Laing, D. R. (2012). *Bölünmüş Benlik*. (E. Akça, Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Maccannel, F. J. (2014). İki Korku Arasında. (T. McGowan ve S. Kunkle, Der.). *Lacan ve Çağdaş Sinema*. (Y. Ertuğrul ve C. Turan, Çev.). İstanbul: Say.
- Marin, L. (2013). *İmgenin İktidarları*. (M. Cedden, Çev.). Ankara: Dost.
- McGowan, T. (2014). Fantezilerimizle Mücadele Etme: Karanlık Şehir ve Psikanalizin Politikası. (T. McGowan ve S. Kunkle, Der.). *Lacan ve Çağdaş Sinema*. (Y. Ertuğrul ve C. Turan, Çev.). İstanbul: Say.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler 1*. (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Hayalperest.
- Mitry, J. (1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*. (O. Adanır, Çev.). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Monaco, J. (2010). *Bir Film Nasıl Okunur?* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Oğlak.
- Morin, E. (2005). *The Cinema or The Imaginary Man*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Özdemir, T. S. (2010). *Yeni Kara Filmler*. Ankara: Nirengi.
- Pamuk, O. (2011). *Kara Kitap*. İstanbul: İletişim.
- Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik*. (F. Demir, Çev.). Ankara: Dost.
- Platon (2011). *Deolet*. (S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Ranci re, J. (2013). * zg rleŖen Seyirci*. (E. B. Ŗaman,  ev.). İstanbul: Metis.

Ryan, M. ve Kelner, D. (2010). *Politik Kamera*. (E.  zsayar,  ev.). İstanbul: Ayrıntı.

Ŗent rk, R. (2011). *Postmodern Kaos ve Sinema*. İstanbul: Avrupa Yakası.

Wayne, M. (2009). *Politik Film*. (E. Yılmaz,  ev.). İstanbul: Yordam.

Wood, J. (2010). *Kurmaca Nasıl İşler?* (E. Bodur,  ev.). İstanbul: Ayrıntı.

Y cel, H. (2013). *İmgeden Yoruma*. İstanbul: Ayrıntı.

Zizek, S. (2011). *İdeolojinin Y ce Nesnesi*. (T. Birkan,  ev.). İstanbul: Metis.

L'Amant Double Filminde Öteki Mekân Temsili Olarak Heterotopya

Muhsine Sekmen*

Özet

Modern yaşama geçiş ile birlikte iktidar ve özne ilişkisinin biyo-iktidar ile şekillendiğini düşünen Michel Foucault, bireyi sınırlandıran bu yapıdan kurtulmanın bir yolu olarak heterotopya kuramını geliştirmiştir. Biyo-iktidar içten gelen bir buyruk olarak iktidarın istediği normal insanı tanımlamaktadır. Modern kent hayatı, bireye iş yaşamı içerisinde iktidara uygun bir yaşam biçimi sunarken, bu kurallara aykırı davranan bireyler ise toplumdaki uzaklaşmak isteyerek kendilerine yeni mekânlar oluşturmaya çalışmaktadır. Bu kapsamda Foucault yirminci yüzyılda bireylerin yaşadıkları kaygının temelinde mekân fikri olduğunu savunurken yeni mekânlar oluşturma fikrini yani heterotopyayı öne çıkarmak istemektedir.

Bu çalışma Foucault'nun heterotopya ve Stavrides'in eşik kuramını temel alarak François Ozon'un L'Amant Double filminde öteki mekân temsili olarak heterotopya alanlarını incelemektedir. L'Amant Double filminde dikkat çekici bir şekilde kullanılan heterotopya alanları çalışmanın örnekleme olarak seçilmesinde etkili olmuştur. Bu kapsamda sapma heterotopyaları olarak psikiyatri klinikleri, zaman heterotopyaları olarak müzeler, olmayan yer olarak ayna heterotopyası ve eşik mekânları olarak köprüler ve merdivenler filmde incelemeye alınan kategorilerdir. Bu çalışma, L'Amant Double filminde öteki mekân temsili olarak heterotopya alanlarına bakarken, heterotopyanın sinemada evrilen biçimlerini göstermeyi amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Heterotopya, Foucault, Sinema

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0001-5493-9927>

E-mail : muhsine.sekmen@atauni.edu.tr

DOI: 10.31122/sinefilozofi.703451

Geliş Tarihi - Recieved: 13.03.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 10.11.2020

Heterotopia as a Representation of Other Space in the movie L'Amant

Muhsine Sekmen*

Abstract

Considering that the relationship between power and subject is shaped by biopower with the transition to modern life, Michel Foucault developed the theory of heterotopia as a way to get rid of this structure that limits the individual. While modern urban life offers the individual a life style which is in accordance with power in the business life, individuals who go against these rules try to create new spaces for themselves by wanting to alienate from society. In this context, while Foucault argues that there is the idea of space in the basis of the anxiety of individuals in the twentieth century, he wants to highlight the idea of creating new spaces, namely heterotopia.

Based on Foucault's heterotopia and Stavrides' thresholds theory, this study examines the areas of heterotopia as a representation of the other space in François Ozon's L'Amant Double. The heterotopia areas that were used remarkably in the movie L'Amant Double were effective in selecting the study as a sample. In this context, psychiatry clinics as deviation heterotopias, museums as time heterotopias, mirror heterotopia as a non-existent place and bridges and stairs as threshold areas are the categories that are examined in the film. This study aims to analyse the forms of heterotopia which has been presented in different ways in cinema while studying the fields of heterotopia as the representation of the other space in L'Amant Double.

Key Words: Heterotopia, Foucault, Cinema

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0001-5493-9927>

E-mail : muhsine.sekmen@atauni.edu.tr

DOI: [10.31122/sinefilozofi.703451](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.703451)

Geliş Tarihi - *Received*: 13.03.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 10.11.2020

Giriş

Sanayileşmeyle birlikte başlayan kentleşme olgusu insanların metropol şehirlerde yoğunlaşmasına neden olmuştur. Farklı kimliklerin bir araya gelmesiyle oluşan metropol hayatı, birlikte yaşamın gerekliliği olarak, iktidar denetimi ile kontrol altına alınmaktadır. Bu kapsamda iktidar, kentsel yapıda kapitalist üretimi sağlama almak için mekânsal düzenlemelere giderek mekânları sınıflandırmaya ve hiyerarşiler halinde düzenlemeye çalışmaktadır (Stavrides, 2018: 28). Mekânlar üzerinden insanı sınırlandıran ve sınıflandıran bu anlayış, sosyolojik yapısalcı bakış açısının tezahürü olarak, insan ve mekân anlayışına üst akılcı bir anlam katmaktadır. Yapısal işlevselci kurama göre, toplum bir sistemdir ve bu sistem kendi içinde alt sistemlere ayrılmaktadır. Bu yapı içerisinde her bir alt sistem belirli işlevleri yerine getiren kapsamlı bir eylem sistemidir (Richter, 2013: 116). Bu sistem, toplum içinde yer alan her bir kurumun toplumsal yapıya hizmet etmesi gerekliliğinden hareket etmektedir. Bu kapsamda toplumsal yapı içerisinde yer alan aile, din, eğitim sistemi ve hapisaneler -ki bu kurumların hepsi bir mekân tasavvuruna denk düşmektedir- yapıyı güçlendirmeye ve yapının devamlılığını sağlamaya çalışmaktadır.

Mekân, toplumun içinde yer aldığı basit bir kap değil, toplumsal eylemlerin gerçekleştiği bir zemindir (Stavrides, 2016:11). Bireyin eylemlerini, düşüncelerini ve düşlerini şekillendiren güçlü bir özelliğe sahiptir. Henri Lefebvre'ye göre mekân;

"... şeyler arasında bir şey, ürünler arasında herhangi bir ürün değildir, onların ortak varlıkları ve eşzamanlılıkları içindeki ilişkilerini yani düzeni veya düzensizliği kapsar.mekan, geçmiş eylemlerin sonucu olarak yeni eylemlere imkan tanır, bunları telkin eder ya da engeller." (2014: 99).

Buna göre mekân kavramının içinde düzen ve düzensizlik olduğu kadar eylemlerin neden sonuç ilişkisiyle bağlandığı bir yapıdan bahsedilmektedir. Jeremy Bentham'ın geliştirdiği panoptikonu iktidar ve mekân ilişkisi bağlamında çalışmalarında yer veren Foucault, panoptikonun görülmeden gözetlemeye imkân veren bir sistem olarak işlerliğinden bahsetmektedir. Panoptikonda insanların kapatılarak ışık alan hücrelere yerleştirilmesi, görünürlüklerini artırarak saklanmalarını imkânsız hale getirmektedir. Bu anlamda Foucault, panoptikonu insanları kontrol altında tutmanın, eğitmenin ve istenmeyen davranışlardan alıkoymanın sağlanabileceği ayrıcalıklı bir yer olarak değerlendirmektedir (2017: 296-301).

Foucault, iktidar ve insan arasındaki ilişkileri düzenleyen sistemi biyo-iktidar kavramı ile açıklamaktadır. Biyo-iktidar¹, insana özne olma koşulu sağlamanın garantörü olarak işlemekte ve bu nedenle toplumsal yapının ve iktidarın istediği özne olma davranışlarının içten gelen bir buyruk olarak görülmesini ifade etmektedir.

Diğer taraftan iktidar, kapitalist toplum yapısında normalleştirme mekanizmalarını işletmeye çalışmaktadır. Buna göre;

- Normalleştirme, toplumsal öznenin belirli davranış biçimlerini sınıflandırır ve bunlarla uyumlu mekân kullanımını düzenler.
- Normalleştirme, dıştan gelen bir baskı mekanizması değil, içten gelen (biyo-iktidar) bir buyruk olarak *toplumun kulcal damarlarına nüfuz etmesi* gerekir (Stavrides, 2018: 2018).
- Normalleştirme, özneyi toplumsal yapının işlerliğinde merkezi bir konumda

¹Foucault on yedinci yüzyılın sonundan itibaren Batı toplumlarında yeni bir iktidar biçiminin egemen olduğunu ifade eder. Foucault bu iktidarı biyo-iktidar olarak adlandırır. Foucault'ya göre biyo-iktidar yaşama iki biçimde müdahale eder. İlkinde İnsan bedenini bir makine olarak gören disiplinli iktidar, bedenin terbiye edilmesi, yeteneklerinin artırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması,ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirilmesini ister. İkincisi, nüfusun biyo-politiğidir. Bedenin biyolojik süreçlerinin temelinde üreme, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi gibi bir dizi denetim ve müdahaleyi içerir. Biyo-iktidar, kapitalizm için vazgeçilmez bir konumda yer almaktadır. Kapitalizm bedenlerin üretim süreci içerisinde çalıştırılması, ekonomik süreçlere uygun olarak nüfusun düzenlenmesini güvence altına almak istemektedir (Foucault, 2015: 99-100).

tutarken, aynı zamanda sıradanlaştırmaktadır.

Tüm bu normalleştirme mekanizmaları, bireyin toplumsal kurallara uyarak ve mekânlara uygun davranış pratikleri geliştirerek nihayetinde toplumsal özne olarak yapının işlemesine hizmet etmektedir. Ancak bu toplumsal yapıya uymayan ve sapkın davranış gösterenler ise iktidar tarafından belirlenmektedir. *“Hapishanenin Doğuşu”* adlı eserinde Foucault, mekân ve beden ilişkisinin disiplin ve sapma unsurları bağlamında değerlendirmektedir. Foucault, orduda, okulda ve çalışma alanlarında zaman kullanımı, iş ahlakı, tavır ve davranışlar, beden ve cinselliğin uygun olmayan biçimde kullanılması ve sergilenmesinin cezalandırma sistemine tabi olduğunu ifade eder (2017:266). Özellikle cinsellik de bundan nasibini alarak iktidar tarafından gereksiz enerjilerin ve hazların bastırılması şeklinde uygulamaya yansımıştır (2015:16). Böylece iktidar, kuralları ve buna uyulmaması durumunda cezaları belirterek insanın sapma davranışında bulunmasının önüne geçmeye çalışmaktadır. Bu anlamda iktidar, normal olanı inşa ederken, sapkın olanı ise işaretleyerek damgalamaktadır (Stavrıdes, 2018: 32). İktidarın mekânı düzenleme ve inşa etmesi örnekleri olarak düşünebileceğimiz, havaalanları, alışveriş merkezleri ve bankalar güvenlik kontrol mekanizması oluşturarak, normal davranıştan sapanları belirleme mecraları olarak dikkat çeker. Alışveriş merkezlerinde havaalanlarında insanlar sapkın davranışa sahip olmadıklarını yani terörist olmadıklarına dair, kontrollerden geçmek zorundadır (Stavrıdes, 2018: 32-34).

Michel Foucault'nun Heterotopya Kuramı

Bu noktaya kadar genel çerçeveye bakıldığında insan ve mekân ilişkisinin rastgele bir ilişki biçimi olmadığı, iktidarın belirlediği pratikler ekseninde gelişen bir alan olduğu dikkat çekmektedir. Belki de bu nedenden dolayı, Foucault yirminci yüzyılı mekân dönemi olarak kabul etmekte ve insanların yaşadıkları kaygının temelinde mekân olduğunu düşünmektedir (2011: 291-293) Buna göre, insanlara belirli kimlikleri dayatan mekânlarla insanlara çok yönlü ve açık kimlikler sunan mekânları birbirinde ayırt etmek gerekmektedir (Stavrıdes, 2018: 227). Yani, çok yönlü kimlikleri bir geçiş mekânı olarak değerlendirilebilecek heterotopyalar olduğunu söylemek mümkündür. Foucault, mekâna ilişkin çalışmalarında ütopya ve heterotopya kavramlarına başvurmaktadır. Ona göre ütopyalar;

“Gerçek yeri olmayan mevkilerdir. Bunlar toplumun gerçek mekânıyla doğrudan ve tersine dönmüş, genel bir analogi ilişkisi sürdüren mevkilerdir. Bu ya mükemmelleşmiş toplumdur ya da toplumun tersidir; fakat her halükarda bu ütopyalar özünde esas olarak gerçek dışı olan mekânlardır” (2011: 295).

Ütopyaları özünde gerçek olmayan mekânlar olarak tanımlamasına karşın, heterotopyaların gerçek olma niteliğine vurgu yapmaktadır. Gerçek olma niteliğine sahip heterotopyalar, ikili bir mekân tasavvuru sunmaktadır. Buna göre ya bireyin toplumsal yapıdan kaçarak oluşturduğu heterotopya mükemmel bir mekân anlayışıdır ya da toplum tarafından normalin dışında kabul edilen öteki mekânlardır. Bireyi içinde bulunduğu toplumdan kurtulma isteği yaratan heterotopyanın modern toplum yapısıyla bağlantılı olduğu görülmektedir. Foucault'ya göre aydınlanma, aklın siyasi güçlerini çoğaltmayı bir görev haline getirmişti. Böylelikle rasyonelleşme eğilimindeki bir toplum, birey özgürlüklerine, canlı türlerine ve onların hayatta kalmalarına yönelik tehditler içermeye başlamıştır (2011: 26). Foucault'nun çalışmalarında yer alan deliler ve suçlular, aydınlanmanın ve rasyonelitenin dışarıda bıraktığı alanda yer almaktadır. Zaten Foucault, delileri psikiyatriye yönlendirerek, suçluları ceza sistemine tabi tutarak; yani ötekileri dışlayarak kendimizi dolaylı yoldan kurduğumuzu ifade etmektedir (2011: 107). Foucault, modern toplumda kapatılanların sadece deliler değil, tembeller, işsizler, aile kurallarına uymayanlar ve normal dışı olan insanlar olduğunu söyler (Akt. Canpolat, 2005: 116-119). Böylece bu normal olmayan insanlar kapatılarak aslında toplumdan tecrit edilmişlerdir. Daha sonraları iş gücü eksikliği oluşması nedeniyle deliler dışındaki insanlar çalışma hayatının içerisine dâhil edilerek, psikolojik problemi olan hasta insanlar olarak kabul edildiler (Canpolat, 2005:120-121). Böylece modern sistem kendi içinde aklı ve çalışmayı ön plana alan yapısı itibarıyla farklı niteliklere sahip insanları içinde barındırmaktadır. Birey ise, yapının onlara dayatmış olduğu duvarı yıkmaya çalışarak yeni mekân arayışlarına

yönelmektedir. Bireyin yeni mekan arayışına yönelmesi, Foucault'nun özne ve iktidar arasında kurulan disiplinci söylem ile ilişkisi bulunmaktadır. Butler Foucault'daki disiplinci söylemi şu sözlerle açıklamaktadır:

"Foucault'daki disiplinci söylem, tek taraflı olarak özneyi yapılandırır, öyle yapsa bile eşzamanlı olarak öznenin yapı-sız-lanması koşullarını üretir. ... Foucault'ya göre disiplinci aygıt, özneleri üretir, ama bu üretim sonucunda bu aygıtın kendisini tahrip etme koşullarını söyleme getirir" (2015: 100-101).

Disipline eden aygıt bir taraftan özneyi inşa ederken diğer taraftan öznenin istenmeyen davranışlarını da oluşturmaktadır. Heterotopya ise öznenin inşa koşullarında istenmeyen davranışlara sahip olanların dışlandıkları ya da kaçmak istedikleri alanlar olarak dikkat çekmektedir. Demek ki, burada bireyi mekân aramaya yönelten temel etki, bireyin içinde bulunduğu durumdan kurtulma isteğidir. Toplum içinde *kırılğan, hassas, bölünmüş ve parçalanmış benlikler*, kendilerini diğer insanlardan tecrit etme yoluna gitmektedirler (Yılmaz, 2018:41). Birey, toplumsal -yaşamda benliğinin yara alması ile kendisine heterotopya oluşturmaya çalışmaktadır.

Foucault'nun heterotopya kuramı uzamsal bir ötekilik sunmaktadır. Aslında heterotopya ötekiliğe, çoğulculuğa ve heterojenliğe kapı aralayarak, baskıdan kaçış alanı yaratmaktadır (Sudradjat, 2012:32). Bu anlamda tecrit etme, bir taraftan iktidarın bireyi dışlaması yoluyla gerçekleşirken, diğer taraftan bireyin kendisinin toplumsal koşulların dayatmasından kurtulması için yeni bir mekân yönelmesi yoluyla da gerçekleşebilmektedir. Böylece kentleşme ve modern yaşamın bireyin psikolojik çıkmaza girmesine zemin hazırladığı söylenebilir (Yılmaz, 2018:43). Foucault, beden ve mekân ilişkisini incelerken, bedeni toplumsallaşma, baskı altına alma, disipline etme ve cezalandırmanın merkezinde görmektedir. Mekân içinde var olan beden, ya otoriteye boyun eğmeli, ya da kendisi için direniş ve özgürlük alanları yaratmalıdır (Harvey, 2010:239). Direniş ve özgürlük alanları olarak bahsedilen ise heterotopyalardır.

Foucault heterotopyaları altı biçimde sınıflandırmaktadır. Foucault ilk heterotopyanın ilkel toplumlarda vücut bulmuş hali olan kriz heterotopyaları olduğunu ileri sürer. İkel toplumlarda adetli kadına, hamile kadına, yeni doğmuş çocuğa ve yaşlılara ayrılmış alanlar kutsal ya da yasak olan alanlar bulunmaktadır. Kriz heterotopyalarının günümüz toplumlarında da var olduğundan yola çıkan Foucault, genç erkeklerin cinselliğini kanıtlanmasının ve genç kızların bekâretini kaybetmesinin mekân ile olan ilişkisinden bahseder. Buna göre, genç bir erkek için yatılı okullar ve askerlik yaptığı mekânlar evden uzakta cinselliğin kanıtlandığı mekânlar olarak dikkat çekmektedir. Genç kız için ise evlendiği zaman balayı odaları onun bekâretinin yitirildiği hiçbir yer olarak değerlendirilen heterotopik alanlardır (Foucault 2011:296-297). Foucault kriz heterotopyalarının günümüz toplumlarında yerini sapma heterotopyalarına bıraktığını düşünmektedir. Sapma heterotopyaları kriz heterotopyalarının yeni bir görünümü olarak tezahür etmektedir. İktidar toplumda normalleşmeyi sağlamak adına mekân ve davranış biçimlerini kategorize ederken buna uymayan davranış biçimlerini ise sapkın olarak nitelendirmektedir. Sapma heterotopyaları Foucault'nun "Hapishanenin Doğuşu" ve "Deliliğin Tarihi" eserlerinde yer alan toplumdan dışlanan ve ötekileştirilen davranışları gösterenler olarak tanımlanabilir. Sapma heterotopyaları, davranışları normalleştirilemeyenlerin yerleştirildikleri mekânlardır. Psikiyatri klinikleri, hapishaneler, tımarhaneler, huzurevleri (yaşlılık hem kriz hem de sapma davranış olarak kabul edilmektedir.) sapma davranış gösterenlerin yerleştirildikleri heterotopik mekânlardır (Foucault, 2011:297).

Foucault ikinci tip heterotopyaları mekânın zamanla değişen algısı ile ilişkili olarak görmektedir. Bu kapsamda Foucault mezarlık heterotopyasını inceler ve onun öteki mekan olarak görülmesinin izini sürer. Mezarlık, diğer kültürel mekânlarla kıyaslandığı zaman başka bir yer olarak görülmektedir. Ancak içinde yer aldığı şehrin insanların bu mezarlıkta akraba ve tanıdıkları olması nedeniyle bağları bulunmaktadır. Foucault'ya göre Batı toplumunda 18. Yüzyıldan sonra mezarlıkların şehrin dışına taşınmasında ölüm ve hastalık arasındaki ilişki neden olmuştur. İnsanların ölümlerinin ve dolayısıyla mezarlıkların hastalık getirdiğine ilişkin inanca sahip olması evlerin yanı başındaki mezarlıkların şehrin dışına taşınmasına neden

olmuştur. Böylece, mezarlıklar kutsal vasfından uzaklaştırılarak hastalık getiren *öteki şehir* olarak nitelendirilmesine neden olmuştur (Foucault, 2011:298).

Üçüncü tip heterotopyalar, birçok farklı unsuru içinde bulunduran mekânlar olan heterotopyalardır. Tiyatro, sinema, bahçe (Acem bahçesi), bahçenin yeniden taklidi olarak görülebilecek halı bu heterotopya içinde yer alır. Tiyatro ve sinema heterotopyası, farklı mekânsal unsurları içinde bulundurarak izleyicisine sunmaktadır. Sinema heterotopyası, üç boyut bir evreni içinde iki boyutlu heterotopyalar oluşturmaktadır (<https://thefunambulist.net/cinema/heterotopias-in-cinema-introduction>). Gelişen teknoloji de sinema heterotopyası içine üç boyutlu heterotopik alanlar inşa etmektedir. Bu anlamda sinema heterotopyası dediğimizde hem sinema evreninin kendisi bir heterotopya olmakta hem de sinema filmlerinde izleyiciye sunulan heterotopik alanlar ile iki kez heterotopya haline gelmektedir. Bahçe ise, farklı kültürlerle ait bitkilerin yer aldığı dünyanın dört bir köşesini bir araya getiren kutsal bir mekân olarak kabul edilmektedir (Foucault, 2011:298). Kapitalizmle birlikte değişen mekân algısının insanı doğadan koparması ve insanı soyut mekânlara kapatması, bahçe heterotopyasının bir nedeni olarak görülmelidir. Çünkü insan kapitalizmin işlerliğini sağlayacak yapay mekânlara yönlendirilirken, doğa toplumsal yaşamdan uzaklaştırılmaktadır (akt Urry, 2015:48).

Dördüncü tip heterotopyalar farklı zaman unsurlarını bir arada bulunduran zaman heterotopyalardır. Müzeler ve kütüphanelerin içerisinde yer aldığı bu heterotopyalar, on dokuzuncu yüzyıl batı kültürüne ait olarak değerlendirilmektedir.

Foucault zaman heterotopyalarını şu şekilde tanımlamaktadır:

"Her şeyi biriktirme fikri, bir tür genel arşiv oluşturma fikri, bütün zamanları, bütün dönemleri bütün biçimleri bütün zevkleri bir yere kapama istenci, zamanın dışında yer alacak ve zamanın zarar vermeyeceği bir yer oluşturma fikri, kılmıdamayacak bir yerde zamanın bir tür kalıcı ve sonsuz birikimini örgütleme projesi..." (Foucault, 2011:299).

Kısaca zaman heterotopyalarını farklı zamanlarda varlık gösteren eserlerin bir araya getirildiği zamansal birikim mekânları olarak değerlendirebiliriz. Beşinci heterotopya türü, açılma ve kapanma sistemine sahip olan heterotopyalardır. Foucault bu tür heterotopyalara girişlerin keyfi olmadığından bahseder. Bu heterotopyalara hapisane ve kışla örneğinde olduğu gibi ya zorla ya da belirli davranışları yerine getirmek koşuluyla girilmektedir (Foucault, 2011:300).

Bir başka heterotopya, herkesin girmesine izin verildiği ancak bir yanılısama olarak içeriye tam olarak girilmeyen heterotopyalardır. Bu heterotopyalar, bir eve girildiği izlenimi yaratmış olsa da ailenin olduğu odaya girilmesine izin verilmeyen yanılısama yaratan heterotopyalardır. Foucault bu heterotopyaların Güney Amerika'nın büyük çiftliklerinde var olan ünlü odalarda bir zamanlar var olduğunu düşünmektedir. Günümüzde ise bu heterotopyanın Amerikan motellerinde metresle gidilen ve gayrimeşru ilişkinin gözlerden uzak yapılmasına imkân sağlayan mekan olarak görülmektedir (Foucault, 2011:300)

Son heterotopya ise, iki aşırı uç arasında yer alan ve yanılısama yaratan heterotopyalardır. Bunlardan biri dini kolonilerin dinsel amaçlarla gerçekleştirmiş oldukları mekân ve yaşam biçimi heterotopyasıdır. Diğer ise öteki uçta yer alan genelevlerin oluşturduğu heterotopyalardır (Foucault, 2011:301). Foucault ütopya ile heterotopya arasına karma bir deneyim alanı olan aynanın var olduğunu düşünmektedir. Foucault'ya göre;

"Ayna sonuçta bir ütopyadır; çünkü yeri olmayan yerdir. Aynada kendimi olmadığım yerde görürüm, yüzeyin ardında sanal olarak açılan gerçektışı bir mekanda görürüm, oradayımdır, olmadığım yerde, kendi görünürlüğüümü bana veren, olmadığım yerde kendime bakmamı sağlayan bir tür gölge" (2011:295).

Ancak Foucault aynanın aynı zamanda bir heterotopya olduğunu ifade etmektedir. Aynada kendini orada gören bulunduğu yerde olmadığını da bu anlamda keşfetmektedir. Ancak bakıştan yola çıkarak bakışın sahibine yönelmesiyle birlikte varlığı tekrar bulunduğu yerde inşa etmeye başlar (Foucault, 2011:296). İşte bu nokta, hem gerçek, hem de gerçektışının bir arada olduğu ayna heterotopyası gerçekleşir.

Heterotopyaya geçiş mekânı olarak eşikler önem kazanmaktadır. Eşikte olmak, arada kalmış olmayı, kimliksiz olmayı ve kısa bir süre için özgürleşmeyi ifade etmektedir. Eşik, iki mekânsal düzey arasında bir geçiş alanıdır. Kimliklerini belirleme hakkını kendilerinde görenler, eşikte olmaya cesaret göstermektedir. Eşiklik, bir geçiş kimliği olmasına rağmen, yine de bir kimliktir (Stavrıdes, 2018:227-228). İki farklı mekân arasında geçiş yeri olan eşikler öteki ile normal olanı ayırmanın koşulu olarak ortaya çıkmaktadır. Kapılar, köprüler, pencereler iki farklı mekân arasında geçişi sağlayan eşikler olarak değerlendirilebilir. Her eşik bir önceki kimliği askıya alarak yeni bir kimliğe geçişe hazırlık aşamasıdır. Yeni bir kimliğe geçmek ötekiliğe geçişi ifade etmektedir. Böylece ötekilik sadece mekânsal bir ötekilik değil, zamansal olarak şimdiden kopmayı sağladığı için zamansal ötekilik olarak da değerlendirilebilir (Stavrıdes, 2016:18).

Çalışmanın Amacı

Sinemanın da bir heterotopya olduğunu düşünen Foucault, öznenin hem kendine yeni bir heterotopya oluşturmasında hem de yeni heterotopyalar keşfetmesinde sinemayı önemli bir konuma yerleştirmektedir. Bu çalışma, bir öteki mekân temsili olarak heterotopyalara odaklanırken sinemada heterotopyanın kullanım biçimi olarak *L'Amant Double* (Tutku Oyunu, Francois Ozon, 2017) filminde yer alan heterotopik mekân unsurlarını incelemektedir. İktidarın gücünü mekân üzerinden biçimlendirmesi, ötekilik mekânı olarak heterotopik mekânların oluşmasına neden olmaktadır. Bir ötekilik mekânı olan ve ütopyalara geçişte ara bir mekân olan heterotopya, modern insanın kendine oluşturduğu bir kaçış mekânıdır. *L'Amant Double* filmi, Chloe'nin karın ağrısı şikâyeti ile başlayan ve farklı heterotopik mekânlar arasında gerçekleşen, ütopyaya ulaşma arzusunu anlatmaktadır. Bu kapsamda *L'Amant Double* filmi, Foucault'nun heterotopya kuramında yer alan sapma heterotopyaları olarak Psikiyatri Kliniğine, zaman heterotopyaları olarak müzeler ve ayna heterotopyasına yer vermektedir. Filmde eşik mekânları olarak köprülerin kullanılması ve olmayan yer olarak aynaya sıkça yer verilmesi, çalışmanın örnekleme olarak *L'Amant Double*, (Tutku Oyunu) filminin seçilmesinde etkili olmuştur. Bu çalışma, heterotopyayı bir öteki mekân temsili olarak incelerken, heterotopyanın sinemada evrilen biçimlerini açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın Yöntemi

L'Amant Double filmi, ötekilik temsili olarak heterotopya bağlamında inceleyen bu çalışma, Foucault'nun heterotopya kuramını temel almaktadır. Foucault'nun heterotopya kuramında yer alan sapma heterotopyası, zaman heterotopyası olarak müzeler ve ayna heterotopyası çalışma kapsamına alınarak inceleme kategorileri olarak belirlenmiştir. Stavrides'in Kentsel Heterotopya çalışmasına temel aldığı eşikler ise heterotopyaya girişe imkân tanıyan geçiş mekânları olarak görülmektedir. Bu kapsamda çalışmada heterotopya alanlarına girmeyi sağlayan geçiş mekânları olan bekleme odaları, köprüler incelemeye alınan kategoriler arasına yerleştirilmiştir. Çalışmanın yöntemi olarak Foucault'nun heterotopya kuramı ile Stavrides'in eşikler kuramı temel alınarak film sahneleri heterotopya kategorileri bağlamında incelenmiştir.

L'Amant Double Filmi Hakkında

L'Amant Double Fransızca Çifte âşık olarak çevrilen ancak Türkiye'de Tutku Oyunu olarak vizyona giren film, 2017 yılında François Ozon tarafından yönetilmiştir. Ozon, Joyce Carol Oates'ın *Lives of Twins* adlı romanından etkilenecek sinemaya uyarladığı filmi, zihinsel bir hikaye olarak adlandırıyor. Ozon, hikayenin merkezine yerleştirdiği Chloe ile gerek mimari düzen, gerek yansımalar ve geometrilerle oynayarak filmi yönettiğini ifade etmektedir (www.baskasinema.com). Film, Chloe adında genç bir kadının karın ağrılarını fiziksel çözüm bulamaması üzerine psikiyatriste gitmesiyle başlamaktadır. Psikiyatrist Paul Meyer'in terapileri ile düzelmeye başlayan Chloe, aynı zamanda bir aşk ilişkisi içerisinde kendini bulur.

Aynı eve taşınarak yeni bir hayata başlayan Chloe, taşınma eşyaları arasında Paul'a ait başka bir kimlik ile karşılaşınca işler değişmeye başlar. Paul ikizi olan Louis'i Chloe'den saklar ve Chloe kendi yöntemiyle ikizinin psikiyatri kliniğine gider ve Louis'in terapilerine katılır. İkiz psikiyatr kardeşlerin (aşk ve cinsellik) arasında kalan Chloe, zihinsel gel-gitleri ve değişen ruh halleri ile birlikte huzursuzluğunu gidermeye çalışırken, heterotopik mekânlar filmde dikkat çekmeye başlar. Chloe'nin tekrarlayan karın ağrılarını karşı çözüm üretmek için gittiği psikiyatri klinikleri, ruh haline göre değişen müzede sergilenen nesnelere, eşik mekânları ve aynalar filmi mekân bağlamında öne çıkarmaktadır.

L'Amant Double Film Analizine Ait Bulgular

L'Amant Double filmi üç ana karakter ekseninde ilerlemektedir. Bu karakterler, karın ağrısı şikâyeti ile tanıştığımız Chloe, bu şikâyetini gidermek üzere yönlendirilen Psikiyatr Paul Meyer ve onun ikizi olan ancak tamamen zıt karakterlere sahip olan Louis Delord'dur. Film analizi yapılırken Foucault'nun heterotopyaları temel alınarak bu heterotopyalardan Sapma Heteropyası Olarak Psikiyatri Klinikleri, Zaman Heteropyası Olarak Müze, Ayna Heteropyası ve Heterotopyalara Geçiş Mekânı Olarak Eşikler inceleme kategorileri olarak belirlenmiştir.

Filmin temelinde Chloe karakterinin yaşadığı karın ağrıları dikkat çekerken diğer tarafta sıkça konuşulan ikizlik ve yamyam ikizler kavramı izleyiciye sunulmaktadır. Film, yamyam ikizler kavramına sık sık gönderme yaparken, ikizlik meselesi ile olan ilişkisi dikkat çekmektedir. Yamyam ikizler kavramı, anne karnında güçlü olan ikizin diğer ikizi yok etmesi üzerine şekillenmektedir. Tıp dilinde ikizlerden birinin diğerini yemesi gibi bir durum söz konusu olmasa da bu duruma benzeyen vakaların gerçekleştiği de görülmektedir. Tıp literatüründe *The "Vanishing Twin" Syndrome*, ikiz gebeliklerde bebeğin birinin kaybedilmesi olarak tanımlanır (Kovachev ve ark., 2015: 853). Bunun yanında ikizlere ait bir başka iz, 20'li yaşlarda görülen dermoid kistlerdir. Bu kistler embriyolojik gelişim döneminde bir anomaliye bağlı olarak ortaya çıkmakta ve içeriğinde *kıl folikülleri ve ter bezleriyle birlikte matür deri, bazen uzun saç yumağı, kan, yağ, kemik tırnak, diş, göz, kıkırdak ve tiroid dokusu bulunmaktadır* (Eroğlu ve ark., 2010: 348-349). Yani bu kistler, yamyam ikizler teorisini akla getirecek türden bilimsel alt yapıyı hazırlamaktadır. Filmde Chloe'nin karın ağrılarının temel sebebi olan bu kist, filmin doruk noktasında yalancı bir gebelik olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda film, Chloe karakteri ve onun karın ağrısı üzerinden ilerlerken, ruhsal gerilimlerini ve zihinsel gel-gitlerini izleyiciye aktarmaktadır. Film, Chloe'nin saçlarını kestirme sahnesi ile açılmaktadır. Bu sahne, Chloe'nin saçlarını kestirmesi ile psikolojik problemleri arasında doğrudan bir ilişki kurmayı kolaylaştırmaktadır. Filmin ikinci sahnesi bir jinekolojik muayeneyi izleyiciye sunar ve doktorun Chloe'ye fizyolojik bir sorunu olmadığını ve psikoloğa gitmesi gerektiğini söylemesi ile ilerler. Filmde Chloe'nin psikolojik sorunları çerçevesinde gelişen mekânsal değişimler heterotopik alanlar olarak değerlendirilmektedir.

Sapma Heteropyası Olarak Psikiyatri Kliniği

Bir sapma heterotopyası olarak psikiyatri klinikleri, ruhsal bozukluğu olanları bir araya getiren heterotopik mekânlardır. Toplumsal yaşama ayak uyduramayanlar, psikolojik problemlere sahip olanlar için sapma heterotopyaları, bireylerin yaşama entegre olmaları için terapi imkanı sunmaktadır. Hapishaneler, tımarhaneler ve psikiyatri klinikleri bireylerin sapma davranışlarına sahip olmaları durumunda kurumlar tarafından yönlendirilerek kapatıldıkları mekânsal alanlardır. Foucault'nun *"Deliliğin Tarihi (Madness and Civilization)"* ve *"Hapishanenin Doğuşu (The Birth Of The Prison)"* adlı eserleri toplumdan dışlanan deli, cüzzamlı ve suçlular üzerine odaklanmaktadır. Bu eserler, toplumsal yapıya uygun hareket etmeyen insanların iktidar tarafından cezalandırılmasını ve değişen cezalandırma biçimini aktarmaktadır. İktidar olan kralın suçluyu halkın gözü önünde cezalandırma uygulamasında adaletin yerine getirilmesinden çok iktidarın gücünün dışavurumu görülmektedir. (Foucault, :2017 95) *Hapishanenin Doğuşu* eserinde Foucault, mahkumlara halkın önünde yapılan

işkencelere ve kötü muamelelere yer verir. Ölüm cezası infaz edilirken, mahkuma azap edilmesi kabul edilmeyen bir durum olarak görülmektedir. Ancak halk, zamanla mahkuma yapılan işkencelere karşı direniş göstererek bu tip cezalandırma sisteminin ortadan kalkmasında rol oynamıştır (2017:114). XIX. Yüzyıl bu anlamda mahkûmların hapisane çatısı altında toplumsal düzene uyan bir özneye dönüşmesine neden olmuştur. Buna göre hapisanenin doğuşu, "ruhun, bedeninin terbiye edildiği, şekillendirildiği, işlendiği ve üzerine yatırım yapıldığı normatif ve normalleştirici bir ideal halini aldığı, altında bedeninin maddileştiği tarihsel olarak özel bir imgesel ideal" (Butler, 2015: 92) olarak dikkat çeker.

