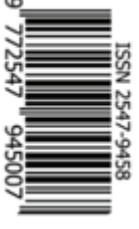


CİLT(VOL):6 SAYI(NO):12 ARALIK(DECEMBER) 2021



# sineFILOZOFi

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**

Dr. Eda Arısoy, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

## **Editör Yardımcısı / Assistant Editors**

Dr. Öğretim Üyesi Dilar Diken Yücel, İnönü Üniversitesi, Türkiye  
Dr. Fırat Osmanoğulları, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Arş. Gör. Işkın Özbulduk Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Arş. Gör. Aysu Uğur Balcı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Arş. Gör. Aslı Şahinkaya, Başkent Üniversitesi, Türkiye  
Arş. Gör. Gülşah Erdoğan, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye  
Mert Can Arık, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

## **Sekreteryası / Secretariat**

Buse Uzun, Ankara Hacı Bayram Veli 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. Benjamin Thomas - Études Cinématographiques, Faculté des Arts,  
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 Serarşlan, 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  
Doç. Dr. Ahmet Oktan, Ondokuz Mayıs 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 Selçuk Ulutaş, Nevşehir Hacı Bektaş Veli, Türkiye  
Arş. Gör. Dr. Sarper Bütev, Kastamonu Üniversitesi, Türkiye  
Öğr. Gör. İren Dicle Aytaç, Kocaeli Üniveristesi, 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**

Arş. Gör. Melike Sinem Yılmaz, Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türkiye

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

**Web Editörü / Web Editor**

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

**Sosyal Medya Editörü / Social Media Editor**

Murat Erol, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Sedef Hızlı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

*SineFilozofi* dergisi yılda iki kez yayınlanan, uluslararası, hakemli, yaygın, süreli bir elektronik dergidir. Sinema ve felsefe alanları arasında disiplinlerarası bir yapıya sahip olan dergi, alanında uluslararası akademik tartışmalara zemin sağlamayı amaçlamaktadır.

*SineFilozofi* açık erişim sağlama politikasını benimsemiştir, kâr amacı taşımamaktadır ve dergi içeriğine erişim ücretsizdir. Dergi makale işlem ücreti veya başvuru ücreti almamaktadır. SineFilozofi gönüllülük esasına dayalı olarak işlemektedir. Dergi içeriğinde yayınlanan makaleler, kitap ve film incelemeleri ile söyleşi/röportaj/mülakatlar için telif ücreti ödenmemektedir. Dergi içeriğinin orijinalliğini korumak adına, dergiye gönderilen yazılar, başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Ancak bir içerik dergimizde yaylandıktan sonra başka mecralarda da yayınlanabilir. İçeriğin tüm yayın hakları yazarlara aittir. Dergide yayınlanan eserler kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

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

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



SineFilozofi, Türkiye adresli bilimsel dergilerin uluslararası 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'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 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](mailto:sinefilozofi@gmail.com) - [bilgi@sinefilozofievents.org](mailto:bilgi@sinefilozofievents.org)  
Adres/Mail : Bişkek Cad. 81. Sokak No:2 Emek/ANKARA



SineFilozofi [Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı](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:**  
Eda Arısoy

### - Makaleler . Articles

- Yapay Zekâ Düalizminde Özbilinçlilik Halinin Varlığı Ve Yıkımı Üzerine (Araştırma Makalesi) 1005-1024  
On The Existence And Destruction Existence Of Self-Consciousness In  
Artificial Intelligence Dualism (Research Paper)  
Mehmet Ali Sevimli, Meral Serarslan
- Mimarlık Ve Sinema Arakesitinde Yer Ve Yersizliği Okumak: Ahlat Ağacı Filmi'nde Ruhun Yitimi 1025-1043  
(Araştırma Makalesi)  
Reading Place And Placelessness At The Intersection Of Architecture And Cinema: Loss Of The Spirit  
In Ahlat Ağacı (The Wild Pear Tree) (Research Paper)  
Gülşen Ergün Bilgili, Pınar Dinç Kalaycı
- Oryantalist Bakış Yeniden: Djam (Aman Doktor) Filminde İstanbul (Araştırma Makalesi) 1044-1058  
The Orientalist Look Again: Istanbul In The Djam (Research Paper)  
Özge Güven Akdoğan
- Emotional Appeal Of Science Fiction Cinema: In Awe Of Interstella (Research Paper) 1059-1074  
Bilim Kurgu Sinemasının Duygusal Cazibesi: Yıldızlararası'na Duyulan Hayranlık (Araştırma Makalesi)  
Mehmet Sarı
- Sinemada "Rüya" Ve "C Blok" Film Örnekleri Üzerinden Sosyal Konut Eleştirisi (Araştırma Makalesi) 1075-1096  
Social Housing Criticism Based On Rüya And C Blok Film Samples In Cinema (Research Paper)  
Burhan Kılıç
- Rewriting Shakespeare: Discussing Postmodern Drama Elements in Two Feature Film Adaptations of  
William Shakespeare's play "The Tempest" (Research Paper) 1097-1115  
Shakespeare'i Yeniden Yazmak: William Shakespeare'in oyunu The Tempest'in İki Film  
Uyarlamasındaki Post Modern Drama Unsurları (Araştırma Makalesi)  
Emir Orhan Kılıç, Ayşe Çakır
- Suyun Sesi Filminde Posthümanist Perspektiften Öteki-Oluş (Araştırma Makalesi) 1116-1130  
Becoming-Other From The Posthumanist Perspective In The Shape Of Water Movie (Research Paper)  
Duygu Ergün Takan
- İpin Ucunda Dans Eden Kuklalar: Parazit Filmi ve Sınıf Bilinci Yoksunluğu (Araştırma Makalesi) 1131-1142  
Puppets Dan-cing on a String: Parasite and Lack of Class Consciousness (Research Paper)  
Erman Kaçar
- Mikhail Bakhtin'in Kronotop Kavramı Bağlamında Kalandar Soğuğu (2015) Filmi (Araştırma Makalesi) 1143-1160  
The Movie Kalandar Soğuğu (2015) In The Context Of Mikhail Bakhtin's Chronotope  
Concept (Research Paper)  
Ayşegül Konak

- Değini . Views -

Küçük Şeyler Dünyasında “Kamufle Ben”  
Berna Akçağ

1161-1162

6. Yıl Geride Kalırken...  
Hacı Mehmet Duranoğlu

1163-1166

- Kitap İncelemeleri Book Reviews -

Yeni Sinefili  
Tezcan Kaplan

1167-1168

Post-Sinema: 21. Yüzyıl Sinemasının Kuramsallaştırılması  
Aysu Uğur Balcı

1169-1171

Düşler Fabrikasına Kısa Bir Ziyaret  
Dilar Diken Yücel

1172-1174

- Söyleşiler.Interviews -

Vuslat Saraçoğlu İle Söyleşi  
Eda Arısoy- Fırat Osmanoğulları

1175-1182



## Editörden

### Sinefilozofi Yolculuğunda Yeni Deneyimler...

Haziran 2021 itibariyle bayrağı Kurtuluş Özgen'den devr alarak, Sinefilozofi ruhuna onikinci sayı itibariyle editör penceresinden bakma şansına erişmek, yeni olanı deneyimlemek ve Sinefilozofi oluşumunun bir başka tarafını daha keşfedebilme şansına erişmek çok güzel. Bu onur verici görev, birlikteliğin sistematik bir şekilde nasıl başarıya dönüştüğünü bir kez daha hatırlattı bana. Esas heyecan verici olan, Sinefilozofi'nin her daim yolda olma hali, yeniliklerin peşinden koşması. Serdar Öztürk'ün hep söylediği "tutkulu" olma halini peş peşe gelen derginin Aralık sayısı ve 4. kez düzenlemiş olduğumuz (10-12 Aralık 2021) Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu süreçlerinde görmek mümkün. Dev bir yürek, elele vererek yeniyi, biraz daha yeniyi inşa edebilmek için basamakları güvenle tırmanmakta. Ne mutlu..

Başarıyla geçen bir sempozyumun ardından, Sinefilozofi dergisi yeni sayısı ile yayında ve yine dopdolu, ufuk açıcı, özenle örülmüş bir içerikle.

Uluslararası hakemli Sinefilozofi dergimizin 12. sayısının içeriğine baktığımızda; toplam dokuz makalenin ilki yazarlar Mehmet Ali Sevimli ve Meral Serarslan'ın zihin felsefesi kapsamındaki çalışmasıdır. "Yapay Zekâ Düalizminde Özbilinçlilik Halinin Varlığı Ve Yıkımı Üzerine" adlı makale, *Blade Runner* (1982) filmi üzerinden özbilinçlilik kavramına zayıf ve güçlü yapay zeka görüşleri çerçevesinde yaklaşmaktadır. "Mimarlık Ve Sinema Arakesitinde Yer Ve Yersizliği Okumak: Ahlat Ağacı Filmi'nde Ruhun Yitimi" makalesinde, Gülşen Ergün Bilgili ve Pınar Dinç Kalaycı yer, yerin ruhu, yersizleşmede insan deneyimi konularını ele almaktadır. Özge Güven Akdoğan "Oryantalist Bakış Yeniden: Djam (Aman Doktor) Filminde İstanbul" adlı makalesi ile yer almaktadır. Bir yolculuk anlatısı olan *Djam* filmi üzerinden oryantalizm kavramına bakan çalışma aynı zamanda kültürel temsil politikası açısından oluşan ikileme odaklanmasıyla özgündür. "Emotional Appeal Of Science Fiction Cinema: In Awe Of Interstella" makalesinde Mehmet Sarı, hayranlık uyandıran yüce kavramına ve estetik yüceye film özelinden bakıyor. Burhan Kılıç, "Sinemada "Rüya" Ve "C Blok" Film Örnekleri Üzerinden Sosyal Konut Eleştirisi" çalışmasında mekan olgusunu politik ve sosyo-ekonomik anlamda soruşturuyor.