L'Amant Double filminde sapma heterotopyaları Chloe'nin yaşadığı karın ağrılarından kurtulmasını sağlayacak olan ikiz kardeşlerin psikiyatri klinikleri olarak yer almaktadır. Paul ile Chloe'nin ilk terapi seansı aynı zamanda Chloe'nin yaşamına ve kişiliğine ait bilginin izleyiciye sunulmasını da sağlamaktadır.

"Yirmi beş yaşındayım. Yalnız yaşıyorum. Yani tam olarak değil. Kedim Miloyla yaşıyorum. Şu anda iş arıyorum, bu çok zor. Ben stresliyim, yanlış şeyler söylüyorum, işi berbat ediyorum. Gençken çok daha iyi kazanıyordum. Modellik yapıyordum. Ama bıraktım, birkaç sevgilim oldu, önemsiz ilişkiler. Sanırım benim sevmeye yeteneğim yok. Bazen içimde bir boşluk oluyor. Bir şey eksik sanki. Bazen nedensiz yere ağlıyorum... bana yardım edebilecek misiniz?"

Chloe'nin filmin başlarında kendini Paul'a tanıtmaya başladığı aşamada onun iş aradığını ve çok stresli olduğunu ifade etmesi, modern kent yaşamında insanların kendilerini güvende hissetmeyerek yeni mekân arayışlarına sürüklediğini göstermektedir. Chloe de bu modern yaşamın stresinden nasibini almış ve iş aramanın ve bulamamanın vermiş olduğu stresli yaşam onun kendini psikiyatri kliniğinde bulmasına neden olmuştur. Heterotopyanın oluşumunda öznenin biyo-iktidarın içine tam olarak yerleşmemesi ve topluma aykırı kişilik yapısı nedeniyle toplumdaki uzaklaşma ile yaşamın yeni bir mekânda devam etmesi sağlanmaktadır. Bireyin kendine heterotopik mekân oluşturmasında modern yaşamın insanı sınırlayan ve sınıflandıran yapısı dikkat çekmektedir. Çünkü birey bu yaşam biçimi içinde çalışarak var olmakta aksi takdirde stresli bir yaşamın kıyılarında gezinmektedir. Chloe'nin sadece iş bulamaması değil, yalnız olması ve hayatında sevebileceği birini bulamaması da onun hayatında eksiklik ve boşluk hissi yaratmaktadır. Bu boşluk hissi onun hem iş bulmasıyla hem de âşık olmasıyla doldurulacaktır. Biyo-iktidar, özneyi inşa ederken, onun toplum ile uyumlu bir birey olmasını da sağlamaktadır. Oysa Chloe, psikiyatri ile olan konuşmalarında bahsedeceği üzere annesi ile uyumlu manada gelişemeyen ilişkileri, onun topluma entegre olamamasında önemli bir sebep olarak dikkat çekmektedir. Chloe'ye uygulanan terapi seanslarının hayatına olumlu manada eşlik etmesi; metaforik karın ağrısının ortadan kalkması ile anlaşılabilir. Bu anlamda modern insanın kendisini dinleyecek birini ya da birilerini bulamaması sapma heterotopyası olarak kliniklerin bu işlevi sağlamada önemli rolü olduğunu göstermektedir. Böylece birey, kendisini en ince ayrıntısına kadar aktararak sorunlarına çözüm yolu sunma noktasında klinikleri heterotopya haline getirmektedir.

Filmde Paul, Chloe'yi daha iyi tanımak ve kişiliğini çözümlmek için geçmiş yaşamına ait bilgileri öğrenmek ister. Chloe'nin geçmişinde annesiyle bağlarının zayıf olması ve büyükannesinin onu büyütmesi, anneye karşı düşmanca hisler geliştirmesine ve onu rakip olarak görmesine neden olmuştur.

"Modellik yapmaya başladığımda bu heyecanlıydı. Sonra bayalığa laştı. Küçükken aktrist olmak istiyordum. Cezbedici olmak istedim. Çevremdekileri ayartmak istiyordum. Özellikle de yetişkinleri... Annemin arkadaşlarını onların ilgisini çekmek istedim. Ama bana dokunmaları hoşuma gitmiyordu. Ben gerçekten çok utangaçtım ve uyumsuzdum."

Chloe'nin narsistik eğilimi onun annesine olan düşmanca hislerinin kendi bedenini yücelterek onu insanların arzulama isteği içinde olmasıyla anlaşılır hale gelmektedir. Chloe'nin geçmişten gelen çevredeki insanları ayartma isteği ve gençlik yıllarında modellik yapma heyecanını içinde yaşamaması, bir süre sonra bu isteğinin de sıradanlaşmasına neden olmuştur. Chloe, içinde sevgi nesnesini sadece kendisine yönelterek, herkesin onu arzuladığı

biri haline gelmesini sağlamıştır. Bu durum ise onun içindeki boşluk hissini giderememiştir. Freud'un *Narsisizm Üzerine* adlı eserinde ilk sevgisi nesnesinin anne sevgisi olduğunu ifade etmektedir (2012:35). Freud bunu *birincil narsisizm* olarak adlandırmaktadır. *İkincil narsisizm*, kız çocuğunun ilk nesne olan anne sevgisini tekrar oluşturamamasıyla öfke duygusunu bastırarak, güzellik ile kendi beninin yüceltilmesine neden olmaktadır. Chloe de içindeki anne sevgisini yönelteceği bir anne imgesi yerine kendi benini yücelten bir kadına dönüşmüştür.

Film boyunca çevresinde gezindiğimiz ikizlik meselesi Chloe'nin çocukluktan itibaren hayal ettiği ve asla sahip olamayacağı bir yanılsamadır.

"Hep bir kız kardeş hayal etmişimdir. Bi ikiz, bir kardeş, her zaman beni koruyacak..."

İkize sahip olma Lacan'ın ayna evresi ile ilişkili okunabilir. Ayna evresine göre aynada çocuğun kendini tanıması üç aşamada gerçekleşir. İlk aşamada aynanın önünde annesiyle duran çocuk kendi varlığı ile annesinin varlığının farkına varamaz ve iki kişiyi bir olarak görür. İkinci aşamada aynadaki yansımanın bir imge olduğunu ve gerçek olmadığını fark eder. Üçüncü aşamada ise aynada beliren kendi imgesinin ötekinin imgesinden ayrı olduğunu anlar (Sarup, 2017: 25). Chloe için bir nefret simgesi olan anne yerine ayna evresinde bir ikizi olmasını düşler. Böylece kendi varlığını koruyacak ve her daim yanında olacak anne yerine ikizini arzulamaktadır. İkizi arzularken, ayna evresi ile olmayan yerde gördüğü kendi imgesi ile bu istek giderilmeye çalışılmaktadır. Annenin çocuğu koruyucu ve kollayıcı tavrını Chloe, filmde olmayan ikizine yansıtmaktadır.

Chloe'nin psikiyatri kliniğine gitmeye başlaması yani tedavi arayışı onun müzede çalışmaya başlamasını da sağlamıştır. Foucault'nun heterotopya kuramında yer alan müzenin Chloe'nin iş yeri haline gelmesi, Chloe karakterinin filmde heterotopik mekânlar arasında gelişen yaşamını göstermektedir. Chloe, Paul'un psikiyatri kliniğine giderek özgüven kazandığını ifade etmektedir. Bu anlamda Chloe ile Paul arasında terapi seansları işe yarar ve Chloe'nin karın ağrısı şikayeti ortadan kalkarak kendini mutlu hissetmeye başlar. Ancak bu noktada, Chloe'nin iyileşmekten korktuğunu, zayıf kalmak istediğini ve güçlü olmaya çalışırken acı çektiğini ifade etmesi, onun psikiyatri kliniğine olan bağlılığını ve hasta olma halinden kurtulmak istemediğini göstermektedir. Bu durum psikiyatri kliniğinin bir heterotopya olmasını da anlamlı kılmaktadır. Aslında Chloe, iyileşmeyi değil, sancılı bir bedene sahip olmayı istemektedir. Zaten film boyunca yinelenen karın ağrıları onun zayıf psikolojisinin kırılğan noktalarına gönderme yapmaktadır. Chloe karın ağrıları olduğu dönemde yani psikiyatri kliniğine giderken maskülen kıyafetler giymeyi tercih etmesine karşın, terapilerin işe yaraması ve Paul'a âşık olmasıyla birlikte daha feminen bir giyim tarzı ile görünmektedir. İkiz kardeşlerin bir diğeri Louis Delord'dur. Farklı iki mizaca sahip olan ikiz kardeşler aynı bedene sahip oldukları gibi aynı mesleği seçip aynı okullarda okumuşlardır. Louise ikizi olan Paul ile olan farklılıklarını şu cümlelerle ifade eder.

"Ben iki buçuk kilo doğdum, o iki kilonun altında. Ben onun abisiyim. On beş dakika önce doğdum. Ben baş tarafından doğdum oysa o bacak tarafından gelmiş ve annem çok acı çekmiş, çok kan kaybetmiş. Ben sağ elimi kullanıyorum, o solak. Onun sol gözü zayıftır, benim sağ. Biz tek yumurta ikiziyiz. Bazı ilkel toplumlarda ikizlerin tekini öldürürler. Çünkü hayatta kalma şansı daha azdır."

Bir başka sahnede Louis, Paul'un onu kabul etmeme durumunu şu sözlerle aktarır.

"Biliyorum, o ikizi olmasına hiç dayanamadı. Varlığımı reddediyor. O özel olmak istiyor. Yegâne çocuk annesinin bir tanesi. Ben onun için yokum."

Freud'cup sikanalitikeleştiri yapıldığında ikizlerinin id vesüperegoları ile karşılaşmaktadır. İd, kişiliğin biyolojik yönünü ifade eder ve toplum tarafından açığa vurulduğunda hoş karşılanmayan cinsel ve saldırgan dürtüleri tanımlar. Süperegoyu ise kişiliğin toplumsal yönünü oluşturur ve ahlaki amaçlar, saldırgan dürtülerin baskılanması gibi kişiliği kusursuz olmaya yöneltir (Geçtan, 2014:46). Paul süperegoyu, baba otoritesini yani uygarlığa girişi temsil etmektedir. Oysa Louis, saldırgan cinselliği ile bilinçaltında kalan dürtülerin kaynağı olarak

gösterilmektedir. Bu anlamda ikizler, tek bedenin iki tamamlayıcı yönü olarak düşünülebilir. Film boyunca bahsi dönen ikiz kavramı ve yamyam ikizler bu anlamda psikiyatri mesleğiyle ilgilenen iki kardeşin iki farklı mizaca sahip olmasını da anlamlı kılmaktadır.

Filmde kullanılan bir başka sapma heterotopyası Louis'in psikiyatri kliniğidir. Yukarıda bahsi geçtiği üzere Louis, ikizi Paul'un bilinçaltını şiddet ve cinselliğin bir arada olduğu idi temsil etmektedir. İkiz kardeş hikâyesinin peşine düşen Chloe, karın ağrısı şikâyeti ile Louis Delord'un psikiyatri kliniğine gider. Chloe karakterinin zihinsel ve biyolojik kırılğanlığını ifade eden hasta olma hali ve bundan kurtulmaya yönelik teşebbüsler, her iki psikiyatr tarafından farklı şekillerde terapi yöntemleri ile giderilmektedir. Chloe'ye sert davranmasına ve onu yalancı olarak nitelendirmesine karşın, Chloe, Louis'in kliniğine gitmekten kendini alıkoyamaz. Chloe Louise'i, Paul ile gideremediği cinsel hazlarını tatmin eden bir avatar olarak görmektedir (www.baskasinema.com). Başlangıçta merakını gidermek için Louis Delord'un kliniğine giden Chloe, zamanla bu yasak ilişkiden kendini alıkoyamaz. Bu anlamda, içten içe sevgilisi Paul'u aldatmaktan rahatsızlık duysa da sürekli gittiği Louis'in psikiyatri kliniği Chloe için bir heterotopya haline gelmektedir. Paul ile yaşadığı aşk ilişkisinde eksik kalan şiddetli cinselliğin sağaltımını Louis'in kliniğinde yaşamaktadır. Bu nedenle Chloe için her iki psikiyatri kliniği ona iyi gelen iki farklı dürtülerin tatmin edilmesini sağlamaktadır. Chloe hem fizyolojik hem de psikolojik ihtiyaçlarının tatmini için kendine heterotopik mekânlar oluşturarak varlığın bir başka mekânda imkânını gerçekleştirmektedir. Heterotopya bu dünyada var olan bir mekân olarak, özneye açık kimlikler sunarak bir özgürleşim alanı yaratmaktadır. Chloe için mutluluk her iki heterotopyanın bir arada var olmasını arzuladığı bir ütopya haline gelmektedir.

Zaman Heterotopyaları Olarak Müze

Filmde zaman heterotopyaları olarak müzeler dikkat çekici bir şekilde kullanılmaktadır. Zaman heterotopyaları geçmişini biriktiren bir kültürel bellek işlevi görmektedir. Zaman heterotopyaları olarak müzeler ve kütüphaneler biriktirme, arşiv oluşturma ve bütün zamanları bir arada tutma düşüncesini içeriğinde taşımaktadır (Yılmaz 2018: 57). Filmde ise müze, Chloe'nin zihni gibi işlev görmektedir. Chloe'nin iş yaşamını oluşturan müze, insanları takip ederken zihninde işlediği ve ona ait nesnelere anlam kazandığı bir heterotopyaya dönüşmektedir. Bu anlamda heterotopik bir alan olarak müze, geçmişini biriktirmek yerine onun zihnine ait kurgusal ürünleri biriktiren bir heterotopya haline almaktadır. Chloe'nin yarı zamanlı olarak çalışmaya başladığı müzedeki görevi takipçiliktir. Chloe yaptığı iş ile ilgili düşüncelerini Paul'a aktarırken, insanları takip etme noktasına takılıp kalmıştır.

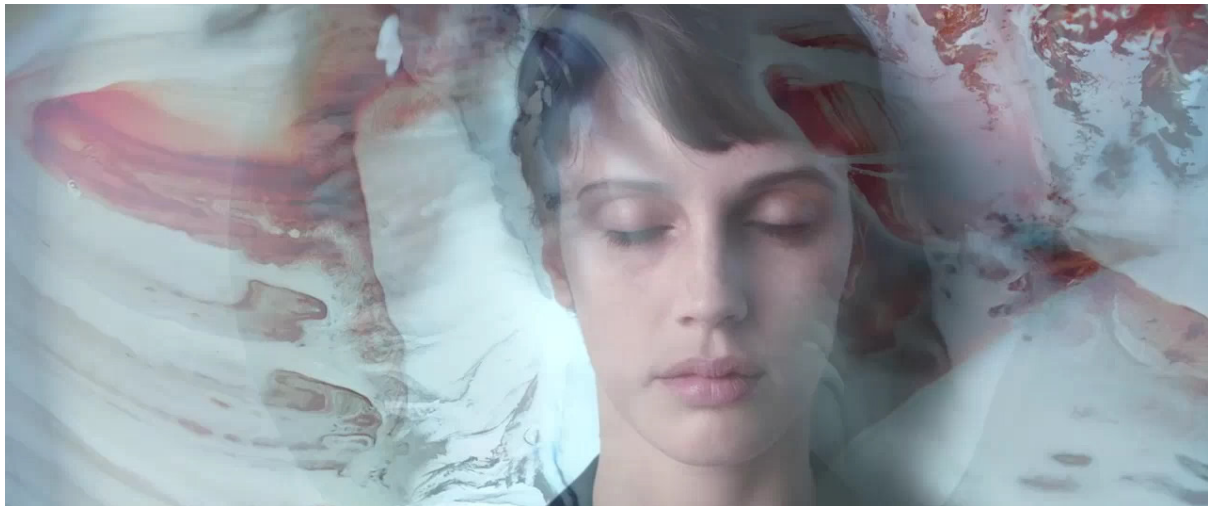
"İnsanları takip etmek gariptir ama neyse ki orası bir müze, hapisane değil..."

Chloe'nin insanların müzedeki davranışlarını takip etme olarak tanımladığı yeni işini bir tür hapisanede insanların davranışlarını gözlemleyen gardiyanlara benzetmektedir. Hapisaneye nazaran bir müzede çalışıyor olmasından hoşnut olmasına karşın, insanların davranışlarını takip etmeyi komik bulmaktadır. Farklı bir heterotopya olan hapisane, sapkın davranışa sahip olanların yerleştirildiği disipline dayalı mekânlardır. Chloe'nin müzede çalışmaya başlaması ile onun ruh halinin değişimi müzede sergilenen nesnelere üzerinden aktarılır. Chloe için müze, yeni bir hayata başlamayı imlerken, aynı zamanda ruh halinin değişimini zamana bağlı olarak sergilenen nesnelere üzerinden gösterir. Chloe'nin ilk iş gününde müzenin beyaz görüntüsünün içinde havada asılı beyaz balonlar dikkat çeker.



Görsel 1: Müze Heterotopyası: Beyaz Balonlar

Müzenin duvarında sergilenen yirmi adet kurt görseli ve Chloe'nin her iki yanında mutlu çocuk tabloları bulunmaktadır. Chloe'nin karın ağrısından kurtulması ile beyaz balonlar arasında analogi kurulmaktadır. Chloe'nin mutluluğu çocuksu bir mutluluk olarak belirlemektedir. Chloe'nin Paul'un evine taşınmasının ardından eşyaları arasında Paul Delord'a ait bir pasaporta ulaşması ile Paul'a bunun ne anlama geldiğini sorar. Paul geçmişinin kurcalanmasından rahatsız olur ve işe ilk başladığında annesinin soyadını kullandığını söyler. Ancak Chloe, Paul'un açıklamalarını gerçekçi bulmaz. Chloe'nin Paul'un geçmişine ilişkin sakladığı gerçekler ona huzursuzluk verir. Ertesi gün müze girişinde yer alan iki ayrı billboardda Chloe'nin huzursuzluğuna eşlik eden *Flesh* (et) ve *Blood* (kan) yazıları ve görselleri dikkat çeker. Chloe müzeye girer ve bir koridor boyunca sıralanmış *Blood* görselleri arasında yürür. Paul'un geçmişine ait hiçbir şey bilmemesi ve Paul'un onun hayatına dair her ayrıntıyı bilmesi Chloe'yi rahatsız eder. Bir önceki müze görselinde balonlar ile kaplı olan sergi salonu burada yerini kan ve et görsellerine bırakır. Balonun temsil ettiği saflık ve çocuksuluk ölümü ve hastalığı temsil eden kan ve ete yerini bırakır. Müze içinde yer alan görsellerde beyaza karışmış kan lekeleri resmedilmiştir. Bu görsellerde kullanılan, saflığa dokunan kan lekeleri Chloe'nin zihin dünyasının karışıklığının bir metaforu olarak okunabilir.



Görsel 2: Müze Heterotopyası: Saflığa Dokunan Kan Lekeleri

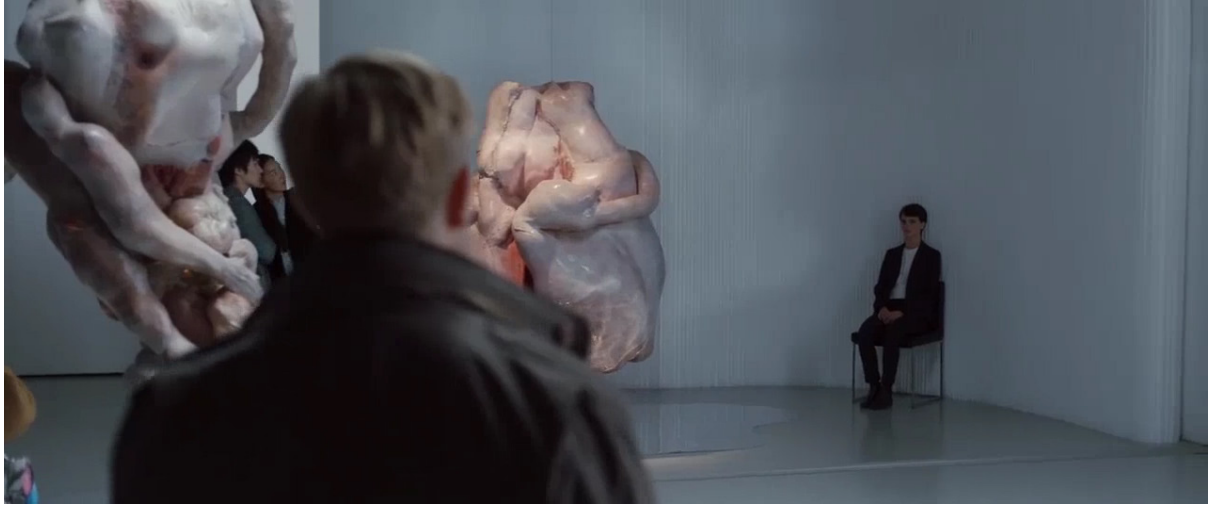
Chloe, Paul'un kendisinden bir şeyler gizlediğini hissederek ve bu işi kendi yöntemleri ile çözmeye karar verir. Chloe, Paul ile kadını birlikte gördüğü binanın önüne gelir ve Louis Delord'un kliniğinin isminin yazılı olduğu yerin fotoğrafını çeker. Müzenin üçüncü günü izleyiciyi kökleri gökyüzüne uzanan beyaz bir ağaç gövdesi karşılar. Müze içinde telefon görüşmesi yaptığı esnada müzeyi boydan boya kaplayan ters ağaç imgesi, Louis ve Paul'un

iç içe geçen karmaşık hikâyesini düşündürür. Ağacın dalları yerine köklerinin havada olması, çözülmeyi bekleyen girift bir yapıyı izleyiciye sunmaktadır. Bu girift yapı, Chloe'nin randevu almaya çalıştığı telefon sahnesi ile başlar. Chloe, Paul ve Louis arasındaki ilişkiyi çözmeye çalışırken, kendi ruh dünyası da bununla birlikte girift bir yapıya dönüşmüştür.



Görsel 3: Müze Heterotopyası: İç İçe Geçmiş Kökler

Louis, Chloe'ye telefonda ulaşır. Chloe'ye "karnında benim bebeğimi taşıyorsun tarihlere bak" demesi üzerine Chloe telefonu kapatır. Müzeye geldiğinde fetüs görünümlü cisimler, izleyiciyi karşılar. Chloe'nin hamile olması ve içindeki bebeğin kime ait olduğuna dair kuşkularının olması ile bu sahne metaforik bağ kurmaktadır.



Görsel 4: Müze Heterotopyası: Fetüs Görselleri

Ayna Heterotopyası

Heterotopya kuramında ayna imgesine yer veren Foucault, aynanın insanın kendini olmadığı yerde görmesini sağlayan bir heterotopya olduğundan bahseder.

"Ayna sonuçta bir ütopyadır; çünkü yeri olmayan yerdir. Aynada kendimi olmadığım yerde görürüm, yüzeyin ardında sanal olarak açılan gerçek dışı bir mekanda görürüm, oradayımdır, olmadığım yerde, kendi görünürlüğümü bana veren olmadığım yerde kendime bakmamı sağlayan bir tür gölge: Ayna Ütopyası" (2011: 295).

Filmin yönetmeni Francois Ozon vermiş olduğu bir röportajda ayna ve sinema ilişkisinden şu sözlerle bahseder.

Aynaları severim, bir filmde kullanmak her zaman güzeldir. Çoğu zaman bir yansıma ve felsefi bir anlamı vardır. Aynalar birçok şeyi hayal etmenizi sağlar (hiskind.com).

Filmde sıkça kullanılan ayna imgesi, heterotopik alanlara geçiş mekânları olan eşiklerde ve heterotopik alanlarda kullanılmaktadır. Paul ve Louis ikiz kardeşlerin psikiyatri klinikleri sapma heterotopyası olarak kategorize edilmiştir. Ancak bu heterotopyalara geçiş mekânı olan koridorlar ve bekleme odalarında yer alan aynalar ise ayrı bir heterotopya kategorisi içerisine dâhil edilmiştir. Louis'in psikiyatri kliniğine giden koridor, dik aynaların kesiştiği ve soğuk mermerlerin zemini kapladığı bir şekilde tasarlanmıştır. Aynı anda altı aynada Chloe'nin yansıması ekranda görünür. Chloe, Louis'in heterotopik alanına geçerken bu aynalar ve aynalardan yansıyan Chloe imgeleri ile onun olmadığı yerde bir gölge olarak yansıması elde edilir.

Lacancı bakış açısıyla ayna, varlığın kendini ötekinin imgesinden ayrı olarak kurduğu aşamadır. Ancak ayna, yabancılaşma ve kopuşu da beraberinde getirmektedir.

Aynanın yaşama girmesi ile özne kendinden koparılır. Aynadaki imge beni daha ciddi bir başka yabancılaşmaya hazırlar. Bu da ötekilerin neden olduğu yabancılaşmadır. Çünkü ötekilerin benimle ilgili olarak tek gördükleri, ayna imgesine benzer bu dışsal imgedir (Akt. Çoban, 2005: 285).

Chloe'nin Louis Delord'un kliniğine giderken gördüğümüz aynadaki imgeleri, onun hem kendini *yeniden* tanımlamasına hem de yabancılaşmasına neden olmaktadır. Çünkü Chloe, Louis Delord'u tanımak ve kim olduğunu bilmek isterken kafasındaki soru işaretlerini giderme arzusu içindedir. Ancak kliniğin önünde yer alan aynalar ve bu aynalardan yansıyan imgeler, kimliğinin parçalanmış iz düşümleri olarak görülebilir. Chloe, Louis'in kliniğine giderken Paul'a yalan söylemekte ve bu durum onun bedeninin ve ruhunun metaforik olarak parçalanmasına neden olmaktadır.



Görsel 5: Ayna Heterotopyası

Ancak bunun yanında Louis Delord, Chloe'nin kendisini yeniden tanımasını da sağlamaktadır. Chloe, Louis ile cinselliğinin farkına varmaktadır. Sonunda aynadaki imgeler, altı aynadan tek aynaya sabitlenir ve Chloe, aynadan yansıyan imgesinin gerçekliğini, gözünü silme eylemi ile onaylar. Böylece Chloe'nin yaşadığı yabancılaşma, tek aynada beliren imge üzerinden aktarılır.

Her iki psikiyatri kliniğinde de kullanılan ayna imgesi, karakterlerin mizaçlarına gönderme yapmaktadır. Paul Meyer'in kliniğinde kullanılan aynalar, yatay olmasına karşın, Louis Delord'un kliniğinde aynalar dikey kullanılmıştır. Yatay ayna imgesi, güven verici niteliğinin yanında durağanlığı ifade etmektedir. Paul Meyer'in daha sakin ve güven verici bir karaktere sahip olması, kliniğinde kullanılan ayna imgesiyle sağlanmaktadır. Louis Delord'un Kliniğinde kullanılan dikey aynalar ise, mimaride iktidarı ve gücü çağrıştıran fallik imgesiyle düşünüldüğünde karakter ile uyumlu olduğu görülmektedir (Güngör, 92-93). Bir başka sahnede Chloe Paul'a ikiz bir kardeşin olsun ister miydin? sorusunu sorar. Paul ise "Hayır aynaya bakınca kendini görmek gibi olurdu" der. Aynaya bakınca kendini görmenin bir

başka imkânı tek yumurta ikizlerinde yaşanmaktadır. Foucault'nun ayna imgesini, olmadığım yerde görünme olarak tarif etmesi, ikizler içinde geçerlidir. İkiz olma hali, bedeninin aynı olan bedensel tasarıma ait olmadığını ve kendini ikizinin yerinde asla olmayacağını da gösterir.

Heterotopyalara Geçiş Mekânı Olarak Eşikler

Heterotopyalara geçişte eşikler, önemli bir işleve sahiptir. Eşikte olmak, iki alan arasındaki sınırda bulunmayı, arada kalmışlığı kimliksizliği ve kısa bir süre için özgürleşmeyi ifade etmektedir. Filmde Stavros Stavrides'in heterotopyalara geçiş mekânı olan eşikler dikkat çekici bir şekilde kullanılmıştır. Bu anlamda merdivenler, psikiyatri kliniklerinin bekleme odaları ve köprüler eşik mekânları olarak değerlendirmeye alınmıştır. Filmde kullanılan ilk eşik mekânı Chloe'nin Paul Meyer'in psikiyatri kliniğine ulaşmak için kullandığı merdiven sahnesinde görülmektedir.



Görsel 6: Eşik Mekânı Olarak Merdiven

Bu merdiven sahnesi, vertigo efekti kullanılarak helezonlar oluşturacak şekilde sunulmaktadır. Chloe'nin içinde bulunduğu karmaşık durumdan dışarı doğru açılan görüntüyü, karanlıktan aydınlığa şeklinde okumak mümkündür. Stavrides'e göre eşikler, birbirine zıt iki farklı dünya arasındaki iletişim potansiyeliyle üretilir (2016:17). Eşik, içerisi ve dışarısı, normal ve öteki arasındaki geçişi sağlayan mekân olarak, Chloe'nin hastalıklı beden halinden evrildiği psikiyatri kliniğine geçişi sağlayan bir eşik mekânıdır. Bu anlamda filmde kullanılan merdiven sahnesi hem çıkma eylemini içinde bulundurmasıyla hem de içten dışa açılan görüntüsüyle ötekiliğe geçişi imlemektedir. Filmde ikizlerin psikiyatri kliniklerinin bekleme odası olarak tasarlanan mekânlar da geçiş mekânı olarak değerlendirilmektedir. Çünkü kliniklerin bekleme odaları ve bu odaların içindeki eşyaların konumlandırılması, ikizlerin (Paul ve Louis'in) ruh hallerini de açığa çıkarmaktadır. Paul Meyer'in psikiyatri kliniği, mavi renkli duvarların çevrelediği, rahat koltukların, beyaz orkidenin ve kitapların yer aldığı sıcak bir mimariye sahiptir. Paul Meyer'in kliniğinin bekleme odasında kullanılan mavi renk, onun güven verici niteliğini öne çıkarmaktadır. Mavi renk heterotopyaya geçişe aracılık eden eşik mekânında kullanılarak heterotopyanın güven ve sadakati sunacağını izleyiciye gösterir. Paul'un kliniğinin rahat ve davetkâr bir yapısı olmasına karşın Louis'in kliniği soğuk renklerin çevrelediği ve mermerin yoğun olarak kullanıldığı bir mimariye sahiptir. Her iki psikiyatriste ait bu mekânsal düzenlemeler, ikizlerin ruh halini de yansıtmaktadır. Louis'in psikiyatri kliniği, daha koyu renklerin hâkim olduğu loş ışıkların ortamı aydınlattığı daha kasvetli ve sert çizgilere sahiptir. Chloe koyu renkli bir koltuğa oturup beklerken solunda yapay beyaz bir orkide dikkat çeker. Chloe tıpkı Paul'un kliniğinde yaptığı gibi orkidenin toprağına elini sürer ve onun gerçek olup olmadığını test eder. Geçmişte orkidenin soğanlarının erkek testisine çiçeklerinin ise kadın cinsel organına benzemesi orkidenin kilise tarafından yasaklanmasına ve günah olarak nitelendirilmesine neden olmuştur (blog.milliyet.com.tr).

Filmde iki ayrı klinik geçiş mekânında karşılaşılan orkideler, cinsellik çağrışımıyla ilişkili olabileceği gibi orkidenin saf ve gerçek aşk anlamını da akla getirmektedir. Orkidelerin yapay ve gerçek oluşları Paul ve Louis'in Chloe'ye besledikleri duygularının da bir iz düşümü olarak değerlendirilebilir. Paul'un saf aşkı ve duygusal cinselliğine karşın, Louis sevgiden yoksun vahşi cinselliği ile öne çıkmaktadır.

Filmde kullanılan bir başka eşik, köprü metaforudur. Filmde kullanılan köprü Chloe'nin yeni bir hayata başlangıcını ifade etmektedir.



Görsel 7: Eşik Mekanı Olarak Köprü

İki nokta arasında bağ kuran bu eşik, geçmiş ile gelecek yeni ile eski, normal ile ötekini birbirinden ayırarak yeni bir yaşama ve heterotopyaya geçişe imkân tanımaktadır. Filmde Paul ile tanıştıktan sonra karın ağrıları ortadan kalkan Chloe, onunla aynı eve taşınmaya karar verir. Köprü ise filmde Chloe'nin Paul'un evine ulaşmak için kullanılan bir eşik mekânıdır. Geçmiş yaşamının hastalıklı durumunu ortadan kaldırmak için geçilen bu eşik, yeni bir yaşama doğru alınan yolu simgelemektedir. Böylece filmde kullanılan köprü, öteki ile normal olanı ayırmanın koşulu olarak ortaya çıkmaktadır.

Sonuç

Foucault'nun heterotopya kuramını temel alarak *L'Amant Double* filminde yer alan heterotopik mekanları inceleyen bu çalışma, sapma heterotopyaları olarak psikiyatri kliniklerini, zaman heterotopyası olarak müzeleri, ayna heterotopyasını ve heterotopyalara geçiş mekânı olan eşikleri incelemiştir. Çalışma, Foucault'nun heterotopya kuramını temel alırken, bu heterotopyaların öteki mekân olmasına dikkat edilmiştir. İktidarın denetiminin dışında kalan heterotopya, modern insanın kendine aradığı ve yöneldiği bir kaçış mekânı olarak belirmektedir. Chloe karakterinin psikolojik çıkmazlarını konu alan bu film, karakterin yöneldiği farklı mekânsal alanlar ile heterotopya arasında bağ kurmayı kolaylaştırmaktadır. Film, psikoloji ve cinsellik çerçevesinde ilerlemesine karşın, filmde kullanılan mekan unsurları filmi heterotopya bağlamında öne çıkarmaktadır. Heterotopya kavramının öznenin psikolojik yapısıyla olan bağı, onun toplumda öteki olarak nitelendirilmesine ve kendine yeni bir mekân aramasına neden olmaktadır. Böylece film, Chloe'nin psikolojik durumuyla başa çıkma yollarını ararken mekan unsurlarını ve bu mekanlarda kullanılan nesnelere ile bağ kurmamızı istemektedir.

Filmde ilk dikkat çeken heterotopya sapma heterotopyası olarak psikiyatri klinikleridir. Filmde yer alan her iki psikiyatri kliniği de Chloe'nin ruhsal dünyasına ilişkin kapıyı aralamaktadır. Sapkın davranışa sahip olanların yerleştirildikleri bu heterotopya, filmde Chloe'nin kendi isteğiyle yöneldiği mekânsal unsurlar olarak görülür. Zaman heterotopyası olarak müze, filmde kullanılan bir başka heterotopyadır. Müzelerin geçmişi biriktirme niteliği filmde yerini Chloe'nin zihinsel iz düşümlerine bırakır. Bu zihinsel tasavvurlar, müzede

sergilenen nesnelere üzerinden aktarılarak, Chloe'nin zihni gibi işlev görür. Yönetmenin izleyiciye sunduğu bu mekân, izleyicinin asla göremeyeceği Chloe'nin zihni halini alır.

Ayna heterotopyasına filmde sıkça yer veren yönetmen, karakterlerin ruhsal yapısını ayna üzerinden aktarmaktadır. Aynanın olmayan yer olarak heterotopya olması, aslında bir gölge gibi karakterleri olmayan bir yerde göstermektedir. Aynada karakter hem vardır hem de yoktur, hem orada olur hem de oraya gerçekte asla ulaşamaz. Filmde kullanılan heterotopik alanlarda dikkat çeken ayna, öznenin kendisini olmadığı yerde görmesine neden olarak bir yanlısıma yaratır. Filmde adı geçen heterotopyalara ulaşmak için kullanılan mekân unsuru ise eşiklerdir. Eşikler olarak merdivenlere, kliniklerin bekleme odalarına ve köprülere yer veren film, geçiş mekânı olarak karakterin geçirdiği dönüşümünü anlamamıza olanak sağlamaktadır.

Kaynakça

Butler, J. (2015). *İktidarın psikik yaşamı: Tabiyet üzerine teoriler*. (Çev. Fatma Tütüncü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Canpolat, N. (2005). Foucault. *Kadife karanlık: 21. Yüzyıl iletişim çağını aydınlatan kuramcılar* içinde. (s.75-138). İstanbul: Su Yayınları.