Bir diğer makale Emir Orhan Kılıç ve Ayşe Çakır'ın çalışması, mitoloji, antik Yunan Draması, Latin Dramı, Romantik, Neoklasizm ve Sembolizm'e atıf yapan "Rewriting Shakespeare: Discussing Postmodern Drama Elements in Two Feature Film Adaptations of William Shakespeare's play "The Tempest" makalesinde, William Shakespeare'in The Tempest eserinin film uyarlamaları üzerinden cinsiyet, ırk ve güç kavramlarını yeniden tartışmaktadır. Duygu Ergün Takan, "Suyun Sesi Filminde Posthümanist Perspektiften Öteki-Oluş" çalışmasında posthümanist bakış açısından, insan dışı oluş biçimine odaklanırken, türsel ayrımcılık ve hayvan oluş kavramları üzerinden bir tartışma yürütmektedir. "İpin Ucunda Dans Eden Kuklalar: Parazit Filmi ve Sınıf Bilinci Yoksunluğu" makalesinde Erman Kaçar, sınıflı toplum olgusu çerçevesinde, sınıfsal çatışma ve bağlamlarını toplumsal alanda tartışmaya açmaktadır. Makaleler bölümünün son çalışması olarak Ayşegül Konak "Mikhail Bakhtin'in Kronotop Kavramı Bağlamında Kalandar Soğuşu (2015) Filmi" makalesinde kronotop kavramına sinema sanatı açısından yaklaşırken, *Kalandar Soğuşu* filmindeki sosyolojik olguları irdelemektedir.

Değini bölümümüzde Berna Akçağ Küçük Şeyler Dünyasında “Kamufle Ben” adlı yazısıyla ve Hacı Mehmet Duranoğlu, Sinefilozofi Dergisi ve 4. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu’nu da konu alan “6. Yıl Geride Kalırken” adlı yazılarıyla yer almaktadırlar. Bu sayımızda üç kitap incelemesi bulunmaktadır. Bunlardan ilki Tezcan Kaplan’ın kaleminden “Yeni Sinefili” adlı kitap. Yeni Sinefili, Girish Shambu tarafından yazılmış, dilimize Bilge Demirtaş tarafından çevrilmiştir. Bir diğer kitap incelemesi Aysu Uğur Balcı tarafından yapıldı. Balcı, “Post Sinema:21. Yüzyıl Sinemasının Kuramsallaştırılması” adlı eseri inceledi. Editörlüğünü Shane Denson ve Julia Leyda’nın yaptığı kitabın Türkçe çevirisini Pınar Fontini üstlenmiştir. Bölümün son kitap incelemesi Dilar Diken Yücel tarafından kaleme alınan, yazarı Metin Gönen olan “Düşler Fabrikasına Kısa Bir Ziyaret: Hollywood Sineması” adlı kitaptır. Ve son bölümde de, yönetmen Vuslat Saraçoğlu ile Borç (2018) filmi üzerine Fırat Osmanoğulları ile gerçekleştirdiğimiz keyifli söyleşi yer almaktadır.

Ve sayıyı tamamlarken, başta Serdar Öztürk olmak üzere değerli çalışma arkadaşlarım, büyük emek verenler Işkın Özbulduk Kılıç, Esra Güngör Kılıç, Berna Akçağ, Aysu Uğur Balcı, Aslı Şahinkaya Ermiş, Mert Can Arık, Gülşah Erdoğan, Fırat Osmanoğulları, Çağdaş Emrah Çağlıyan, Sedef Hızlı, Sarper Bütev, Ali Gürbüz, Dilar Diken Yücel, Ebru Aydın Çağlıyan, Muhammed Safa Karataş, İren Dicle Aytaç, Buse Uzun’ a teşekkür etmek isterim. Derginin yayına hazır hale gelmesinde emeği geçen dostlara, hakemlerimize, yazarlarımıza, tasarım ve editoryal süreçte emek veren herkese ve ayrıca derginin önceki editörleri Aydan Özsoy, Lale Kabadayı, Şebnem Pala Güzel ve Kurtuluş Özgen’e de değerli katkıları için teşekkür ederim. Birlikte hep iyiye, daha iyiye doğru...

Eda Arısoy

-Araştırma Makalesi-

## Yapay Zekâ Düalizminde Özbilinçlilik Halinin Varlığı ve Yıkımı Üzerine

Mehmet Ali Sevimli\*  
Meral Serarslan\*\*

### Özet

*İnsan doğasını anlama ve açıklama gayreti insanlığın en eski düşünsel faaliyetlerinden biridir. Modern bilim, geldiği noktada, insan doğasını açıklayabilmek adına önemli aşamalar kaydetmiştir. Ancak yüzyıllardır bilim insanları arasında “zihnin doğası ve bilinç” üzerine ortaya çıkan paradoks dikkat çekicidir. İnsan varlığına ilişkin çok az şey zihin ve bilinç kadar gizemlidir. Çağdaş felsefenin önemli alanlarından birisi olan zihin felsefesi, bu gizemi zihnin metafiziğine ve ontolojik statüsüne odaklanarak çözmeye çalışan bir felsefi disiplindir. René Descartes’ın zihin ve beden arasındaki ayrılığı savunduğu ‘töz düalizmi’ kavramıyla somut bir şekilde tartışılmaya başlanan ve halen çağdaş filozoflar tarafından tartışmalara konu olan zihin- beden probleminin dayandığı son nokta ise “yapay zekâ problemi”dir. Buradaki en önemli soru ise, insan zihnine eşdeğer yapay bir zihin üretilebilir mi? sorusudur. Bu soruya cevap verenler, zihin felsefesi bağlamında “zayıf yapay zekâ” ve “güçlü yapay zekâ” olarak ikiye ayrılmaktadır. Güçlü yapay zekâyı savunan cephenin en önemli çıkmazlarından birisi, öznenin kendisinden eminliğini doğrulaması anlamına gelen ‘özbilinçlilik hali’dir. Bu konu sinema filmlerinde de sıkça ele alınmıştır. Bu çalışmada yönetmenliğini Ridley Scott’un yaptığı 1982 yapımı Blade Runner filmi incelenmiştir. Çalışmanın temel amacı, filmdeki yapay zekâ kullanımının “zayıf yapay zekâ” ya da “güçlü yapay zekâ” görüşlerinden hangisine denk düştüğünü “özbilinçlilik” paradoksu zemininde ortaya koymaktır. Betimsel analiz yöntemi kullanılarak tasarlanan araştırma sonucunda Blade Runner filmindeki “yapay zekâ” kullanımının “güçlü yapay zekâ” teorisine uygun olduğu bulgusuna ulaşılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Zihin Felsefesi, Sinema, Yapay Zekâ, Özbilinç, Blade Runner.

\*Öğr. Gör. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Konya, Türkiye.  
E-mail: malisevimli@gmail.com  
ORCID : 0000-0002-2367-9912

\*\*Prof. Dr. Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Konya, Türkiye.  
E-mail: mserarslan@selcuk.edu.tr  
ORCID : 1997-2007-3553-7420  
DOI: 10.31122/Sinefilozofi.810857

Sevimli, M.A., Serarslan, M. (2021). Yapay Zekâ Düalizminde Özbilinçlilik Halinin Varlığı Ve Yıkımı Üzerine. Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1005-1024. <https://doi.org//10.31122/Sinefilozofi.810857>

Geliş Tarihi: 15.10.2020

Kabul Tarihi: 06.11.2021

-Research Article-

## On the Existence and Destruction Existence of Self-Consciousness in Artificial Intelligence Dualism

Mehmet Ali Sevimli\*  
Meral Serarslan\*\*

### Abstract

The effort to understand and explain human nature is one of the oldest intellectual activities of humanity. Modern science has made significant progress in explaining human nature at the point it came. But the paradox that has emerged among scientists for centuries on "the nature of the mind and consciousness" is remarkable. Few things about human existence are as mysterious as mind and consciousness. Philosophy of mind, one of the important areas of contemporary philosophy, is a philosophical discipline that tries to solve this mystery by focusing on the metaphysics and ontological status of the mind. The last point on which the Mind - Body Problem, which has begun to be discussed in a concrete way with the concept of 'töz dualism', in which René Descartes advocates the separation between mind and body, and is still the subject of debate by contemporary philosophers, is the "artificial intelligence problem". The most important question here is, Can an artificial mind equivalent to a human mind be produced? Those who answer this question are divided into "weak artificial intelligence" and "strong artificial intelligence" in the context of philosophy of mind. One of the most important dead ends of the front advocating strong artificial intelligence is the 'state of self-consciousness', which means confirming the subject's confidence in himself. This issue is also frequently discussed in motion pictures. In this study, the in 1982 film *Blade Runner*, directed by Ridley Scott, was examined. The main goal of the study is to determine which of the views of "weak artificial intelligence" or "strong artificial intelligence" the use of artificial intelligence in the film correspond. This, in turn, was done by taking into account the issue of "self-knowledge". As a result of research designed using the descriptive analysis method, it was found that the use of "artificial intelligence" in the film *Blade Runner* corresponds to the theory of "strong artificial intelligence".

**Key Words:** Philosophy of Mind, Cinema, Artificial Intelligence, Self-Awareness, *Blade Runner*.

---

\* Instructor. Necmettin Erbakan University, Faculty of Fine Arts and Architecture, Radio, Television and Cinema Department, Konya, Turkey.  
E-mail: malisevimli@gmail.com  
ORCID : 0000-0002-2367-9912

\*\*Prof. Dr. Selçuk University, Communication Faculty, Radio, Television and Cinema Department, Konya, Turkey.  
E-mail: mserarslan@selcuk.edu.tr  
ORCID : 1997-2007-3553-7420  
DOI: 10.31122/Sinefilozofi.810857  
Sevimli, M.A., Serarslan, M. (2021). Yapay Zekâ Düalizminde Özbilinçlilik Halinin Varlığı Ve Yıkımı Üzerine. *Sinefilozofi Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 12.