Çoban, B. (2005). Lacan: Aynalar şövalyesi ya da bilinçdışının kaşifi. *Kadife karanlık: 21. Yüzyıl iletişim çağını aydınlatan kuramcılar*. (s.277-294). İstanbul: Su Yayınları.

Éric Altmayer, E. Altmayer, N. (Yapımcı). &Ozon F. (Yönetmen). (2017). *L'Amant Double*. [Sinema Filmi]. Fransa- Belçika: Mandarin Cinema.

Eroğlu, M. Güzin, K. Gürgen, O. Özerden, E. Doğanılmaz, S., Özbay, N. (2010). Patolojik olarak tanı konulan paravajinal dermoid kist: nadir görülen bir olgu. *Türkiye Klinikleri J Gynecol Obst* 20(5):348-50.

Foucault, M. (2011). *Özne ve iktidar*. (Çev: Işık Ergüden- Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2015). *Cinselliğin tarihi*. (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2017). *Hapishanenin doğuşu: Gözetim altında tutmak ve cezalandırmak*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.

Freud, S. (2012). *Narsizm üzerine ve schreber vakası*. (Çev.: Banu Büyükkal-Saffet Murat Tura). İstanbul: Metis Yayınları.

Geçtan, E. (2014). *Psikanaliz ve sonrası*. İstanbul: İmge Yayınları.

Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin durumu: kültürel değişimin kökenleri*. (Çev.: Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.

Iwan Sudradjat (2012). *Foucault, the Other Spaces, and Human Behaviour*. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*. 36 28 - 34.

Kovachev E, Ivanova V, Kisyov S. (2015). The "Vanishing Twin" syndrome - a myth or clinical reality in the obstetric practice? *J of IMAB*. Jul-Sep;21(3):853-855. DOI: <http://dx.doi.org/10.5272/jimab.2015213.853> Received: 18/05/2015; Published online: 04/09/2015

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Richter, R. (2013). *Sosyolojik paradigmlar: klasik ve modern sosyoloji anlayışlarına giriş*. (Çev.: Necmettin Doğan). İstanbul: Küre Yayınları.

Sarup, M. (2017). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*. (Çev. Abdülbaki Güçlü). Ankara: Pharmakon Yayınevi.

Stavrides, S. (2016). *Kentsel heterotopya: özgürleşme mekânı olarak eşikler kentine doğru*. (Çev.: Ali Karatay). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Stavrides S. (2018). *Müşterek mekân: müşterekler olarak şehir*. (Çev.: Cenk Saraçoğlu). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Urry, J. (2015). *Mekânları tüketmek*. (Çev.: Rahmi G. Ögdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yılmaz, Z. Ş.(2018). *Thomas bernhard'ın 'der kulterer' adlı yapıtında heterotopya*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Güngör, Ş. (E-Makale). *Görsel kompozisyonun bir ögesi olarak çizgi* (<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/28665>). Erişim Tarihi: 10.01.2020

İnternet Kaynakları

<https://thefunambulist.net/cinema/heterotopias-in-cinema-introduction>

(Erişim Tarihi: 18.01.2020)

<http://www.hermetics.org/rakam.html>.

(Erişim Tarihi: 10.01.2020)

<http://blog.milliyet.com.tr/>

(Erişim Tarihi: 1.10.2020)

<https://hiskind.com/in-conversation-with-lamant-double-director-francois-ozon>

(Erişim Tarihi: 1.10.2020)

<http://www.baskasinema.com/wp-content/uploads/2017/11/lamant-double-bulten-444.pdf>

(Erişim Tarihi: 1.10.2020)

Basın Fotoğraflarında Sanatsal Kaygı / Ölümün ve Şiddetin Kutsanması ve Yüceltilmesi

Onur Dursun*

Filiz Yıldız**

Özet

Bu çalışma, sanatın, toplumsal olaylarda bilinci, maktul üzerinden inşa ederek iktidar mekanizmalarını/ faileri gizlediğini, bu mantığın haber medyası, sinema, televizyon gibi medya araçlarına da yansıdığını somutlaştırmayı amaçlamıştır. Çalışmada basın fotoğrafçılığının, sinema ve televizyon gibi görsel-işitsel eğlence/sanat yapıtları başta olmak üzere zaman zaman sanat alanının genel ilkeleri doğrultusunda hareket ederek maktulü yücelttiği, kutsadığı ve böylece de fail olan büyük ideolojileri görünmez kıldığı tartışılmıştır. Çalışma, World Press Photo'nun ödüllendirdiği fotoğraflar ile Batı heykel, fresk ve resim gibi sanat dalları aracılığıyla ortaya konan ürünleri kıyaslamalı olarak analiz etmiştir ve örnekler ise Rönesans Dönemi'nden seçilmiştir. Çalışmada yargısal örnekleme kullanılarak hem ödüllü fotoğraflar hem de bu fotoğrafların teknik ve anlatım açısından Rönesans Dönemi eserlerindeki benzerleri kıyaslamalı olarak irdelenmiştir. Analiz, Hıristiyan-Batı'nın, sanat ile kitlelerin duygusal yanlarına hitap ederek ve rasyonel bilinci baskılayarak denetim mekanizması oluşturduğunu; bu mekanizmanın basın fotoğrafçılığına da yansıdığını, bu alanda ödül-arac mekanizması ekseninde şiddet ve ölüm gibi durumların sanat yoluyla yüceltildiğini/kutsandığını Platon'un sanat yaklaşımı, özellikle sanatın rasyonel akıl üzerindeki etkileri bağlamında ortaya koymayı amaçlamıştır. Çalışmada foto-muhabirinin, sanatçı olup olmadığı irdelenmiş; sanatsal teknikleri kullanarak ölüm ve şiddet üzerinden sermaye biriktiren foto muhabirliği alanı eleştirel olarak sorgulanmıştır.

Anahatar kelimeler: sanat, görselleştirmenin gücü, basın fotoğrafçılığı, medya, rasyonel ve duygusal akıl

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0001-9268-0936> / [0000-0002-1206-4314](https://orcid.org/0000-0002-1206-4314)

E-mail : odursun@cu.edu.tr - filizyildiz@cu.edu.tr

DOI: [10.31122/sinefilozofi.802935](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.802935)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 01.08.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.12.2020

Artistic Concern in Press Photos *Blessing and Exaltation of Death and Violence*

Onur Dursun*

Filiz Yıldız**

Abstract

This study attempted to reveal that art hides consciousness, mechanisms of power/agents in social events, and that this logic is also reflected in such media as news media, sinema, television, etc. The study discussed that at times acting in the manner of the general principles, firstly of audiovisual entertainment/works of cinema and television, of art, photo-journalism glorifies and consecrates the victim and by doing this makes great ideologies invisible. The study analyzed comparatively with the photos awarded by World Press Photo and the products presented in the art branches such as Western sculpture, fresco and painting. In compliance with purposeful sampling, sample images were specified from the Renaissance Period. In the study, awarded photographs were examined comparatively with the works of the Renaissance Period in terms of technique and narration. By using Plato's approach of art, especially art influence on emotional reason, the analysis aims to reveal that through the art, Christian-West creates a control mechanism by addressing the emotional sides of masses and suppressing rational consciousness; and that this mechanism is reflected press photography; and that in the field of photo journalism such conditions as violence and death are glorified/blessed due to rewarding-instrumentalisation mechanisms. In sum, it was argued that photojournalist is an artist or not, and by using artistic techniques accumulating capital through death and violence, the consciousness of photojournalism was examined critically.

Key words: art, press photography, power of visualisation, media, rational and emotional reason

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0001-9268-0936> / [0000-0002-1206-4314](https://orcid.org/0000-0002-1206-4314)

E-mail : odursun@cu.edu.tr - filizyildiz@cu.edu.tr

DOI: [10.31122/sinefilozofi.802935](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.802935)

Geliş Tarihi - *Received*: 01.08.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.12.2020

Giriş

Sanat, toplumların tarihsel gelişiminde önemli bir yere sahiptir. İlk çağlardan günümüze kadar uzanan bir alan olarak sanat, çeşitli amaçlar için kullanılabilmiştir. Sanat, toplumsal yapının değerlerini üretmede, doktrin oluşturma ve yaymada ve kitlelere kabul ettirmede her zaman önemli olmuştur. Özellikle Hıristiyan-Batı, dini ritüeli devam ettirmek ve toplumsal alanda pekiştirmek için sanata başvurmuştur. Rönesans dönemi sanat eserleri, özellikle İsa'nın hikayesini ve acısını kitleler düzeyinde canlı tutmak amacıyla sanattan yararlanmıştır. Tarihsel süreçte sanatın aracı ve içeriği değişse de işlevlerinden birisi bilinçli ya da bilinçsiz olarak aynı kalmıştır: Egemen bilinci ya da bakış açısını kitlelere sunmak.

Tarihin, güç mücadelesi, sanat/görsel sanatların ise bu güç mücadelesinin temsili sunumu üzerine kurulduğu söylenebilir. Hegel, tarihi, "barbar Tin" in mücadelelerle kendini uygarlaştırdığı, özgürleştirdiği ve evrenselleştirdiği bir sahne olarak nitelendirir. İki insanın birbiriyle giriştiği mücadeleyle başlayan ve bilip-tanıma zorunda kalan köle ile bilinip-tanıma şerefine erişen efendi şeklinde bir bölünmeyle sonuçlanan ve zamanla da uygarlaşan bir bilincin tarihidir (Hegel, 2003; Kojeve, 2015: 79-102). Hegel'in temel metinlerinden seçmelerle oluşturduğu *Seçilmiş Parçalar* adlı çeviri eserde Nejat Bozkurt, Hegel'de "Tin" in tekil bir kişilik olmadığını, tarihsel süre içinde kendisini aşarak bir kültür evreninde açığa kavuştuğunu, yani devlet, sanat, din ve felsefe gibi varlıkların bütünleştiği bir ortamda kendi anlamına, bütünlüğüne ulaştığını söyler. Tin'in "Öznel Tin", "Nesnel Tin" ve "Saltık Tin" gibi üçlü bir evre sonucunda kendi bütünlüğüne eriştiğini düşünen Hegel, "Tin" in, "Öznel" aşamada eksik bir kavram konumunda iken, "Nesnel" aşamada kültür evrenine kavuştuğu, "Saltık" aşamada ise kendi birlik ve bütünlüğüne ulaştığı, kendi varlığının kesin bilincine vardığı kanısındadır. "Tin, "Nesnel" evrede kendi özüne uygun bir varlık alanı oluşturmuş, özgürlüğüne kavuşmuş ve toplum, devlet ve tarih gibi kültürel kurumlar üretmiştir. "Saltık", yani üçüncü aşamada ise, birlik ve bütünlüğüne ulaşarak, din, sanat ve felsefe gibi varlıklar üretmiştir. Bu üç süreç, tarih boyunca hep birbiriyle etkileşim içinde olmuştur ve bu etkileşim hala da devam etmektedir. Çünkü Hegel'e göre, Tin'in bu üç durumu ölümsüz niteliklidir. Bu üçlü süreç, aslında Hegel'in tez, antitez ve sentez diyalektikidir. Tezde kendi içene kapanık olan "Tin" özünden dışa doğru, yani doğaya/antiteze doğru atılım yapmıştır. Tin/İde, bu atılımı sürecinde kendi özünden uzaklaşmış, kendine yabancılaşmış ve böylece kendisiyle çelişkili bir duruma düşmüştür. Bu yabancılaşma ve çelişme durumundan kurtulmak içinse yeni bir atılım yapan "Tin", kendi varlığıyla birleştiği ve çelişkiden kurtulduğu bir kültür dünyası, yani sentez oluşturmuştur (Hegel, 1986: 34-35).

Hegel'in tarih, toplum ve sanata ilişkin düşünceleri, sosyal bilimler yazınına oldukça etkilemiştir. Tarihin, iktidar mücadeleleriyle, kitleleri ve doğayı denetim altına alma çabalarıyla dolu olduğu söylenebilir. Bu mücadeleler ve mücadele yöntemleri, insanın bilincine işlemiştir. Toplumsal varlık olan insan, bilinç olarak, sadece içinde doğduğu ve yetiştiği ailenin değil, aynı zamanda toplumun ve toplumun da bağlı olduğu büyük-küresel ideolojilerin/doktrinlerin bilincini taşımaktadır. Bu bilinç bir dönemlik değil, binlerce yıllık bir tarihin toplamından oluşan bir bilinçtir. Bu, Marks'ın yanlış bilinç olarak ifade ettiği duruma denk düşmektedir. Bireyin, kendine ait olarak bildiği, kendisininmiş gibi davrandığı şeyler aslında kendine ait değildirler; sistematik ideolojilerin parçasıdır ve insan bilincine işleyerek insanda bir kendini yanlış bilme durumu yaratmıştırlar. İnsanlar, dünyayı bu pencereden kavramakta ve deneyimlemektedirler. "Platon'un metaforunda bu görünen eyleyiciler kukladır, bu kuklaların ipleri bulunmak zorundadır." (Bourdieu, 2005, 45).

Çalışmanın İzleği

Amaç

Bu çalışma, sanatın/görsel sanatların olayları belirli bir çerçeve, bir bakış açısı ekseninde temsile döktükleri, bu süreçte ise belirli kavram setleri kullanarak olayı anlattıkları; aynı ilkelerin kitle iletişim sistemlerine de işlediği düşüncesinden hareket etmiştir. Çalışma, World Press Photo'nun (WPP [Dünya Basın Fotoğrafları Kuruluş]) 1955-2018 yılları arasında ödüllendirdiği fotoğraflara, Rönesans Dönemi'nde bu fotoğraflara içerik olarak denk düşen/benzeyen, çağrıştıran fresklerin, heykellerin ve resimlerin kıyaslamalı analizine dayanarak yüzlerce yıllık Hıristiyan-Batılı bilincin yansımaları olduğunu Platon'un sanata yaklaşımı bağlamında somutlaştırmayı amaçlamıştır. Fotoğraflara, 'kitlelerin irrasyonel-duygusal yanlarına hitap edilerek yatıştırıldıkları ve böylece de iktidarın denetimine itildikleri', 'maktulün görselleştirilmesiyle failin gizlendiği, yani büyük iktisadi ve siyasi ideolojilerin manipüle edildiği' ve 'maktulün yoksulluğunun ve yoksunluğunun yüceltilerek kutsandığı'

şeklinde birbiriyle bağlantılı fikirler ekseninde yaklaşılmıştır. Daha da ayrıntılı ifade edecek olursak bu çalışma, kitle iletişim sistemlerinin ve özellikle de haber medyasının, sanatsal kaygılar taşıyarak yarattığı, yaratacağı etik sorunlara, bugün sinema ve televizyon gibi hareketli görüntü tekniğinin ve zaman zaman da içeriğinin üzerine kurulu olduğu fotoğraf, basın fotoğrafçılığı üzerinden açığa çıkarmaya çalışmıştır.

Yöntem ve Örneklem

Çalışmanın analizi, World Press Photo'nun (WPP [Dünya Basın Fotoğrafları Kurulu]) 1955-2018 yılları arasında ödüllendirdiği fotoğraflar ile Rönesans Dönemi'nde bu fotoğraflara içerik olarak denk düşen/benzeyen, çağrıştıran fresklerin, heykellerin ve resimlerin kıyaslamasına dayanmaktadır. İncelenen ödüllü fotoğrafları çeken foto-muhabirlerinin, bu fotoğrafları kamusal medyaya kuruluşlarının ve aynı şekilde bu fotoğrafları ödüllendiren jüri üyelerinin (yine foto-profesyonelleridir) büyük bir bölümünün Batılı olduğu dikkate alındığında¹ Hıristiyan-Batılı bilincin, ele aldığı konuları belirli kavram setleri doğrultusunda inşa ettiği düşüncesi oluşmaktadır. Bu düşünceler doğrultusunda yargısal örnekleme seçilen fotoğraflar, Rönesans dönemi eserleriyle karşılaştırmalı olarak nitel-betimsel analize tabi tutulmuştur. Analize ilişkin bilgiler, analiz bölümünde yeri geldiğinde verilmiştir.

Taklit, Gerçekliğin Temsili ve Sıradan Deneyimin Aktarımı Olarak Sanat

Bugünkü birçok olguyu anlayabilmek için genellikle Antik Yunan'a başvurmak bir geleneğe dönüşmüştür. Bu gelenek, ele alınan konuları daha derinlikli irdeleyebilmek ve günümüzde tartışılan birçok konun, bundan yaklaşık 2500 yıl önce Antik Yunan'da da tartışıldığını görmek açısından önemlidir. Platon, sanat ve sanatçıya ilişkin betimlemelerini *Devlet* eserinde dile getirmiş, sanatçıyı taklitçi/benzetmeci olarak nitelendirmiştir. Sanatı, gerçeklikten iki adım uzaklaşma (şeylerin yaratıcısı olarak Tanrı; şeylerin yapıcısı olarak zanaatkar; şeylerin taklitçisi olarak sanatçı) olarak değerlendirmiş ve kurgunun tehlikesine dikkat çekmiş (Platon, 2017: 338-339), sanatçıya mesafeli bir duruş sergilemiş ve hatta sansür önerisinde bulunarak, sanatçıyı kurduğu devlete sokmak istememiştir. Bu bakış açısı tıpkı demokrasiye olan güvensizliği ya da toplumsal sınıf ayrımını meşrulaştırıcı tavrında olduğu gibi hayal kırıklığı yaratmıştır. Ancak sansür gerekçesini rasyonel bir temele oturtma girişimi bu hayal kırıklığını kısmen gidermektedir (Platon, 2017: 348-349).

Hegel, sanata ilişkin yaklaşımında Plato'nun, taklit konusundaki düşüncelerine taklit bağlamında katılır gibi görünmektedir ancak sanatın taklitten öte bir değerinin de olduğunu düşünmektedir (Hegel, 1986: 140-143). İnsanın ve toplumun genel olarak tarihsel bir diyalektiğin, sentezin ürünü olduğunu düşünen Hegel, bu sentezde estetiğin ve sanatın rolüne önemli ölçüde vurgu yapar. Çünkü Hegel, sanatın, Tin'in kendini dışsallaştırmasının bir yolu olduğu kanısındadır. Hegele göre, sanat 'Tin'in gereksinim duyduğu bir şeydir ve 'Tin' sanat aracılığıyla duyuşsal bir görünüme kavuşur, kendini, öz-bilincini açığa vurur (Hegel, 1986: 134-138). Toplumsal yapının tüm alanları sanattan bir şekilde yararlanır.

Kuşkusuz birçok düşünür sanata ilişkin, birbirinden farklı görüşler belirtmiştir. Raymond Williams, *The Long Revolution* (1965) kitabının 'Creative Idea' başlığı altında Antik Yunan'da sanat kavramını tartışmakla birlikte Rönesans teorisinin heyecanından ve karmaşasından dört sanat doktrininin doğduğu bilgisini vermekte ve günümüze kadarki sanat yaklaşımlarını tartışmaktadır. Bunlardan ilki sanatı, gizli gerçeğin bir 'taklidi' olarak tanımlar ve böylece sanatı, bir açığa vurma/ifşa etme formu olarak görür. Bu yaklaşım, ilerleyen zamanlarda sanatı Tanrı düşüncesinin alegorisi olarak nitelendirecek olan Hıristiyan düşünürler için kullanışlı olmuştur. Bu tutum, ezoterik bir etkinlik, sembolik ya da alegorik bir türün barındırdığı yapıtlara ilişkin yüksek değer şeklindeki sanat düşüncesi eşliğinde giderek gelişmiştir. Hıristiyan düşünürlerden görece daha az etkilenen ikinci doktrin ise sanatı sonsuz bir taklit ve 'Güzellik Düşüncesi'nin somutlaştırılması olarak algılamıştır. Pratikte bu yaklaşım, körü körüne değil de ciddi bir biçimde, taklit etme fikrini, yani bu Güzellik Düşüncesi'nin somutlaştırıldığı daha erken dönem sanat yapıtlarını kapsama noktasına ulaşmıştır (klasisizm olarak bilinen bu yaklaşım önemli bir geleneğe dönüştü). Aristo'nun vurguları doğrultusunda gelişen üçüncü doktrin sanatı, doğanın idealleştirilmesi olarak değerlendirmiştir. Gösterilen şeyler oldukları gibi değil de olmaları gerektiği gibi betimlenmeli, ideal halleriyle sunulmalıydı. Bu doktrin, örnek alınacak önemli bir geleneğe, yani öğretici ve ahlaki yapıtlara doğru kaymıştır. 'Yaratıcı' vurgusunun temel olarak kaynaklandığı dördüncü doktrin ise doğayı Tanrının sanatı (Tasso), sanatı ise doğayla boy ölçüşen bir enerji formu olarak gördü (Williams, 1965: 22).

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Dursun O., Yıldız F., Bulut S., "Dichotomy between War and Visualization of War / An Analysis of the War Photos Awarded by the WPP", *Moment Dergi* (Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi), vol.6, pp.447-469, 2019.

Aslında sanata ilişkin yaklaşımlar çeşitlilik gösterse de genel olarak iki eksen etrafında dönmektedir. Bunlardan ilki Platon'dan kaynağını alan ve sanatı taklit olarak gören indirgemeci yaklaşımken, diğeri sanatı üstün gerçekliği aktarma aracı olarak gören üstün sanat yaklaşımıdır (Williams, 1965: 27). Williams'a göre, bir yüzyıllık süreçte tarzların önemli ölçüde çeşitlenmesine ve karmaşıklaşmasına şahitlik eden modern sofist sanat düşüncesi, temsili, gerçekçi ya da natüralist olarak nitelendirilen bir sanat türü, en yaygın ve en objektif koşullar altında gerçekliğin yeniden üretimini ve sıradan bir tanımını sunmaktadır. Williams, romantik olarak adlandırılan diğeri bir sanat türünün ise, gerçekliğin yalnızca bir temsili değil, gerçekliğe yönelik sanatçının öznel duygusal tepkileriyle değiştirilen bu temsili de ortaya koyduğunu, yani gerçekliğin sanatçının kişisel vizyonu ile örgütlendiğini, seçildiğini, idealize ve karikatürize edildiğini belirtmektedir. Soyut olarak adlandırılan üçüncü tür ise, ne gerçekliğin yeniden üretimidir ne de gerçekliğin öznel bir değerlendirmesidir; arı 'estetik' deneyimin doğrudan ifadesi, gerçekliğin değil de sanatçı vizyonunun sanatta temsildir (Williams, 1965: 35). Williams, kültüre bir yaşam tarzı olarak yaklaştığı gibi sanata da böyle yaklaşmıştır:

(...) Sanatın yaratılan bir olgu olduğunu düşündüğümüz gibi, kendi insani dünyamızı da yaratıyoruz. Sanat, tam anlamıyla bu yaratımın temel bir aracıdır. Bu nedenle sanatın sıradan yaşamdan ayrıştırılması ve kullanışsız ya da ikinci el gibi değersizleştirilmesi (bir 'boş zaman etkinliği' gibi), aynı hatanın alternatif formülleridir. Eğer tüm gerçeklik, tanımlama çabasıyla başarılı biçimde öğreniliyorsa, saygı ve saygısızlık adına 'gerçekliği' yalıtamayız ve sanatı gerçekliğe zıt biçimde konumlandıramayız. Eğer tüm etkinlikler, paylaşılan tanımlarla öğrenilen yanıtlara bağlıysa, çizginin bir kenarına 'sanat'ı, diğeri kenarına 'yapıt'ı koyamayız. Eşdeyişle, 'Estetik İnsan' ve 'Ekonomik İnsan' şeklindeki bölünmeyi kabul edemeyiz (Williams, 1965, s. 54).

Başka bir anlatımla kültür de sanat da sıradandır. Gündelik yaşamın deneyimlerinin ürünleridir. Bu açıdan Williams'ın sanat yaklaşımı ne öykünme indirgemecidir ne de üstün gerçeklik olarak üstencidir; ona göre sanat sıradandır ve gündelik yaşam deneyimlerinin bir sonucudur.

Failin Şiddetinin Maktul Üzerinden Gizlenmesinde Sanatın Rolü

Yukarıda değindiğimiz gibi sanata yaklaşımlar çeşitlilik göstermektedir. Bu çalışma, sanatın zaman zaman bireyin duygusal yanına seslenerek rasyonel yanı olumsuz etkileyebildiği düşüncesinden hareket ettiği için, büyük ölçüde Platon'un sanat yaklaşımı ekseninde ilerletilmiştir. Ama bu eksen Platon'un sanatı taklit olarak ele aldığı eksen değil; duygusal/anti-rasyonel yana hitap ettiğini düşündüğü eksendir. Platon, sanatçının, bireyin duygusal yanına hitap ederek rasyonel parçayı yok ettiğini düşünmektedir. Aşağıdaki alıntıda dikkat çeken ve günümüzde, bilhassa sinema ve televizyon temel olmak üzere, kitle iletişim sistemlerinde de işleyen bir ilke mevcut gibidir. O da, şairin ya da daha genel ifadeyle sanatçının başarısının, neşelenme gibi olumlu duygu üzerinden değil de coşturma, korkutma, hüznendirme ya da ağlatma gibi olumsuz duygular üzerinden temellendirilmesidir.

İon: Gösterdiğin kanıtlar o kadar ezici ki Sokrates. Açıkça söyleyeyim; içli bir parça okurken gözlerim yaşla dolar, korkar ve dehşet saçan kısımlarda yüreğim ağzıma gelir, saçlarım diken diken olur.

Sokrates: Kendi duyduğunuz şeyleri, çevrenizdeki seyircilerin çoğunluğuna da duyurduğunuzu bilir misiniz?

İon: Bilirim, bilirim. Ben anlattıkça onlar da benim gibi ağlar, yahut öfkeyle bakar veya titrerler. Ben sahnede onların gösterdikleri tepkileri göz önünde tutmam yüzde yüz gerekir. Çünkü onları ağlatsam kazancım yüksek olur, ben gülerim; yok gülmeye başlarsa bizim ücret hıptı yutacağı için bana ağlamak düşer (...) (Platon, 2016: 269).

Platon, insanın iki yanının olduğunu düşünür: iyi yan ve akılsız, gevşek, korkak yan. Bu nokta Platon'un sansüre ilişkin düşüncelerinin rasyonel temele oturmaya başladığı noktadır. İyi yan aslında rasyonel olan yandır, diğeri yan ise kitlesel nitelikli irrasyonel ve hazcı yandır. Şairin ya da ressamın benzetme yoluyla hitap ettiği yan, bu kitlesel irrasyonel ya da duygusal yandır (Platon, 2017: 348-349):

Öyleyse ona çatmakta [saire, yn], onu ressamla bir çuvala koymakta haklıyız. Gerçeğe yakınlık bakımından onun yaptığı da pek değerli bir şey değildir. O da içimizin iyi yanını bırakıp daha az değerli yanını ele alıyor. (...) içimizdeki kötü yanı uyandırıyor, besliyor, güçlendiriyor; böylelikle de aklı yıpratıyor. En akıllıları yok edip kötülerini başa getiren bir devlet ne hale gelirse o hale sokuyor insanı. Benzetmeci şair, her insanın

içinde kötü bir düzenin kurulmasına yol açıyor, akla aykırı yanımızı gıdıklıyor (...)
(2017: 349).

Aslında sanatçı Platon'a göre gerçekliği gizlemekte ya da görememektedir. Taklit ile gerçeklikten iki adım uzaklaşmaktadır. Böylece aklın rasyonel yanına hitap etmek şöyle dursun, irrasyonel yanının maddi hazlarını coşturarak, insanı gerçeklikten, asıl üzerine düşünmesi gereken şeyden kopartmaktadır. Platon'a göre, tutku gibi, öfke gibi içimize hoş veya acı gelen ve ister istemez gündelik hayatımıza giren duygular şiir yoluyla benzetmenin/ taklidin etkisi altındadır. Benzetme, yani taklit, insanı bu tür duygulardan kurtarmak yerine, bu duyguları besleyerek iyi ve mutlu olmamızı engeller ve mutsuzluğa ve kötülüğe sürüklenmemize neden olur. Başiboş sanatçıyı devletinden atan Platon, aklın gereğine uymayı bir ödev olarak kabul eder (Platon, 2017: 351):

Gözyaşı dökmek, dilediği gibi inlemek, acıdan bağırarak isteyen yanımız [irrasyonel] değil mi? İşte yaradılışımızdan bu isteklere çevrili yanımızı doyumak ister şairler. (...) En iyi yanımıza gelince, akıl ve gelenek bizi tutmazsa, gözyaşları karşısında yumuşar, başkalarının felaketlerine ağlamayı ayıp saymayarak kendimizi acıma duygularına bırakır, alkışlamayı küçüklük saymaz, tersine iyi bir insanın buna ağlaması gerektiğine, bu şiirden aldığı zevkin faydalı bir zevk olduğuna, bütün şiirleri atmamakla bu zevkten yoksun kalacağına inanır (Platon, 2017: 350).

Platon'un sanata dair düşünceleri, İsa'nın doğum yılı olarak kabul edilen tarihten yaklaşık 350 yıl önceye uzanır. İsa, 33-35 yaşlarında çarmıha gerilerek öldürülür. Yahudi Konseyi olan 'Sanhedrin', İsa'yı, düzeni bozmak suçundan yargılamış ve ardından Yahudi Valisi Pontius Pilatus'a sevk etmiştir. Pilatus, İsa'nın öldürülmesini emretmiş ve ardından İsa, çarmıha gerilmiştir. Luka'nın 23. ve 24. ayetlerinde hikâye şöyle devam eder: Yusuf, cesedi çarmıhtan indirip keten beze sarmış ve kayaya oyulmuş bir mezara yatırmıştır. Buna Celile'den gelen kadınlar da şahitlik etmiştir. Birkaç gün sonra kadınlar, hazırlanmış oldukları baharatı alıp mezara gitmişlerdir, ama içeri girince İsa'nın cesedini bulamamışlardır. Kadınlar şaşırıp kalmışken, şimşek gibi parıldayan giysili iki kişi bir anda belirivermiştir. Korkudan başlarını yere eğen kadınlara, bir anda orada beliren iki adam, "Diri olanı neden ölüler arasında arıyorsunuz? (...) O burada yok, dirildi. Daha Celile'deyken size söylediğini anımsayın. İnsanoğlunun günahlı insanların eline verilmesi, çarmıha gerilmesi ve üçüncü gün dirilmesi gerektiğini bildirmişti." (Luka, m. 23-24).

İsa'yı, aslında siyasi bir güç, yani dönemin mevcut inanç sistemi olan Yahudilik öldürmüştür. Dönemin Roma İmparatorluğu, kurumsal ve kültürel yapısını korumak, yani varlığını sürdürmek için alternatif bir gücün yükselişini ya da yeni bir doktrinin gelişimini engelleyebilmek amacıyla Tanrının oğlu İsa'yı öldürmekten imtina etmemiştir. Hikâyeye göre İsa'nın hangi gerekçeyle, nasıl ve kim tarafından öldürüldüğü oldukça açıktır. Ama dönemin sorgulama ya da adalet sistemi -gerçek anlamda olmasa da simgesel anlamda- yeterince tartışılmamıştır. En azından günümüzdeki mevcut algı, yani görsel-simgesel anlatı, İsa'yı öldürenler üzerinden değil, İsa'nın ölüm şekli ve sonrası üzerinden inşa edilmiştir. Hatta İsa'nın müritlerini telkin etmek için, O'nun Tanrı katına yükseldiği düşüncesiyle yetinilmemiş, ilaveten kıyamete yakın bir gün geri döneceği ve normal bir insan gibi öleceği de hikâyeye eklenmiştir (Luka, m.23-24).

Bu anlatı, İsa'nın müritlerini, insanın uyguladığı adaletsizlik karşısında uysallaştırarak üzüntülerini azaltmayı ve İsa'yı insana aşkın bir bağlama konumlandırarak mevcut adaletsizliğin üzerini örtmeyi amaçlayan bir anlatıdır. Aksi durumda suçlu ortaya çıkacaktır ki bu da yönetici güçtür. Berger'in (2014: 86-87), sanatın her dönemde yönetici sınıfların emrinde olduğu, bilhassa da 1500-1900'lü yıllar arasında Avrupa sanatının, değişik formlarda kapitalin yeni gücüne dayanan yönetici sınıflara hizmet ettiğini belirtmektedir. Hatta "saray sanatçısı" ifadesi dahi doğmuştur:

Sanat tarihçilerinin saray sanatçısı dedikleri kişiler, hükümler prensler tarafından görevlendirilerek öteki zanaatçı/sanatçı meslektaşlarının çoğunluğundan ayrılan ve bu şekilde de yüksek statülerini hak ettiklerini gösteren ressam, heykeltarihi ve mimarlardı. (...) Genellikle tipik "Rönesans Sanatçısı" olarak anılanlar işte bu bir avuç "saray tedarikçisi"dir. Gerçekte saray sanatçıların çoğu, yeme içme ve konaklama masraflarının dışında, yıllık maaş alıyordu ve işverenler de bunlara karşılık kendilerinden portre çizmelerini ve saray odalarının dekorasyonunu yapmalarını ya da, kimi durumlarda, mobilyaları ve mücevher mahfazalarını boyamalarını (Cocimo Tura), goblen ve kase tasarımlarını (Mantenga) ya da şenlik ve kostüm hazırlamalarını (Leonardo) isterlerdi. Saray sanatçıların çoğu ... eserlerini... sipariş üzerine ve özgül bir işlevi gözeterek yapıyorlardı (Shiner, 2018: 78-79).

Leppert'in, Batılı imgelerin genellikle seyircilerin kurbanlara sempati duymasını

sağlamayı amaçladığını, sanatın öncelikle resmi kurumların çıkarlarına hizmet ettiğini, kurumsal ve kişisel iktidarı yayma ve sürdürme görevi üstlendiğini ifade etmesi, İsa'ya ilişkin anlatıları daha da anlaşılır kılmaktadır. Resmin bir kurbanlar repertuarı, en kutsal kurbanın işe çarpmıha gerilen İsa olduğunu ve suçsuz yere cezalandırılan diğer bedenlerin tümünün, İsa'nın bir türevi şeklinde resmedildiğini belirten Leppert şöyle devam etmektedir (2017: 167):

Kilise için resim, okuma yazma bilmeyen bir halkın eğitilmesinin başlıca araçlarından biriydi. Bu amaçla kullanılan resim, azizlerin hayatları ile -kilisenin, Engizisyon işkenceleri gibi o günün cezalandırma eylemlerinin bizzat içinde olmasına rağmen- genellikle seküler otoriteye direndikleri için cezalandırılan şehitler üzerinde yoğunlaşıyordu. Dolayısıyla, seküler otoritenin masumlar üzerindeki işkencelerini işleyen kapsamlı bir görsel arşiv oluşturdu kilise.

Kant, *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler* kitabında, yücelik ve güzellik duygularını birbirinden ayırarak irdeler. Kant (2010: 50-53), yücelik duygusunun ağır başlı, vakur ve ihtişamdan azade olduğunu söylemektedir. Kant'a göre, karla kaplı doruğu bulutların üzerinde yükselen bir dağın görüntüsünü, Milton'ın cehennem krallığı betimlemesini, şiddetli bir fırtınanın tasvirini yeterli güçte edinebilmemiz için yücelik duygusuna; çiçekli, derelerin kıvrılarak aktığı ve sürülerin yayıldığı vadi görüntüsü, Elysium tarifi, Homeros'un Venüs kemerine ilişkin betimlemesinin hoşluğunu ve şenliğini yaşamamız için ise bir güzellik duygusuna sahip olmamız gerekir. Kant, gecenin yüce, gündüzün güzel olduğunu ifade eder. Yüce, harekete geçirici iken, güzel, büyüleyicidir. Yücelik duygusuna bazen belirli bir korku veya melankoli, bazen asude bir merak, bazen de yüce bir planı tümüyle denetimine almış bir güzellik eşlik edebilir. Derin yalnızlık, korku uyandırırsa bile yücedir. Yüce her daim büyük olmalıdır. Güzel bezenebilir, süslenebilir fakat yüce yalın olmak zorundadır. Büyük bir yükseklik, büyük bir derinlik, uzun bir süre de yine Kant'a göre yücedir. Kant için, yüce ihtişama, süslenmeye fazla gereksinim duymaz. Yüce için önemli olan, soyut duyguları derinden harekete geçirmektir.

Bolla (2012: 49-51), Amerikalı sanatçıların, yücelik duygusunu yaratamamalarının nedenini, Amerika'nın Avrupa gibi bir tarihe sahip olmamasına bağlarken, yücelikle ilgili şu ifadeyi kullanır: "Bu yüce içerik, geçmişte anlatımsal, tarihsel ya da ibadetle ilgili olsun, sanatın önemli konu malzemesini oluşturmuştur." İnançın görselleştirilmesi -özellikle Avrupa sanatında-, yücelik duygusunu, büyük ölçüde güzellik üzerinden derinden hissettirme felsefesi üzerine kuruludur. Zizek (2011a: 95-96), Hıristiyanlığın İsa'yı yüceltmek ya da yüce tözünü görünür kılmak için, O'nu gösterişli bir şekilde görselleştirmek yerine, tam tersini yaparak, bir paradoks yaratarak en alt düzeye indirme yoluyla görselleştirdiğini ifade eder. "(...) gösterimsel düzeyde İsa "bir adamın oğlu", iki sıradan haydutun arasında çarpmıha gerilen, üstü başı dökülen, sefil bir yaratıktı: bu dünyevi görünümün tamamen sefil manzarasının oluşturduğu geri planda ise onun kutsal özü çok daha kudretli bir biçimde parlar."