## Extended Abstract

*The effort to understand and explain human nature is one of the oldest intellectual activities of humanity. Modern science has made significant progress in explaining human nature at the point it came. The last point on which the Mind - Body Problem, which has begun to be discussed in a concrete way with the concept of 'töz dualism', in which René Descartes advocates the separation between mind and body, and is still the subject of debate by contemporary philosophers, is the "artificial intelligence problem". The most important question posed by philosophers of mind to artificial intelligence is "whether an artificial mind equivalent to the human mind can be produced" this question is difficult to reach only through science without making philosophical assumptions (Kurzweil, 2015: 176). Two basic answers to the question in the field of philosophy of mind are called "weak artificial intelligence" and "strong artificial intelligence". In the study, the subject of artificial intelligence was examined with these basic answers in mind. The main problem of the study is to establish whether the use of artificial intelligence featured in Blade Runner (knife back, Ridley Scott, 1982) has an equivalent in the context of philosophy of mind. Descriptive analysis method was used in film analysis. The aim of the study is to reveal, on a philosophical basis, which of the concepts of "weak artificial intelligence" or "strong artificial intelligence", which is one of the main debates on artificial intelligence in the philosophy of mind, the use of artificial intelligence in the film in question corresponds to. In this context, the first title of the study, in 'Metaphysics of the Mind', mentioned which philosophers from Ancient Greece to the present day put forward what arguments on mind and consciousness. What is the mind and what is the relationship between it and the brain? This question is known in the philosophical field as the "Mind-Body Problem". The problem in question is one of the most deep-rooted discussions of philosophy. The branch of science dealing with this problem is "philosophy of mind". Its origins date back to ancient Greek philosophy, 17. The subject of the Mind-Body Problem, which was the scene of more intense discussions with Descartes, one of the philosophers of the century, continues to be studied by many researchers today. In addition, the subject of 'self-awareness', which is very important from the point of view of the study, is also based under this heading. In the second title of the study, "the problem of artificial intelligence", the origins of artificial intelligence are discussed and the main philosophical arguments in the background of this current topic are examined. the philosophical manifestations of the "possibility of artificial intelligence" were discussed in the axis of the Mind-Body Problem discussed in the first title. All approaches and theories studied in the philosophy of mind are basically trying to explain the nature of the mind, its relationship with the body, and its place in nature. In modern philosophy of mind, an attempt is made to answer a very critical question. "Is it possible to produce an artificial conscious mind equivalent to the conscious mind of man?" With the second half of the 20th century, the increase in studies on consciousness and brain research in the emerging fields of artificial intelligence and cognitive neuroscience has caused these fields to be intertwined both with each other and with the philosophy of mind investigations that have been going on for centuries. In order to reveal this philosophical ground, the historical process of artificial intelligence technology is also mentioned in the aforementioned section. In order to lay out this philosophical basis, the historical process of artificial intelligence technology is also discussed in this chapter. In the last part of the study, a detailed analysis was made based on the 'artificial intelligence problem and self-consciousness state' through the film Blade Runner (1982). Considering the distinction between strong artificial intelligence and weak artificial intelligence, the film examined in this study, whose roof was created against the backdrop of the paradox of 'self-consciousness', showed that the view of "strong artificial intelligence" was intense. Another finding of the study is that the main paradigms of the philosophy of mind, which are mentioned in the theoretical part, are included throughout the film. In Blade Runner, most paradoxes that arise within the framework of the philosophy of mind are reflected and a prediction is made about the future of artificial intelligence.*

## Giriş

Zihin, tıpkı ruh kavramı gibi fiziksel olup olmadığı tartışılan bir kavramdır. Zihin felsefesi ise en genel anlamıyla “zihnin özünün araştırılması” ile ilgilenmektedir. Zihin felsefesi, zihinsel tanımların ve yapının irdelenmesi, bir zihin teorisinin inşa edilmesi, zihinsel problemin öne sürülmesi, zihin teorileri ile diğer teoriler arasında bir bağ kurulması gibi çalışmaları kapsamına almaktadır.

Tarihsel süreçte “zihin” kavramlarıyla ilgili yaklaşımlar oldukça fazladır. Bu tartışmalardan ilki, zihin ve beden arasındaki ilişkinin ne olduğu ve birbirlerini nasıl etkiledikleri sorusuna dayanan “zihin-beden problemi” konusudur. Zihin ve beden arasındaki bu problematik ilişki asırlardır insanların kafasını kurcalayan bir konu olmuştur. Sokrates öncesine, Platon ve Aristoteles’e, Orta Çağ düşünürlerinden modern dönem filozoflarına kadar pek çok düşünür bu sorunla ilgilenmişlerdir. Ancak zihin-beden problemine dair en çok ilgi gören ve tartışma konusu olan görüşü ortaya koyan René Descartes olmuştur. O, zihin felsefesinin belki de yüzyıllarca sürecek olan en tartışmalı anlayışlarından birini ortaya koyarak: ontolojik açıdan “zihin ve bedenin tümüyle birbirinden ayrı iki töz” olduğunu ifade etmiştir. Zihin ve bedenin bu ontolojik durumunu ise “töz düalizmi” olarak adlandırmıştır (Descartes, 1996, p. 147). Bu görüşü destekleyen ve farklı formlarını ileri süren düşünürlerin yanında, “fizikalistler” olarak bilinen araştırmacılar ise bu teze karşı çıkmaktadır. Fizikalizm, zihnin bedenle aynı şekilde açıklanabileceği görüşüdür. Zihin felsefesinin ve nörobilimin birçok noktasından beslenen bu geniş düşüncenin en yaygın ve etkili görüşü ise “işlevselcilik” olarak öne çıkar (Zeman, 2006, pp. 393-397). Düalist görüşe karşı yöneltilen en radikal eleştirilerden birisi Amerikalı çağdaş filozof John Searle’den gelmiştir. Searle’ün temel hedefi, Descartes’ın zihin ve beden arasında nasıl bir etkileşim olduğu konusunda öne sürdüğü argümanların muğlaklığını ortadan kaldırmaktır. Ona göre zihin ve beden birbirinden farklı iki yapı değil “iki maddi gerçeklik”tir. Searle, zihnin biyolojik bir niteliğe sahip olduğunu; ancak onun beyne indirgenemeyeceğini savunmaktadır (2014: 48).

Temelde, zihnin içeriğini anlamlandırma problemine odaklanan zihin felsefesi, zihin ve beden etkileşimi, bilincin doğası, bilinçli hallerin oluşumu gibi tartışmalara dek genişlemiştir. Bu tartışmalar günümüzde “yapay zekâ problemi”ne dek ulaşmıştır. Bunun temel nedeni, teknolojik gelişmelerin ulaşmış olduğu seviyedir. Yapay zekâyâ zihin felsefecilerinin yönelttiği en önemli soru, “İnsan zihnine eşdeğer yapay bir zihin üretilip üretilmeyeceğidir” Bu soruya felsefi varsayımlarda bulunmadan, yalnızca bilim yoluyla ulaşmak zordur (Kurzweil, 2015, p. 176). Soruya zihin felsefesi alanında verilen iki temel cevap “zayıf yapay zekâ” ve “güçlü yapay zekâ” olarak adlandırılmaktadır. Çalışmada yapay zekâ konusu bu temel cevaplar göz önünde bulundurularak irdelenmiştir. Ayrıca zihin-beden problemi perspektifinde düşünürler tarafından tartışılan “özbilinç (kendilik bilinci)” konusu da filmde yer alan yapay zekâ görüşünün tespit edilmesinde bir kırılma noktası oluşturacağı varsayımıyla çözümlenmeye dahil edilmiştir.

Çalışmanın temel problemi *Blade Runner* (Bıçak Sırtı, Ridley Scott, 1982) filminde yer alan yapay zekâ kullanımının zihin felsefesi bağlamında bir karşılığı olup olmadığını ortaya koymaktır. Film çözümlemesinde betimsel analiz yönteminden faydalanılmıştır. Söz konusu filmde yapay zekâ kullanımının zihin felsefesinde yapay zekâyâ yönelik temel tartışmalardan olan “zayıf yapay zekâ” ya da “güçlü yapay zekâ” kavramlarından hangisine denk düştüğünü nedenleri ile birlikte felsefi bir zeminde ortaya koymak, çalışmanın amacını teşkil etmektedir.

### 1. Zihnin Metafizigi

Zihin nedir ve beyin ile arasında nasıl bir ilişki vardır? Bu soru felsefi alanda “zihin-beden problemi” olarak bilinmektedir. Söz konusu problem, felsefenin en köklü tartışmalarının başında gelmektedir. Bu problemle uğraşan bilim dalı ise “zihin felsefesi”dir. Kökenleri Antik Yunan felsefesine kadar dayanan, 17. Yüzyıl filozoflarından Descartes’la birlikte daha yoğun

tartışmalara sahne olan zihin-beden problemi konusu, günümüzde de birçok araştırmacı tarafından irdelenmeye devam etmektedir.

Zihnin doğasını kavramaya yönelik ontolojik kurama temelde üç temel metafizik yaklaşım kaynaklık etmektedir. Bunlar, “düalizm, materyalizm ve idealizm”dir. *Düalizm*, varlığın yapısının iki ayrı tözden oluştuğunu ileri sürer. Bu görüşe göre varlık “zihin” ve “madde” olmak üzere ikili bir yapıdadır. *Materyalizm*, evrende “fiziksel” olanın dışında başka bir varlık türünün olmadığını savunur. Buna göre zihin fiziksel bir olgu olmanın ötesinde bir şey değildir, yani zihin beyindir (Dennett, 2020, p. 46). *İdealizme* göre ise, evrende bulunan her şey zihinlerden ibarettir, maddi bir dünya yoktur ve sadece zihinler vardır (Cevizci, 1999. pp. 251; 579; 602).

Düalizmin en ünlü isimlerinin başında gelen Descartes<sup>1</sup>, aynı zamanda zihin felsefesinin de en önemli filozoflarından. Descartes’a göre zihin ve beden sürekli olarak etkileşim halindedir. Ancak zihin ve beden tamamen farklı tözlerden<sup>2</sup> oluşmaktadır (2007, p. 54). Zihnin en önemli özelliği ‘düşünebilme’ beden (maddenin) en önemli özelliği ise ‘uzamda yer kaplaması’dır. Yani algılar, düşünceler, arzu ve duygular, anılar gibi zihin içerikleri var olmak için beyin fiziksel içeriğinin varlığına muhtaç değildir. Descartes zihnin ve bedenin bu şekilde birbirinden ayrı olmasına “töz düalizmi” adını vermiştir. Onun töz kavramına bakışı açıktır: “...Mademki bir cisim uzunluk, enlilik ve derinlikçe uzamdadır, o halde o bir tözdür. Çünkü yok olanın uzamı olamaz. Mademki boş denilen bir uzamın da uzamı vardır, o halde o da bir tözdür” (Descartes, 1942, p. 54).

Töz düalizminin ayırt edici iddiası, -materyalist düşünceden farklı olarak- zihnin fiziksel olmayan ayrı bir şey olduğudur. Zihin herhangi bir fiziksel bedenden bağımsızdır. Bu görüşe göre zihinsel durumlar ve aktiviteler, kendi özel karakterlerini, fiziksel olmayan maddenin durumlarından türetmektedir (Churcland, 2013, p. 12). Yani insanın bir kısmı fiziksel varoluşken; bir kısmı zihinsel varoluştur. Descartes maddeyi mekanik bir bakışla görür ve maddesel olguların tamamını hareketle açıklar. Hareketli olan uzamda var olandır, yani yer kaplayandır. Düşünce ile ruh aynıdır ve “İnsan ruhu tanrısal şeylere sahiptir.” İnsanda ruh, bedenle bir aradadır. Bu bir arada olma durumu ise, *kozalaksı bez*<sup>3</sup>’de meydana gelir (1998, p. 18). Ancak bu görüş, günümüzde etkili olan çağdaş bilim paradigmasının gerisinde kalarak demode bir argümana dönüşmeye yüz tutmuştur. Dolayısıyla düalist görüş zihin ve beden arasındaki iletişimin nasıl kurulduğunu açıklayamamıştır.

Descartes’a göre her insanın hem bir bedeni, hem de bir zihni vardır. Bir insanın bedeni, zihniyle etkileşimde bulunarak işlevsel hale gelir, ama beden yok olduktan sonrada zihin var olmaya devam edebilir<sup>4</sup>. İnsan bedenleri uzamda yer kaplar ve uzamdaki diğer bedenleri de yöneten mekanik yasalara bağlı durumdadırlar. Bedensel işlevler ve konular dış gözlemciler tarafından incelenebilir (1996, pp. 147-148). Bir insanın bedensel varoluşu, diğer canlıların yaşamına benzer şekilde, oldukça doğal bir olaydır. Ancak zihinler uzamda yer almazlar. Onların etkinlikleri mekanik yasaların konusu değildir. Bir zihnin çalışmaları -felsefi davranışlarının öne sürdüğü argümanlar<sup>5</sup> dışında- diğer gözlemciler tarafından

<sup>1</sup> Düalizmin en önemli temsilcisi her ne kadar Descartes olarak görülse de, Platon için de düalizmin ön hazırlıklarını yaptığı söylenebilir. Platon’a göre insan doğmadan önce ruhu vardır. Bu durumda ruh ve beden özdeş olamaz. Platon bu görüşünü Menon diyalogunda ortaya koyar. Düalizm, Platon’un “idealar teorisi” ile de uyumludur. Descartes, modern dönemde düalizmle özdeşleştirilen isim olmuştur (Günday, 2003, p. 43).

<sup>2</sup> Töz kavramı burada “var olmak için başka bir varlığa ihtiyaç duymayan -ancak kendine gereksinen- bağımsız varlık” anlamına gelmektedir (Descartes, 2007, p. 81).

<sup>3</sup> Descartes’a göre beyinde yer alan ruhla bedenin kavuşma noktasıdır. Daha detaylı bilgi için bkz. (Timuçin, 2004, p. 117).

<sup>4</sup> Bu görüş, Platon’un idealar teorisinde ortaya koyduğu argümanı destekler niteliktedir. Platon’a göre ruh insan doğmadan önce idealar dünyasında mevcuttur ve o öldükten sonra da var olmaya devam eder. Buna göre, zihin felsefesinde tartışılan düalist görüşün kökleri Platon’a kadar dayanmaktadır.

<sup>5</sup> Davranışçılık, ‘yöntembilimsel davranışçılık’ ve ‘mantıksal davranışçılık’ olarak ikiye ayrılmaktadır. Yöntembilimsel davranışçılık, psikolojinin ‘uyarıcı girdilerle davranışsal çıktılar arasındaki bağlantıları keşfetmeye dayalı

gözlemlenemez; onun kariyeri özeldir (Clarke, 2011, p. 236; Ryle, 2011, pp. 75-76).

Descartes zihin ve bedeninin birbirlerini nedensel olarak etkilediklerini “etkileşimci düalizm” adı altında ele almıştır (1942, p. 52). Etkileşimci düalist görüş bağlamında ortaya çıkan felsefi kavramlar “epifenomenalizm, paralelizm ve okasyonalizm” olarak sıralanabilir. Epifenomenalizm’in temeli, zihnin bedeni herhangi bir şekilde etkilemediği ve zihin-beden arasında tek yönlü bir ilişki -sadece bedenden zihne etki eden- olduğu fikrine dayanmaktadır. Paralelizm görüşüne göre, evrende olup bitecek her şey önceden Tanrı tarafından tasarlanmıştır (Cevizci, 1999, pp. 303; 676). Bu anlamda zihin ve beden, şaşmaz bir saat gibi işler. Okasyonalizme göre ise, zihin ve beden arasında herhangi bir şekilde iletişim yoktur. Bu etkileşim sadece Tanrı’nın müdahalesi ile gerçekleşmektedir (Clarke, 2011, p. 143).

Töz düalistlerinin zihin-beden ilişkisi üzerine söyledikleri bilim çevrelerinde pek itibar görmeyince, düalistler “nitelik düalizmi”<sup>6</sup> adında bir kavramı gündeme getirmişlerdir. Ancak bu da zihin-beden problemi açısından düşünürleri tatmin etmemiştir ve karşı görüşler ortaya çıkmıştır. En radikal itirazlardan birisi, fiziksel indirgemeciliği (fizikalizm) benimseyen filozoflardan gelmiştir. Onlara göre beden olmadan bir bilinç akışı düşünülemez. Bu filozoflar<sup>7</sup> zihni “hayali şeyler” olarak değil, kişilerin kendi durumları olarak görür. Düşünsel olanın yarattığı konumlandırılmaz durumu, bunların kendine has özelliklerinin değil; söz konusu özelliklerin sıfat konumunda olmasının işareti olarak görmekle yetinmektedirler (Rorty, 1997, p. 195).

Filozoflar ilerleyen dönemlerde, zihin ve bilincin en azından beynin bazı işlemleriyle eşdeğer olduğunu savunarak “maddeci” bir tavır benimsemişlerdir (Edelman & Tononi, 2019, p. 20). Bu görüşü sistematik olarak ilk kez ortaya koyan Demokritos olmuştur. Bu görüşe göre atomlar ezeli ve ebedidirler; her değişim ve oluşum, bu atomların birleşmesi ve ayrılmasından ibarettir (Taslaman, 2008: 109). Zihin felsefesinde fizikalist (materyalist) kuramlar “felsefi davranışçılık, özdeşlik kuramı ve işlevselcilik” olmak üzere üç başlık altında ele alınmaktadır. Bunlar arasında en popüler görüş “işlevselcilik”tir. İşlevselcilere göre, herhangi bir zihinsel durumun belirleyici özelliği, taşıdığı nedensel ilişkiler kümesidir (Churcland, 2013, p. 66). Erdinç Sayan kendisiyle yapılan bir söyleşide “işlevselcilerin, zihni bir *input-output* organizasyonuna dayandığını” ifade etmiştir. Bu görüşe göre zihin oldukça karmaşık bir bilgisayar programı (software) gibidir ve bu program insan beyninde çalıştırılmaktadır. Beyin ise zihne karşılık gelen programı çalıştırmaya elverişli bir alan, yani donanım gibi işlev görür. İşlevselcilere göre, beynin algoritması hakkında daha fazla bilgiye sahip olundukça “bilinç” kavramı değişikliğe uğrayabilir (Zeman, 2006, p. 399). İşlevselcilerin başında gelen isimlerden birisi olan Dennett, “bir sistemin organik moleküllerden ya da silikondan yapılmasının, aynı işi gördüğü sürece, bir fark yaratmayacağını” söyler (2020, p. 43). Bu argümanı destekleyen bilim insanları zihin felsefesinde “güçlü yapay zekâcılar” olarak anılmaktadır. Onlar zihnin bir program meselesi olduğunu öne sürerler (Arıcı & Doğan, 2018, pp. 244-245). Ancak, insan zihninin materyalist-işlevselcilik paradigmasıyla açıklanamayan en önemli özelliği “bilinç”tir.