Yukarıda değinilen simgeselleştirme-görselleştirme, inanç sistemlerinin genelinde mevcuttur. İnanç tarihine yön veren insanlar ve kurumlar, döneminin iktisadi ve siyasi olarak güçlü insanları ve yapıları olmasına rağmen, her zaman gösterişten uzak ve hatta yoksul bir biçimde sanata ve sanatçıya konu olmuştur. Çünkü Tanrı, teoride yoksulun yanındadır, yoksulu korumakla mükelleftir. Ama uygulamada yoksul, hep zulüm görmüştür. Yoksulluğunun bedelini bu dünyada öderken maruz kaldığı acıları, öbür dünyada kendine yer edinme düşüncesiyle bastırabilmiştir. Aslında burada işleyen mantık, kutsalı zengin-ihtişamlı biçimde görselleştirerek özdeşleştirme yoluyla az sayıda elit ya da yönetici bir grubu etkileme değil, yoksul biçimde görselleştirerek kitleleri denetim altında tutmanın mantığıdır. Toplumları, sayıca az olan yöneticiler ya da elitler oluşturamaz, sayıca çok olan kitleler oluşturur. Önemli olan, sayıca az yönetici ya da elit kesimin, kitleleri denetim altına alabilmek için onların çeşitli duygularına hitap ederek hem yatıştırmak hem de mevcut sistemde uysal bir şekilde tutabilmektir.

Berger, 16. ve 17. yüzyılların yağlıboya resimlerinin, zenginlerin dürüst ve çalışkan, hiçbir işe yaramayanların ise hiçbir şeye sahip olamayacağı şeklindeki duygusal yalanı haklı kılmaya çalıştığını belirtmektedir. Berger'e göre, bu resimler, gündelik yaşamı tarif ederken de benzeri bir tutum takınıyordu. Yağlı boya tablolarında fakirler, varlıklı insanlara gülümsüyor ve böylece hem kendilerini kabul ettirmeye hem de bu yolla zenginlere birşeyler satmaya, onlardan birşeyler koparmaya çalışıyorlardı; yoksullar mutlu, varlıklılar ise dünya için bir umut kaynağı olarak tasvir ediliyordu (Berger, 2014: 103-104). Başka bir anlatımla, kitleler talepkar, yöneticiler ise hep gönlü bol insanlar olarak anlatılıyordu. Bu anlatı, hem kitleler hem de yöneticiler tarafından kanıksanmıştı.

Le Bon'a göre, kitleler "majik (büyüsel)" gücün egemenliğinin denetimindedirler. Bu

büyük güç hem kitleler üzerinde güçlü fırtınalara neden olabilmekte hem de onların en şiddetli fırtınalarını dindirebilmektedirler (akt. Freud, 2015: 19). Le Bon, kitlelerin irrasyonel olduğu düşüncesindedir. Aşırılıklara eğilimli olduğundan, onları coşturup heyecanlandırmak da yine aşırı uyaranlar sayesinde gerçekleşir. Kitleleri etkilemek için kullanılacak argümanların akıl süzgecinden geçirilmesine gerek yoktur. İşi, aşırı güçlü imgelere dökmek, abartı kullanmak ve aynı şeyi sürekli tekrarlamak, kitleleri etkilemek için yeterlidir. Çünkü kitle “gerçek” ve “düzmece” konusunda kuşkuya düşmez; kendinden güçlü bir varlığın bilinci dâhilinde yaşar; otoriteye bağlı ve aynı zamanda hoşgörüsüzdür. Güce saygı duymasından dolayı, iyilikçi davranışlardan pek fazla etkilenmez. Le Bon, kitlelerin, üstün gördüğü kişilerden beklediği davranışın, güçlülük ve hatta zorbalık olduğunu ifade eder. Kitleler, egemenlik ve baskı altına girme ve efendisinden korkma eğilimi sergiler. Geleneksele oldukça saygı gösterir ve bu nedenle de tutucu, yeniliklere ve ilerlemelere de kapalıdır (2015, p. 18). Kuşkusuz, kitleleri bu şekilde ötekileştirmek ve aşağılamak doğru değildir ama kitle psikolojisini anlamlandırabilmek için Le Bon’un ifadelerini dikkate almak önemlidir. Bourdieu (1991: 163-164), sembolik şiddetin kendisini karşılıklı talep ilişkisi içinde gösterdiğini söyler. Sembolik şiddeti uygulayan bir gücün karşısında, bir de bu şiddete maruz kalmak isteyen bir tarafın mevcudiyetinden söz eder. Sembolik gücün, istenilmediği sürece kimseye uygulanamayacağını belirten Bourdieu, sembolik şiddete maruz kalanı da suç ortağı olarak ilan eder.

Zizek, siyasete Lacancı bir fantezi olarak yaklaşmaya çalıştığı yazısında, medyanın bir fantezi yaratarak olayları politikliğinden ya da gerçekliğinden uzaklaştırdığını anlatır. Kalküta, kültürel faaliyetlerle dolup taşan, kültürel olarak Bombay’dan daha gelişkin olan, tam bir sosyal hizmetler ağına sahip başarılı bir Komünist belediyeye sahiptir. Fakat Rahibe Teresa’nın misyonerlik faaliyetleri için şehir, fantazmatik ekranda Yeryüzü Cehennemi olarak sunulur. Toplumsal çürümenin, yoksulluğun ve şiddetin merkezi olduğu ve sakinlerinin ölümcül bir apatiye yakalandığı yozlaşmış Üçüncü Dünya megalapolisinin bir örneği olarak yansıtılır. Bu, misyonerlik işleri yapmaya çalışan Rahibe Teresa’nın işini kolaylaştırır. Böylesine bir karamsar tabloda Rahibe Teresa, mazlumlara ümit ışığı olur, yoksulluğun bir selamet olarak kabul edilmesi şeklinde mesajlar yayar. Zizek (2011b: 150-151) şöyle devam eder:

... çünkü yoksullar üzücü kaderlerine sesiz bir vakar ve imanla tahammül ederek İsa’nın yolunu izlemektedirler. Bu işlemin çifte ideolojik yanı vardır: yoksullara ve ölümcül hastalara selameti tam da çektikleri ıstırapta aramalarını önerdiği sürece, Rahibe Teresa onları içinde buldukları müşkül vaziyetin nedenlerini kucaklamaktan - yani durumlarını politize etmekten- alıkoyar. Aynı zamanda Batılı zenginler de, Rahibe Teresa’nın yardımseverliğine mali katkılarda bulunarak bir tür ikame-selamet imkânı sunar. (...) Yeryüzü Cehennemi olarak, orada çekilen acıyı herhangi bir siyasi faaliyetin değil ancak ve ancak iyilikseverliğin ve şefkatin giderebileceği ölçüde vıran bir yer olarak Üçüncü Dünya imajının yerleştirilmesi sayesinde yapılır.

Shiner (2018: 94), bugün müzelerde sergilenenlerin neredeyse tümünün, sipariş üzerine ve belirli mekanlara yönelik tasarlanmış materyaller olduğunu söyler ve şöyle devam eder: “Müzeyi gezerken, etrafları paravanlar, gölgelikler, uçan melekler ve asılmış devekuşu yumurtaları, mumlar ve kandillerle çevirilmiş olan’ dinsel eserlerin esas bağlamını tahayyül etmek çok zor.” Kuşkusuz, Avrupa, Rönesans aracılığıyla sanat üzerinden, din gibi kültürel kurumları yüceltme girişiminde bulunmuştur. Hıristiyanlık, giderek sanatsallaşmıştır. Hıristiyanlığın sanatsallaşması, Rönesans ile üst noktalara ulaşmıştır. Aydınlanmanın temelini oluşturan Rönesans, diğer taraftan geleneği de canlı tutmaya çalışmış, rasyonel akli en azından sanatsal düzeyde kısmen devre dışı bırakmıştır. Hegel (1986: 167), Rönesans dönemi İtalya’ında resim sanatının, dinsel saygının ve içe dalışın yalın görkemliliğine odaklandığını dile getirmektedir. Hegel’e (1994: 101) göre, din, insanda dini hakikati sembolize ederek canlandırmak amacıyla sanatı kullanmıştır.

Hıristiyanlığın ahlaki gelişimi ve bu ahlakın simgeselleştirilmesi ilk dönemlerde hep İsa’nın ölümünü -klasik bir sahne olan çarmıh dışında da - görselleştirerek, acısını kitlelere hissettirmek şeklinde olmuştur. Katedrallerin, kiliselerin ve kutsal mekânların ve hatta Batı saraylarının duvarları, Tanrı’nın oğlu İsa’nın ölümünü anlatan tuvallere dönüştürülmüş; bahçeler ve kamusal alanlar yine İsa’nın ölümünü anlatan heykellerle donatılmıştır.

Bu dönemde anlatı, genel olarak öldüren fail üzerinden değil de ölen maktul üzerinden simgeselleştirilmiş ve maktul genelde yüceltilmiştir. Suçluyu tespit etmek kolay olsa da onu yargılamak ya da cezalandırmak o kadar kolay değildir. Bu nedenle, tarih genel olarak failin uyguladığı şiddeti, maktul üzerinden anlatmış, simgeselleştirmiştir. Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü Üstüne* (2017: 66-67) eserinde, tarihin Yahudi’ye karşı Roma ya da Roma’ya karşı Yahudi ikiliğinde kurulduğunu ifade etmektedir. Halkçı ve rahip Yahudi ile aristokrat Roma çekişmesinde, günümüzde insanlığın yarısının Roma’daki sözde en yüksek değerlere sahip

insanların önünde eğilerek evcilleştiğini ifade etmektedir. Nietzsche'ye göre, Hıristiyanlık âlemi, üç Yahudi erkek (Nasıralı İsa, Balıkçı Petrus, Halı Dokuyucusu Paulus) ve bir Yahudi kadın (İsa'nın annesi Meryem) öncülüğünde evcilleştirilmiştir.

Burada Platon'a dönecek olursak, tarihin fail-maktul ilişkisinde, rasyonel davranarak faili bularak sorgulayabilecek olan akıllı yanı baskıladığını, irrasyonel olan duygusal yanı coşturduğunu, böylece de insanın itaatkârlığını, irrasyonelitesini kutsadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Fakat yaşam ne tümüyle rasyonel ne de tümüyle irrasyonel bir zeminde yaşanabilir. Akla ve yargılama gücüne sahip olan insan aynı zamanda duygulara ve hazlara da sahiptir. Platon'un tümüyle reddettiği insanın akılsız-kötü yanı da yeri geldiğinde tatmin edilmek zorundadır. Aristoteles (bkz. 2018), akli logos ve alogos olarak ikiye ayırdığında, bu iki yanı tümüyle birbirinden koparmaz. Erdeme ya da kendinde amaç olan mutluluğa ne sadece logosla ne de sadece alogosla ulaşılabilir. Bu meziyetlere ulaşmak, iki aklın birbiriyle diyalektiğinin bir sonucudur. Aristoteles'e göre iyi yaşam ölçülü yaşamdır, orta olma durumudur. Bu da bir bütünlük arz eder. Bu nedenle, Platon'u tümüyle kabul ederek, gündelik yaşamın pratiklerinde eylememiz mümkün değildir. Burada bir orta olma şeklinde bir konum benimsemek önemlidir.

Hıristiyanlık tarihi, toplumsal süreçleri görselleştirme yoluyla simgeselleştirirken bir mantıktan, tarihsel süreçte şekillenmiş Hıristiyan Batı bilincinden hareket etmiştir. Bu bilinç, günümüzde de hala varlığını korumaktadır. Kuşkusuz aklımızın bazen rasyonel bazen de irrasyonel yanına hitap edilmesini talep ederiz. Bu tür bir talep, sorun değildir. Fakat rasyonellik-irrasyonellik talebini ne üzerinden yaptığımız önemlidir. Bir sanat eserinin daha çok irrasyonel yanımıza hitap etmesini istememiz anlaşılır olabilir. Ancak haber medyasından böyle bir talepte bulunulması doğru değildir. Haber medyası, olabildiğince rasyonel yanımıza hitap etmelidir. Bu, haberde tarafsızlık/nesnellik adına önemlidir. Ayrıca, hem görüntünün barındırdığı insanların kişilik hakları açısından hem de izlerkitle üzerinde yaratacağı etkiler açısından bu tür görselleştirmelerden uzak durulmalıdır. Bu, birçok akademik çalışma tarafından dile getirilmiştir. Fakat Türkiye'de gazetecilik mesleğini icra edenlere yönelik Türkiye Gazeteciler Cemiyeti tarafından hazırlanan Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi de haber medyasında bu türden içeriklere ve anlatılara etik açıdan değinilmemesi kanaatindedir:

Cesetleri yakın plan gösteren, kan ve şiddet unsurları içeren fotoğraflara yer verilmemelidir. Gizli kamera gibi teknolojik yöntemler sadece yayınlanmasında kamu yararı olan ve başka türlü elde edilemeyecek istisnai durumlarda kullanılmalıdır.... Ölümlere ilişkin haberlerde sansasyonel ve acıları artıracak üslup kullanılamaz. İnsanlarda travma yaratacak kan ve şiddet içeren fotoğraflara yer vermez, saldırının sonuçlarını korku ve yılgınlık yaratacak biçimde büyütmez." (TGC, 2019).

Habercilerin davranış kuralları ya da haber anlatıları ve görsel kullanımları etik bağlamda sürekli tartışılmaktadır. Yukarıdaki metinde yer alan ifadeler, habercilerin ve haber anlatılarının etik bağlamda sınırlarını net bir şekilde çizse de uygulamada aksi durumlarla karşılaşmaktadır.

Haber Medyasının Mağdurun Duygusallığını Kullanması

Haber medyası, ölüm ve şiddet olaylarını anlatırken anlatıyı genel olarak mağduru yüceltecek ve faili ise gizleyecek şekilde kurgulamaktadır. Özellikle günümüzün temel sorunlarından olan istismar, kadına yönelik şiddet ve kadın cinayetlerinin sunumunda bu tür anlatılar ve görsel kullanımları dikkat çekmektedir (Köker, 2007, 139-140; Alankuş, 2007; Dursun, 2010; Wilkins, 1995). Bu, gazetelerin başarısının tirajla, televizyonların reytingle ve internetin ise tıklanma sayısı gibi rasyonel ve doğru olmayan yöntemlerle belirleniyor olmasından kaynaklanmaktadır.

McGregor, görselleştirmeye ilişkili ikinci yeni bir haber değerinden söz etmektedir. Aquinas'ın duyulan şeylerden daha ziyade görülen şeylerin duyguları daha etkili biçimde harekete geçirmek için kullanılabilmesi şeklindeki düşüncesini aktaran McGregor (2002), bir olayın duygusal alt metninin yoğunluğu, onun haber olarak seçilme olasılığını yükselttiğini ifade eder. Bir olay, trajedi, insani ikilemler, mağdurlar, çocuklar ve hayvanlar gibi ortak haber unsurlarını içerdiğinde duygu yükü ve buna bağlı olarak da haber olma ihtimali artırır. Aynı şekilde duygusal çekiciliğe sahip olaylar, izlerkitledeki duygusal tepkileri de uyandırmaktadır. "Eğer kan yoksa, haber değildir" şeklindeki eski kinizm, "Ağlamazsa, haber değildir" ile aynı anlama gelebilmektedir (McGregor, 2002).

Kadının toplumsal rollerini annelik alanı üzerinden kuran ataerkil bakış açısı çocuğun

beslenmesi, sağlıklı biçimde yetiştirilmesi, hasta olduğunda bakımının sağlanması gibi görevleri annelere yüklemektedir (Butler, 2011; Sancar, 2014). Bu çerçevede şekillenen habercilik pratikleri de şiddet, ölüm, açlık ve yoksulluk gibi mağduriyetleri aslında sorunun hiç de nedeni olmayan kadın ve çocuk imgelerini, kadının çocuğuna karşı hassasiyeti, kaybetme korkusu, çocuğu aç kaldığında hissettiği çaresizliği alımlayıcılar üzerinde özdeşleşme ve dramatik etki yaratmak amacıyla kullanmaktadır (Östgaard, 1965; Kepplinger, 1989, Yıldız ve Ördem, 2018).

Haberde duygusallığın/mağduriyetin iyi sattığı aslında pratikte medya alanında uygulanmakta, teoride ise medya çalışmaları alanında sıklıkla dile getirilmekte ve eleştirilmektedir (TGC, 2016, s.38-45; Baran vd, 2017). Bu tür örnekler sadece haber medyasında değil, medyanın birçok alanında rastlanmaktadır. Örneğin televizyon ve sinema sektöründe de benzeri davranışlarla karşılaşmak mümkündür. Acı ve gözyaşının yüksek olduğu, kadının dramatize edildiği dizilerin reytingi, sinemaların ise gişesi yüksek olmakta ve yapım şirketleri, yapımlarında bu etkiyi dikkate alabilmektedirler (Çakar Bikiç ve Ağaoğlu Ercan, 2019).

Bu çalışmanın temel konusu olan fotoğraf hem teknik hem de içerik olarak gündelik yaşamımıza bir anda girmiş değildir. Teknik olarak bir yüzyıl gibi süreçte mevcut olabilmişken, içerik olarak kendinden önce mevcut olan oldukça uzun bir tarihsel sürecin görsel sanatlarından yararlanmıştı. Fotoğraf bununla kalmamış, kendinden önceki görsel sanat tekniklerinden, içeriklerinden beslenerek kültürel/sembolik anlatı ya da ideoloji anlatı aracına dönmüş ve kitleleri etkileyebilecek gücünü kazanmıştır. Kendinden sonra gelen görsel-ışitsel sanatların görsel anlatı tekniğine de kaynaklık etmiştir. Başka bir anlatımla sinema ve televizyon gibi hareketli görüntünün elde edilmesinin temelini oluşturan fotoğraf, bu alanlara sadece teknik açıdan esin kaynağı olmamıştır, aynı zamanda kendinden önce varolan görsel sanatlardan esinlenerek edindiği sembolik anlatı gücüne kendi gücünü de ekleyerek, bunu sinema ve televizyona da aktarmıştır (bkz. Kracauer, 2015, s. 105-115).

Aslında sanatlar araçsal olarak birbirinden ayrı dursalar da amaçsal olarak birbirlerine benzemektedirler. Bu çalışmanın temel olarak üzerinde durduğu 'fotoğrafın sembolik anlatı yoluyla gerçeği görünmez kıldığı, duygusal akla hitap ederek maktül yüceltirken faili gizlediği düşünceleri' sinema ve televizyon için de geçerli bir durumdur. Fotoğraf, dilinin evrensel oluşu ve sözlü/yazılı öğrelere göre izleyende daha güçlü hızlı etki bırakıyor olması nedeniyle, haber ve propaganda aracı olarak da kullanılmaktadır (Demirel, 2015, s. 762). Benzeri şekilde sinemanın da manipülasyon ve propaganda aracı olarak kullanıldığı ve geleneksel-kültürel yapıları yeniden ürettiği bilinmektedir (Rotha, 1995, s.39-47). Örneğin Tunalı (2006; 29), melodramın Hıristiyan-Batı için benzeri amaçlar yüklediğini belirtir Tunalı, "Özetle 'melodram' ... ideolojik anlamda Hıristiyanlık öğretisinin dinsel motiflerini birer şablon niteliğinde günümüze kadar taşımıştır." ifadesini kullanarak, melodramın, gücünü büyük ölçüde Avrupa'nın din ve din dışı unsurlardan aldığını belirtir. Günümüzde sinemanın da baskın bir türü olan melodram Tunalı'ya göre (bkz. 2006, s. 18-21, 47-50), toplumsal-geleneksel kalıpları yeniden üretmekte ve özellikle kadınları bu kurallara bağımlı kılacak içeriklere yoğunlaşmaktadır. Bu çalışmada incelenen fotoğraflar için ileri sürülen, maktül olarak kadının ya da çocuğun yüceltilmesi, sinema gibi görsel-ışitsel sanatlar için de geçerlidir, bilhassa da melodram bu açıdan oldukça işlevsel bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kitle iletişim araçlarından olan ve özellikle eğlence yönü, tecimsel kaygılarla, ağır basan sinema, toplumsal yapı üretiminde, yapının yeniden üretiminde ya da yapının sökülmesinde, özetle simgesel üretim ve tüketim açısından, önemli ve güçlü bir etkiye sahiptir (Erbalaban Gürbüz, 2016, s. 134; 2018, s.346). 24 fotoğraf karesinin hareketi üzerine kurulan sinema ya da televizyon, fotoğrafın yaptığından daha fazla biçimde sisteme ve egemen ideolojilere hizmet edebilmektedir. Örneğin Amerikan ideolojisi sadece ekonomik-politik ve askeri alanda değil, Hollywood/Amerikan sineması gibi kültürel üretim alanında da belirgindir (Shin ve Namkung, 2008). Altman (2018, s. 153-154), film türlerine yaklaşımları ele aldığı çalışmasında, ritüel yaklaşımın, Hollywood'un, toplumsal baskılara karşılık vererek izleyicinin arzularını dile getirdiğini, ideolojik yaklaşımın ise, Hollywood'un izleyiciyi kendi alanına dahil edebilmek için izleyicinin enerjisinden ve psikolojisinden faydalandığını belirtmektedir. Burada önemli olan, izlerkitleyi yakalayabilmektir, bu nedenle de ona hitap edebilmektir.

Kuramsal olarak kısaca değinmeye çalıştığımız nokta, fotoğrafın, kendinden önceki sanatlardan her açıdan yararlandığı gibi, başta sinema olmak üzere kendisinden sonraki sanatlara da her açıdan temel teşkil ettiğidir. Resim sanatı, fotoğraf ve sinemanın ortak noktası görüntüdür ve görüntünün ideolojileri ve gücü sunma biçimleri ve becerileridir (Uzun Aydın, 2017, s.393). Görsel-ışitsel sanatlar teknik olarak birbirlerinden farklılaşsalar bile, egemen ideolojinin beklentilerinden ve baskılarından kurtulabildiklerini söylemek olanaklı

değildir. Hatta hegemonyaya hizmet ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bugün medya, birçok açıdan egemenin kısılcasına girmiş durumdadır. Mağduru betimlemek ve olayı onun mücadelesi olarak göstermek ya da içeriği mağduru durumuna kani gelmesine yönelik kurgulamak başarının kaynağına dönüşmüş gibidir. Bu anlayış haber medyasından tutun da sinemaya kadar tüm kültürel üretim alanlarına sıçramış görünmektedir. Bu çalışmada analiz edilen fotoğraflar da aynı minvalde içeriklere sahiptir. Ödül mekanizmasıyla başarılı kılınan fotoğrafların büyük bir bölümü acı, kan, ölüm, şiddet vb. temalar barındırmaktadır.

Analiz

İki Bin Yıllık Simgeselleştirme-Görselleştirme Bilincinin Basın Fotoğrafçılığına Yansımaları

Medya alanında üretilen içeriklerin birçoğu çeşitli şekillerde ödüllendirilmektedir. Filmler, diziler, belgeseller, müzikler, haberler, basın fotoğrafları, televizyon formatları gibi birçok içerik ve format -ki bunlar kültürel emtiadır- çeşitli kuruluşlarca ödüllendirilerek medya kuruluşlarına ve medya profesyonellerine çeşitli formlarda (iktisadi, sosyal, kültürel, sembolik) sermaye yüklenebilmektedir. Oscar, Cannes, Golden Globes, British Academy of Film and Television Arts, Emmy, Uluslararası Adana Film Festivali gibi sinema ve televizyonculuk; Emmy, MTV Video Music Award, Eurovision Song Contest gibi müzik; The Pulitzer Prizes, Magnum Photography Awards, Sony World Photography Awards, İstanbul Fotoğraf Ödülleri, World Press Photo Awards gibi fotoğrafçılık alanında ödül veren mekanizmalar, bu alanlarda üretilen kültürel ürünleri ödüllendirerek üreticilerine çeşitli formlarda sermaye kazandırmaktadır. Bu türden bir sermaye kazanabilmek içinse, mevcutlar içerisinde ayrıcalıklı bir emtia üretmek gerekmektedir.

Hollanda merkezli kuruluş olan World Press Photo (WPP), 1955 yılından bu yana basın fotoğraflarını ödüllendirmektedir. Uluslararası nitelikli olan bu basın fotoğrafçılığı yarışması, fotoğrafçıları, ürünleri olan fotoğraflar üzerinden ödüllendirerek onları sembolik, sosyal, kültürel ve iktisadi sermaye gibi alanlarda güçlendirmektedir. Bourdieu'ya (1998: 56) göre, gazeteciler, kültürel üretimi ele geçiren gazetecilik alanının kontrolüne girmişlerdir. Bourdieu (1998; 2010) sosyolojisinde medya, kültürel üretim alanına denk düşer. Bu nedenle gazetecilik alanının birer parçası olan foto-muhabirleri, mesleklerini icra ederken kültürel bir üretim gerçekleştirirler. Bourdieu (ayrıca bkz. 2006), *The Forms of Capital* (1986: 246) çalışmasında kültürel sermayeyi kendi içinde çeşitli formlara ayırır. Ödüllü fotoğraflar, bedeninin yeteneğine göndermede bulunması açısından somutlaşmış; fotoğrafçının bir kurum tarafından yetkilendirilmesinden dolayı kurumsallaşmış sermaye türleriyle bağlantı kursa da temel olarak kültürel birer meta oldukları için nesneleşmiş kültürel sermaye başlığı altına konumlanırlar. Bu kültürel sermaye, beraberinde üreticisine iktisadi, sosyal ve sembolik sermaye kazandırır. Çünkü tüm sermaye türleri birbirine çevrilebilirlik özelliği taşırlar (Bourdieu, 1986: 252-254). Özetlemek gerekirse çekilen fotoğrafların medya kuruluşlarının yayınlanması ve sonraki süreçte de ödüllendirilmesi foto-muhabirlerinin kültürel üretimde başarılı olduğu anlamına gelir. Böylelikle foto-muhabirlerine maddi ödül yoluyla iktisadi sermaye, ilişkiler ağının genişlemesi yoluyla sosyal sermaye ve alanda saygınlık kazanması yoluyla sembolik sermaye yüklenir. Fakat, bu başarı-ödül mekanizması farklı tartışmalara açıktır.

1981 yılında WPP'den Yılın Fotoğrafı ödülünü kazandığını duyan Mike Wells, "Beni utandırıcı bir duruma soktu. (...) Açlıktan ölmek üzere olan insanların resimleriyle ödüller kazanmak pek akıllıca görünmüyor." ifadesini kullanmıştır (WPP Koleksiyonu).

Rus Büyükelçisi Andrei Karlov'ın 19 Aralık 2016'da Ankara'da bir serginin açılışında uğradığı silahlı saldırı sonucunda ölümünü kareleyen Associated Press Ajansı foto muhabiri Burhan Özbilici, bu fotoğrafıyla 2017 WPP ödülüne layık görülmüştür. Amerika'nın Sesi Radyosu'nun Özbilici ile yaptığı söyleşide, "Özetle bu O'nun yılı ve O da sonuna kadar bunun tadını çıkarıyor." ifadesi yer almaktadır. Söyleşide aşağıdaki ifadeler de konumuz açısından önem taşımaktadır:

... Ve ardından Özbilici'nin 13 Mart'ta gazeteciliğin Oscar'ı diye bilinen World Press Photo ödülünü kazandığı açıklandı. (...) Bu ödül Özbilici ismini dünyaya tanıttı. 'Terörist fotoğrafı ödüllendirilmemeli' diyen sesler de çıktı. Ama Özbilici, fotoğrafın 'gerçekçi ve aynı zamanda sanatsal gücü ağır bastığı için' büyük ödüle layık görüldü. (...) Birikimi, sabrı, soğukkanlılığı, aksansız Fransızca ve İngilizcesi'yle her gittiği ülkede gazete ve televizyonlara onlarca röportaj veriyor. Fotoğraf, internet

ortamında 18 milyon kez indirilmiş. Bu süre içinde aralarında Amerika'daki Atlanta Photojournalism Seminar'ın "Yılın Fotoğrafı" ödülü de dahil olmak üzere, birçok ödül de kazanmış (Çakır, *VoA*, 27.11.2017).

Rusya Federasyon Konseyi Enformasyon Politikası Komisyonu Başkanı Aleksey Puşkov, fotoğrafın ödüllendirilmesinden sonra "Şöyle bir izlenimim var: Andrey Karlov'un öldürülmesi fotoğrafının World Press Photo'nun en başlıca fotoğraf ödülü seçilmesi bir ahlaki kusur olmakta. Bu ödülün mazareti olamaz." (Safarov, *Sputnik*, 13.02.2017) açıklamasında bulunmuştur. Fotoğrafı ödüllendiren jüri de aslında ikiye bölünmüştür. Jüri üyesi Stuart Franklin'in *Guardian* için kaleme aldığı "Bu terör imgesi, yılın fotoğrafı olmamalı. Karşı oy verdim" başlıklı yazısında (Franklin, *Guardian*, 25.11.2020) "Üzgünüm Burhan. Bu, bir cinayetin fotoğrafı, katil ve maktül aynı karede görünüyor ve kelle kesen bir teröristin görüntüsünü yayınlamak kadar ahlaki sorun barındırıyor." Aynı jüride fotoğrafın ödüllendirilmesi yönünde oy kullanan fotoğrafçı Mary F. Calvert ise "Biz fotoğrafçıyı ödüllendirdik, suçlu değil" ifadelerini kullanmıştır (*BBC Türkçe*, 13.02.2017).

Bu çalışmada irdelenen ödüllü fotoğrafların geneli ölüm başta olmak üzere olumsuz yaşam koşullarını estetize etmiştir. Bu fotoğraflar, anlık gerçekliği sunmamaktadır. Daha ziyade olayı, olaydan sonraki süreçte görselleştirmiştir. Başka bir anlatımla, ele alınan fotoğrafların tümü pro-produksiyon içermektedir. Bunu belirtme nedenimiz, olay anında foto muhabirinin açtıkları ayarlamaya zamanının olamayacağını ve böylesi durumlarda ortaya çıkacak sanatsal değeri yüksek basın fotoğrafları üzerinde etik tartışmaların daha ılımlı yürütülmesi gerektiğini vurgulama isteğimizdir.

Çalışmada ele aldığımız fotoğrafların genelinde şiddet görenin ya da ölenin yüceltilerek kutsallaştırıldığı ve failin ise gizlendiği dikkat çekmektedir. Bu tür bir görsel anlatı beraberinde, kuramsal kısımda da değindiğimiz gibi etik tartışmalar yaratmaktadır. Çünkü bu tür görüntüler sadece yayınlanmamıştır, aynı zamanda foto muhabirine de ödül, sembolik sermaye/güç kazandırmıştır. Böylece de iki kez (hem yayınlanması hem de ödüllendirilmesi) etik sorunun doğmasına neden olmuşlardır. Durumu, Pieta Heykeli (Tablo 1 Görsel 1) ile Contemporary Issues single kategorisinde 2005 yılında birincilik ödülü alan fotoğraf (Tablo 1 Görsel 2) üzerinden irdelediğimizde her iki eserde de maktülün açıkça ortada olduğunu, failin ise aşırı bir dolayım ile verildiğini, başka bir ifadeyle gizlendiğini söyleyebiliriz.

Tablo 1: Pieta Heykeli (Görsel 1) ile WPP'nin 2005 yılında Contemporary Issues Singles kategorisinde ödüllendirdiği fotoğrafın (Görsel 2) karşılaştırması.



Görsel 1: La Pietà / **Sanatçı:** Michelangelo / **Yıl:** 1499 / **Yer:** San Pietro Bazilikası - Vatikan / **Açıklama:** Pietà, Michelangelo Buonarroti'nun önemli eserlerinden birisidir. Görsel 1'deki heykel, Meryem'in oğlu İsa'ya duyduğu kederi görselleştiren Pietà heykellerinden ilkidir.



Görsel 2: Yıl: 2005 / **Foto-muhabiri:** James Nachtwey / **Kategori:** Contemporary Issues - Birincilik / **Ülke:** West Darfur / **Açıklama:** Etnik savaş yüzünden yerinden olan bir anne Batı Darfur'daki bir hastanede, Hepatit E ile mücadele eden oğlunun başında beklemektedir. İddiaya göre hükümetin de desteğiyle Arap milislerin, yerel siyahi Afrikalı nüfusa saldırmasıyla bölge yılın en büyük insani krizine şahitlik etmiştir. Saldırıda yaklaşık 150 bin insan hayatını kaybederken, 2 milyon insan ise bir etnik temizlik türü olarak da değerlendirilebilecek biçimde yerlerinden edilmiştir. Milisler, savaş suçlarıyla suçlanmış, ancak Birleşmiş Milletler, bunun bir soykırım eylemi olduğu şeklindeki iddiasından vazgeçmiştir. Güçlü uluslararası baskıların ardından Sudan hükümeti, önde gelen Arap milislerini silahsızlandırmayı kabul etmiştir.

Pietà heykelinde, anne oldukça genç tasvir edilmiştir. Fakat İsa'nın tahmini (Doğum MÖ 4 - MS 6 / Ölüm MS 30-33) 30-35 yaşları arasında öldüğü düşünülürse, bu yaşta bir evlada sahip bir annenin bu kadar genç olması mümkün değildir. Fransız şair ve yazar Christian Bobin (2012), güzelliği ve akli görmek için yeni doğum yapmış kadına bakılmasını salık verir: "Eğer zekâ, düşüncenin o en narin çiçeği, resmedilmek istenseydi, hangisi olursa olsun genç bir annenin yüzü alınırdı." Eserde Meryem'in genç olarak tasvir edildiği genel bir kanıdır. Heykeldeki Meryem ve İsa'nın konumlanışına bakıldığında, bir annenin evladını bu şekilde kucagında tutabilmesi için, evladın ya yeni doğmuş/anne sütüyle besleniyor olması ya da yine çocuk olması ve annesinin sevgisine ve şefkatine fiziksel olarak mazhar olması gerekir. Bir annenin fiziksel olarak 30-35 yaşlarındaki evladını bu şekilde kucagında tutabilmesi pek olanaklı değildir. Bu, önemli bir noktadır. Çünkü bu heykel aslında doğum ya da çocukluk evresindeki anne-çocuk ilişkisini ölüm anıyla birleştirmiştir. Ölümüne duyulan derin kederi, doğum ya da çocukluk dönemiyle görselleştirmiştir. Pietà aslında doğum ve ölüm imgesini aynı anda işleme başarısına sahip bir heykeldir. Burada sanatçı, sanatı aracılığıyla temsil ettiği anne-çocuk-doğum-ölüm olgusunu hem oldukça kederli biçimde hem de bu dünyanın geçiciliği üzerinden anlatır gibidir. İsa, annesi tarafından sanki hakiki mekânına uğurlanmak üzeredir. Meryem'in buradaki kederi, evladının ölümüne değil de ondan ayrıldığına gibidir. Heykelde derin bir keder hissedilmektedir ama yine de bir sakinlik ve dinginlik hâkimdir.

Bu, Kant'ın ifade ettiği yücelik duygusudur aslında. Heykel, bu haliyle fiziksel yokluğa duyulan kederi ve ruhani dünyaya dönüşün hakikiliğini işler görünmektedir. Bu duygular, heykeldeki Meryem'in duruşuyla, heykelin renk olarak tam beyaz değil de kırık beyaz olarak tasarlanmasıyla hissettirilmiştir. Özetle ölüm anı, doğumun ya da çocukluğun bir başlangıç oluşuyla ya da ruhun ölümsüzlüğüyle kutsanmış/yüceltilmiştir.