Nörolojik çalışmalarda, beynin yalnızca fiziksel varlıklarla açıklanma çabası, beynin özüne ilişkin belirleyici önem taşıyan boyutların göz ardı edilmesine yol açmaktadır. Hofstadter’e göre “beynin zihin ile olan ilişkisini anlamak için, beynin yapı taşlarını giderek

---

olduğu sonucuna vardırıran, psikolojideki bir araştırma stratejisidir. Bu görüşe göre, dikkatli bir deneysel bilim, hiçbir gizemli iç gözlemsel veya zihinsel şeye hiçbir gönderme yapmaz. Mantıksal davranışçılık bir adım daha ileri gider ve davranış formunda var olması dışında gönderme yapılabilecek buna benzer hiçbir şeyin olmadığına ısrar eder. Mantıksal davranışçılığa göre, zihinsel kavramların davranışa bağlı olarak açıklanabileceği bir tanımlama sorunudur ve zihinle ilgili cümlelerin, geriye hiçbir kalıntı bırakmaksızın, davranışla ilgili cümlelere çevrilebilir olması da mantıksal bir analiz meselesidir (Searle, 2014, p. 53).

<sup>6</sup> Buna göre insanda ontolojik anlamda iki ayrı töz yoktur. Tek bir töz vardır ve bu da beden ya da beyindir. Beynin fiziksel nitelikleri yanında “fiziksel olmayan” nitelikleri de mevcuttur. Burada “zihin” fiziksel olmayan nitelikleri işaret eder (Arıcı, 2019, p. 123).

<sup>7</sup> Thomas Hobbes, La Mettrie vb. Daha ayrıntılı bilgi için Bkz. (Rorty, 1997, pp. 195-198).



ince ayrıntılara inen küçük ölçeklerde analiz etmek yerine, beynin küçük ölçekli mimari yapısına odaklanmak gerekmektedir” Algı, kavramlar, düşünme, bilinç, benlik, özgür irade gibi açıklanması güç zihinsel ve soyut fenomenlerin analizinde az da olsa bir ilerleme kaydedilebilmesi için beyinleri mikroskobik bakış dışında, bütüncül bir bakış açısıyla, çoğul düzeyleri olan bir sistem olarak da irdelemek gereklidir (2015, pp. 49-55). Beyinde belirli konumlar saptamak veya nöronların bazı içkin niteliklerini anlamak ve bu anlamlardan bilincin ne olduğunu ortaya çıkarmaya çalışmak büyük bir hatadır (Edelman & Tononi, 2019, p. 36). Bilinç, insan fizyolojisinin sahip olduğu değerlerin arasında önemsiz bir yer tutuyor gibi görünse de bu olağanüstü yetenek insan zihninin asıl sahibi, varoluşunun gerekliliği olarak görülmelidir (Damasio, 2020, p. 3). Düşünceler ve fikirlerin aksine, hisler, tutkular ve duygular iç organlar gibi görünüşler dünyasının ayrılmaz bir parçası olamazlar. Arendt’e göre (2018, pp. 51-52) her duygu bedensel bir deneyime karşılık gelir. Hüzünlenildiğinde kalp ağrır, sempati hissedildiğinde ısınır ve sevgi, haz, kırgınlık, kıskançlık gibi diğer duygularda da benzer fiziksel duygulanımlar meydana gelir. Zihinsel aktiviteler “bedene taşar, içine sızar, içinde gizlenir, ihtiyaç duyduğunda onda sonlanır, ona demirlidir” (2018, p. 53).

Burada önemli olan diğer bir materyalist kuram ise, “felsefi davranışçılık” kuramıdır. Bu kuramı kavramsallaştıran Gilbert Ryle’a göre zihinsel durumlar hakkında konuşmak aslında davranışsal durumlar ve davranışsal eğilimler hakkında konuşmaktan başka bir şey değildir. Ryle bu düşüncelerini temelde Descartes’in töz düalizmi argümanını eleştirerek ortaya koyar. Ryle’a göre insan zihniyle ilgili bilimsel veriyi ancak onun davranışlarını gözlemleyerek elde edebiliriz (2011, p. 52). Descartes’in bu ayrımı, bilimin yalnızca üçüncü şahısın algıladığı olgularla ilgilenebileceği, insanın bilinçli yaşamını oluşturan içsel, niteliksel ve öznel deneyimler ile ilgilenelemeyeceği şeklinde hatalı bir anlayışın benimsenmesine neden oldu (Searle, 2005, p. 79). İşte bu hatalı davranış, tarihsel süreçte maddecilik tarihinin sürekli yenilenen modelini<sup>8</sup> ortaya çıkarmıştır.

John Searle, *Bilinç ve Dil* (Searle, 2005) adlı çalışmasında Descartes’in düalizmini eleştirerek, beynin işleyişi ve bilinç arasındaki etkileşime cevap aramıştır. Searle, Descartes’la başlayan şüpheli delil ve yanıt çizgisinin çok ciddiye alınarak hata yapıldığını söyler. Ona göre “tüm içsel, niteliksel, öznel, duyarlı ve hisli özellikleri ile bilincin -tıpkı sindirimin midenin bir özelliği olması gibi- tam olarak, beynin sıradan bir özelliği olduğunu gördüğümüzde, problemin felsefi yönünü çözmek oldukça kolay olacaktır.” Ancak geriye bilincin gerçekte beyinde nasıl işlediği hakkında zor bir bilimsel problem kalmaktadır (2005, p. 9). Hem geleneksel materyalizm hem de düalizm bu anlamda bariz yanılgılara düşmüştür. Her iki akım da belirli varsayımlar dizisini kabul etmiştir. Düalist yaklaşımı benimseyenler birbirinden iki farklı töz olan zihin ve bedenin nasıl iletişim kurduklarını gösteremez; bilinci yok sayan materyalist yaklaşım ise bilincin yokluğunu ispat edemez (Taslaman, 2008, pp. 125-127; 116).

Searle çalışmalarında bilinç konusunu bütünüyle bilimsel araştırmanın dışında tutmanın son derece doğal olduğuna aracılık eden varsayımları yıkmak için çabalamıştır. Ona göre zihnin başlıca özelliği “bilinç<sup>9</sup>”tir (Searle, 2006, p. 50). Bilinç, biyolojik bir görüngüdür ve tıpkı insan bedeninde meydana gelen; sindirim, büyüme, mitoz ve mayoz gibi sıradan biyolojik bir olay gibi görülmelidir. Ona göre bilince ve diğer zihinsel hallere beyindeki nörobiyolojik süreçler neden olmaktadır ve bu haller beynin yapısında meydana gelmektedir. Kısaca “beyin süreçleri bilinçli zihne neden olur ve bilinçli zihin beynin daha üst düzey bir niteliğidir.” Ancak bilinç, diğer biyolojik görüngülerin sahip olmadığı özelliklere sahip olması bakımından onlardan ayrılmaktadır (2005, pp. 18; 76).

Dennett’a göre, zihin ve beden iki ayrı töz olarak görülse dahi birbirini etkilemek zorundadır. Bedendeki duyu organları beyin vasıtasıyla zihne sinyal göndermelidir.

<sup>8</sup> Yeni maddeciliğin sergilediği genel model için Bkz. (Searle, 2014, p. 79).

<sup>9</sup> Searle ayrıca “zihin” kavramını “biraz karmaşık ve sıkıntı verici” bir kavram olarak görür. Onun yerine çalışmalarında “bilinç” kavramını kullanır (2006, p. 50).

Sonrasında, düşünce ilgili şeylere sahip zihin de bedeni uygun olan davranışa yönlendirmelidir (2020, p. 46). Beden beyinle teması hiçbir zaman kopamaz. Zihin ve beden insanın doğumundan ölümüne kadar birbirine kenetlenmiş şekilde var olur. Bu ilgililik durumu iki yönlü sinyal akışı gerektirir. Beyindeki kimyasal mesajlar ya da kasların uyarımı yoluyla diğer beden hücrelerini etkiler; ancak bu etki için bedenden gelecek olan tetiklemelere ihtiyaç vardır (Damasio, 2020, pp. 94-95). Spinoza'nın yorumu da bu görüşü destekler niteliktedir: "*Beden zihnin şekillendirilmesinde rol oynar. Her şey insan zihni tarafından algılanır ve bu fikir zorunlu olarak bedende meydana gelir*" (2014, pp. 88-95).

Bilinç, "*insanlığın ayakta kalmayı başarmış son gizemi*" dir (Dennett, 2020, pp. 31-32). Searle, bilinci diğer biyolojik görüngülerden ayıran üç ortak özellik belirlemiştir. Buna göre bilinç "*özel, içsel ve niteliksel*" özelliklere sahiptir. Bilinçli durumlar ve süreçler uzamsal anlamda içseldirler; çünkü bedenin içinde meydana gelirler. Bilincin niteliksel olma hali, her bilinçli durumun kendine has belirli bir niteliğinin<sup>10</sup> olmasına karşılık gelmektedir. Searle için bilinç açısından en önemlisi özneliktir. Bilinçli durumlar daima insan ya da hayvan bir özne tarafından tecrübe edilmeleri anlamında öznelirdirler. Dolayısıyla, bilinçli durumlar "*birinci şahıs ontolojisi*" denilebilecek şeye sahiptirler. Örneğin bir ağrı sadece onu yaşayan özne tarafından yaşanmış olarak mevcuttur (Searle, 2006, pp. 50-53). Bilinç, kişinin kendi varlığına ve çevresindekilerin varlığına ilişkin bilgi sahibi olduğu zihin durumudur. Zihnin bilinçli durumu özel olarak, her organizmanın kendi açısından deneyimlenir. Deneyim ancak kişinin kendisine aittir (Damasio, 2020, p. 165).

Peki bilincin diğer varlıklarla nasıl bir ilişkisi vardır ve dünyadaki organik ya da inorganik madde ile bilincin ne gibi bir ilişkisi bulunmaktadır? Bilinç, bilen varlığın kendisi dışındaki herhangi bir varlık hakkında sahip olduğu zihinsel bağıntıdır (Shaffer, 1991, p. 61). Bilinç aynı zamanda düşünmenin, duygunun, algının, iradenin ve anıların farkında olunmasını sağlayan yetidir. Bu farkındalık hali, insanın çevresi hakkında olmasının yanı sıra kendisi hakkında da olabilir. İnsanın çevresi veya onlar hakkındaki bilincine "*nesne veya şey bilinci*", kendisinin farkında oluşuna "*özbilinç*" veya "*kendilik bilinci*" denmektedir (Büyük, 2013, p. 136). Özbilinç, öznenin kendisinden eminliğini doğrulaması, belirli bir anda öznenin (kişinin) ona göre kendisi olmanın nasıl bir şey olduğunu idrak etmesi, bir "*ben bilincine sahip olmak*" anlamına gelmektedir (Zeman, 2006, pp. 38; 53). İnsan bilinci bu özelliğe sahiptir ve her şeyden önce anlamlandırmaya çalıştığı şey var oluşudur. Bu anlamlandırma sürecinin başladığı yer ise '*zihin*'dir.

Descartes, Kant, Locke, Fichte ve Hegel gibi birçok düşünür özbilinç meselesiyle ilgilenmişlerdir. İdealizm savunucusu Hegel'e göre (1977, p. 110) özbilinç, bilinç için bir dönüm noktasıdır. Bu dönüm noktası, bilinç üzerine geliştirilen argümanların çelişmesini çözebilecek niteliktedir. Burada bahsedilen özbilinç kavramı insanın kendi varlığının '*farkında olması*' anlamına gelmektedir. Hegel, özbilinci insani gelişim ve toplumsallığın olanağı olarak görür ve son kertede kendini gerçekleştireceğine inanır. Bu bağlamda Hegel'in özbilinç teorisi sadece öznenin kendi fiziksel varlığının farkında olması olarak görülmemelidir. Ona göre özbilinç bilişsel olmasının yanında aynı zamanda '*varoluşsal*'dir (Hyppolite, 1974, p. 19). Kant ise modern felsefenin başlıca konularından olan '*özne*'yi Descartes'ın düalizminde yer alan durumundan farklı olarak '*etkin ve kurucu*' bir varlığa dönüştürmüştür. Ona göre özbilinç bilincin önkoşuludur (1993, pp. 32-34). Bilinçli farkındalık, beyinde nedensel bir etmenle yer almaktadır ve beyinde gerçekleşen olayların nedensellik zinciriyle birbirini izlemesi denetiminde etkin bir kuvvettir (Hofstadter, 2015, p. 57). Damasio, beyinin zihni nasıl bilinçli hale getirdiğini "*benlik*" kavramı üzerinden incelediği eserinde, (2020, pp. 4-8) "*Öznelikle donatılmış bilinçlilik olmadan kim olduğumuzu ve ne düşündüğümü anlamayı bırakın, neden var olduğunuzu bile bilemezdik*" der. Onun bu yorumu, özbilinçlilik halinin insan olmanın temel koşulu olarak anlaşılmasını sağlar ve bu ifadeyle aslında bilincine varılacak bir zihin olmadan bilinçli olunamayacağını öne sürer.

<sup>10</sup> Amerikalı felsefeci Thomas Nagel, bunu yıllar önce "*yarasa örneği*" üzerinden anlatmıştır ve bu zihin felsefesinde "*qualia problemi*" olarak bilinmektedir. Daha detaylı bilgi için bkz. (Nagel, 1974, pp. 62-71).

Bilinç ve kendilik bilinci birbiriyle karıştırılmamalıdır. Bilinç, bir duyarlılık veya farkındalık haline karşılık gelmektedir. Fakat öznenin kendisinin farkında olduğu bilinci (bilinçli zihin), bilincin oldukça özel bir biçimidir ve belki de insanlara ve üst düzey hayvanlara özgüdür (Searle, 2005, p. 38). Descartes felsefesinde bilinçli zihnin en önemli yetisi “anlık”tır. İnsan anlık sayesinde kendisine “ben neyim?”, nedir düşünen şey?” türünden sorular sorabilir. Ben her şeyden önce düşünen, imgeleyen ve duyan bir varlığım. Ben’in bu biçimde ifade edilen yapısının temelini anlık belirlemektedir. Dolayısıyla Descartes, “ben”in “anlık” olmadan düşünülemediğini öne sürer (Timuçin, 2000, p. 101).

Zihnin doğasını ve bedenle ilişkisini bilme açısından zihin felsefecilerinin karşısına birtakım problemler çıkmaktadır. Bunlar, bilinç ve öz bilinç problemi, qualia problemi, yönelimsellik problemi ve zihinsel nedensellik problemi olarak sıralanabilir. Problemlerden çalışma açısından en önemlisi, qualia (fenomenal deneyim nitelikleri) problemidir. Zihin felsefecileri ‘qualia’ kelimesini insanların deneyimlerinin kendilerine hissettirdikleri fenomenal nitelikleri ifade etmek için kullanmıştır. Zihin felsefecileri bu noktada “Deneyimlerimizin tümüyle bize özgü fenomenal nitelikleri (qualia) var mı, yoksa qualia sadece zihinsel bir kurgu mu?” sorusunun cevabını aramaya başlamışlardır (Arıcı, 2019, pp. 115-116). Fenomenal bilinç (qualia) doğası, modern zihin felsefesinin en temel tartışmalarından biridir. Bu tartışmalara yöneltilen bakış açılarının genel olarak “materyalist” yaklaşımda olduğu söylenebilir. Fenomenolojik bilinci idrak etmek için zihin felsefecileri Thomas Nagel’in “ne gibi / nasıl bir şeylik” sorusunu sorarak temellendirdiği yöntemden faydalanır. Buna göre eğer bir varlık için “Böyle bir şey olmak nasıl bir şey?” sorusu anlamlıysa o varlık fenomenolojik anlamda bilinçli bir varlıktır. Örneğin bu soru bir kuşa sorulabilir; ancak bir masaya sorulamaz. Böyle bir durumda masa bilinçli bir varlık olarak görülememektedir (Nagel, 1974).

Genel bir çerçeve çizmek gerekirse, içinde bulunduğumuz yüzyılda, Platoncu ve Descartesçi çizginin düalizmine, Demokritos’un temellerini attığı materyalizm görüşü, insan zihninin anlaşılması konusunda daha çok ön plana çıkmaktadır. Materyalizmin daha çok ilgi görmesi, son dönemlerde sinirbilimin gelişmesi ve buna bağlı olarak beyinle ilgili elde edilen bilgilerin artmasıyla doğru orantılıdır. Zihinsel durumların beyinle ilişkisi olduğunun kanıtlanması -içinde yaşadığımız çağın bilimsel paradigmasına uygun olarak- materyalizmin başarısı olarak görülebilir (Taslaman, 2008, pp. 111-116). Felsefi alanda ortaya çıkan bu argümanlar bir birikim oluşturarak, günümüzde üzerine birçok çalışma yapılan “yapay zekâ” çalışmalarına temel ipuçları sağlamıştır.

Zihin-beden sorununa yönelik felsefi tartışmalar<sup>11</sup>, günümüze bakıldığında oldukça karmaşık bir hal almıştır. Zihin felsefesinde yüzyıllardır tartışılan konuların dayandığı son nokta ise, “yapay zekâ problemi”dir. Zihin felsefesinin günümüzdeki odak noktasının “yapay zekâ” olmasının ana nedeni olarak, teknolojik gelişmelerle birlikte bilgisayar bilimleri ve bilişsel sinirbilim gibi alanlardaki çalışmaların üst düzeye ulaşması gösterilmektedir.

## 2. Yapay Zekâ Problemi

*“...Bazı uzman ve düşünürler, yapay zekânın insan zekasını geçeceğini, geçtiğinde ise insan türünü zaten yok edeceğinden insanın dönüş yaşamayacağı konusunda uyarılarda bulunmaktadır. Yapay zekâ ya insan türünün kendisine düşman kesilerek fişini çekeceği korkusuyla ya da bambaşka akıl ermez bir amaç uğruna bunu yapabilecektir...” (Harari, 2016, p. 514).*

Çalışmanın bu kısmında yapay zekânın kökenlerine değinilerek, bu güncel meselenin arka planında yer alan temel felsefi argümanların irdelenmesi amaçlanmaktadır. Önceki

<sup>11</sup> Bunlar arasında: “Spizona’nın çift-yön kuramı, Melebranche’in vesileciliği, Leibniz’in paralelciliği; önceden-kurulu uyum öğretisi, özdeşlik kuramı, merkezi durum kuramı, tarafsız ekçilik, mantıksal davranışçılık, örnek fizikselciliği, tür fizikselciliği, anomal tekçilik, belirimci maddecilik” gibi birçok tartışma bulunmaktadır (Edelman & Tononi, 2019, p. 22):

bölümde ele alınan zihin-beden problemi ekseninde “yapay zekânın imkânı”nın felsefi görüngülerini ele almak bu amaca ulaşma aşamasında yol gösterici olacaktır.

Zihin felsefesinde incelenen tüm yaklaşım ve kuramlar temel olarak zihinselliğin tabiatını, bedenle olan ilişkisini ve doğadaki yerini açıklamaya çalışmaktadır. Modern zihin felsefesinde ise, çok kritik bir soru cevaplanmaya çalışılmaktadır. “İnsanın bilinçli zihinselliğine eş değer yapay bir bilinçli zihin üretmek mümkün müdür?” 20. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte gelişmekte olan yapay zekâ ve bilişsel sinirbilim alanlarındaki bilince ve beyin araştırmalarına yönelik çalışmaların artması, bu alanların hem birbiriyle hem de yüzyıllardır sürmekte olan zihin felsefesi soruşturmalarıyla iç içe geçmesine neden olmuştur. Bu felsefi zeminin ortaya konulması için yapay zekâ teknolojisinin tarihsel sürecine değinmekte fayda vardır.