2004 yılında ABD'li fotoğrafçı James Nachtwey tarafından West Darfur'da karelenen ve WPP'nin Contemporary Issues single kategorisinde 2005 yılında birincilik kazanan fotoğraf, Pieta heykelleriyle anlatı ve anlam açısından oldukça örtüşmektedir. Günümüzde fotoğraf teknolojisinin, renkli fotoğraf çekimine olanak tanınmasına rağmen söz konusu fotoğraf siyah beyaz karelenmiştir. Fotoğraf karesinde bir anne ciddi bir hastalık (Hepatit E) taşıyan oğlunun başucunda beklemektedir. Fakat fotoğrafın teknik özellikleri (çerçeveleme, renk, objeler vb.), olayı öyle sunmuştur ki yaklaşan ölümün verdiği derin keder yine çocuğunun başında bekleyen ve ona fiziksel olarak temas eden bir anne ile anlatılmasına rağmen, fotoğraf çerçevesine dahil edilen üst taraftaki tüller (en azından fotoğraf teknik açıdan bunlara tül hissi vermiştir) bir bebek ya da çocuk yatağını -beşiği- anımsatmaktadır. Fotoğraf yine iki anlamlıdır. Temel anlam ölümdür, lakin yan anlam olarak yaşamın başlangıcı olan doğum ya da çocukluk dönemi hissettirilmiştir. Eco (2008: 22, 38; ayrıca bkz. 2016), bir sanat eserinde anlamın üç niyetin diyalektiği sonucunda kurulduğunu ifade eder. Sanatçının niyeti, sanat eserinin niyeti ve okuyucunun niyeti. Bu fotoğrafta sanatçı, belki doğum ya da bebeklik dönemine bir göndermede bulunmamış olabilir, lakin sanat yapıtı sanki böyle bir niyete bürünmüş gibidir. Bu eserin alımlayıcı olarak bizlere de hissettirdiği budur. Ruhani bir ortamda ölüm hissi, doğum ve bebeklik gibi yeni bir başlangıçla sentezlenmiş gibidir. Bu fotoğraf, sanatsal niteliği yüksek olan bir fotoğraftır. Bu fotoğrafçının kuşkusuz bir anlatım başarısıdır. Bu fotoğrafın anlamı oldukça derindir. Fakat anlattığı olaya ilişkin doğrudan ve açık bir fikir vermemektedir. Aslında fotoğraf Arap militanlarının saldırılarının yarattığı genel durumu işlemektedir. Oysa fotoğraf, görüntü olarak bu militanlara ya da saldırıya ya da mevcut duruma ilişkin bir anlatımı sahip değildir. Çünkü fotoğraf savaşın yarattığı bir sonuca odaklanmış ve durumu da bir tablo gibi sunmuştur. Kadın, çocuk, engeli, azınlık vb. dezavantajlı grupların ya da şiddet, ölüm vb. durumların medyada istismar nitelikli temsilleri oldukça tartışmalıdır. Bu nedenle foto-muhabirinin bu kadar sanatsal bir fotoğraf çekmesi olayı yerinden etmekte/bağlamından ayırmaktadır. Oysa haber medyasının görevi, mümkün olduğunca enforme edici bir içerikle okuyucuyu beslemektir, yönlendirmek değil.

Tablo 2: Pieta Heykeli (Görsel 3) ile WPP'nin 2005 yılında General News Singles kategorisinde ödüllendirdiği fotoğrafın (Görsel 4) karşılaştırması.



Görsel 3: Resim - Pieta (Predella of Stories of Christ) **Yıl:** 1482-1486 / **Sanatçı:** Ercole de' Roberti / **Açıklama:** Pieta, 14. yüzyıldan bu yana Batı Avrupa sanatında önemli bir figürdür. Bu örnek olağanüstü duygusal bir güç barındırmaktadır. Bakire Meryem, oğlunun cesedinin konulacağı lahitin kapağına oturmaktadır, bu arada lahit sadece Meryem'in arkasında görülmektedir. Mesih'in solgun cesedi, Meryem'in siyah peleriniyle kontrast oluşturacak biçimde tasvir edilmektedir (<https://vads.ac.uk/large.php?uid=243954&sos=0>)



Görsel 4: Yıl: 2005 / Foto-Muhabiri: Shaul Schwarz - İsraili / Kategori: People in the News - Üçüncülük / Ülke: Haiti / Açıklama: Bir anne, hastanede derme çatma bir morgda ölü bebeğinin yanında durmaktadır. Başkan Jean-Bertrand Aristide'ye başkaldıran isyancılar, yılın başlarında kent kontrolünü ele geçirdiğinden beri hastane kapalıdır. Bebek karışıklık başlamadan kısa bir süre önce doğmuştur ve gerekli bakımları yapılmamıştır. Haiti'deki huzursuzluk, 2000'de tartışmalı seçim sonuçlarından bu yana, Gonâvoe'sin belirli bir parlama noktası olduğu ve her iki tarafın da şiddet için birbirlerini suçladıklarından bu yana giderek artmıştır.



Görsel 5: Yıl: 1994 / Foto-Muhabiri: Keith Bernstein - İngiliz / Kategori: General News - Üçüncülük / Ülke: Sudan / Açıklama: Bir anne, yetersiz beslenmeden ölen çocuğunun yanında oturmaktadır. Uzun bir yürüyüş onları bu terk edilmiş okula getirir. Bu okul, iç savaş nedeniyle hasar görmemiş bölgedeki birkaç binadan birisidir. Yardım ajansları okulu acil beslenme merkezi olarak kullanmıştır.

Tablo 2'deki Görsel 4 ve 5 için de aynı yorumları yapmak mümkündür. Yukarıda değindiğimiz gibi Leppert, tarihteki en kutsal kurbanın İsa olduğunu, suçsuz yere cezalandırılan diğer bedenlerin tümünün, İsa'nın bir türevi şeklinde resmedildiğini dile getirmektedir. Aynı şey bugün basın fotoğrafçılığı için de kısmen geçerlidir. Suçsuz yere ölen insanların basın fotoğrafları aracılığıyla temsili, çoğu kez İsa'nın ölümü gibi tasvir edilmektedir. Tablo 2'deki Görsel 4 ve 5'te ölüm, anne-çocuk ilişkisi üzerinden kutsallaştırılmıştır. Ölümün geriye bıraktığı derin keder, kadınla tasvir edilmek istense de mekanın yoksulluğuyla ve hatta giyisilerin eskilgiyle/yıpranmışlığıyla da pekiştirilmiştir. Daha önce ifade ettiğimiz gibi, ölüm ancak yoksulluk üzerinden yüceltilebilir. Fotoğraflar, siyah, gri ve kahverengi gibi koyu tonlara sahiptir. Bu, durumun ciddiyetine bir vurgudur. Ölümün olduğu yerde, sadece insanlar değil mekanlar da sessizliğe bürünmelidir. Mekan, orada bir insanın öldüğünü hissettirecek kadar mütevazı olmalıdır.

İsa'nın ölümüne dair hikayede, kadınlardan söz etilmektedir. İsa'nın, mezarında olmadığını fark edenler, birkaç gün sonra mezara baharat götüren kadınlardır. Gerek heykelde, freskte ve resimde olsun gerekse fotoğrafta olsun, ölümün yüceltilmesi ve beraberinde hakikatin üstünün örtülmesi, kadın, çocuk ve harabe mekan imğelerinin kullanılmasıyla sağlanmıştır. İki fotoğrafın teması da ölümdür. Tablo 2 Görsel 4, İngiliz foto-muhabiri Keith Bernstein tarafından Sudan'da karelenmiş ve WPP General News kategorisinde üçüncülük almıştır. Fotoğraf, Sudan'daki açlığa dikkat çekmektedir. Tablo 2 Görsel 5 ise 2005 yılında İsraili foto-muhabiri Shaul Schwarz tarafından Haiti'de çekilmiştir. Fotoğraf, siyasi karışıklığı temsil etmeye çalışmaktadır. Ancak ana temaları, fotoğraflar üzerinden doğrudan bulabilmek çok da olanaklı değildir.

Ölümün ya da şiddetin sanatsal aktarımına ilişkin bazı Rönesans dönemi resimleri ve güncel WPP ödüllü basın fotoğrafları dikkat çekici biçimde örtüşmektedir. Bu örtüşmeyi gösteren resim ve fotoğraflar kıyaslamalı olarak **Tablo 3**'te sunulmuştur.

Tablo 3: Resim ile Fotoğraf arasındaki benzerliklere ilişkin kıyaslamalı görüntüler. Sol sütunda resim, sağ sütunda ise fotoğraflar ve açıklamaları yer almaktadır.



Görsel 6: Laminasyon - *The Dead Christ Mourned (The Three Maries)* / **Yıl:** 1604 / **Sanatçı:** Annibale Carracci / **Açıklama:** Bu, belki de Ulusal Galeri'nin Pietà koleksiyonundaki en dokunaklı görüntüdür - çarmıha gerilmesinin ardından ölü Mesih üzerindeki laminasyondur. Burada, Mesih'in salınmış cansız bedeni, annesi Meryem'in kucağında yatmaktadır. Açı içinde Mary Magdalene, dizlerini yana yatırmış, ellerini kaldırmış ve feryatla ağzını açarak çığlık atmaktadır. Arkasında koyu yeşil elbiseyle yaşlı bir kadın, kilolu, genç bir kadın tarafından desteklenen baygın bakireye doğru uzanmaktadır. Kompozisyon, güçlü köşegenler üzerine oturtulmuştur. Gözümüz resmin etrafına renk, bakış ve ifade ile yönelmektedir (The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/annibale-carracci-the-dead-christ-mourned-the-three-maries>).



Görsel 7: Yıl: 1991 / Foto-Muhabiri: Georges Merillon - Fransız / Kategori: Photo of the Year / Ülke: Yugoslavya / Açıklama: Aile ve komşuları, Kosova'nın özerkliğini fesheden Yugoslavya hükümetine karşı düzenlenen bir protestoda hayatını kaybeden Elshani Nashim'in yasını tutmaktadır.



Görsel 8: Lamentation / Yıl: 1304-1306 / Ressam: Giotto di Bondone / Yer: Scrovegni Şapeli, Padua. Açıklama: Giotto'nun resminde, ön planda, İsa'nın bedeninde bir çember oluşturan ve zemine temas etmemesini sağlayan ve görebildiğimiz beş figür vardır. Törensel (Hıristiyanlığa özgü) kıyafetli üç kadın figür, İsa'nın cesedini taşımaktadır. Diğer iki kişi bizden uzak durur gibidir. Resmin sağ tarafında orta zeminde üç adam vardır. Sonunda, resmin solunda ve ortasında, yas tutan kadınların kalabalığı yer almaktadır. Kayalık bir dağ sırtı kompozisyonu, bakışımızı Meryem ve İsa'ya yönlendirmektedir. Arka plandaki ağaç muhtemelen İnsan Düşüşünden beri çorak olan ve bize ilk günahı hatırlatan iyi ve kötü bilginin ağacıdır. Gökyüzünde on bir melek vardır. Aslında, bu resimde, Cennet ve Dünya'nın yasta bir araya geldiğini göstermektedir (Thirty-Two Minutes, <https://32minutes.wordpress.com/2012/04/06/looking-at-giottos-the-lamentation/>).



Görsel 9: Yıl: 2006 / Foto-Muhabiri: Sven Torfinn – Hollandalı / Kategori: People in the News – Birincilik / Ülke: Demokratik Kongo Cumhuriyeti / Açıklama: Yaslı akrabalar, Mart ayında dizanteri nedeniyle ölen 5 yaşındaki Vani Vamuliya'nın cesedinin başında yas tutmaktadırlar. Vani'nin son günleri, Tche'deki ülke içinde yerlerinden edilmiş kişiler için oluşturulan bir kampta geçmiştir. Demokratik Kongo Cumhuriyeti'nde, II. Dünya Savaşı'ndan bu yana en kanlı çatışmalardan birinde, yaklaşık 4 milyon kişinin 6 yıl süren şiddete maruz kaldığı düşünülmektedir. Angola, Namibya ve Zimbabve'nin desteklediği hükümet güçleri, Uganda ve Ruanda tarafından desteklenen isyancılara mücadele eder. Kayıpların çoğu kadın ve çocuktur ve çoğu açlıktan ya da hastalıktan ölmüştür. 2003 yılında bir barış anlaşması imzalanmasına rağmen, özellikle ülkenin doğusunda milis şiddeti devam eder. Vani'nin ölümünden önceki haftalarda, Tche'deki kampa yaklaşık 13.000 kişi sığınmıştır.



Görsel 10: The Lamentation of Christ / Yıl: 1460-1465 / Sanatçı: Geertgen tot Sint Jans / Açıklama: Ölü Mesih'e, annesi Mary ve diğer iki kadın ağıt yakmaktadır. Muhtemelen seyirciler arasında, bedeni haçtan indirmeye izin alan adam Nicodemus'tur. Kırmızı cüppeli adam Evanjelist John olabilir. Vücudun yanında yer alan objeler, dikanlı taç ve demir çivilerdir.



Görsel 11: Yıl: 2017 / **Foto-Muhabiri:** Paula Bronstein – Amerikalı / **Kategori:** Daily Life / Birincilik / **Ülke:** Afganistan / **Açıklama:** Najiba, Mart ayında Afganistan’ın Kabil kentindeki kız kardeşinin de ölümüne neden olan bir bomba patlaması sonucunda yaralanan yeğeni Shabir’i (2) kucağında tutmaktadır. Bomba, Kabil’in nispeten huzurlu bir bölümünde, Shabir’in annesi çocukları okula götürürken patlamıştır. 2001-2014 Afgan Savaşı resmen sona ermiş olsa da, ülkede, baş isyancılar ile Afgan ordusunu destekleyen ABD ve diğer uluslararası güçlerle çatışma devam etmiştir. Mücadele, intihar ve sivil yaşamı dengesizleştirmeye yönelik saldırıları hedef alan bir artışla köylere ve şehirlere sıçramıştır. Birleşmiş Milletlere göre, çocuk kayıpları 2016 yılında yüzde 24 artmış, 2.589 kişi yaralanmış ve 923 kişi ise ölmüştür.



Görsel 12: Resim - Corpse of Christ / **Sanatçı:** Annibale Carracci / **Yıl :** 1583-1585 / **Açıklama:** Annibale Carracci’nin Ölmüş İsa’sı, çarmıhtan henüz indirilmiş ve defnedilmek üzere olan bedeni temsil ediyor. Kompozisyona perspektif verme işinde ustalığın sergilendiği resim, dikkatlerimizi imgeye ve dolayısıyla da genç ressamın büyük teknik becerilerine çeken çarpıcı bir görsel söylemi yansıtıyor. Bedenin sakatlanmasını görüyoruz burada. Görüş açısı sayesinde İsa’nın bedeninin birçok yerinde delindiğini ve bunun için kullanılan başlıca aletleri görebiliyoruz: Dikenli tel ve özellikle de kamayı andıran çiviler; çarpık çivilerin düz başları, görünmeyen çekiç darbelerinin şiddetini yansıtıyor. Önde solda, İsa’nın bacağına paralel duran çivilerin sökülmesinde kullanılan –sökülürken eğrilmiş çiviler- bir kerpeten var. Hâlbuki Kutsal Kitap’ta kerpetenden söz edilmiyor. (...) İsa’nın bedeni alay edilecek bir nesne değil, acınacak bir nesne haline getiriliyor. Başka bir ifadeyle, İsa’nın işkence görmüş hali işkencecilere karşı bir “tez” geliştiriyor (Leppert, 2017: 168).



Görsel 13: Yıl: 2005 / Foto-Muhabiri: Kristen Ashburn- Amerikalı / Kategori: People in the News / Birincilik / Ülke: İsrail / Açıklama: Mohammed Jaber Daffallah (22), yatak odasının penceresinden dışarı bakarken İsrail ordusuna ait bir keskin nişancı tarafından başına isabet eden bir kurşunla vurulmuştur. Filistinli militanların İsrail yakınlarındaki Sderot yerleşim bölgesini attıkları iki roketle yakmaları ve iki insanı öldürmeleri sonrası İsrail güçleri bölgeye girmiş ve bölgeyi kuşatmıştır. İsraililerin aktardığına göre yerel çiftlikler ve bahçeler militanları gizlemek için kullanılmıştır.



Görsel 14: Resim – Lamentation of Christ / Yıl: 1470-1474 / Sanatçı: Andrea Mantegna / Yer: Pinacoteca di Brera, Milano / Açıklama: Mermer bir levha üzerinde sırt üstü Mesih'in gövdesini gösterir. Bakire Meryem, Aziz John ve ölüm için ağlayan Bakire Meryem'in hemen sol üst köşesindeki biri tarafından izlenmektedir.

Sonuç Yerine

Görselleştirme, tarihten günümüze her dönemde olayı betimlemede önemli bir yöntem olarak kullanılmıştır. Bu yöntem, olayın anlatımını kuvvetlendirmede üstüne düşeni her zaman yerine getirebilmiştir. Ama gerçeği, tüm açıklığıyla ortaya koymada bekleneni yerine getirip getirmediği, yukarıda da değinildiği gibi, tartışmalıdır. Yaşamını sanatla kazanan insanlar, yani sanatçılar, üretimleriyle toplumsal süreçleri olumlu ya da olumsuz anlamda tarihin her döneminde yönlendirmişlerdir. 17. yüzyıldan itibaren basın, 19.yüzyılda ise önce fotoğraf sonrasında ise onun temelleri üzerine gelişen sinema ile 20. yüzyılın ilk yarısında televizyon bu sürece dâhil olmuş ve yönlendirme hız kazanmıştır. Çalışmada ele alınan fotoğrafların tümü, Hıristiyan-Batılı bir bilincin dışavurumudur. Batı, bilhassa dini değerler olmak üzere kendi değerlerini yaymak için yüzlerce yıllık bir uğraş -kuşkusuz bu sadece Batı toplumları için değil, tüm toplumlar için geçerlidir- sergilemiştir. Bu düşünceyi yaymak ve toplumlara kabul ettirmek için birtakım tekniklere başvurmuştur. Çalışmanın kuramsal kısmında değindiğimiz gibi, Batı birçok kurum gibi sanatı da zaman zaman ideoloji-kültürel değerleri yayma aracı olarak kullanmıştır.

Denetim altına alınması gereken büyük kitleler mevcuttur. Sistemin, sistematik bir şekilde işleyebilmesi için öncelikle kitlelerin bunu kabullenmesi gerekmektedir. Bu da ancak, aklın rasyonel yanına değil, hazcı-duygusal irrasyonel yanına seslenerek sağlanabileceği anlaşıldığından, Batı, tüm kurumlarıyla aklın rasyonelliğinden ziyade duygusallığını-irrasyonelliğini ön plana çıkartmıştır. Din, dil, ulus, etnik, coğrafi yakınlık, kültürel ortaklık gibi yapay-irrasyonel söylemleri sanat üzerinden de topluma aktarmıştır. İnsanlık, sanat üzerinden kendi insan olma hakikatinin yanı sıra büyük ideolojileri de öğrenmiştir. Batı sanatı, özellikle kilise himayesinde şekillenen Avrupa-merkezci sanat, olayların hakikatini göstermeyi ya da olaylara rasyonel yaklaşım sergileyebilecek aklın iyi yanı üzerine odaklanmaktan daha çok, aklın kötü yanı üzerinden kitleleri sisteme dâhil etmiştir. Zaman içerisinde gelişen yeni sanat dalları ve basın/medya gibi kitle iletişim sistemleri de sözü edilen sürece hizmet eder olmuştur. Kracauer'ın (2015, s.137), geleneksel sanatların kitleleri etkileme ve yönlendirme gücünün zayıfladığını ve bu nedenle bu görevin 19. yüzyıldan itibaren fotoğraf ve film gibi yeni iletişim/sanat araçlarıyla sağlanabileceğinin kavrandığını belirtmesi çok anlamlıdır.

Çalışmada ele alınan basın fotoğrafları küresel düzlemdeki güç mücadelelerinin bir ürünüdür. Teknolojik Kuzey, teknolojiden yoksun Güney, gelişmiş Batı, gelişmemiş Doğu ve bu ayrımları yaratan siyasi, iktisadi ve kültürel güç mücadelelerini normal bir bilinç düzeyinde sorgulatacak nitelikte değildir. Haber medyasının temel hareket noktası, haberin, konuyu, her kesimden herkesin rahatlıkla anlayabileceği biçimde işlemesi yönündedir. Böylesi sanatsal fotoğraflar, kitle düzeyinde değil de entelektüel düzeyde durumu sorgulamalara açabilir. Lakin burada kitlenin de durumu anlaması gerekmektedir. Kitlelerin bu fotoğraflardan anlayacağı, büyük ölçüde insanların öldüğü ve mağdur olduğudur. Verecekleri tepki ise empati yoluyla uygulanımdır/üzülmedir; çünkü insanlar ölmüş ya da hastadır. Ama kimlerin mağdur ettiği kitleler düzeyinde genelde kayıptır. Bu çalışmada incelenen fotoğraflar, sanatsaldır ve mesajını büyük ölçüde dolaylı ama genel olarak büyük ölçekli faili göstermeden mağdur üzerinden kurgulamıştır.

Sanatçının, iletisini, sanatsal biçimlere büründürerek sunması doğal bir durumdur. Sanatçı, ele aldığı konuyu kendi beğeni yargısı doğrultusunda anlatarak maddi ve manevi anlamda varlığını sürdürmektedir. Bu, onun işidir. Fakat medya çalışanı, çalışma özelinde konuşacak olursak, foto-muhabirinin işini yaparken, konuyu -ki sanat eserine oranla gerçeğe oldukça yakın olmak, olayı olabildiğince aslına uygun bir biçimde ve tüm gerçekliğiyle sunmak zorundadır-, işlerken haber üretim sürecinin genel kabullerini dikkate almalıdır. Epiktetos, *Düşünceler ve Sohbetler* eserinde, erdemi, elinde olanı yapmak ve gerisi için metin ve sakin olmak gerektiğini söyler. İnsan, üzerine düşeni yapmakla görevlidir. Fazlasını değil (Epiktetos, 1989: 77):

Deniz yolculuğuna çıkmağa mecburum. O halde ne yapmalıyım? Gemiye, kaptanı, tayfaları, mevsimi, günü, rüzgârı iyi seçmek, işte elimde olan şeyler. Denize açılır açılmaz müthiş bir Artma [fırtına yn.] kopar, bu benim düşünceğim bir iş değildir, kaptanın vazifesidir. Gemi batıyor, ne yapmalıyım? Elimde olanı yaparım, bağırıp çağırمام, kendi kendimi yemem, Biliyorum ki her doğan ölür, bu umumî kanundur. O halde ölmem lâzımdır. Ben ebediyet değilim. Ben bir insanım; saat günün bir parçası olduğu gibi ben de bütünün bir parçasıyım. Saat gelir ve geçer. Ben gelir ve geçerim.

Foto-muhabirinin bir medya çalışanı olmasından dolayı takip edeceği ilkeler, haber üretim sürecinde gözönüne alınması gereken etik ilkeler olmalıdır. Eğer bir tercih söz konusu olacaksa bu sanatsal bir görselleştirme-simgeselleştirmeden yana değil, gerçekten yana

olmalıdır. Çünkü her tercihin sonucu, o tercihten açılan pencereyle olayı algılayanları da kendi tahakkümüne çekmektedir. Medya diliyle konuşacak olursak, bu bir manipülasyondur. Sadece medyada değil tüm alanlarda her tercih, birtakım şeyleri içerimlerken birtakım şeyleri de dışlamakta, gözlerden ve düşüncelerden ıraklaştırmaktadır. Özetle çalışmada incelediğimiz fotoğraflar, olayı maktul üzerinden kurgulayarak özneyi, diğer bir anlatımla büyük siyasi-kültürel ideolojileri ve amaçlarını gizlemekte, görünmez kılmaktadır. Herkes İsa'nın nasıl öldüğünü/öldürüldüğünü bilir. Ama İsa'yı kimin öldürdüğünü herkesin aynı oranda bildiğini söylemek mümkün değildir.

Son olarak foto muhabirlerinin bu tür fotoğraflarla kazançlarının ne olduğuna göz atmak gerekmektedir. Bu fotoğraflar, genel olarak sanatsal niteliğe sahiptirler. Kendilerini beğendirecek niteliktedirler. Ki zaten WPP, bu fotoğrafları anlatım ve görüntü gücü üzerinden ödüllendirmektedir. Foto-muhabiri, ödüllendirme yoluyla mesleğinde doruk noktasına yükselmektedir. Bourdieu'nun (bkz. 1986; 2005) dilinden konuşacak olursak, foto-muhabiri simgesel olarak güçlü bir pozisyona erişmektedir. Simgesel sermaye, beraberinde iktisadi sermayeyi, kültürel sermayeyi ve sosyal sermayeyi de getirmektedir. Şöyle ki, birinin ölümü, birinin tüm sermaye türlerinde başarılı olmasının nedeni olabilmektedir. Bu durumda çekilen fotoğraflar güzel midir? Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi* yapıtında, içinde çıkar olan hiçbir şeyin güzel olamayacağını söylemektedir. "Herkes kabul etmelidir ki, güzellik üzerine içinde en küçük bir çıkarın karıştığı yargı çok 'yanlı' bir yargıdır ve bir arı yargı beğenisi değildir." (Kant, 2016: 40). Yani güzellik ve çıkar ilişkisi, ya da güzellik üzerinden çıkar ilişkisi oldukça tartışmalıdır. Foto muhabirleri işlerini icra ederken, bu durumu göz önünde bulundurmalıdırlar.

Bu tür fotoğrafların üretilmesinde tek sorumluların foto muhabirleri olmadığını, onlara bu türden bir başarı ölçütü yükleyen medya kuruluşlarının da büyük payının olduğunu belirtmekte fayda vardır. Bu fotoğraflara, sadece foto muhabirleri eksenli değil, aynı zamanda çalıştıkları kuruluşların yapıları ya da genel olarak medya alanının mevcut-liberal mantığı bağlamında da yaklaşılması gerektiğinin farkında olduğumuzu belirtmemiz gerekmektedir.

Sonuç olarak fotoğraf ve fotoğrafın temelini oluşturduğu sinema, anı kaydetme, sabitleme, saklama işlevleri ve görüntünün gücü sayesinde kitleleri manipüle edebilmekte ve geleneksel görsel sanatlarla kıyaslandığında günümüz koşullarında çok daha kitlesel ve hatta evrensel düzeyde etkiler yaratabilmektedir.

Kaynaklar

- Alankuş, S. (2007). Neden Kadın Odaklı Habercilik. *Kadın*. Sevda Alankuş (der.). IPS İletişim Vakfı. İstanbul: 25-66.
- Aristoteles. (2018). *Nikomakhos'a Etik*, Saffet Babür (çev.), BilgeSu Yayıncılık, 8. Baskı. Ankara.
- Baran, A. G., Sarıtaş, C. T., & Kütük, B. Ş. (2017). Medyada kadına yönelik şiddet haberlerinin içerik ve sunum açısından analizi: Beyazgazete. com Örneği. *Sosyoloji Konferansları*, (55), 107.
- Berger, J. (2006). *Görme Biçimleri*, Yurdanur Salman (çev.), Metis Yayınları, 20. Baskı, İstanbul.
- Bolla, P. (2012). *Sanat ve Estetik*, Kubilay Koş (çev.), Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- Bourdieu, P. (1986). The forms of Capital. *Handbook of theory and research for the sociology of education*, J. Richardson (Ed.). Greenwood Press, New York, USA: 241-258.
- Bourdieu, P. (1991). *Language and Symbolic Power*, Gino Raymond and Matthew Adamson (Trans.), Polity Press, Cambridge, UK.
- Bourdieu, P. (1998a). *On Television*, Priscilla Parkhurst Ferguson (çev.), The New Press, New York, USA.
- Bourdieu, P. (2005). The political field, the social science field, and the journalistic field. In R. Benson & E. Neveu (Eds.). *Bourdieu and the journalistic field*. Polity Press, Cambridge, UK: 29-47.
- Bourdieu, P. (2006). *Sanatın Kuralları*, Necmettin Kamil Sevil (çev.). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Butler, J. (2011). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Dursun, Ç. (2010). Kadına Yönelik Şiddet Karşısında Haber Etiği. *Fe Dergi*, 2 (1), 19-32.

- Eco, U. (2008). *Yorum ve Aşırı Yorum*, Tolga Esmer (çev.), Can Yayınları, 3. Baskı. İstanbul.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*, Kemal Atakay (çev.), Can Yayınları, 4. Baskı. İstanbul.
- Epiktetos, (1989). *Düşünceler ve Sohbetler* (Batı Klasikleri). Burhan Toprak (çev.), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Atman, R. (2018). *Film Türüne Semantik/Sentaktik Bir Yaklaşım*, Onur Dursun (çev.). *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı/Temel Metinler*, (Ed.) Jale Özata Dirlikyapan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, ss.1, 2018
- Rotha, P. (1995). *Belgesel Sinema*. Çev. İbrahim Şener. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Demirel, G. (2015). *Fotoğrafın Manipülasyon ve Gündem Saptama Gücü*. *International Journal of Social Sciences and Education Research*. 1(2): 758-769.
- Erbalaban Gürbüz, Ö. N. (2018). *Yusuf ile Kenan Filminde Suça İtilmiş Çocuklara Dair Toplumsal Göstergelerin Çözümlemesi*. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, vol.11: 345-351.
- Erbalaban Gürbüz, Ö. N. (2016). *Korkuyorum Anne’de Hegemonik Erkekliğin Yapı Sökümü*. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*. 3(2): 125-142.
- Freud, S. (2015). *Kitle Psikolojisi*, Kamuran Şipal (çev.), Say Yayınları, İstanbul.
- Hegel, G. W. F. (1986). *Seçilmiş Parçalar*, Nejat Bozkurt (çev. ve der.), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hegel, G. W. F. (1994). *Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler* (Cilt I) (T. Altuğ, H. Hünler, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (2003). *Tarihte Akıl*, Önay Sözer (çev.), Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Kant, I. (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Aziz Yardımlı (çev.), İdea Yayınları. 3. Baskı, İstanbul.
- Kant, I. (2017). *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*, Ahmet Fethi (çev.) Hil Yayın, 2. Baskı, İstanbul.
- Kepplinger, H. M., & Weißbecker, H. (1991). *Negativität als Nachrichtenideologie*. *Publizistik*, 36(3), 330-342.
- Kojeve, A. (2015). *Hegel Felsefesine Giriş*, Selahattin Hilav (çev.). Yapı Kredi Yayınları, 5. Baskı, İstanbul.
- Köker, L. (2007). *Hukuk Reformları Sürecinde Türkiye’nin İnsan Hakları Sorunu: Bir Değerlendirme Çerçevesi*. İçinde: S. Alankuş (Der.), *Kadın Odaklı Habercilik*, BİA, İstanbul: IPS İletişim Vakfı Yayınları, 51-79.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü / İmgelerin Toplumsal İşlevi*, İsmail Türkmen (çev.), Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.
- McGregor, J. (2002, July). "Restating news values: Contemporary criteria for selecting the news." In *Refereed articles from the Proceedings of the ANZCA 2002 Conference*, Coolangatta. *Communication: Reconstructed for the 21st Century*.
- Nietzsche, F. (2017). *Ahlakın Soykütüğü Üzerine*, Ahmet İnam (çev.). Say Yayınları. İstanbul.
- Östgaard, E. (1965). *Factors influencing the flow of news*. *Journal of Peace Research*, 2(1), 39-63.
- Platon. (2016). *Diyaloglar*, Tacettin Ünal (çev.), Remzi Kitabevi, 3. Baskı. İstanbul.
- Platon. (2017). *Devlet*, Sebahattin Eyüboğlu – M. Ali Cimcoz (çev.), İşbankası Yayınları, 33. Baskı, İstanbul.
- Sancar, S. (2014). *Türk modernleşmesinin cinsiyeti: erkekler devlet, kadınlar aile kurar*. İletişim Yayınları.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı*, İsmail Türkmen, (çev.), Ayrıntı Yayınları, 5. Baskı, İstanbul.
- TGC, (2016). *Kadın ve Medya / Toplumsal Cinsiyet Eşitlikçi Haber Klavuzu*, İstanbul: TGC Akademi.
- Uzun Aydın, D. (2017). *Benzer ve Farklı Yönleriyle Resim ve Sinema İlişkisi*. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 56, 393-408.

Wilkins, K. G. (1995). Middle Eastern women in Western eyes: A study of US press photographs of Middle Eastern women. *The US media and the Middle East: Image and perception*, Yahya R. Kamalipour (Ed.), Greenwood Publishing Group, USA: 50-61.

Williams, R. (1961). *The Long Revolution*, Penguin Books, UK.

Bolla, P. (2012). *Sanat ve Estetik*. Çev. Kubilay Koş. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2. Baskı.

Yıldız F., & Aydoğmuş Ö. Ö. (2018). Childhood Ideology in The Early Turkish Republican Era. *Journal of Politics and Law*, 11, 82-97.

Zizek, S. (2011a). *Olumsuzla Oyalanma*, Hakan Gür (çev.), İmge Kitapevi, İstanbul.

Zizek, S. (2011b). *Kırılğan Temas*, Bülent Somay, Tuncay Birkan (Haz.), Tuncay Birkan (çev.), Metis Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.

Shin, B., & Namkung, G. (2008). Films and cultural hegemony: American hegemony "Outside" and "Inside" the "007". *Movie Series. Asian Perspective*, 32(2), 115-143.

Online Kaynaklar

VADS (The Online Resource for Visual Art), <https://vads.ac.uk/large.php?uid=243954&sos=0>.

The National Gallery, Erişim Tarihi: 25.10.2019, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/annibale-carracci-the-dead-christ-mourned-the-three-maries>)

Thirty-Two Minutes, 6.4.2012, Erişim Tarihi: 27.10.2019. <https://32minutes.wordpress.com/2012/04/06/looking-at-giottos-the-lamentation/>.

Smyth, Diane. 2018. "Q&A: Patrick Brown, World Press Photo of the Year nominee", *British Journal of Photography*. Erişim Tarihi: 20.10.2019, Söyleşi için bkz. <https://www.bjp-online.com/2018/02/qa-patrick-brown-world-press-photo-of-the-year-nominee/>.

World Press Photo, Erişim Tarihi: 09.09.2019, <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo%20contest>.

Çakır, A. *VoA*, 27.11.2017. "Ödüllü Foto Muhabiri Özbilici: 'Tek Düşüncem İşimi Yapmaktı'", Erişim Tarihi: 27.04.2020, <https://www.amerikaninsesi.com/a/odullu-foto-muhabiri-ozbilici-world-press-photo-odulu/4138887.html>

Safarov, F. *Sputnik*, 13.02.2017, Erişim Tarihi: 26 Nisan 2020, <https://tr.sputniknews.com/haberler/201702131027191190-andrey-karlov-world-press-photo-burhan-ozbilici/>

Franklin, *Guardian*, 25.11.2020, Erişim Tarihi: 28.04.2020, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/feb/13/world-press-photo-year-turkey-russian-assassination>

BBC Türkçe, 13.02.2017, 'Büyükelçi Karlov suikastı: Yılın Fotoğrafı ödülü jüriyi böldü', Erişim Tarihi; 01 Mayıs 2020, <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-38955110>

TGC, 2019. 'Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi', Erişim Tarihi: 02.05.2020, <https://www.tgc.org.tr/bildirgeler/t%C3%BCrkiye-gazetecilik-hak-ve-sorumluluk-bildirgesi.html>

Yeşilçam Sinemasında Felsefeyi Aramak¹

Serdar Öztürk

Eğer felsefe üzerine bir miktar kurulma noktası belirlerseniz belki neyin üzerine konuştuğumuza dair bir düşünce çerçevesi oluşturma imkânımız olur. Bu çerçevede öncelikle sinema ve felsefe arasında nasıl bir ilişki kurulmalı ve daha sonra Yeşilçam sineması ile felsefe arasındaki ilişki meselesi üzerine bir çerçeve oluşturulmalı.

Felsefe aslında üç türlü yapılıdır. Birincisi sözlü felsefe, ikincisi yazılı felsefe üçüncüsü ise sinematik felsefedir. Yazıyı temel alan felsefeciler felsefeyi kendilerinin yaptıklarını iddia eder. Yani felsefe demek yazılı felsefe demektir ancak bir fikir bir medium içerisine girdiğinde bir ifade kanalı ile kendisini ifade eder. Örnek vermek gerekirse eğer siz aşk konulu bir meseleyi, düşünceyi sözlü ifade etmek istiyorsanız sözlü felsefeden, yazılı olarak tartışıyorsanız yazılı felsefeden ve sinema ile ifade ederseniz sinematik felsefeden söz edersiniz. Aynı şey tarih için de geçerlidir. Sözlü tarih, yazılı tarih ve sinematik tarih vardır. Felsefe antik Yunan'da, pazar yerinde başlıyor. Sokrates'in diyalogları meşhur diyaloglardır ve sokak zamanında yapılan felsefe sözlü olmasına rağmen kimse bunun felsefe olup olmadığını tartışmamaktadır. Hatta Sokrates yazılı felsefeye karşı çıktı çünkü yazı bizi durdurmaktaydı, bizim akışımızı bozmaktaydı. Daha sonrasında sadece yazı ile felsefe yapılacağına dair bir inanç filozoflar arasında hâkim oldu. Ne zamana kadar yazılı felsefe hâkimiyeti sürdü dersek 19. Yüzyılın sonlarına doğru devam etti. 1890'larda sinema günlük yaşama girdiğinde aslında başka türlü felsefeden bahsetmeye başladı bu da sinematik felsefedir yani günlük yaşamın felsefesi, deneyimin felsefesi. Sinema daha önce olmadık bir şeyi yapmaya başladı o da neydi daha önce düşünce hayal edilebilirken sinema ile yaşanmaya başladı. Yani sinematik deneyim. Dolayısıyla öncelikle çerçeveyi bu şekilde çizmemiz gerekiyor.