İnsanın akıl yürütme sürecine yönelik ilk tanımlamayı *Tasım* adını verdiği bir usamlama çeşidiyle yapan Aristoteles olmuştur. Bu yöntemde belirli yargılar ortaya konulur ve bunların dışındaki bir yargıya o yargıyla ulaşılır. Örneklenecek olursa: “1. Tüm insanlar ölümlüdür (yargı), 2. Tüm Yunanlar insandır (yargı), 3. Tüm Yunanlar ölümlüdür (sonuç).” Aristoteles’in bu bakış örneği biçimsel olarak yapay zekâ açısından oldukça önemlidir. Yukarıda verilen örnek herhangi bir şeyin yerine geçebilir. Nilsson’a göre (2018, 27) bu usamlama, tüm modern yapay zekâ çalışmalarının temelini oluşturmaktadır. 17. yüzyıla gelindiğinde, Wilhelm Leibniz’in mantıksal usamlama konusuna kafa yorduğu görülür. O usamlamayı mekanikleştirmek ister. Leibniz, bilgiyi ortaya çıkaran önermelerin, daha az sayıda temel önermelerle -tıpkı tüm kelimelerin alfabe harflerle oluşturulması gibi- oluşturulabileceğini ileri sürer. Bu da yapay zekâ çalışmaları için önemli ipuçları sağlar. İlerleyen dönemlerde ise, Stanhope, Boole, Frege gibi isimler, yapay zekâ teknolojisinin günümüzdeki seviyesine gelmesine katkı sunacak önemli fikirler ortaya atmıştır (Nilsson, 2018, pp. 28-34).

“Zekânın makineleştirilmesi” fikri gün geçtikçe daha yüksek sesle tartışılmaya başlanmıştır ve çok güçlü bir makine ortaya çıkmıştır: *çok amaçlı sayısal bilgisayar*. Bu makine, kendiliğinden tüm bu fikirlere ve daha fazlası için gereken motoru temin etmiştir. “Zekânın otomasyonu yolunda o ana dek en baskın donanım bu olmuştur.” İlk bilgisayarların keşfinden sonra Turing, insan tarzı zekâyı bütünüyle mekânikleştirme olasılığını ele aldığı ilk makaleyi<sup>12</sup> 1950 yılında kaleme almıştır. Turing bu çalışmasında, bilgisayarların yapabileceği şeyler arasında “insanın zekâsını taklit etme”nin de olabileceği ve bununla düşünebilen bilgisayarların üretilebileceği savını ileri sürmüştür. Araştırmacılar 1950’ler boyunca, zekâyı mekanikleştirmek için çeşitli yollar keşfetmeye koyulmuşlardır. İnsanların yapabildiği bazı düşünsel görevleri gerçekleştirmesini hedefledikleri bilgisayar programları üzerinde çalışmaya başlamışlardır. Yapay zekâ teknolojisinde atılan ilk adımlar, zekâ gerektiren bazı eylemleri saptama ve makinelerle bunların nasıl yaptırılacağını belirlemek olmuştur. Görsel imgeleri sınıflandırmak, basit sorulara yanıt vermek gibi işler 1950’lerin 1960’ların ilk yarısı boyunca ilk öncülerin çözmeye çalıştığı konulardır. Bunlara ek olarak yapay zekâ araştırmaları için kurulan laboratuvarlarda çalışmalar yapılırken, bu alana önem veren devlet kurumları ve şirketler de araştırmalara destek sağlamaya başlamıştır (Nilsson, 2018, pp. 56-65; 70-157)

1960-1970’ler boyunca yapay zekâ alanında önemli aşamalar kaydedilmiştir. Hızla üniversitelerde ve şirketlerde yeni ekipler, çalışma alanları kurulmuştur. Kimi fikirler doktora tezi araştırma projelerine konu olurken; diğer fikirler de laboratuvar ortamlarında bireysel araştırmacıların elinden çıkmaya başlamıştır. 1980’lerin ilk yarısına gelindiğinde ise, yapay zekâ çalışmaları askeri işler gibi farklı alanlarda denenmeye başlanmıştır. Nilsson’a göre 1975-1985 yılları arası yapay zekânın yükseliş dönemidir. Bu dönemde yapay zekânın usamlama, gösterim, yapay öğrenme, doğal dil işleme ve bilgisayarla görme gibi alt alanlarında yeni sonuçlar ortaya çıkmıştır. Sonraki dönemlerde internet teknolojisi ve büyük veri tabanları gelişmeye başlayınca yapay zekâ en yüksek seviyelerine ulaşmıştır. Artık yapay zekâ programları, insanların pek çok bilişsel yeteneğini tahmin edebilme, bazılarını tamamen

<sup>12</sup> Turing, A. M. (2009). Computing Machinery and Intelligence. In *Parsing the turing test* (pp. 23-65). Springer, Dordrecht.

otomatik hale getirebilme yetisine sahiptir (2018, pp. 169-663). Ancak günümüzde yapay zekânın en büyük hedefi “*insan düzeyinde yapay zekâ*”dır.

Mühendislik yöntemleri kullanılarak insan beyninin incelenmesi, şu an dünyadaki en önemli proje olarak görüldüğü söylenebilir. Bu projenin altında insan beyninin bir bilgisayar formu olarak kullanılıp kullanılmayacağı tartışması yatar (Kurzweil, 2015, pp. 4; 153). Yapay zekâ alanında yapılan çalışmalar *robotik, uzman sistemler, psikoloji* gibi alanları da yakından ilgilendirmektedir. Bu alanlarda yapılan çalışmalarla elde edilen sonuçlar, zihin felsefesinin kadim sorularını ortaya çıkarır. Bunlar, insanı “insan” yapan temel özelliğin ne olduğu, zihnin ve bilincin mahiyeti, zihin-beden problemi gibi soruları kapsamaktadır (Penrose, 1997, pp. 11-12). Bu sorunlar, yapay zekâ alanında “soyut bilinç aktiviteleri ile onlarla ilişkili somut nöral faaliyetler arasındaki ilişkinin doğası nedir? Bilinçli bir makine yapımının önünde bir engel var mıdır?” Bilgisayarların insanlara benzememeleri onların bilince sahip olma ihtimallerini tamamen ortadan kaldırır mı? gibi soruları içeren birtakım problemleri doğurur (Zeman, 2006, pp. 120-122).

Yapay zekâyı anlamlandırmak için “zekâ”nın tanımını yapmak gerekmektedir. Zekâ, genel anlamda beynin anlama, öğrenme, soyutlama, problem çözme, planlama gibi zihinsel işlevlerine verilen isme karşılık gelmektedir. Bu tanım göz önünde bulundurularak yapay zekânın mümkün olabileceği kabul edilebilir; ancak doğal zekânın yapay zekâdan üstün olduğu alanlar vardır. Örneğin, doğal zekâ yaratıcı ve doğurgandır, yapay zekâda ise yaratıcılık ve doğurganlık yoktur. Bilgiyi kazanma yeteneği insanın, doğal zekânın bir haliyken, yapay zekâda bilgi, sistemin içine özenle yerleştirilmelidir. Zihnin içeriğinin nasıl olduğuna dair tartışmalarla birlikte düşünüldüğünde, “mekanik bir zihin üretilebilir mi?” ya da “makinelere düşünebilir mi?” soruları ortaya çıkmaktadır (Searle, 1996, pp. 17-20).

1950’li yıllardan itibaren yaygınlaşan “yapay zekâ” kavramı, insan gibi rasyonel düşünen ve eylemde bulunabilen makine veya bilgisayar yazılımları anlamına gelmektedir. Düşünebilen ve doğal dilleri tam olarak anlayabilen, konuşabilen; haz, acı, arzu ve duyguları bilinçli olarak deneyimleyebilen; özgür iradesini kullanarak kararlar alabilen bir yapay zekâ gerçekten mümkün müdür? Zihin felsefesinde bu soruya verilen iki temel cevap “zayıf yapay zekâ” ve “güçlü yapay zekâ” olarak iki görüşte gruplanır. Zayıf yapay zekâyı savunanlar bu soruya olumsuz cevap vererek üretilecek en iyi yapay zekânın, insanın bilinçli zihinselliğini sadece taklit edebileceğini savunur. Güçlü yapay zekâ görüşü ise soruya olumlu cevap vererek, gerçekten düşünüp algılayabilen, hissedebilen ve özgür iradesini kullanarak davranışlarını değiştirebilen makine ya da bilgisayar yazılımlarının gerçekten mümkün olduğunu öne sürer (Arıcı, 2019, pp. 146-147). Güçlü yapay zekâ savunucuları, yapay zekânın bu boyutlara ulaşmasının uzun vadede teknolojik gelişmelerle mümkün olacağını iddia eder (Penrose, 1997, pp. 4-6)

İşlevselciler, bilgisayarın sadece uygun girdi ve çıktılar içeren bir programın uygulanmasıyla düşüncelere, duygulara ve anlamaya sahip olabileceğini savunmaktadır. Bu görüş en meşhur ve mevcut kataloglarda taraftar kitlesi en geniş olan görüştür. Searle, bu görüşü ‘güçlü yapay zekâ’ olarak isimlendirir (2014, p. 20). Güçlü yapay zekâcılara göre zihnin beyinle ilişkisi bir program ile donanım arasındaki ilişki gibidir. Searle, (2014, pp. 66-67) yapay zekâ ve işlevselcilik görüşü birleştğinde (güçlü yapay zekâcılar) zihin hakkında tamamen maddeci bir bakış açısına sahip olanların (işlevselciler), Descartes gibi beynin zihinle gerçekten ilgisi olmadığına inanabilmelerini ironik bulur.