Felsefe nedir? Felsefe üzerine dünya kadar tartışma vardır. Burada öncelikle Deleuze ile başlayabiliriz. Aslında Deleuze son derece ilginç bir şey söylüyor, diyor ki her şeyi üzerine felsefe yapılmaz, her zaman da felsefe yapılmaz. Peki, ne zaman felsefe yapılır? İhtiyaç duyduğunda yapılır diyor. Bir problem durumunda felsefe yapılır diyor. Siz onun üzerine düşünmeye başlayacaksınız ve düşünürken kavramı üreteceksiniz. O yüzden Deleuze bize der ki felsefe kavram demektir. Filozof Alain Badiou ise felsefenin paradokslarla yapıldığını söyler. Kallikles ile Sokrates arasındaki tartışmayı hatırlayalım. Kallikles güçlü olan haklıdır diyor tartışmada, yani Tiran haklıdır diyor. Sokrates ise hayır iyi olan, adil olan haklıdır diyor.

¹ Bu konuşma, 2-5 Mayıs 2018 tarihinde XIX. Türkiye Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı'nda yapılmıştır. Konuşmanın özgün haline YouTube'da Serdar Öztürk kanalından ulaşabilirsiniz.

Adil olan haklıdır ile güçlü olan haklıdır uzlaşmaz iki fikirdir. Birbiriyle uzlaşmaz olan iki fikir üzerine düşünmek ve açıklamak felsefe üretmek demektir. Felsefe birbiriyle ilişkisiz gibi görülen unsurlar arasındaki ilişkiyi bulmaktır, ilişkisizliği bulmaktır, ilişki üzerine açıklama yapmaktır. Arşimet'in ölümünü hatırlıyoruz. Arşimet kendi hattında gidiyor. Bir tarafta Marsellus antik Yunanı ele geçiriyor ve asker Arşimet'i öldürüyor. Burada Arşimet kendi hattında gidiyor iktidar yani Marsellus kendi hattında gidiyor. İki arasında hiçbir ilişki yoktur işte bunun üzerine düşünmek paradokslar üzerine düşünmek anlamına gelir bu da felsefe yapmaktır. Burada Bergsona gelelim. Onun tanımında felsefe düşüncenin normal istikametine müdahale eder. Yani biz şu anda düşündüğümüzü zanneden varlıklarız. İnsanların tümü normal düşünüyor ama ne zaman bir arıza durum ortaya çıkarsa ne zaman biz düşündüğümüzü zannettiğimiz şeyin üzerine müdahale edersek orada felsefe yapılır. Demek ki felsefe aslında normal düşüncenin istikametine müdahaledir diyor. Peki, sinema düşüncenin normal istikametine müdahale etmiyor mu?

Sinema felsefesinde aslında dört tane temel yaklaşım var. Birincisi filozoflar hakkında filmler. Örneğin en son yapılan filmlerden birisi genç Karl Marx'ın hayatı. Karl Marx gibi bir düşünürün gençliğinin anlatıldığı bu film filozoflar hakkında bir filmidir. Dolayısıyla sinema felsefesi yaklaşımlarından birine giriyor. Belgeseller vardır Heidegger üzerine. Peki, Yeşilçam sinemasında filozoflar üzerine filmler var mıdır? Demek ki bu yaklaşım Yeşilçam sineması açısından pek geçerli değil. İkincisi felsefi önerilerin somutlaşması olarak filmler. Felsefi öneri yazılı felsefede tartışılan meselelerdir. Bu ne demek nihilizm, varoluşçuluk, gerçeklik... Acaba biz görüntüler dünyasında mı yaşıyoruz? Biraz daha yeryüzüne inerek kimse aşk üzerine felsefe olduğunu pek düşünmüyor ama aşk felsefesi üzerine dünya kadar tartışma var. Arkadaşlık üzerine dünya kadar felsefi yazılı tartışmalar var dolayısıyla bunu şu şekilde düşünmeliyiz, yazılı felsefede tartışılan bir meseleyi örneğin Zeki Demirkubuz varoluşçuluk meselesini filmine yansıtıyorsa bu yansımayı bulmaya çalışıyoruz. Felsefe önerilerinin somutlaşması açısından acaba Yeşilçam sinemasında onun örnekleri fazla mıdır? Peki, olmaz ise filmler felsefe yapmıyor mu? İşte sorular soruyorum size. Peki, acaba bir film yönetmeni yazılı felsefedeki gibi düşünmek zorunda mı asıl soru bu. Yani siz bol bol felsefe okuyorsunuz sonra diyorsunuz ki ben bunu filmi çekeceğim. Bunu yapmak zorunda mı? Ben Deleuze'e katılıyorum. Deleuze şunu söylüyor bize; sinema yönetmenleri imajla düşünür, yazılı felsefeci kavramlarla düşünür. İkisinin düşünme şekli farklıdır dolayısıyla sinema yönetmeninin yazılı felsefe bilmesine gerek yok. O filmi ürettiği andan itibaren biz sorular sorarız. Jim Jarmush meşhur konuşmasındaki meşhur ifadesi kendisine soruluyor burada ne demek istediniz? Bunun yanıtı imajlardadır. Film üretildiği andan itibaren yönetmenden çıkar, kendi başına bir entiti haline gelir, bir kimlik, bir birey haline gelir. Dolayısıyla biz filmin ve imajların içerisinde meseleyi aramak zorundayız. Ve üçüncü yaklaşıma geliyoruz. Buna film felsefesi diyoruz. Ne demek bu? İmajların ontolojisi, imajların epistemolojisi ve en önemlisi sinematik deneyim. Sinematik deneyim karanlık bir salonda film seyretmek demektir. *Açık hava sinemalarında insanların film seyretme deneyimi nasıldır?* bunun üzerine bir tartışma yaptığınız da film felsefesine giriyorsunuz. Dördüncüsü ve en nihayetinde filmlerin kendisinin felsefe yaptığını söylüyor. Filmler başka hiçbir şeye ihtiyaç duymadan felsefe yaparlar. Nasıl yapar? Montaj, kamera hareketi, kamera açısı asıl olarak bu üçü ile yapar. Peki diğer bileşenler yok mu? Var.

Renk, ışık, müzik, ses tüm bunların hepsi var. Deleuze diyor ki bunlar sinemanın asli unsurları değil, bunlar resimde de var diğer sanatlarda da var. Bunlar sadece yan unsur olmuştur. Sinema bir kompozisyonudur, kompozisyonu oluşturan unsurlar var ve bu kompozisyon ile siz sinema üretiyorsunuz. Demek sinema kendi başına felsefe üretebiliyor.

Bir Yeşilçam filminden örnek verelim. *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) da son sahneye hatırlayalım. Yani Asya'nın seçim yaptığı an. Asya, romantik bir aşk içerisindeydi. Önce şoför İlyas'a âşık. Romantik aşkı idi. Romantik aşk aşkları uğruna sevgilinin her şeyi yaptığı aşktır. Toplumsal yapı, değer, kültür hiçbirisi önemli değildir sadece aşkları uğruna mücadele eder. Devam ediyorsunuz peki son sahnede ne oluyor Cemşit'i seçiyor. Peki, Cemşit'i seçmesi nasıl bir aşktır? Etik aşktır. Etik aşta siz eğilimlerinizi ve duygularınızı bir tarafa bırakıyorsunuz. Kendi kendinize yasa koyuyorsunuz ve şu soruyu soruyorsunuz. *Sevgi neydi? Sevgi emektir.* İşte etik aşk toplumsal yapımı? Hayır. Kültür mü? Hayır. Asya kendi kendine yasa koyuyor. Dolayısıyla bir sinema filmi aynı anda size iki aşkı yaşatabiliyor. Ama yazılı bir filozofun kitabını okuduğunuzda bunu göremiyorsunuz. Son sahnede Asya'nın romantik aşkı fotoğraf kareleri biçiminde gösteriliyor. Yani şunu söylüyor ben bunu kontrol etmeliyim yoksa beni aşacak ve taşacak. İlyas da aynı şekilde düşünüyor. Böylece film bitiyor. Film kendi araçları ile felsefesini yapıyor aynı anda bize farklı duygular yaşatıyor. Benim sevdiğim yaklaşım 4. yaklaşım filmlerin kendisi felsefe yapar. Bunu söyleme şuna karşı olmak anlamına gelmiyor. Diğerleri de sinema felsefesidir ve siz bir sinema filminde filozofik bir fikri örneğin varoluşçuluğu istediğiniz kadar birebir anlatmaya çalışın ürettiğiniz sinema filmi onu aşar ve taşar. Çünkü sinemanın kendi araçları farklıdır. Dolayısıyla sizin ürettiğiniz varoluşçuluk başka bir varoluşçuluk olur sizin ürettiğiniz yabancılaşma başka bir yabancılaşma olur. Charlie Chaplin *Modern Zamanları* (1936) hatırlayın. Orada montaj bandı vardır ve montaj bandı aslında yabancılaşmanın yazıldığı yıllarda yoktu. Bu yeni bir fikirdir ve burada Charlie Chaplin taklitler yapar. O yabancılaşma sine yabancılaşmadır, o üretilen aşk *sine aşktır*. Bunu ben bu şekilde kavramsallaştırdım. Yani sinemanın içerisinden yararlanarak bir fikir öğretebiliriz, kavram yaratabiliriz. Orada nedir o aşk değil o sine aşktır. Genellikle Yeşilçam filmleri üzerinde yapılan tartışmalarda şu söylenir; mutlu sonla biter. Ama şu soruyu sormak istiyorum acaba kaç film izlendi bunları söylemek için? Mutlu son neden bizim için önemli. Çünkü bir film başlar ve bizi katarsize erdirtir. Film başlar ve filmin içinde her şey sonlanır, problem budur. Asıl önemli olan film bittikten sonra sorular sormamız gerekiyor.

Sinemada temsili rejim hikâyelemedir. Yani klasik Hollywood filmleri klasik filmler temsili rejimidir. Film başlar, tahmin ederiz, tahminlerimizi gerçekleştirmeye başlar ve filmin sonunda karşılaşacaklar evlenecekler deriz. İşte bu temsili klasik hikâyelemedir. Ama her filmi içerisinde mutlaka sapan imajlar olur yani normal gidişattan sapan imajlar. Acaba Yeşilçam filmlerinde bunlar tespit edildi mi? Bunlar üzerinden niçin konuşmuyoruz? Basit bir örnek vereceğim. *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) Memduh Ün'ün yönettiği film. Hacer 4 yıldır eşinden ayrı evinde yalnız yaşamakta ve iki çocuğu var. Ali gelir, yaralıdır ve ikisi aynı evde farklı odalarda yatar. Burada çok ilginç bir sinematografi vardır. Kamera karakterler yattıktan sonra dönmeye başlar. Daha sonra döner ikinci keşfe başlar fakat ikinci keşif sırasında ışıklar yüzlerine vurur. Önce Ali'nin yüzünden geçer sonra Hacer'in yüzünden geçer ve iki

dönüş aşağı yukarı 1 dakika sürer. Bu sahne işte bu estetik rejimdir burada ne oluyor burada aslında temel bir fikir söylüyor, arzunun gücünü söylüyor gösteriyor. Bu Deleuze'ün sinema kitaplarında söylediği şeye benziyor. Alfred Hitchcock'un *Arka Penceresi'nde* (1954) kamera pencereden içeri girer ve ayağı bandajlı biri görünür. Ayağının neden bandajlı olduğuna dair hiçbir diyalog yoktur. Kamera fotoğraf karelerini gösterir. Kadrajda yarış arabaları vardır ve tek bir karede sinemanın kendisi hareket imajlarını bize gösterir. Problem buradan kaynaklanıyor. Düşünceyi sinemanın kendisi ortaya çıkarır, sinemanın yaptığı felsefe buna benzer bir felsefedir.

Kibar Feyzo (1978) hareket imaj sinemasının yani klasik sinema içinde diyorsunuz, peki sonunda ne oluyor? Kibar Feyzo hâkime ve bize bakıyor ve şunu soruyor; şimdi ne olacak hâkim bey? Ve biz o soruyu duyduğumuz andan itibaren düşünmeye başlıyoruz. Yani hiçbir zaman filmin içerisinde bitmiyor. Tunç Okan'ın *Otobüs* (1974) filminde otobüs bizi katarsize ulaştırmıyor. Devam edelim Duygu Sağıroğlu'nun *Aslan Arkadaşım* (1967) filmi. Kuvayı milliye dönemi ile ilgili bir film. Aslan arkadaşım filminin sonunda karakter makinalı tüfeği eline alıyor ve makinalı tüfeğin karşısında duruyor. Film bu şekilde bitiyor. En klasik filmlerden örnekler veriyorum dolayısıyla mutlu sonlar da bir şekilde incelenmesi gerekiyor. Acaba hangi filmler kaç film katarsize eriştiriyor? İşte bir soru işareti, incelenmesi gereken sorulardan birisi.

Buradan belki bir örnekle konuşmamı sonlandırabilirim ve ne için pazaryerinin sinemasının Yeşilçam olduğunu söyleyebilirim. *Vesikalı Yârim* (1968) biliyorsunuz hepimizin çok izlediği filmlerden birisidir. *Vesikalı Yârim* üzerine yapılan analizler genellikle belli bir hat üzerine gider. Peki, acaba vesikalı yârim bize felsefi olarak hatırlattığı şeyler neler? Bunun üzerine hiç düşündük mü? Şimdi yine aşk felsefesinden gidebiliriz. Nietzsche'nin felsefesinden de gidebilirsiniz. Vesikalı yârim de yargılama yoktur. Ne Halil'in babası ne Halil'in annesi ne de başkaları yargılama yapmaz. Manavda Halil'in babası ve Sabiha gelir, yaklaşır elma ister. Halil'in babası eğilir, elmayı doldururken şunu sorar: *Halil nasıl?* Dolayısıyla bu klasik filmlerdeki beklentileri kıran bir mesajdır. Yani "ben seni tanıyorum, senin farkındayım. Halil benim oğlum, Halil'in iki çocuğu var ve yaptığınızdan haberdarım" demektir. Dolayısıyla çok incelikli bir şey, yargılama yok. Keza aynı şekilde Halil de aynısı var. Halil'in eşi de Halil'i yargılamıyor. Şimdi bu yargılama bizim için niye önemli çünkü Nietzsche felsefesinde yaşamı yargılayanları yargılamak vardır sadece. Onun dışında başka bir şey yoktur.

Yüce değerler adına aşkın değerler adına yaşamın yargılaması, yaşamdaki karakterleri yargılanması problemdir. Aynı filmde dikkat edelim. Halil geleneksel bir evlilik yapmıştır. Âşık değildir, bunu filmlerdeki imajlardan anlıyorsunuz. Peki, Halil'in yaptığı evlilik hangi aşktır? Hiçbir aşk değildir. Etik aşk değildir, romantik aşk da değildir, hiçbir aşk değildir. Aşk değildir kurumsal bir evliliktir o. Peki film ilerledikçe ne görüyorsunuz? Gazinoda Sabiha'ya vurulması sahnesi çok ilginçtir. Halil Sabiha'yı gördükten sonra müzik kesilir. Öznel kamera orada devreye giriyor. Âşık oluyor, belki ilk defa hayatında romantik aşk devreye giriyor. Peki, film ilerledikçe ne görüyorsunuz? Halil sonlara doğru geldikçe ikinci aşk ortaya çıkıyor: etik aşk. Halil aslında bir karar alıyor. Kendi kendine yasa koyuyor. Evine dönmek zorunda değildi. İşte bu sinemanın ürettiği fikirdir. Sinemanın kendisi felsefe yapıyor orada.

Evlilik filmlerine bakalım. *Neşeli Günler* (1978), *Bizim Aile* (1975) gibi filmler hep evlilik filmleridir. Evlilik filmleri üzerine Stanley Kamel mükemmel bir kitap yazmıştır. Stanley Kamel şunu söylüyor; felsefe günlük yaşamdadır ve dolayısıyla siz evlilik komedilerine bakarak ilginç şeyler bulabilirsiniz. Evlilik ilk başladığında aslında kurallara göre yürüyor yani kendiniz çok fazla faal değilsiniz. Kendiniz çok fazla düşünmüyorsunuz çünkü felsefe biraz düşünmek ile ilgili meseledir. Sonra evlilik başlıyor, problemler artıyor ve sonra düşünmeye başlıyorsunuz. Evlilik sürsün mü? ayrılalım mı? Daha sonra ayrılıyorsunuz. Ayrıldıktan sonra ikinci evliliği yapacaksınız. İkinci evliliği yaparken artık toplumsal kodlara göre hareket etmiyorsunuz. Birey olarak kendinizi ortaya koyuyorsunuz yani düşünceye baskı yapıyorsunuz, düşünme başlıyor. İkinci evlilikler her zaman toplumsal kurallardan bir parça sapan evliliklerdir. Dolayısıyla bu evlilik komedilerinde bunu görüyorsunuz. Peki Türkiye’de üretilen Yeşilçam’da üretilen evlilik filmlerine baktığınızda ne görüyorsunuz? *Neşeli Günler*’den örnek verelim. Neydi problem? 2 tane orta yaşlı insan: Münir Özkul ile Adile Naşit turşu meselesi üzerine kavga ediyorlar. Yani basit bir kavga görüyorsunuz ve sonra ayrılıyorlar. Ayrıldıktan sonra çocukları yanlarına alıyorlar ve çocuklar düşünmeye başlıyor. Acaba biz onları bir araya nasıl getirebiliriz? Ve mücadelenin sonucunda onlar da düşünmeye başlıyor; bir araya gelelim mi gelmeyelim mi? ne Felsefe, paradokslarda yapılır. “Bir araya gelelim mi gelmeyelim mi” bir seçim anıdır. Bu seçim anlarında düşünce başlar. Daha sonra evleniyorlar. Evlendikten sonra bir muziplik yapıyorlar küçük mesele yüzünden yine kavgaya tutuşur gibi oluyorlar.

Özetle Yeşilçam filmlerinin bize hatırlattı birkaç şey var: özellikle sinema kitle sanatıdır. Yani biz bunu unutuyoruz. Kitle sanatı demek sinemanın üretildiği anda milyonlarca insan tarafından tüketilebilir, izlenebilir olması demektir. Başka hiçbir sanat alanında bu yoktur. Dolayısıyla pazar yerinin sanatıdır her şeyden önce. Sinema demokratik bir sanattır. Sinema aristokratik bir sanat değildir, bunu ihmal etmememiz gerekiyor. Peki, bu şu anlama mı geliyor? Günümüzde üretilen her filmi onaylamak anlamına mı geliyor? Hayır, Türk sinemasında günümüzde sulu komedilerin yaygınlığını bilmekteyiz. Peki, *Hababam Sınıfı* (1975) ile arasında ne fark var? *Hababam Sınıfı* da milyonlarca insan tarafından izlenmedi mi? O da komedi filmiydi. Ama nasıl bir komedi filmiydi? Orada Mahmut hoca ile öğrenciler arasında tercih yapmaya çalıştığımız da tercih yapamıyorduk. Mahmut hoca da sinemanın ürettiği bir kavramsal kişilikti onu seviyorduk, çocukları da seviyorduk. *Hababam Sınıfı*’nda küfür de yoktu, küfürsüz ilginç bir komedi yapıldı ve milyonlarca insan hala izliyor. Peki günümüzdeki komedileri farkı ne? Demek ki halkla duygusal bağlantıyı sağlama anlamında, pazar yerinden seslenme anlamında Yeşilçam’dan edineceğimiz birikimler vardır. Belki de bu Yeşilçam’dan edineceğiniz birikimle pazar yerinin farklı bir pazar yeri olabileceğini de düşünebiliriz. Teşekkür ederim.

**Ken Loach'un İmgelerinde İz Sürmek:
Ken Loach Filmlerinde Mücadelenin Arkeolojisi**

İnceleyen: Aslı Şahinkaya

Özet

2020 Ekim ayında yayınlanan Ken Loach Filmlerinde Mücadelenin Arkeolojisi başlıklı derleme kitapta; en temel ekseninde Loach'un sinematografik imgeleri, minörle majör arasında dans eden melez imgeler olarak ele alınmaktadır. Çalışmada, Ken Loach filmlerinin yaratıcı ve çoksesli bir biçimde değerlendirildiği görülmektedir. Kolektif bir çalışmanın ürünü olan derleme, makalelerin yanı sıra topluca filmler üzerine yapılan söyleşileri de içinde barındırması bakımında yenilikçi bir ruha sahiptir.



Gilles Deleuze ve Félix Guattari, Kafka'nın edebiyatını minör kavramıyla nitelendirmektedirler. Onlara göre, "Minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır" (Deleuze & Guattari, 2000: 25). Bu derleme çalışmasında Ken Loach filmlerine, tam da bu minör kavrayışıyla yaklaşılmaktadır. Kitabın derleyicisi Serdar Öztürk, Giriş metninde, sinemaya içkin kimi özelliklerden yola çıkarak sinemanın kitle sanatı olma niteliğini tartışmıştır. Hem minörün hem de majörün dilini konuşabilen sinema sanatında Ken Loach melez imgeler ortaya koyan bir yönetmen olarak konumlandırılmıştır. Bu bağlamda Loach, kayıp olan bir toplumu inşa etmeye çalışan bir yönetmendir ve Deleuze'un Cinema 2'de üzerine çalıştığı gibi minör sinema yapmaktadır.

Öte yandan Loach'un filmleri, yalnızca entelektüel izleyiciye değil daha az deneyimli izleyiciye de hitap etmektedir. Bu bakıma onun filmleri ne tümüyle kitle filmi ne de tümüyle düşünce filmi olarak kabul edilebilir. Kitapta bu durumu Öztürk, çift taraflı bir kekeletme olarak ele almaktadır (2020: 13). Onun sinemasında hem majör hem de minör alanda gidip gelen yersiz yurtsuz imgelerden söz etmek mümkündür. Kendi filmlerinin de heterojen bir oluşumla birbirlerinden ayrıştıkları, her filmin farklı nitelikleriyle öne çıktığı da unutulmamıştır.

Kitabın ilgi çekici ve yaratıcı yaklaşımlarından biri de Loach'un "sinematik sosyolog" olarak nitelendirmesidir. Sinematik sosyolog, kamerasıyla ve ortaya koyduğu imgelerle zamansal ve mekânsal kazı yapan yönetmen olarak tanımlanmıştır (2020: 16). Bu kavramsallaştırmayı, sinema kuramları bakımından işlevsel bir araç olarak değerlendirmek mümkündür. Sinemayla sosyoloji yapma meselesinin; film çalışmalarında yeni bir perspektif, yeni bir katman sağlayacağı ve yeni yapılacak akademik çalışmalar için ilham veren bir izlek nokta olabileceğini vurgulamak yerinde olacaktır.

Derlemenin tasarımı ve anlatım biçimi de en az içeriğindeki icat edilmiş açık sistem kavramlar kadar farklı ve yenilikçidir. Deleuze ve Guattari'nin de ifade ettiği gibi, anlatımın biçimi, içeriğinden daha çok çıkış yolunu işaret etmektedir. Bize esas işlemi anlatım vermektedir (2000: 25). Bu anlamda kitabın anlatım biçimi, içeriğinde Loach filmlerini ele aldığı dokuda, kendisi de minör bir akışa sahiptir.

Kitap, Loach'un filmlerini üç ayrı eksen de alan, üç bölümden oluşmaktadır. I.Bölüm, özel alanda mücadele; II.Bölüm, kentte mücadele ve son olarak III.Bölüm ise, cephede mücadele bağlamından meseleye yaklaşmaktadır. Her bölümde, iki yazarın iki farklı film üzerinden değerlendirme ve birlikte konuyu söyleşme metinleri yer almaktadır.

"Özel Alanda Mücadele" başlıklı I.Bölüm'de ilk makale Dilar Diken Yücel'in Ladybird, Ladybird filmi üzerine değerlendirmesidir. Bu makalede yazar, 'Doğurmak Direnmektir' kavrayışından yola çıkarak, filmde çocuklarına bakma arzusunun peşinden giden Meggie karakterinin mücadelesinin molar yapıda oluşturduğu çatlakları izleğine almıştır. Bölümün ikinci makalesi Ali Gürbüz'ün "Toplumsal Makinede Bir Çatlak" başlıklı Kes/Kerkenez filmi üzerine yazdığı değerlendirmedir. Gürbüz çalışmasında, farklı filozofların ve sosyologların kavrayışlarından hareketle; bütün insanları eşitleyen toplumsal makinenin, kişilerin potansiyelinin ortaya çıkarılmasında bir engel olduğu fikrini farklı bir eğitim anlayışı üzerinden ele almaktadır.

II.Bölüm, "Kentte Mücadele" başlığını taşımaktadır. Bölümün ilk makalesinde, Eda Arısoy, Ekmekler ve Güller filmi, dayanışma ve ihtiyaç kavramları odağında, ekonomi-politik çerçevede tartışmıştır. Arısoy, 'küçük' insanın 'büyük' sistem içindeki var kalma mücadelesini temel eksenine almıştır. Esmâ Gökmen ise, "Benim Adım Daniel Blake, Ben Bir İnsanım, Bir Köpek Değilim; Bu Sıfatla Haklarımı Talep Ediyorum" başlıklı yazısında; Ben, Daniel Blake filmindeki karakterin kurumsal mekanizma ile çatışmalarından yola çıkmıştır. Gökmen, filmi verili sistemin ürettiği insanla yaratıcı insan arasındaki fark üzerinden bir kapitalist sistem eleştirisi olarak değerlendirmiştir.

"Cephede Mücadele" başlıklı III.Bölüm'ün ilk yazısı "İspanya İç Savaşı Aslında Bitmedi, Sadece Şekil Değiştirdi O Artık Belleklerde Sürüyor" adıyla Ali Gençoğlu'nun kaleminden çıkmıştır. Yazar, Ülke ve Özgürlük filmi üzerinden kolektif belleğin izini sürmektedir. Bölümün ikinci, kitabın son yazısı ise, Özgürlük Rüzgarı filmi odak aldığı çalışmasıyla Işkın Özbulduk Kılıç'a aittir. Özbulduk Kılıç, değerlendirmesinde, düşünce üreten sinematik deneyimler bağlamında, Loach filmlerinin kendisini inşa eden özneleri içine dahil eden kurgusu üzerinde durmuştur.

Kolektif bir çalışmanın ürünü olarak beliren derlemede, yalnızca yazarların makalesi değil, her bölümde iki yazarın Loach üzerinde kendi bağlamlarında söyleşmeleri de bulunmaktadır. Tüm yazarların birbirlerinin yazılarını okuduğu ve üzerine tartıştığı toplantılar gerçekleştirilerek, mesele daha derinlikli biçimde ele alınmıştır. Bu bakıma derleme, tıpkı ele aldığı konuya yönelik felsefi yaklaşımıyla koşut olarak, oluş ve akış sürecinde ortaya çıkmıştır. Deleuze ve Guattari, minör edebiyatın üç özelliğini ifade ederlerken, sözcelemin kolektif düzenlenişini vurgularlar (2000: 28). Kitabın inşa süreci ele alındığında, bu kolektif yaratım süreci belirgin bir biçimde öne çıkmaktadır. Kitabın sonuç bölümü de yine ortak söyleşmenin bir düzlemi olarak ele alınabilir. Aynı zamanda bu tartışma sürecinin kamera kayıtlarının sosyal medyada yayınlanmış olması da bu diyalojik sürecin farklı platformlarda izleyiciyle buluşturularak metinlerarası düzeyde anlamların derinleşmesine katkıda bulunmuştur.

Kaynakça

Deleuze, G., & Guattari, F. (2000). Kafka - Minör Bir Edebiyat İçin. (Ö. U.-İ. Ergüden, Çev.) İstanbul: YKY.

Öztürk, S. (Dü.). (2020). Ken Loach Filmlerinde Mücadelenin Arkeolojisi. Ankara: Ütopya.

Sinema ve Felsefe İlişkileri Üzerine: Sinemada Tembellik Hakkı

İnceleyen: Ali Gürbüz

Özet

Sinemada Tembellik Hakkı-Çalışma İdeolojisi ve Amerikan Sineması (Erbalaban Gürbüz, 2019) kitabı, Hollywood sinema endüstrisinin çalışma ideolojisi ile ilişkilerinin felsefi tarihsel bir analizini yapmaktadır. Aynı zamanda Amerikan Bağımsız sinemasından örneklerden de yararlanarak, kültürel eserler olarak filmlerin içerdiği düşüncelerin felsefi bağınılarını araştırmıştır. Çalışma ideolojisi ile bağıntılı başarı mitlerinin minör eleştirisine odaklanmıştır. Söz konusu kitabın, sinema ve felsefe ilişkileri hususunda ortaya çıkardığı bakış açısının incelemesi yapılmaktadır.

Sinema ve Felsefe İlişkileri Üzerine: Sinemada Tembellik Hakkı

Çalışma kavramının felsefi analizinden yola çıkarak, bu kavramın kültürdeki anlamını araştırmaya çalışan Sinemada Tembellik Hakkı adlı kitap, felsefi tarihsel perspektifle kültürel bir eleştiri yapmaktadır. Hollywood sinemasını merkeze alan bir biçimde, dünya sinemasının farklı yönetmenlerinden de yararlanarak yapılmış bu kültürel analizde, evrensel kültürü oluşturan filmlerin çalışma kavramına nasıl yaklaştığını betimlemektedir. Çalışma kavramının ayrılmaz bir parçası haline getirilmiş yurttaşlık ödevlerini, başarı mitini, uygarlığın basamaklarında yükselme tutkusunu da eleştirel bir perspektifle analiz eden bu eser, çalışma kavramının yaşamın merkezi haline getirildiği uygarlığın işleyişini de ortaya çıkarmaya yönelik bir bakış açısı taşımaktadır. Çalışma kavramının ilksel toplumlarda bulunmayışından yola çıkan analiz, Antik Yunan toplumunda filozofların çalışmaya bakış açısını, modernleşme sürecinde filozofların yurttaşlık anlayışında çalışmanın yerini, dinsel düşüncelerde çalışmaya nasıl yaklaşıldığını çok yönlü olarak analiz etmektedir. Günümüz toplumlarında yaşamın merkezi haline getirilmiş çalışma ile ilgili düşüncelerin, kuşaklar boyunca felsefi, tarihsel ve kültürel açıdan nasıl dönüşümler geçirdiğini analiz eden kitap, çalışmaya adanmış bir hayatın, kazanma tutkusunun, yükselmek için sahip olunan kötücül hırsların kültürdeki anlamını da filmler üzerinden araştırmıştır.

Piyasa ekonomisinin, üretim ilişkilerinin yaşamı belirlemesinden önce, ilksel toplumlarda zamansal bir düzenleme bulunmadığından, zamana bağlı olarak düzenlenmiş çalışma ilişkileri de bulunmamaktadır. Çalışmanın insan yaşamının merkezi bir kategorisi haline gelişi, yaşamı çalışma etkinliğinden azade olan efendinin bilinci sayesinde olmuştur. Çalışmak zorunda olanlar ile çalışmaksızın hayatını idame ettirebilecek ayrıcalığa sahip olanlar arasındaki bilinç farklılığı, uygarlığın gelişim safhalarına yön vermiştir. Sınıflı toplumların gelişmesiyle, çalışmaya dair övgü, çalışmanın yaşamın ilk şartı olduğu hakkındaki düşünceler kültürü belirlemeye başlamıştır. Düşünmeye adanmış bir hayat ile çalışmaya adanmış hayat arasındaki gerilimli ilişki, tarih boyunca felsefi olarak tartışılmıştır.

Filozofların zamandan azade oluşuna dayanak olan düşünceler ile yurttaşların kendilerini düşünmeye adayamayacak kadar kusurlu bir zekaya sahip olmaları arasındaki felsefi ayrımlar, düşünme ve çalışma arasındaki ilişkiyi belirlemiştir. Aristoteles'ten Heidegger'e uzanan bir fikriyat olarak, düşünmeye adanmış bir hayatın, çalışma etkinliğinden uzak

durması vurgulanmıştır. Arendt, Aristoteles'in düşüncelerinin yorumunda Antik düşüncede, "hareketlerini ve etkinliklerini özgürce düzenleme olanağını iradi ya da gayri iradi olarak bütün yaşamında ya da geçici yitirmiş" kişinin hayatının değersiz olduğunu vurgulamıştır (Arendt, 2006: 43). Antik Yunan kültüründe, düşünebilmek için gerekli özgürlük, gereksinimlere bağlı çalışma etkinliğinin aşılmasına bağlıdır. Bu sebeple, çalışmaya yöneltilmiş hayatlar ise düşünmeye dahi fırsat bulamayacaklardır. Düşünme etkinliğinin sadece düşünmeye ehil olanlara bırakılabilmesi için felsefeyi kuran zekaların geliştirdiği virtüel içgüdü mekanizmaları böyle oluşturulmuştur (Deleuze, 2006: 149). Bu mekanizmaların ardında, insanların iki farklı tabiatla doğdukları hakkındaki kanaat bulunur. Bu kanaate göre; bazıları tabiatın yönetmek, bazıları da tabiatın yönetilmek için doğmuşlardır. Yönetmek için doğmuş olmanın ölçütü, tabiatın hediye ettiği zekadır, bu zekaya sahip olanlar, politik olarak yurttaşların uymakla yükümlü olduğu buyrukları, yasaları üretirler. Çalışma, yönetmek için doğmuş olan filozofun, yönetilmek için doğmuş olanlar için ürettiği yasadır. Tabiatın üstün bir zeka ile doğmuş olan filozof, düşünmeye adanmış hayatında keşfettiği çalışma yasası ile kusurlu zekası sebebiyle yönetilmek için doğmuş olanların yaşamını belirler. Çalışmaya dair yasayı belirleyen filozof, çalışma etkinliğinden azade olandır. Filozof, herhangi bir zamansal yükümlülüğün de azadedir. Çünkü; düşünmeye adanmış bir hayatın zamansal düzenlemeye tabi olmaması gerekir. Filozof, tabiat tarafından ona sunulmuş hediye olan zeka ile herkesin mutluluktan payını alabileceği siyasal kuramı, bu zamansal ilişkilere esasla kurar. Yurttaşlık ödevlerinin ayrılmaz bir parçası olan çalışma, filozofların düşüncelerinde, filozof olmayanlar için bir yükümlülüktür. Filozof olanlar ile filozof olmayanlar arasındaki ayrım, zaman, zeka ve özgürlük gibi kavramlar tarafından belirlenir. Filozof, zamandan, çalışma etkinliğinden, zorunluluktan azade iken, filozof olmayanlar, zamana göre yaşamakla, çalışmaya bağlı olmakla, sıradan bir zekaya sahip olmanın bedeli olarak zorunluluklara tabi olmak durumundadırlar. Felsefe tarihinde, zamanın düzeni, zeka farklarının doğurduğu ilişkiler, özgürlük ve zorunluluk ile ilgili tartışmalar, filozof ve filozof olmayanlar arasındaki ayrımlara göre belirlenir. Düşünmeye yetenekli olanlar ile neredeyse hiç düşünmeyenler arasındaki ayrım, uygarlığın üzerine inşa edildiği çalışma kavramı etrafında kurulan ilişkilerle düzenlenmiştir. Felsefi anlamda açıklamaya çalıştığım bu ilişkiler, çalışma kavramı ile ilişkili olarak filozofun konumu, yurttaşların işlevi, zamansal düzenleme ile bağıntı kitap boyunca farklı bağlamlarda karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın kültür içerisindeki anlamının ortaya çıkarılması için yazılmış Sinemada Tembellik Hakkı kitabı, felsefenin temel tartışmalarını, Platon'dan Aristoteles'e, Rousseau'dan Hobbes'a, Nietzsche'den Marx'a, Deleuze'den Pessoa'ya uzanan bir biçimde ve daha başka birçok filozof üzerinden tartışmaktadır. Çalışmanın liberal toplumlar için merkezi önemi bulunması sebebiyle, bu tartışmanın kültürel olarak Hollywood'un yüz yıllık filmler tarihi üzerinden yapılması, ayrıca bir fikrî zenginlik ortaya çıkarmaktadır.

Emek ile çalışmanın insansal duruma ait etkinliklerden olduğunu, Arendt üzerinden tartışan kitap, emeğin çalışma ile aynı anlama gelebilecek bir biçimde dönüşmesinin felsefi anlamda sonuçlarını da tartışmaktadır. Tabiat halindeki bir insanın yaşamını idame ettirebilmek için, herhangi bir zamansal düzenleme olmaksızın gösterdiği çaba olan emek, doğallığın bir parçasıdır. Ancak emeğin piyasa toplumlarında zaman ile ölçülerek bir ücretle belirlendiği koşullar, emeğin çalışmaya dair mitlerle dönüşüme uğratılması anlamına gelmektedir. Platon'un Devlet kitabında sözünü ettiği, yönetilenlerin "tam zamanında" uymakla yükümlü olduğu işlevler, yaşamın üzerine inşa edileceği çalışma ilişkilerini doğurmuştur (Platon, 2003: 57). Çalışmanın mitolojik olarak inşa edilmesi, çalışma etkinliğinin anlamının soruşturulmasını gerektirdiğinden, alt başlığı Çalışma İdeolojisi olan kitap, çalışmaya dair mitlerin sorgulamasını da yapmaktadır. Bir teknik olarak inşa edilmiş olan çalışma, bu tekniğin beraberinde getirdiği yabancılaşma ile birlikte, çalışma fikrinin sorgulanmasını olanaksız hale getirmiştir. Çalışma fikrinin sorgulanması, Platon'dan Rousseau'ya ve Hobbes'a kadar uzanan bu mitin inşa sürecinin eleştirisini yapmayı gerektirmiştir. Rousseau, modern devletin üzerine inşa edileceği ilişkileri çalışma kavramı üzerinden oluşturmuştur. Herkesin ortak mutluluğunu, herkesin çalışmaya, ödevlerine riayet etmesi gerektiği inancına göre kurmuştur. Hobbes, Leviathan adlı kitabında, tabiat halinde, çalışmanın karşılığının belirsiz olmasından yola çıkarak, modern

devletin çalışmanın karşılığını bir düzene koyduğunu iddia etmiştir (Hobbes, 2013: 101).

Klasik felsefeden modern felsefeye, antik mitlerden dinsel düşüncelere çalışmanın övgüsü yapıldığından, çalışma fikri sorgulanması imkansız hakikatlerden biri haline getirilmiştir. Bu sebeple, Sinemada Tembellik Hakkı kitabı, sorgulanması imkansız bir hakikatin araştırılmasına yönelik bakış açısıyla yeni bir perspektif sunmaktadır. Kitap, Nietzsche, Marx, Baudrillard, Deleuze, Simmel, Adorno gibi filozofların düşüncelerini, çalışmaya dair eleştirel perspektifler üzerinden kuramsal olarak tartışmaktadır. Kitabın felsefi açıdan benimsediği bakış açıları, sadece kuramsal bölümde varlığını göstermemektedir. Hollywood sinemasının yüzyıllık tarihinde, çalışma mitinin inşa edildiği filmleri kuramsal açıdan yararlandığı kaynaklar üzerinden ayrıca tartışmaktadır. Hollywood sineması, liberal düşüncenin felsefi dayanaklarının en yetkin örneklerinin bulunduğu bir sinema anlayışı üzerine kurulmuş olduğundan, çalışmaya dair fikriyatın sorgulanmasının bu ekol üzerinden yapılması ayrıca zengin bir film evreni hakkında bilgi sahibi olmaya olanak tanımıştır. Çalışma ideolojisini yeniden üreten ana akım filmlerin incelenmesi ile sınırlı kalmayan metin, ayrıca bağımsız yönetmenlerin çalışma fikriyatına dair sorgulamalarını içeren filmlere de felsefi açıdan eleştirel analizler yapmıştır.

Çalışmanın bir ideoloji olarak nasıl oluştuğunun tarihsel felsefi olarak analiz edildiği ilk bölüm, ilksel toplumlardan Antik Yunan'a, feodal dönemden modern toplumsallıklara, emek ve çalışma kavramlarının analizini yapmaktadır. Emek ve çalışma kavramlarının sinemada nasıl anlamlar üzerinden kurgulandığının ayrıca tartışıldığı bu bölümde, Amerikan bağımsız sinemasında piyasa toplumsallığına katılmayı reddedenlerin varlığına da değinilmiştir. Amerikan bağımsız sinemasında, aylıklığın, yapmamayı tercih edenlerin, kazanma hırsına sahip olmayanların, çalışma mitolojisini aşındıran kaçış çizgilerinin anlam dünyasına dair felsefi bir okuma yapılmıştır.

Amerikan bağımsız sinemasının felsefi anlamda açtığı pencerelerin tartışıldığı kitabın ikinci bölümünde, bağımsızlık kavramının kültürel olarak eğilimleri de çözümlenmiştir. Hollywood sineması ile bağımsız sinemanın karşılaştırılmasına imkan veren bu bölüm, Hollywood'un bir endüstri olarak çalışkanlığını, çalışma ideolojisi ile ilişkisi üzerinden analiz etmiştir. Deleuze'un kavramları üzerinden bağımsız sinemanın minör felsefesinin analiz edilmesi yoluyla, ana akım sinemanın majör anlayışlarının karşılaştırılması olanağı elde edilmiştir. *Richard Linklater'in Slacker / Uyuşuk (1990)*, *Barbet Schroeder'in Bar Fly / Bar Kelebeği (1987)* filmlerinin analiz edildiği alt başlıklarda, sinema ve felsefe ilişkilerinin yaklaşmasının kültürel analizlerdeki anlamını yeniden düşünmeye imkan buluruz.

Sinemada Tembellik Hakkı kitabının üçüncü bölümü, ana akım Amerikan sinemasında çalışmaya dair mitlerin inşa sürecine odaklanmıştır. Başarı mitlerinin kültürdeki anlamının sorgulanması yoluyla, majör politik düşüncelerin anlam dünyasını nasıl inşa ettiğine dair felsefi anlamda bir tartışma yapılmıştır. *Umudunu Kaybetme (2006)*, *Too Big To Fail (2011)*, *Ofis Çılgınlığı (1999)* filmlerinin analiz edildiği bölümün alt başlıklarında, ana akım sinemanın düşüncelerinin insanlığın zihninde nasıl bir egemenliğe sahip olduğunu öğrenme imkanı buluruz. Hollywood filmlerinin kültürel anlamda yeniden üretimini gerçekleştirdiği çalışmaya dair mitlerin, gündelik hayatımızda sorgulanması imkansız hakikatler olarak nasıl kurgulandığını sorgulamaya imkan veren bu bölüm, filmlerin işlevinin gerçekliği yansıtmaktan öte gerçekliği inşa eden bir tarafının bulunduğunu da bize gösterir.

Sinema ve felsefe ilişkilerinin her geçen gün daha fazla ilgiye mazhar olduğu bir dönemde, Sinemada Tembellik Hakkı kitabı, kültür ürünleri olarak filmlerin analiz edilmesi sürecinde, bilimsel, sanatsal ve felsefi eserlerin geniş bir bakış açısıyla yorumlanmasının önemine dair bir tartışma için fırsat sunmaktadır. Çalışmaya adanmış hayatlarına sıkıca bağlanmış günümüz toplumlarının, kazanmak ve kaybetmek arasında sıkışmış yaşama kültürünün sorgulanmasına imkan veren böylesi eserler, düşünmeye adanmış hayatların kıymetini tartışmaya olanak verebilir. Çalışkan bu çağın bilincinin, Heidegger'in ifadesiyle, henüz düşünmeye başlamamış olmamızdaki rolünü idrak etmemiz açısından bir bakış açısı sunabilir.

Kaynakça

- Arendt, H. (2006). *İnsanlık Durumu*. (B. S. Şener, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- Deleuze, G. (2006). *Bergsonculuk*. (H. Yücefer, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Erbalaban Gürbüz, Ö. N. (2019). *Sinemada Tembellik Hakkı* . Ankara: Ütopya Yay.
- Hobbes, T. (2013). *Leviathan*. (S. Lim, Çev.) İstanbul: YKY.
- Platon. (2003). *Devlet*. (S. Eyuboğlu, & M. A. Cimcöz, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.

Seyir ve Seyirci
Türkiye’de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü
Ve Yeni Seyir Deneyimleri

İnceleyen: Arzu Ertaylan

Türkiye’de sinema alanında yapılan akademik çalışmaların çok uzun yıllar film merkezli olarak ilerlemiş olması, bu alanda önemli ve kıymetli bir külliyat oluşmasını sağlarken, izleyici odaklı alan araştırmalarının biraz geri planda kaldığını söylemek çok yanlış olmaz sanırım. Ancak 1980’lerin sonlarından itibaren küresel ekonominin Türkiye’deki yansımaları sonucunda sinema sektörünün üretim, dağıtım ve gösterim alanında ortaya çıkan dönüşümler, bu dönüşümlerin izleyici nezdindeki karşılığını tespit etme ihtiyacını da ortaya çıkarmaya başladı. Böylece özellikle 2000 sonrası dönemde yavaş yavaş izleyici merkezli çalışmalar da akademik gündemdeki yerlerini aldılar.

İzleyici araştırmaları, sahaya çıkan araştırmacıların özenli çalışmaları aracılığıyla, okura, merkezinde izleyicinin olduğu hikâyeleri anlatır. Sinema alanındaki çalışmalarda, uzun süre sadece kendisine sunulan dünyayı izleyen pasif bir konumun sahibi olan izleyici, saha çalışmaları sayesinde artık, bizzat kendi hikâyesini anlatan bir başrol oyuncusuna dönüşmüş gibidir. Onun sinema ile ilişkisi üzerinden anlattığı hikâye, araştırma ilerledikçe sinema sanatının, sinema sektörünün ve giderek belli bir dönemde bir toplumun dönüşümünün hikâyesine dönüşür. Bu nedenle bu tür çalışmaları okumanın ayrı bir keyfi vardır.

Editörlüğünü Aydan Özsoy’un yaptığı *Sinema Seyir ve Seyirci :Türkiye’de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri* başlıklı kitap, içindeki 16 farklı makale ile 2000 sonrası dönemde, sinema alanında olup bitenleri izleyicinin bakış açısından anlatan önemli bir çalışma. Akademik alanda önemli bir kaynak oluşturmanın yanında, alan dışından sinemaya meraklı okurlar açısından da keyifli bir okuma pratiği sağlıyor.

Kitabı keyifli kılan temel nedenlerden birinin bölümlendirmeden kaynaklandığını düşünüyorum lakin birbirini tamamlayan iki ana bölümden oluşan kitabın “Sinema, Seyir ve Seyirci” başlıklı ilk bölümü içindeki yazılar, çalışmanın genel kavramsal, kuramsal ve felsefi temellerini oluşturuyor. Böylece ikinci bölümde yapılmış olan detaylı araştırmalar için okura özenli bir teorik zemin sağlanmış oluyor.

Kitabı önemli kılan bir diğer konu ise içeriğinde tekrara düşülmemiş olması. Makaleler, belirli ana başlıklar etrafında dönüp duran ve birbirini tekrarlayan çalışmalar yerine, seyir deneyimlerini her yönüyle ve detaylı bir şekilde ele alan ve özgün sonuçlara ulaşılmış yazılardan oluşuyor. Bu da okurun her makaleyi merakla okumasına ve her seferinde yeni bir bilgiye ulaşmasına neden oluyor.

İlk bölümün başında “*Yeni Seyir Hallerimiz ve Deneyimlerimiz Üzerine Yazmak*” başlıklı yazısı ile kitabın editörü zaten, sinema-seyir ve seyirci ilişkisi çerçevesinde bu çalışmanın önemini ortaya koymuştur.

İlk bölüm Ali Gürbüz’ün “*Sanatsal Deneyimde Felsefi Açıdan Seyircinin Yolculuğu*” isimli makalesi ile başlıyor. Yazar, seyretme edimi ile insan gözü arasındaki ilişkiyi, ilk insanın ateşi seyrettiği döneme kadar götürürken bu seyir pratiğinin aynı zamanda insanın sanatla

ilişkinin de başlangıcı olduğunu belirtiyor. Seyretme pratiğinin geçirdiği aşamaları felsefi açıdan ele alan makalede, felsefe dünyasının önemli isimlerinin görüşlerinden yararlanarak, ateşi izleyen ilk insandan seyirciye uzanan yolculuk anlatılıyor.

“*Türk Sinemasında ‘Seyir ve Seyirci’ Çalışmalarında Akademik Alanyazına Bakış*” isimli çalışmasında Dilar Diken Yücel, okuru bu alanda daha önce yapılmış akademik çalışmalar, bu çalışmaların konuları, yöntemleri ve yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen bulgular hakkında bilgilendiriyor. Böylece okura, kitap ile aynı konuda yapılmış başka akademik çalışmalara ulaşabileceği bir zemin de sağlanmış oluyor.

Literatüre ilişkin bilgilendirme, Çağla Karabağ’ın “*Metinsel Konumdan Sosyal Özneler Kadın Sinema İzleyicileri*” başlıklı yazısı ile devam ediyor. Bu kez literatür çalışması, kadın izleyiciler üzerine odaklanıyor ve “hem filmsel metinlerin inşa ettiği teorik bir özne olarak” hem de sinemaya giden ‘gerçek’ özneler olarak kadın izleyicilerin feminist kuram ve incelemelerdeki temsiliyetine ilişkin bir değerlendirme yapılıyor.

Mustafa Kemal Sancar’ın “*Türkiye’de Tekelleşen Film Dağıtımına ve Değişen Seyir Kültürüne Bir Alternatif Arayış: Başka Sinema*” isimli çalışması ile kitabın teorik perspektifi, felsefe ve literatür çalışmalarından ayrılarak sinema sektörünün ekonomi-politiğine yöneliyor. Yazar çalışmasında Türkiye’de sinemanın mevcut dağıtım sistemi ve bu sistem tarafından belirlenen izleyici kültürüne alternatif olarak ortaya çıkan *Başka Sinema* oluşumunu, onu ortaya çıkaran nedenleri, bu oluşumun amacını ve mevcut konumunda bu amaca ulaşip ulaşmadığını sorgulayarak çözüm önerilerini tartışıyor.

Işkın Özbulduk Kılıç ise, ilk bölümün son yazısını oluşturan “*Türkiye’de 2000 Sonrası Sanat Sinemasında Yönetmen-Seyirci İlişkisi*” isimli çalışmasında, izleyicinin henüz izleyici konumuna sahip olmadan önceki haline, yani yönetmenin filmi çekerken kafasında kurduğu izleyici profiline odaklanıyor ve Türkiye sinemasında yaşanan dönüşümler çerçevesinde, ‘gerçek’ izleyici ile yönetmenin kafasındaki bu ‘hayali izleyici’ arasındaki ilişkiyi tartışıyor.

“*Türkiye’de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri*” başlıklı ikinci bölümden itibaren kitap, doğrudan saha çalışmaları aracılığıyla izleyici gurupları ile yapılan görüşmelere ve bu görüşmelerden elde edilen bulgulara odaklanıyor. Elde edilen bulgular bir yandan geçmiş seyir deneyimlerine dayalı sonuçları ortaya koyarken, bir yandan da hem AVM kültürü nedeniyle hem de dijital teknolojinin yaygınlaşması ile dönüşen bugünün seyir deneyimlerini ortaya koymasından merak uyandırıcı araştırmalar içeriyor.

Bu bölüm Hasan Akbulut’un kendi yürüttüğü bir projeden yola çıkarak araştırmacı-izleyici ilişkisi üzerinden araştırmacının kendi konumunu sorguladığı çalışması ile başlıyor. “*‘Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek’ Araştırmasından Etnografik Deneyimler ve Hikayeler*”: başlıklı makale, araştırmacı kimliği üzerinden yapılan açık yürekli bir özeleştiriye otaya koyuyor. Bu bağlamda makale, izleyici - araştırmacı ilişkisinin son derece önem taşıdığı saha araştırmalarında, araştırmacının konumuna ilişkin daha detaylı düşünmeyi sağlayacak kıymetli veriler sunuyor.

Aydın Çam ve İlke Şanlıer Yüksel’in “*Seyir ve Seyir Çalışmalarında Yöntem Sorunu: Adana Şehir Merkezi ve Toros Yayla Köylerinden Yansıyanlar*” isimli çalışmaları ise, saha çalışmalarında karşılaşılan yöntem sorununa odaklanıyor. Türkiye’de sinema tarihi yazımında egemen olan ‘film merkezci’ yöntemi nedenleri ile birlikte sorgulayan yazarlar, ‘film merkezci’ ve ‘sinema merkezci’ araştırmalar ayırımını önererek, yerel sinema tarih yazımının önemine vurgu yapan bir tartışmayı gündeme getiriyorlar.

Mehtap Özsoy, “*Bir Zamanlar Giresun’da Sinemaya Gitmek: Görüşmeler ve Fotoğraflarla Bir Sözlü Tarih Çalışması*” isimli makalesinde, sinemaya gitme deneyiminin 1990 sonrası süreçte geçirdiği dönüşümü, Giresun kenti özelinde yaptığı sözlü tarih çalışması ile ortaya koymayı amaçlıyor; söz konusu dönüşümün Türkiye genelindeki sosyo-ekonomik ve kültürel süreçlerle ilişkisini kuruyor.

“ 1980 Sonrası Türk Sinemasında Zenginlik Temsilleri Üzerine Bir Alımlama Çalışması” isimli yazısında Nergiz Karadaş, toplumsal eşitsizlik göstergelerinden biri olan zenginlik olgusunun filmlerdeki temsiliyet biçiminin, izleyici nezdindeki anlamını araştırıyor. Yazar, farklı demografik özelliklere sahip izleyicilerin, filmlerdeki zenginlik temsillerini anlamlandırırken, bu temsil biçimlerinden bağımsız birer özne olarak kendi tutum, davranış, ideoloji ve inançlarının bu anlamlandırmadaki etkilerine yönelik bulguları paylaşıyor.

Aynülhayat Uybadın ise, “Eski Hayat Bambaşkaydı! Türkiye’de Seyir ve Nostalji” başlıklı yazısında, daha spesifik bir izleyici gurubunun seyir pratiklerine yöneliyor. Yazar, 50-95 yaş arasındaki izleyicilerin, 1960-1970’li yıllardaki sinemaya gitme alışkanlıklarına ilişkin anılarından elde ettiği bulgularda, seyir alışkanlıkları ile nostalji duygusu arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışıyor ve seyir deneyiminin düşünsel olduğu kadar duygusal bir pratik olarak kavranması gerektiğine vurgu yapıyor.

Esra Güngör Kılıç da “Genç Seyircinin Belleği: Yeşilçam’ın Genç Seyirciye Anımsattıkları” başlıklı çalışmasında, önceki yazıda olduğu gibi, Yeşilçam dönemine yönelik bir araştırma yapıyor; ancak bu kez filmler o döneme ait, örnekleme ise genç kuşak izleyiciler oluşturuyor. Kılıç, bambaşka bir kültürün içine doğan ve dijital sinema izleme alışkanlıkları içinde yetişen bu genç kuşağın, Yeşilçam filmlerine ilişkin seyir deneyimleri hakkında ilgi çekici bulgulara yer veriyor.

Aydan Özsoy’un “Filmler Yoluyla Yaratıcı Düşünceye Yolculuk” isimli yazısının örneklem gurubunu da gençler oluşturuyor. Yazar, pilot bölge olarak seçilen bir lisede gerçekleştirilen kısa film atölyelerine katılan gençlerin bu seyir deneyimlerinin sonuçları üzerine odaklanıyor. Elde edilen veriler çerçevesinde, atölye çalışmaları sonrasında gençlerin yaratıcılık, sorun çözme ve farkındalık gibi alanlarda olumlu davranış değişiklikleri geliştirdikleri yorumu yapılıyor ve bu tür çalışmaların ülke geneline yaygınlaştırılmasının önemi vurgulanıyor.

Ümit Terzi ve Suna Can Özbek, “Türkiye’de Seyrin Tarihi: 2000’lerde Seyir Kültüründeki Değişimler ve Yeni Seyirci Tartışmaları” başlıklı yazılarında, önceki araştırmalara konu olan Yeşilçam dönemi seyir pratiklerinden ayrılarak, dijital sinema döneminin seyir kültürüne dikkat çekiyorlar. “Sinema salonu dışında da gerçekleşebilen her türlü izleme, tartışma, takip ve paylaşım eyleminin, seyir kültürünün bir parçası olduğu” düşüncesine dayanan çalışmada, dijital gelişmelerin hem seyir mekânı hem de seyir davranışlarının öncesi ve sonrasında önemli dönüşümlere yol açtığı yolundaki bulgular paylaşılıyor.

“Dijital Sinema:Teknolojinin İnsanla Buluşması” isimli çalışmanın yazarı Eda Arısoy, “Yeşilçam’ın Genç Seyirciye Anımsattıkları” konulu yazının tersine, bu kez 35-45 yaş aralığındaki izleyicilerin, kendilerinden daha geç bir kuşağın izleme pratiğini simgeleyen bilgisayar tasarımı filmleri nasıl algıladıkları sorusuna odaklanıyor. Sonuçta, orta yaş gurubunun bilgisayar tasarımı filmler hakkındaki düşünceleri, genç kuşağın Yeşilçam filmlerine yönelik olumlu bakışından biraz uzak görünüyor.

Erhan Aydoğdu ise, “Yeni Dünya, Yeni Medya: Çocuk İzleyiciler ve Değişen Film İzleme Pratikleri” başlıklı yazısı ile, kitabın içeriğine çocuk izleyicileri de dahil ediyor. Dijital teknolojinin çocukları da bu teknolojinin aktif birer kullanıcısı haline getirdiğine vurgu yapılan çalışmada, çocuk izleyicilerin sinemaya gitme ve film izleme pratikleri araştırılıyor. Yazar, dijital seyir kültürünün sonuçlarının çocuklar üzerindeki yansımalarını ortaya koyan bulguları paylaşıyor.

Erdem Tepegöz İle Söyleşi

Kurtuluş Özgen
Fırat Osmanoğulları

Kurtuluş Özgen: Erdem Bey öncelikle SineFilozofi dergisinin düzenlediği yönetmen söyleşilerini kabul ettiğiniz için çok teşekkür ediyoruz.

Erdem Tepegöz: Ben teşekkür ederim. Filmleri, fikirleri görünür kılmak çok değerli. O yüzden teşekkür ederiz tüm ekip adına.

K.Ö: İlk soruya geçelim isterseniz. Hem *Zerre* hem de *Gölgeler İçinde* filminizde enteresan mekân tercihleri var. Bunun bir bağlamı olduğunu düşünüyorum. *Zerre'*de yıkılmakta olan, artık neredeyse hiçbir sakinin kalmadığı eski bir mahalle, *Gölgeler İçinde* de metruk, terk edilmiş gibi bir fabrika... Bu mekân tercihleriniz hakkında neler söylersiniz?

E.T: Ben uzun süre belgeselle ilgilendim ve gerçek mekanlarda dolaşım. Belgesel fotoğrafçılığı da yapıyorum. Bu anlamda gerçek mekanlar, üzerine çok düşünüp hikâye yazdığım mekanlardır. İki filmde de işçilerin çalıştığı gerçek mekânlar, sokaklar var. Sinemada, hikâyede yarattığımız ve beslediğiniz karakterlerin bir yerde mutlaka buluşması gerektiğine inanandanım. Bu benim kendi hissiyatım ya da sinema düsturum olabilir. *Zerre'*deki bütün fabrikalar, atölyeler, sokaklar, yolculuklar hepsi gerçektir. Bir seyirci olarak başroldeki karakterle o mekâna girdiğimiz zaman o gerçekliğe şahit oluyorduk. *Gölgeler İçinde* özelinde baktığımız zaman o fabrika bölgesi, o büyük yapı tamamen gerçek. Filmde gördüğümüz bazı oyuncular da orada işçilik yapan kişiler. Filmdeki gibi kapalı bir sistemin içinde yaşayan, o fabrika bölgesinden dışarı pek çıkmayan bir topluluktu. Açıkçası hem senaryoda hem de gerçek mekânda bu kadar paralel şeyleri bulunca bu benim için mekânla hikâyenin iç içe geçmesini sağlıyor. O yüzden aslında mekânla ilgili daha iyi alternatiflerimin olmasına rağmen yaşanmış mekânlarda çekim yapmak sanki hikâyeye olan minnet borcunu gerçekleştirmek gibi geliyor. Kıyafetleri bile olabildiğince o bölgeden almaya çalışıyorum. *Zerre'*deki kıyafetleri Tarlabası'ndaki pazarlardan, ikinci el ürün satan dükkânlardan satın almıştık. Hatta oyuncular, bitlenmekten korkmuşlardı. Kıyafetlerdeki o eskimişlik benim için bir anı. Belki kimse görmeyecek, kamera bile görmeyecek ancak bunlar gerçekçi dünyanın sinematografik dünyaya sızmasını sağlıyor. Mekân, benim için gerçeklik bağlamında önemli

K.Ö: Godard'a bir gönderme yapacaksa aslında görünmeyeni görünür kılma meselesi var burada. Çok da kıymetli buluyorum bunu.

E.T: Kesinlikle. Ben sette gördüğüm bir şeyi hemen senaryoya adapte edebilmeyi seviyorum. *Zerre'*de karakter marketin içine giriyor ve kola istiyor. Yarım ekmeğe, bir domates, bir yumurta alıyor. Bazı festivallerde bana yarım ekmeği kimsenin almayacağını söylediler. Halbuki biz Jale hanımla (*Zerre'*nin oyuncusuyla) dolaşırken gerçekten marketten bir kadının çeyrek ekmeğe, bir yumurta ve domates aldığını gördük. Bu durumla orada karşılaştıysak demek ki bu hikâye filme sızmak istiyor. *Gölgeler İçinde* de öyle. Çöplük alana girip kutuların içinden yemek bulma sahnesi senaryoda yoktu. O da o mekânda, o bölgede doğaçlama olarak çıktı. Sette bana o mekân bir şey anlatmak istiyor ve ben bunu nasıl ekleyebilirim hissiyatındayım. O dünyaya sadık kalmak bana huzur veriyor.

K.Ö: Kimi sınıflar için kurgu distopya mekânken aslında başka sınıfların hakikati.

Fırat Osmanoğulları: Her iki filminizde de karakterlerin sadece hayatta kalmak için mücadele

ettiklerini, gayri insani koşullarda çalıştıklarını, çabalarının 'en azından' bu durumlarını muhafaza etmek olduğunu görüyoruz. Beslenme, barınma gibi temel ihtiyaçlarını ancak onları öldürmeyecek, hayatta tutacak kadar karşılayabiliyorlar. Bu durumda olmalarının esas sorumlusu olarak karakterlerin her anında hem yatay hem de dikey bir biçimde işleyen, görünsün ya da görünmesin, neredeyse her yerde maruz kaldıkları iktidar olduğunu görüyoruz. Bu anlamda sinemanızı çalışma, gündelik hayat, iktidar, emek gibi kavramlara içkin bir çatışmanın ifşası olarak değerlendirmek mümkün mü? Ya da aynı çelişkilere, farkında olarak ya da olmayarak, olanlara yönelik bir 'anlatılan senin hikâyendir' durumundan bahsedebilir miyiz?

E.T: Aslında iki film özelinde de baktığımızda, toplumsal gerçekçi bir noktadan bakmayı seviyorum. Toplumsal gerçekçi bir bakışla baktığımızda hemen aklımıza iş, emek, iktidar, sömürü, işveren gibi kavramlar geliyor. Bunları yaparken tabii bazı riskler barındırıyor. Zerre'de bu daha baskındı. Klişeye düşebilmek veya tekdüze olabilmek gibi riskler olabiliyor. Bizim anlattığımız emekçi kesim için de bu aynı risk. Yani sürekli aynı döngünün içindedirler. Günümüzden öte yüzyıllardır böyle. Sürekli bir benzer döngü, benzer sömürü benzer emek. Bu döngüyü iki filmde de anlatmak için yola çıkmıştım. Zerre'de filmin açık uçla bitmesi, bir şekilde bir yere varamaması döngüde dönüyor olduğunu hissettirmek için yapıldı. *Gölgeler İçinde* ise döngü hem görsel metafor olarak fabrikada bir alet hem de oradaki işçilerin ne için çalıştıklarını bilmedikleri bir yapı içine sıkışmışlığını anlatan bir kavram. Bu kesinlikle hepimizin hikâyesi. Ancak bu sadece geçmişten, şimdiden ya da gelecekte gelen değil insanlığın kendisiyle iktidar, sömürü gibi kavramlarla devam eden döngüsüyle alakalı. Bu döngü ve hiçbir yere varamamak benim canımı çok acıtıyor. Nereye nasıl varılır benim uzmanlık alanım değil. O anlamda benim de cevap veremediğim çok şey var ama dediğiniz gibi bu bizim hikâyemiz. Çok eski kitapları okuduğumuzda da işveren, emek, sömürü kavramlarını görüyoruz. Şu an da hala bir filmle bunu tartışıyoruz, üzerinden yüzyıllar geçmiş olsa bile. Hala belki bir adım yol kat edemedik gibi hissediyorum. Şu anda yeni kuramları veya benzer tezleri okumaya çalışıyorum. Hep aynı kavramlar, aynı kitaplara aynı referanslar veriliyor. Bizim artık başka bir noktadan mı bakmamız lazım. Bilmiyorum. O yüzden *Gölgeler İçinde*'yi biraz daha bilimkurgu ve distopya sosuna katıp bu soruna aynı yerden değil de başka bir noktadan bakarsak acaba bir çözüm bulabilir miyiz sorusu üzerinden denemelerle ortaya çıkardık. Artık bu hikâyeden çıkmamız lazım. Çünkü aynı şeyi başa sarıyoruz gibi hissediyorum.

K. Ö: Ben belirgin bir biçimi olan bir yönetmen olduğunuzu düşünüyorum. İki filmde de benim "haber gerçekçiliği" diye tanımladığım bir sinematografik yorumunuz var; kamera elde, dinamik, sokağın içinde. Aslında, bir anlamda da bu noktada izleyiciye de bir fail gözlem imkânı da tanıyor. Renk tonlamanız, tercihleriniz 'düşük chroma'lı, aslında, o distopik algıyı çok güçlendiren tonlamalar. Bir de şunu gözlemledim, yanlışımlı varsa lütfen düzeltin, çok yetkin, etkili bir *melez kurgu* anlayışınız var. Yani, biçimci sinema ile gerçekçi sinemanın dinamiklerini kendi anlatınıza çok iyi yediriyorsunuz. Sanat sineması yapmanıza rağmen biçimci sinemanın zaman zaman size sunduğu imkânları da kullanıyorsunuz. Bu bağlamda da filmleriniz anlatısını pek çok filmde olduğu gibi öyküye, diyaloga yaslamaktan çok göstererek anlatıyı taşıyor. Bu bağlamda da bu gösterme, yani görüntünün aslında epistemeyi, bilgiyi yani anlatıyı taşıması meselesindeki niyetinizi biraz açıklayabilir misiniz?

E. T: Tabii, teşekkür ederim öncelikle.

K. Ö: Yani, bu bir yöntem ve tercihli bir yöntem benim gözlemlediğim bu.

E. T: Evet, aslında bu yöntem benim hep bu konuları anlatırken, belki *Gölgeler İçinde*'de yani ikinci filmimde biraz daha açtığım bir yöntem olmuş oldu. Bu konular, toplumsal gerçekçilik veya anlattığım dertleri biraz daha farklı bir bakış açısıyla anlatma üzerine aslında özetleyebilirim. Zerre'de baktığımızda hikâyeye, çok sade bir hikaye ama az önce bahsettiğiniz kurgu biçimi, daha sıçramalı bir kurgu ve aynı zamanda sadece tek bir karaktere odaklanan bir kurgu. Bu benim o karakterin seyircinin olabildiğince içerisine dâhil olabildiğini ve onun yaşamını gözlemlemesinden güç alması için yaptığım bir yöntem. Aslında bunu yaparken şunu hiçbir zaman istemedim, o karakterle özdeşleşip yabancılaşmaktan da uzaklaşmama çalışmam lazımdı. Çünkü o zaman o klişe dediğim veya duygusal ile duygunun aynı şey olmadığından hareketle, izleyicinin duygusal tarafa geçmesini hiçbir zaman istemiyordum. O

yüzden, filmin sonları *Gölgeler İçinde* de *Zerre'* de de biraz ucu açık sonlara sahiptir.

K. Ö: Katartik sonlar değiller yani

E. T: Evet, evet. Seyirciyi eve mutlu götürdüğüm zaman biliyorum ki defterini kapatıp kendi hayatına devam edecek. Hayır, orada belirli hayatlar var, bu sorunları izlediyseniz artık o sorunlara şahidiz ve o sorunların o hayatların sorumluluğunu da taşımamız lazım düşüncesiyle biraz kurgunun sonlarında veya kurgu stilinde bu şekilde tasarlamayı ön gördüm. Bu bana hem seyirciyle karakterin sıkılmadan ve hızlı kurguyla ve tek karaktere odaklanarak hikâye anlatma özgürlüğü verirken aynı zamanda yabancılaşma ve hikâye ve karaktere uzaktan bakabilmek imkânı da veriyordu. Bu açıdan, başta da söylediğim gibi çok fazla bir belgesel geçmişim olduğu için omuzda kamera ve elde kamera şeklinde karakter takipleri ve hikâye takiplerine çok hâkimdim. Bu stilin karakterin omzunda sürekli dolaşan bir üçüncü göz gibi seyircinin hep onun yanında olması ve onun kafasının içindeymiş gibi yaşananlara şahit olması açıkçası hoşuma gidiyor. O yüzden, iki hikâyede de paralel kurgu veya farklı karakterlerin hayatlarına çok odaklanmıyoruz. Ne zaman ki ana karakterimiz diğer karakterlerle karşılaştığında, temas ettiğinde o zaman oradan ne öğrenebilirsek öğreniyoruz. Atıyorum, *Zerre'*de ana karakter fabrikadaki yatakhaneyi ilk gördüğünde onunla birlikte, bizde ilk defa o odayı görüyoruz ve burada mı kalacak şimdi bu derken, aslında burada mı kalacağım sorusunu soruyor oluyor içinden. Bu açıdan, seyircinin hep karakterin yakınlarında olmasını ve hikâyeyi karakter ne zaman öğrenirse o zaman öğrenmesini, birlikte yaşamasını, birlikte deneyimlemesini seviyorum. O yüzden ileri gitmek, olayları önceden fark etmek veya bir şekilde "masanın altında bomba var"ı izleyiciye verip onu bekletmesini sevmiyorum açıkçası. Daha doğrusu, bu stilin anlatmak istediğim dünyalara pek uymayacağını düşünüyorum. O özdeşleştirme ve yabancılaşmanın aralarında dolaşabilmek bence çok tehlikeli; bir anda öbür tarafa kaçabiliyorsunuz veya bir anda filminden kopulabiliyor. O aralarda bir yol denemeye çalışıyorum. Hala deniyorum, ikinci filmimde de denedim, henüz çok başarılı olduğumu söyleyemem bu konularda ama kafa yoruyorum; bu ikisinin arasında bir yol nasıl bulabiliriz? Hem seyirciyi karakterden kopartmadan hem de seyirciyi çok duygusallıkla içeriye sokmadan... O yüzden hareketli kamera ve bir jump-cut kurgu, tek karakter yapısı, paralel öykülere ve paralel hikâyelere girmemek, benim tercih nedenim oluyor. Filmin görsel dilinde de bu genelde mekânların soluk olması, mekânların daha mono chroma renklere, tek düze olmalarına endeksli. Bu *Gölgeler İçinde'*de aslında görsel olarak daha güçlü bir dünyaya eviriliyor, hâlbuki anlattığımız dertler aynı dertler ama bu dertleri anlatırken olabildiğince minimal veya *Zerre* minimalken, *Gölgeler İçinde* biraz daha gösterişli. Aslında, yine minimal hayatları anlatıyor, yine bir küçücük karakterin sıkışmışlığını anlatırken bunu bu sefer daha anamorfik lenslerle, daha büyük bir hissiyatla, kameranın daha agresif kullanımı ve daha şiddetli kullanımıyla sağlıyor. Kameradaki şiddet, görüntülerde çok kirlidir, greni yüksek, düşük ışık, bazı yerlerde çok sert kontrast vardır, bazı yerlerde karakterin suratını bile göremiyoruz ama o kaosun içerisindeki karaktere ulaşmak aslında benim yine o minimal dünyaya görsel olarak daha doğrusu içerikte minimal olan hikâyeyi belki bir mikroskop gibi belki bir büyüteç gibi büyüterek izleyiciyi kandırma ve izleyiciyi o dünyanın içerisine odaklanma üzerine bir deneme oldu *Gölgeler İçinde*. Bilmiyorum, üçüncü filmimde nasıl bir yol izleyebileceğim ama buralara çok kafa yoruyorum açıkçası, biçimle içeriğin birbirlerine uyması ve uymamasından beslenme üzerine.

K.Ö: Evet, o diyalektik çatışma çok bariz hissettiriyor kendini aslında.

E.T: Evet, aslında uyumun olmadığı noktalar bazen daha iyi bir anlatım doğurabiliyor. Mesela, *Gölgeler İçinde'*de o hoşuma gitmişti. Bu kadar minimal noktalarda bazen büyük göstermek veya çok büyük olayları, öyledir ya çok küçücük bir detay üzerinden veya ucu açık veya göstermeyerek başka bir anlatım metotları bulmaya çalışıyorsunuz ve bu bence bazen siz de farkında olmadan yeni bir şey katabiliyor. Çünkü o şeye hep inanıyorum, bunun bir formülü yok. Hepimiz arıyoruz, hepimiz araştırıyoruz ve hepimiz bir şekilde yeni anlatım yolları buluyoruz. Sinema çok yeni bir sanat, yeni anlatım yolları bulabilir miyiz? Yeni bir şey bulabilmek şuan oldukça zor. İki filmimde de yeni bir şey bulduğumu asla söyleyemiyordum ama daha önceki o yollar üzerinde denemeler yapmak bile heyecan verici oluyor.

F.O: Ben yine biçimden içeriğe çekeceğim sizi biraz ama *Zerre* aslında bir bütünün içerisinden

çekip çıkarılmış zamansal bir parça gibi. Ya da bir hayat parçası... Ne evveliyatını biliyoruz ne de sonrasını. Ama bu parçanın içinde Zeynep'in mutlak çaresizliği söz konusu. Çaresizlik belli ki filmin kapsadığı zaman parçasından önce de vardı, sonrasında da olacak. Yani bütüne yayıldığı belli. Bu çaresizlik bizde yoğun bir umutsuzluk hissi yaratıyor. Gerçekten her şey bu kadar umutsuz mu, yoksa umudu *Gölgeler İçinde'* nin sonuna mı sakladınız?

E.T. : Evet şöyle aslında ikisini de yapmak istemedim. Ne mutlu ne de mutsuz bir son şeklinde bağlamayı istemedim. Hikâyenin akışıyla bitmiş olması önemli... Yeni bir işe girdiğinin akşamı odasında bir şekilde ondan ayrılıyor kamera ve tamamen çıkıyoruz onun hayatından. Yine öyle girmiştik hayatına ve öyle de çıkıyoruz. Tabi *Gölgeler İçinde'de* bu birazcık daha belirgin. *Zerre'de* o mutlu son ve mutsuz son: İşe girmiş bir taraftan bakarsak hayallerinden birisiydi işe girmek o zaman mutlu son, ama aynı noktada daha evden çıkamamış ve filmin başına geri dönmüş bu açıdan da umutsuz da olabilir. Aslında o sorgulama bence çok değerli oluyor. *Gölgeler İçinde'de* tabi biraz daha farklı. Orada da yine ikilem olduğunu ifade edebilirim. Bir isyan ve bir farkındalık, bir şekilde yalnız olmadıklarını fark etmeleri ve aslında güçlerinin farkına varmaları... Duvarı yıkmaya çabalamışlar zarar da vermişler ama en son bir hoparlör sesi duyuyoruz, zarar verdiler mi yoksa yapı tekrar devam mı ediyor, bir şekilde seyirciye bakarak bitiriyor zaten ana karakter. Yani sorumluluk seyircide. Demek ki yine çok olumlu gibi gözüküyor ama çok olumlu olduğunu söyleyemiyoruz. Bu açıdan bu ikilem hem izleyicileri özdeşleştirmek, onlara bir link vermek gibi oluyor. Ama aynı zamanda bütün defteri kapatıp mutlu bir şekilde izleyiciyi eve yollamak istemiyorum. Çünkü iki filmde de bence gerçekten izleyenlerin, hepimizin sorumlu olduğu konular var. En azından filmi izledikten sonra, "Ya evet ben burada olsaydım ne yapardım ne yapılabilir" gibi sorular sorduruyor. Gerçekten hikâye anlatımında, bu filmin sonunun rahatsız etmesi açıkçası benim işime geliyor. Bu açıdan bu iki hikâyede böyle bir ikilemle bitirmenin doğru olduğunu düşündüm. Sonrası için bilmiyorum açıkçası.

F.O: Evet ne kadar soru işaretiyle evimize dönersek zaten filmde bize bir şey katmış oluyor. Etkilemiş oluyor.

E.T: Kesinlikle evet. Ben soru işaretlerini, muğlaklığı çok seviyorum. Soru işaretleri ve muğlaklık bilinmezlik getirmiyor, aslında düşünce gücünü çalıştırmayı getiriyor. Hayatta da öyledir, çok fazla kafa yormamaya alıştığımız için aslında bazen filmlerde hızla cevaba ulaşmaya çalışıyoruz. Bu açıdan muğlak filmler, bulmaca çözer gibi çözmekten bahsetmiyorum, ama bazı yeri doldurulamaz kavramlar ve hikâyeler oluyor, hayatımızda da öyle. Bir anda birisiyle tanışıyoruz ve bir anda çıkıyor gidiyor hayatımızdan ama ne anlamı vardı bilmiyoruz. Ona illa cevap vermek zorunda değil ama onu yaşıyor olmanın bir süre sonra hayatınıza bir şekilde dokunduğunu fark ediyoruz. Ufacık bir detay bile olsa, bir isim bile olsa bu anlamda hayata bir yerden dokunuyor. Filmlerde de böyle, o sahnelerin birbirine bağlandığını düşünüyorum. Boşluk veya muğlaklığı aslında hikâyenin kırılma noktaları gibi görüyorum. O muğlaklıklar bence en farkında olmadığımız bilinçaltımızın hikâyeyi izleme taraflarıdır. Çünkü sadece gözle ve beyinle hikâyeyi ve sinemayı izlemekten daha öte, bilinçaltımızla başka türlü algılarımızla da filmi anlamaya çalışıyoruz. Benim mesela çok vardır, bir anda bir filmde bir sahneyi görüp bu bir şeye benziyordu deyip, yıllar önce izlediğim bir filmi hatırlatması... O kadar unutmuşum ki ama bir yerlerde kalmış ve tekrar o beynimdeki uyarın, hayatımda otuz yıl sonra o filmde bir sahneyle bağlantı kurulan bir sahne, beni otuz yıl önce izlediğim bir filmi hatırlatmaya götürebiliyor. Demek ki ben unutsam bile bilinçaltı veya hafıza veya beyin, o katmanlar filmleri çok fazla sınıflandırıyorlar. Bu yüzden o muğlaklığın ilk anlatımda ya da ilk görüldüğünde anlaşılmasın daha sonra bilinçaltına hizmet ettiğini düşünenlerdenim açıkçası.

K.Ö: Tam da buradan alayım ben. Özellikle *Gölgeler İçinde'de*, görebildiğimiz kadarıyla, Platon'dan, Foucault'ya oradan Marx'a uzanan bir düşünsel altyapı söz konusu. Senaryoyu yazarken sizi besleyen düşünsel kaynaklardan biraz bahsedebilir misiniz?

E.T: Tabi aslında tek bir kitap veya eserden daha öte, çok fazla. Foucault açıkçası çok önemli. Özellikle onun şöyle bir sözü var, çok seviyorum onu: "Benim kitaplarım, eserlerim molotof kokteyli gibi, mayın tarlası gibi olsun istiyorum. Onu okuduktan, inceledikten sonra kişi kendini yok etsin, kendini patlatsın". Oradaki yok etme aslında kişinin kendini yok etmesi

değil, fikirlerini yok edip değiştirmesi.

K.Ö: Aşması ve aşındırması.

E.T: Aynen öyle. *Gölgeler İçinde*'de böyle bir anarşi duygusu var. Başrol artık bazı şeyleri fark ettikten sonra kendi yok oluşunu bile göze alarak bütün sistemi yok etme üzerine; çünkü ancak yok edilirse yeni bir sistem kurulabilir fikri üzerine yola çıkıyor. Bu anlamda Foucault, Panoptikon; Platon bunlar beni çok besleyen düşünürler/kavramlar. Ama bunları olabildiğince gizli biçimde hikâyeye yedirmeye çalışmak gerekiyor bence. Bunları o yüzden okuyup unutmaya çalışıyorum ki çok yüzeye çıktığı anda çok kavramsal olur ve sinemanın ruhuna o plastiğe zarar verir, bir anda propaganda filmine dönebilir, bir anda akademik bir filme dönebilir, bir anda belgesel dönebilir diye o çizgileri her zaman kendime hatırlatıyorum. Hikâyeden ve karakterden uzaklaşma çünkü bu kavramların hepsi aslında basit karakterin, davranışların üzerine anlam katıyor diye. Bunun ötesinde Stanisław Lem'i çok okuyorum, Asimov'u çok okuyorum. Açıkçası onlar bana çok büyük heyecan ve tamamen farklı bakış açıları veriyorlar. Ursula Le Guin'i çok seviyorum. Bunlarda, şuradan şunu aldım diyemem ama o bakış açısı kapsamında o başka dünyalar, başka bir gezegen gibi kapalı sistemler, o kendi içine döngüler, duvarın ötesini aşmak, o kavramlar, o dünyalara sızmak... Bunları aslında bana hep bu kitaplar veriyor. Eski Rus bilim kurgularını izlemeye çalıştım uzun bir süre, edebiyatta da böyle çok keşfedilmemiş hikâyeler buldum, ismi cismi belli değil. Hep bildiğimiz isimlerin ötesinde çok farklı bilimkurgu ve distopya dünyasını keşfetmeye çalıştım. Bilimkurguda bildiğimiz belli kavramlar vardır işte; uzayda yolculuk, zamanda yolculuk... Hâlbuki felsefe ve spiritüellik, ruhsallık buralarda veya bu kavramlar, emek kavramı, iktidar, izleyen, izlenen bu kavramlar çok iyi yorumlanabiliyor distopya ve bilimkurgu edebiyatında. Bu açıkçası benim çok ilgimi çekti. Bu kavramlar üzerine bu dünya kurulabilir, bu sularda, bu türde eserler verebilir miyim diye yola çıkmamı sağladı. O yüzden de bilimkurgu ve distopyanın biçimi bana heyecan vermiş oldu ikinci filmde, *Zerre*'den sonra. Bu kavramlara başka türlü bu kadar yaklaşamayacağımı düşündüm. Bu açıdan bu eserler tabii bunları çok daha çoğaltabiliriz ama heyecanlandığım ve sürekli elimin gittiği bu kavramlar çok ilginç. Muazzez İlmiye Çığ'ın Sümer yazılarını okuyorum acayip derecede bana ilham veriyor. Özellikle Sümerli Ludingirra, tarih öncesinde yazılmış bir günlük Muazzez İlmiye Çığ'ın çözümlediği. Çok uzun yıllar öncesinde günümüzün sorunlarını anlatan birisiyle karşılaşıyorsunuz. Zamanda yolculuğun gerçek kavramı bu bence. O yüzden çok antik bir yazı gibi duruyor ama bana çok bilim kurgusal geliyor. Açıkçası böyle farklı disiplinleri işin içine katmaya çalışıyorum. Antropoloji yükseği de yapıyorum. Bu anlamda o antropoloji kavramları bu dünyayı kurarken de -*Gölgeler İçinde* özelinde- bunların bir ritüelleri olması lazım, sabah başlarken bir yerlere bakıp gitmeleri gerekiyor, kurdukları dünyanın bir sistemi var, kendilerine özgü bir kadın erkek ayrımı ve birleşimi, tamamen kendi dünyalarını kurmaları... Küçük bir kapalı toplummuş gibi dizayn etmeye çalıştık. Bu anlamda da, antropoloji çok altlarda kalsa da o dünyayı kurmakta bana çok yardımcı oldu.

F.O.: O zaman *Gölgeler İçinde*'den devam edersek ben de açıkçası *Gölgeler İçinde*' yi seyrettiğimde aklıma hemen Platon'un mağara alegorisi geldi. Hatta filmin ismi dahi bunu çağırıyor. Sözelimi filmdeki işçiler tıpkı o Platon'un mağaradakileri gibi. Esas karakterimiz ise ne olursa olsun yüzünü o ışığa dönen o Platon'un filozofuna dönüşmeye başlıyor, tam olarak o düzeye henüz erişmemiş olsa da. Sorgulamaya başladığı andan itibaren, diğer işçilerden ayrışıyor. Diğerleri hala zincirlerine bağlı bir şekilde dururken o tekrar diğer işçilere döndüğü zaman onları ikna etmeye çabıyor yine Platon'un filozofunun karanlıktakileri ikna etmeye çabalaması edememe gibi. Platon'un mağara alegorisi bu anlamda sizin filminizde nasıl karşılık buluyor? Neler söylersiniz?

E. T.: Evet beni de çok heyecanlandıran bir kavram. Tabii çok kullanıldı edebiyatta da sinemada da. Biz hepimiz aslında gerçekliği çözmeye çalışıyoruz kendi hayatımızda da kendi gerçekliğimizde de veya işte hikâyeler özelinde de karakterlerin bir gerçeğe ulaşması için çabıyoruz Hepimizin yolculuğu aslında sorgulamalar üzerine geçiyor. En basiti zaten kendimizi sorgulayarak yaşamaya çalışmamız. Bu anlamda o gerçeğe nereden bakarsak, yorumlanabilen bir kavram olduğu için açıkçası buradaki gerçek bence aslında gölge. Ve aslında bu yüzden insanların bizim hayatımızda da böyle olduğunu düşünüyorum inanılmaz fazla sorgulamaların içindeyiz. Tam olarak nerden geldiğimiz belli değil nereye gittiğimiz

belli değil gelecek ve geçmiş insanlık anlamında söylüyorum bunu. Bir kutunun içindeyiz dünyada dünya dışı başka hiçbir yerden haberimiz yok nerdeyse elimizde bazı gözlemlerimiz var, tamamen kapalı bir kutunun içinde yaşıyormuş gibiyiz. Ve burada gerçek adını verdiğimiz bilim, inanç, edebiyat ve sanat gibi bir sürü enstrümanlarla gerçeği yorumluyoruz. Bunlarında aynı mağara alegorisinde olduğu gibi mağaradan içerisinde duvarda yansıyan gölgeler olduğunu hep düşünüyorum. Aynı bunun alegorik olarak *Gölgeler İçinde'ki* fabrika bölgesiyle kıyaslayabiliriz. Onlar da bir şekilde kameraların, çalışan aletlerin olduğu, taşlar döndüğü bir bölgedeler ve onlar için gerçek yemeklerini alıp gelmeleri, sularının sınırsız olmaları, barınabilmeleri, çalışabilmeleri ve ayakta kalabilmeleri. Bu gerçeklik bir şekilde bir aletin bozulmasıyla sekteye uğrayınca farklı bir farkındalık düzeyine geçebiliyorlar. Aslında o zaman soru çıkıyor bu gerçeğin kaynağı, duvara düşen gölgenin asıl kaynağı neresi? Nereden geliyor ? Bir delik var ve oradan bir ışık geliyor. Onu karakterlerden biri fark edip geri döndüğünde, diğerlerine anlatmak istediğinde tabii ki de fark edemiyorlar çünkü ışığı gören, gerçekliğin başka bir kademesine geçen, başka bir yönünü gören biri asla bir daha geri dönemez veya geri döndüğünde asla aynı insan olamaz açıkçası bu doğanın kuralına ters bir şekilde düşünsel gelişimi dolayısıyla da. Bu açıdan tüm dünya tüm yaşadığımız şeyler mağara alegorisi ve *Gölgeler İçinde'de* bu alegorinin aslında plastiğe, bir kaba, fabrika bölgesine düşmüş hali. Bunu gerçek ışığı takip eden veya gerçekliği yorumlamaya çalışansa ana karakterimiz olmuş oluyor alt metinde baktığımızda. Aslında bu döngüyü orada çok gizli bir şekilde görünür kılmaya çalıştım ama ben bunu onun ana derdi olarak değil sadece bunla biz hepimiz karşılaşıyoruz. Kendi hayatımızda da çoğu sorguladığımız şeyin başka bir yönünü görüp aslında gerçeğin tam tersi olduğunu fark edip bir üst farkındalık seviyesine geçebiliyoruz. O yüzden *Gölgeler İçinde* filmin adından da dediğimiz gibi gölgelerin içindeler peki o zaman gerçek ne? Gölgeler dışında ne var? Bunu artık seyirciyle veya filmin alt metniyle açıklanabilecek kavramlara doğru yöneliyoruz açıkçası. Özetle mağaranın bir dışı olduğunu fark ediyoruz, bunlar da fak ediyor. Bu bile büyük bir farkındalık. Belki hiç orayı bulamayacağız, bulamayacaklar ama dünyada biz bile farkındayız, bu mağaradayız bu mağaranın bir dışı var. Ne var bilmiyoruz. Üzerine kafa yoruyoruz. Bir şekilde filmdeki ana karakter de kafa yoruyor. Tamirci karakteri ile bir adım ilerliyor ama fark ettikleri şey diğer insanlardan farklı olarak burada gördüklerimiz bir gölge, gerçek dışarda, o zaman orda ne var?

K.Ö.: Tam da buradan ben devreye gireyim. Fabrikadaki işçileri “gölgeler içinde” tutan iktidar ki görünmeyen, lüpen ve tekensiz bir yerden kendi varlığını hissettiren iktidar panoptik mekanizmayla ve kameralar aracılığıyla gözetimini ve denetimini yapıyor ki bu günümüzde de çok aynalaması olan bir şey. Kapitalizmin aslında bu panoptik mekanizmaları günümüzde kadar arttırarak çok etkin bir şekilde de gösterdiğini gözlemliyoruz. Sizin filminizde de bu başarılı bir şekilde ortaya çıkıyor. Ve rıza mekanizması ortaya çıkıyor yani bir süre sonra otokontrol, gölgeler içinde kalan topluluklar içerisinde baskın hale geliyor. Yani böyle bir işte egemen ve çalışanlar, işçi sınıfı arasında kurulan yada işte köle ve efendi arasında kurulan mesele aslında çok güçlü bu panoptik imkanlarla sağlanıyor: rıza mekanizması. Sizin filminizde de bu ve bunun kırılma aşaması çok iyi bir şekilde gösteriliyor. Bu noktada da filminizi de merkeze alarak bu denetim toplumu, gözetim toplumu üzerine ne söylemek istersiniz ?

E.T.: Açıkçası *Gölgeler İçinde'den* hareket ederek yani burası sanki bir kale gibi o da hani hep benzer bir örnek vermem gerekirse. Kapalı bir sistem, bir fabrika sistemi burasını bir kale olarak yorumlayabilirsek, kale düşmanları dışarda tutmak için mi yoksa insanları içerde tutmak için mi? Bu buradaki fabrikayı da öyle gösteriyor. Yani bu insanları dışarda değil içerde de tutmak için yapılmış gibi. Taş yıkıyorlar sadece, gerçekte de böyleydi bu arada o bölgede tamamen taş yıkıyorlar...

K.Ö.: İktidar mekan aynı zamanda burası tam Foucault'nun tabiriyle.

E.T.: Aynen öyle evet. Yani gerçekte de böyle taş yıkıyorlar. Ne yıkadıklarını tam bilmiyorlar. Gerçekte de orada kameralar vardı daha modern beyaz kameralar ve hani bunun birçok benzer türevlerinin dünyada da görebiliyoruz. Burada dışarıda ne var ? Kimse hiçbir şey bilmiyor farkında da değil. Buradaki insanları içerde tutmak için yapılmış bir yapı gibi. Tamamen panaptikona çok uyuyor ama hani buna baktığımızda tabi daha sınırlar belli izleyen izlenen tamamen arada bir mekanizma var, arkada ne varı bilmiyorlar, sorgulamıyorlar bile. Hani biraz günümüze baktığımızda bu kavramları üzerinde Baudrillard'ın panoptik çağın bittiğine dair

bir söylemi var ama şu an aslında post-panoptik dediğimiz hani o iki tarafında birbirinin içine geçtiği, gözetleyen gözetlenen bu kavramların bile sınırlarının kalktığı ve saydamlaştığı bir noktadayız. Buradaki *Gölgeler İçinde* özelinden beni en çok ilgilendiren şey şuydu: gözetlenen bir topluluğun bir üyesi gözetleyen tarafa geçebilir mi? Aslında biraz kameraları kırması, kameraların arkasını keşfetmeye çalışması ve odalara girmesi, kabloları takip etmesi, diğer kameraları bulup, ana sistemi keşfetme çabası bunun için. Bir an gözetleyen tarafa geçiyor ana kahramanımız. Bu bana hep heyecan verici bir nokta olmuştur. Gözetlenenin gözetleyen tarafa geçmesi ve bir anda aslında bildiğimiz şeyler filmin içindeki ters planlar da biraz onu anlatıyor. Bildiğimiz gerçekliğin aslında terse dönmesi, bir anda gözetleyen tarafının gözetlenen tarafa geçmesi. Bu anlamda tekrar panoptik bir döngüden bahsediyoruz ama bu sefer güç dengesi ayrılıyor açıkçası.

F.O: Filmde, Marks'ın yabancılaşma kavramına dair çıkarımlarda bulunmak da mümkün. İşçiler ürettikleri ürüne yabancılaşmışlardır; ne ürettikleri belli değildir. Birbirlerine yabancılaşmışlardır; aralarında herhangi bir dayanışma söz konusu değildir. Üretici etkinliklerine yabancılaşmışlardır; iş onları zihnen ve bedenen çürütmüştür. Ve de kendi türüne yabancılaşmışlardır; insanlıktan çıkmışlardır. Dolayısıyla sınıf bilinci söz konusu değildir, daha çok kendinde bir sınıf halinden söz edebiliriz. Filmde sorgulama ve düşünme ortaya çıktığında ve ardından bunlar edimselleştiğinde yabancılaşmanın yavaş yavaş ortadan kalkmaya başladığını ve kendinde sınıf halinden kendi için sınıf haline bir geçişin söz konusu olduğunu söyleyebilir miyiz?

E.T.: Tabiki de, zaten filmin içerisindeki o, tamamen kendi içinde buldukları yapıdan bile habersiz olmaları, o kadar yalnızlık ve o kadar bireysellik, birey ve bireysellik aynı kavrammış gibi hep karıştırılır ya, tamamen bireyselleşmişler bence buradaki çalışanlar ve ne için çalıştıklarını bilmiyorlar. Gerçekten de o fabrikada çekim yaparken, biz de bir türlü çözemedik. Taşlar geliyor ve taşları suyla yıkıyorlar, makinelere yoluyorlar. Öbürü başka makinelere yolluyor, böyle böyle bir şekilde o taşlar bir yere gidiyor. Biraz sorgulamaya çalıştım, takip ettim ama sonra ben de bir yere ulaşamadım o bölgede. Daha tekstil odaklı bir fabrika olsa çıktığı görebiliyorsunuz ama maden yapılarında madenin, yerin 5 kilometre altına gidip sonra oradan bir taş çıkarıp, sonra onun son ürün haline gelmesi çok uzun bir süreç. Çünkü siz o sürecin küçük bir noktasında kalarak, aslında nerede olduğunuzu fark edemiyorsunuz. Bir önemi de yok, orada amaç, demin de dediğim gibi, belki de sadece o insanları içeride tutmak için bir şekilde onlara iş vermek ve makinelerin veya fabrikanın veya büyük sistemin kendini ayakta tutması için malzemelerden bir tanesi. Bu açıdan baktığımızda çalışanlar ayakta kalmak zorundalar. İki kahramanın geceleyin bir konuşması var “çok bir şeye karışma işini yap, hasta olmamaya çalış, iyi uyu” yani kendinle ilgilen, çok fazla etrafa bakma Bu zaten genel de hep telkin edilir. Dikkat ederseniz çoğu fabrikada tabelalar vardır, işte “baret tak” veya işte “yemeği hızlı bitir”, işte “30 dakika yemek süresi” falan gibi yazılar falan vardır. Bu güvenlik için tamam ama bazı noktalarda tamamen yönlendirmek ve işten çok koparmamak için yapılan direktiflerdir. Bu neden, çünkü sosyalleşmek birlikte çözüm aramaya çalışmak, birlikte buluşmaya çalışmak yerine işe odaklanmak. O yüzden o barakalardaki borulardan gelen seslerle birbirlerine ulaşmaya çalışıyorlar, altlarda birileri var, başka bölümlerde birileri var, birbirlerinden habersizler. O yüzden filmin sonunda “sizde mi bu fabrikadasınız” diye sorduğunda o da, “evet, ya siz?” diyor, yani birbirlerinden bu kadar kopmuşlar, yan yana olmalarına rağmen. Ulaşmaya çalışıyorlar birbirlerine ama bulamıyorlar. İşte aslında bu tamamen, oradaki o borular aracılığıyla birbirlerine ulaşmalarına rağmen, yalnız kaldıkça tek hale gelmişler ve o bir kişi çok bir şey yapamıyor, en fazla ufak bir zarar verebiliyor. Ne zamanki o yapı büyüyecek, ne zamanki birleşmek veya ne zamanki sorunların çözümü için birbirimize danışmamız veya birbirimizden yardım istememiz noktasına geleceğiz o zaman işte o bireysellik çıkacak ve sınıf bilinci tam olarak yerini alacak. Oradaki o sınıf bilinci ancak farkındalıkla ve yeni bir düşünce biçimiyle gelebiliyor farkındaysanız. Yani ana karakter, bu düzenin ötesinde başka bir şey, duvarın ötesinde, mağaranın ötesinde başka bir kaynak olduğunu mağaranın dışında olduğunu fark edince bir sınıfsal kavram ortaya çıkmaya başlıyor ve ondan sonra hatta yemekhanede buluşuyorlar, aralarından bir tanesi diyor ki genç olan, dahi çocuk “yani ne kadar yiyeceğimiz var? Herkes elindeki yiyecekleri sayсын. Yani burada yemek kesildi, su da kesildi ve biz artık bir şekilde kendimiz ayakta durmak durumundayız. Ve en büyük kavram orada yine ana kahramanın dediği gibi “biz bizeyiz”.. Arkada kimse

var mı yok mu dan öte, biz buradaki kişiler olarak biz bizyiz ve biz artık orada bir sınıf oluşturuyoruz. Birlikte hareket edersek ancak ayakta kalabileceğiz. Yani zorluk, farkındalık, o mevcut düzenin bozulmasıyla sınıf bilinci ortaya çıkıyor. Her şey yolunda gittiğinde hiç kimse sınıftan bahsetmez, kendi gemisini yüzdürmeye çalışır. O yüzden sosyolojik olaylar, sosyal çalkantılar bence çok değerlidir toplumlarda. Sınıfların bir şekilde kaynaşmasını, farkındalığı arttırmaya yönelik bir çaba olabiliyor bu anlamda, insanlık anlamında söylüyorum bunu, herhangi bir olay üzerinde değil, tamamen insanlığın kendini sorgulamaya başladığı olaylar bütün bu tarihsel döngülere denk geliyor. Bu açıdan sınıf bilincinin bireyden çıkıp, daha büyük bir kavrama, hatta insanlık bilincine, tamamen ayırım yapmayan bir insanlık bilincine doğru yol alması gerektiği kanaatindeyim.

F.O: Filmde, tamircinin konumu da ayrı bir tartışmayı hak ediyor bence. Burada birbirini tamamlayan iki soru sormak istiyorum. İlk olarak; tamircinin başarısız oluşunu, yanlış bir konumlanma noktasına yerleşmesine bağlayabilir miyiz? Yani, Marks'ın ünlü 11. Tezini de hatırlarsak, o, sadece dünyayı yalnızca yorumlayan olduğu, onu değiştirmeye çabalamadığı için mi başarısız olmuştur?

E.T: Kesinlikle evet. Bu noktadan bakabiliriz. Çok ilginç bir yorumlama bu arada ama zaten böyle şeyle çok değer katıyor ve o katmanlı yapının bana verdiği en büyük heyecan da bu açıkçası. Bu tarz okumalara açık olması ve bence çok değerli bir okuma bu. Bu anlamda kesinlikle "aslında neyin içindeyiz?" karakterin tamirciye sorduğu bir soru var. Neyin içindeyiz diye soru soruyor. Tamircinin verdiği cevaplar sistemi tam olarak çözmeye çalışmış ama bir yere kadar ulaşabilmiş ve o sistemin çözmekten daha öte o akışa kendini bırakarak yaşamayı tercih etmiş. Ayakta kalabilmesi ve tamamen o sistemin ancak çelişkilerle olan doğasını fark etmesi ve kendinin bir parçası olduğunu fark etmesi bunu çözebiliyor. Çünkü onlar da bir kavramın içerisinde. Bu açıdan baktığımızda tamamen hayatta kalabilme güdülerinin onların o yapının içerisindeki mücadelelerine karşılık geliyor. Bu açı benim için farklı bir okumaya neden olabiliyor, neden çünkü tamirci karakteri bir yere kadar taşımış bu gerçekliği, çözmeye çalışmış, eski bir işçi, hatta birlikte yolda yürüdüklerinde biliyorsunuz. Ana karakter yerde kırılmış bir kamera buluyor, bir yolculuğa çıktıklarında, doğada toprakta yerde, ona bakıyor ve tekrar yola devam ediyor. Demek ki buraları birileri denemiş, belki de tamirci veya başka birileri. Tamirci de bunlardan biri ve bir türlü çıkamıyor ama oradaki bu sistemin tek başına çözülemeyeceğini, bir şekilde bu ipin ucunu birilerinin sarması gerektiğini fark etmiş. O yüzden son odaya geldiklerinde yaşanan konuşmalar bunun ipuçlarını veriyor. Ana karakter ya devam ettirecek bu sorgulamayı yada bu ipin ucunu sarmayı ve filmin sonunda aslında seyirciye bırakacak ve seyirci bu ipin sonunun getirebilecek. Çünkü bu gerçekten de bir kişinin veya benim veya başka bir eserin cevap verebileceği bir soru değil. Sadece sorgulamalarla tamircinin yaptığı gibi sorarak veya düşünerek çözüm noktasına yaklaşılabilir. Bunun için kolektif bilinç lazım, bunun için toplu bir şekilde disiplinler arası bir kavrama lazım. Bence tamirci onu fark etmiş, yani ben bir yere kadar taşıdım ama artık bir şekilde bu güç ana karakterde zaten o yüzden ana karakterimiz de korkmuyorum diyerek yerin altına inmeye başlıyor.

F.O: Tamirciyi, bir yanıla kapitalizmin işleyişini çözebilen, ancak uzlaşmaz çelişkilerle dolu niteliğini doğal bir durum olarak kabul eden Ricardo, Adam Smith gibi klasik iktisatçılara benzettim. O da sistemin işçilere muhtaç olduğunu anlamıştır ama değiştirmek için herhangi bir yaklaşımı, çabası vb. bulunmaz. Diğer yandan ise, anlamsız ve bir yere varmayan konuşmalarını gerçekliği gizemleştirilmeye hizmet eden 'ideoloji' bir 'camera obscura'nın ürünü olarak görülebileceğini düşünüyorum. Buna karşılık karakterimiz ise, deyim yerindeyse 'somut koşulların somut tahlilini' (sağduyu düzeyinde de olsa) gerçekleştirerek doğru bir bakış açısına yerleşiyor ve diğer işçileri de arkasına alarak sistemi yıkmaya yönelik girişimine başlıyor. Siz bu çıkarımlarım hakkında neler söylersiniz? İkinci sorum da bu olsun. Bu iki soruyu, aynı zamanda iktisat mezunu bir yönetmen olmanızdan kaynaklı sorduğumu da belirtmeden geçemeyeceğim. Bana biraz şöyle geldi, Marks'tan önce Ricardo gibi klasik iktisatçılar da kapitalizmi büyük ölçüde çözmüşler. Sınıf çelişkisini anlamışlar ama bunu doğal bir durum olarak kabul etmişler. Bir yanıla ben tamirciyi buna benzettim, diğer yanıla da yine anlamsız denebilecek belirsizlikte. Hatta karakter bir yerde buna kızıyor daha somut şeyler istiyor, gerçeği istiyor ondan. Ama tamirci sürekli kafa bulandırmaya devam ediyor

olan diğer kitap yazarı, sinema yazarı, sizin gibi değerli akademisyenler bir şekilde eserleri aracılığıyla denk düştüğüm diğer yalnızlar ile karşılaşma yaşıyorum o zaman yalnızlığım bozuluyor. Bir yalnızlığı bence ancak başka bir yalnızlık bozabiliyor. Yoksa bir şekilde proje üzerine çoğul bakış açısı açıkçası ben başaramadım olmuyor. Ama ne zaman ki bir metin düşsel dünyamın, anlatmak istediğim dünyanın maddeye dökülme noktasına geliyor. Yani düşünce içinden çıkıp plastiğe, kameraya, ışığa dönme noktasına geliyor o zaman, tamamen bu yalnızlığı çöpe atıp tam bir kolektif yapıya dönmeniz gerekiyor. Hatta yalnızlıktan daha da uzaklaşmak gerekiyor. Bu noktada işte görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, kostümcü, yardımcı yönetmen, yapımcılar gibi birçok kalem bir şekilde işin içine giriyor ve artık orada benim yalnızlığımı zenginleştirmeye başlıyorlar. İçimizde büyüttüğümüz bütün duygular, düşünceler bir şekilde maddeye dökülürken kolektif hale geliyor. Çünkü sinema çok kolektif bir sanat zaten. Çok fazla hatta. Bazen işin ucun bile kaçabiliyorsunuz. Bazen o kadar çok insan projenin içine dâhil oluyor ki, sizin aklınızdaki ufacık bir fikir, bambaşka bir yere gidebiliyor. O yüzden siz hep filmin sonuna kadar, hatta kurgunun sesin sonuna kadar bile o düşünceden uzaklaşmamaya, onu korumaya çalışıyorsunuz. Çünkü her insan kendi yorumunu katmaya çalışıyor. Bu çok değerli bir şey sadece o yorumu katarken ana düşünceden, yalnızken bulduğunuz hissiyattan uzaklaşmamak gerekiyor. O yüzden çok özet olarak ilk duygunun çıkması veya onun hikâye ile buluşması böyle korkunç bir yalnızlıkla ortaya çıkarken, plastiğe dökülmesi de tam tersi neredeyse yüz, iki yüz kişiyi bulan büyük bir kaosla ortaya çıkıyor.

K.Ö.: Kaotik bir kolektivizm var orda.

F.O.: Aynen öyle kesinlikle. O yalnızlık sonra onunla birleşince başka bir şeye dönüşüyor. Sinemada belki tek bu konuda. Diğer çoğu sanat dallarında o yalnızlık ikinci süreçte devam edebiliyor, daha güzel bir yere gelebiliyor. Ama sinemada yapmanız gereken tek şey o kaostan beslenmeye çalışmak açıkçası.

K.Ö.: Sayın Erdem Tepegöz, değerli vaktinizi ayırdığınız için, kıymetli sohbet için ben Kurtuluş Özgen,

F.O.: Ben Fırat Osmanoğlu

K.Ö.: Sinefilozofi dergimiz olarak çok teşekkür ediyoruz.

E.T.: Ben çok teşekkür ederim. Açıkçası epey zorlu sorulardı, bunu itiraf etmem gerekli. Aynı zamanda inanılmaz keyifliydi çünkü bu tarz okumalar alt metinler çok değerli. Sizin bunları bir şekilde yorumlamanız da benim için, film yapan insanlar için çok değerli. Çünkü o bazen filmi ortaya çıkarırken, ben ne saçmalıyorum, bunlar çok detaylar, alt şeyler, kimse fark etmeyecek niye bu kadar aylarımızı veriyoruz, bu ufacık bir detayın veya ufacık takıldığımız sosyolojik bir noktanın filmin içine sızmaya çalışması için neden bu kadar uğraşıyoruz diyoruz. Ama bu şekilde okumalar çok önemli. Filmlerin geleceğe kalması bu şekilde oluyor. O yüzden ben çok teşekkür ederim vaktinizi ayırdığınızı için, çok keyif aldım.





sineFILOZOFl

HAYATI SİNEMAYLA KAVRAMAK İSTEYENLERİN HAKEMLİ E-DERGİSİ

ARALIK SAYISINDA NELER VAR?

Editörden

Kurtuluş Özgen

Makaleler / Articles

Faces and Surfaces in the Landscape of Pasolini's 'Palestina'
Pasolini'nin Filistininde Yüzler ve Yüzeyler
Işıl Baysan Serim

Feminist Öznenin Toplumsalla Kuruluşunda Sinema-Ötekiyle Karşılaşma
In The Cinema Establishment of Feminist Subject with The Social- Encounter Others
Nüket Elpeze Ergeç

Deri-Ben'likten Psikik Sarmala: Tiksinti'de (1965) Mekan ve Abjekt İlişkisi
From the Skin-Ego to Psychic Spiral: The Relationship Between Space and Abject in Repulsion (1965)
Evrin Nacar

Sinemada Felsefeden "Yararlanma" Yolları Üzerine Bir Tartışma
A Discussion About The Ways Of "Utilization" From Philosophy In Cinema
Çağdaş Emrah Çağlıyan

Makineler Film Yapmayı Düşler mi?: Jan Bot Örneği
Do Machines Dream of Making Movies?: The Case of Jan Bot
Batu Anadolu

Sinedigma: Sinemanın Zihinsel ve Toplumsal Gerçeklik Üretimi
Sinedigma: The Mental and Social Reality Construction of Cinema
Gökhan Gültekin

L'Amant Double Filminde Öteki Mekân Temsili Olarak Heterotopya

Heterotopia as a Representation of Other Space in the movie L'Amant

Muhsine Sekmen

Basın Fotoğraflarında Sanatsal Kaygı / Ölümün ve Şiddetin Kutsanması ve Yüceltilmesi
Artistic Concern in Press Photos Blessing and Exaltation of Death and Violence

Onur Dursun- Filiz Yıldız

Değini / Views

Yeşilçam Sinemasında Felsefeyi Aramak
Serdar Öztürk

Kitap İncelemeleri / Book Reviews

Ken Loach'un İmgelerinde İz Sürmek: Ken Loach Filmlerinde Mücadelenin Arkeolojisi
İnceleyen: Aslı Şahinkaya

Sinema ve Felsefe İlişkileri Üzerine: Sinemada Tembellik Hakkı
İnceleyen: Ali Gürbüz

Seyir ve Seyirci Türkiye'de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri
İnceleyen: Arzu Ertaylan

Söyleşiler / Interviews

Erdem Tepegöz ile Söyleşi
Kurtuluş Özgen-Fırat Osmanoğulları