Makinelerin programlanarak birtakım davranışlar gösterebilmesi “zayıf yapay zekâ”; makinelerin programlanarak zeki ve bilinçli hareket edebilmeleri ise “güçlü yapay zekâ” görüşüne denk düşmektedir. Güçlü yapay zekâ argümanına karşı olanlar makinelerin insanlardan farklı olduklarını savunmaktadırlar. Zayıf yapay zekâyı savunanlara göre makineler “sevgi, öfke, sağduyu vb.” gibi duygulara sahip olamazlar. Güçlü yapay zekâyı savunanlar ise, karmaşık bir bilgisayar programının sadece bir zekâ taklidinden ibaret olmayacağı, aksine; “telefonların ne olduğunu gerçekten anlayacak ve gerçekten düşünebilecek” düzeyde insan

zihnine eşdeğer bir yapıda olabilmesinin mümkün olduğunu ileri sürerler (Mandik, 2014, p. 94).

Yapay zekânın gerçekleştirilebilirliğinin tartışılmaya başlandığı zamanlar olan 1960'lı yılların ardından felsefeciler de yapay zekânın olanaklılığına ve sınırlarına ilişkin olarak radikal sorgulamalara girişirler. Alan Turing'in geliştirdiği test, tüm bilimlerde etkili olmasının yanı sıra yoğun eleştiriler de alır. Alan Turing tarafından geliştirilen *Turing Testi* bir yapay zekânın insan zekâsına eşit bir seviyeye sahip olup olmadığını ölçen bir test olarak bilinmektedir. Bu teste göre bir insan deneği, birden fazla muhatapla hiçbirini görmeksizin diyaloga girer. Muhataplardan birinin arasına test edilecek olan yapay zekâlardan bir tanesi yerleştirilir. Eğer insan deneği muhataplar arasındaki yapay zekâyı fark edemezse test geçilmiş, yani başarılı olmuş sayılır. Bu sonuçla yapay zekânın insanla eş değer bir zekâyı sahip olduğu kabul edilir. Ayrıca bu test *işlevselci* kuramla birebir örtüşmektedir ve zamanla güçlü yapay zekâyı savunanların en önemli gerekçesi haline gelmiştir (Turing, 2009, pp. 13-22). Bu bağlamda, işlevselciliğin gelişmekte olan yapay zekâ bilimiyle çok sıkı bağlantıları olduğu söylenebilir (Zeman, 2006, p. 397). Turing testinin ilk kez ortaya çıktığı 1950'lilerden günümüze dek, bilgisayar bilimciler oldukça karmaşıklaşan algoritmalar yaratmayı başarmıştır. Bu durumu Harari "dataizm<sup>13</sup>" olarak kavramsallaştırmıştır. Ona göre "...evren veri akışından meydana gelir ve her olgunun ya da varlığın değeri veri işleme sürecine yaptığı katkıyla belirlenir..." (2016, p. 579).

Güçlü yapay zekâ argümanına karşı çıkan grubun güçlü yapay zekânın imkansızlığı üzerinden öne sürdüğü birtakım gerekçeler vardır. Bunlar "*bilinçsiz edimler, dil, kimlik, öğrenme-deneyim, sağduyu, özbilinç*" kavramlardır<sup>14</sup>. Çalışmanın ana eksenini göz önünde bulundurulduğunda bu gerekçelerden en önemlisi "özbilinç" kavramıdır. Yalnızca Turing testine dayanarak yapay zekânın insanla eş değer bir zekâyı sahip olduğu kanısına varılması, 'özbilinç' gibi insan zihnine ait en temel ayırt edici özelliğin görmezden gelinmesi anlamına gelmektedir. Çalışmanın önceki kısımlarında detaylıca bahsedildiği gibi, 'özbilinç' insanın diğer varlıklardan farklı olarak bilinci aracılığıyla 'kendisinin var olduğunda emin olması veya farkındalığı' anlamına gelmektedir. İnsanın bu farklılığı, akıllara Avusturyalı filozof ve matematikçi Wittgenstein'in "Bir makinenin düşünmesi mümkün müdür?" sorusunu getirmektedir (2011, p. 55). Ona göre bir makine insana dair her şeyi bilebilir; ancak insan olmanın ne demek olduğunu bilemez. Aynı şekilde insanlar da bir makine olmanın ne demek olduğunu bilemez (Wittgenstein, 1986, p. 178). Wittgenstein'in bu yorumu insanın özbilinç açısından bir farkındalığa sahip olma durumunu pekiştirir niteliktedir.

Güçlü yapay zekâ görüşüne uygun olan testlere karşı çıkan birçok argüman geliştirilmiştir. Bunlardan en önemlisi Amerikalı Düşünür John Searle tarafından geliştirilen *Çince Odası Deneyi*'dir. Searle bu deneyi insan bilişselliğine eşdeğer bir yapay zekânın imkanının olmadığını ve sentaksın (söz dizimi kurallarının) kendi başına anlam üretemeyeceğini kanıtlamak için tasarlamıştır. Bu deneye göre, Searle kendisini Çince Odası adı verilen, dışarıyla irtibatı sadece giriş çıkış delikleri olmak üzere iki delikten oluşan bir odada hayal edilmesini ister. Searle tek kelime dahi Çince bilmemektedir fakat odanın içindeki raflarda olası Çince soruların tamamına Çince doğru yanıtlar vermeyi sağlayabilecek sayıda Çince'den Çince'ye manuel kitapları bulunmaktadır. Odanın dışındaki Çinliler, küçük kağıtlara yazdıkları Çince soruları giriş deliğinden içeriye uzatırlar. Searle, bu Çince sorulara karşılık gelen doğru cevapları ilgili manuel kitaplar yardımıyla bulur, cevapları soruların karşısına yazıp çıkış deliğinden küçük kağıtları geri uzatır. Dışarıdaki Çinliler, sorulara doğru cevaplar verildiği için odanın içinde kim varsa bu kişinin tam anlamıyla Çince bildiğini düşünürler. Searle'e göre (1996, p. 44) üretilecek en gelişmiş yapay zekânın algoritması Çince odasındaki sistemin ötesine geçemeyecektir.

<sup>13</sup> "Dataizm" iki temel disiplinle ilişkiler kurar: Bilgisayar ve biyoloji. Daha detaylı bilgi için Bkz. (Harari, 2016).

<sup>14</sup> Daha ayrıntılı bilgi için Bkz. (Koyuncu, 2015; Penrose, 1997; Zeman, 2006, Taslaman, 2008)

Hiç Çince bilmeyen Searle'e nasıl yazması gerektiğini gösteren bir eğitim verilse ve o hiçbir şekilde Çince anlamadığı halde kendisine verilen karakterlere göre kütüphaneden o karakterlerin anlamını çıkarsa dahi onun Çince bildiği söylenemez (Searle, 2014, p. 55). Searle, bu deney sonucunda "bilgisayarların sadece sembolleri işlediğini ve insanlar gibi bir anlamlandırma sürecinin mümkün olmadığı" tezini öne sürmüştür. Searle'ün "güçlü yapay zekâ"yı savunan bilim insanlarına karşı temel bir itiraz niteliği taşıyan bu deney, bir bilgisayarın asla kendisinin farkında olamayacağını ortaya koyması açısından da oldukça önemlidir. Ona göre hiçbir yapay zekâ, kendi sergilediği sözel ya da bedensel davranışı anlamlandıramayacaktır. O halde güçlü yapay zekâ imkansızdır.

Searle, belirli verilerin kullanılarak insanın çeşitli bilişsel özelliklerinin bir programa yüklenmesi olarak tanımlanabilecek yapay zekâ kavramını ve güçlü yapay zekâ savunucularının çıkarımlarını "akıldışı" bulur. Yapay zekâda bir robota insanınkine benzer birtakım nitelikler yüklenerek ondan çeşitli becerileri ve eylemleri yerine getirmesi beklenmektedir. Ancak bu noktada yalnızca davranışları gözlemlenen bir bilince ya da bilinçli yaşantılara, zihinsel/bilişsel deneyimlere sahip olduklarının bilinebildiği savı, ciddi bir sorun yaratmaktadır (Searle, 2014, pp. 40-42). Güçlü yapay zekâ görüşü insan beyni konusunda, temel olarak biyolojik hiçbir şeyin olmadığı sonucuna varmaktadır. Bu bakış açısına göre, her durumda doğru bir programı, doğru girdileri ve çıktıları olan herhangi bir fiziksel sistem, tam olarak insanların zekâlarıyla aynı anlamda bir zekâyâ sahip olacaktır. Ancak Searle'e göre, (1996, pp. 39; 43-44) biçimsel ya da sözdizimsel olarak nitelendirilen bu programların özelliklerinin, aklın işleyiş ilkesiyle bir tutulması bu korkunç yanılgılara yol açar. Bir zekâyâ sahip olmak, biçimsel ya da sözdizimsel işleme sahip olmaktan çok daha fazlasıdır. Bilgisayar programı yalnızca bir sözdizimdir; akılsa, sözdizimden çok başka bir şeydir. Akıl, anlamsaldır ve içeriği vardır.

Eğer zihin materyalistlerin öne sürdüğü gibi "maddi" bir şeye ve zihnin gizemleri tamamen çözülebilirse, bu hammadde ile insan zihni taklit edilebilir hale gelir. Bu gerçekleştiği takdirde zihne yönelik yaklaşımlardan "materyalist işlevselci" bakış açısının haklılığından kimsenin şüphesi kalmayacaktır (Taslaman, 2008, p. 120). Günümüzde yaygınlaşan bu inanç ve beklenti, yapay zekâ çalışmalarıyla ilintili hale gelmiştir. Ancak her ne kadar insan zekâsına eşdeğer bir yapay zekânın mümkün olabileceği düşünür ve bilim insanları açısından öne sürülse de, insanlar hâlâ kendisini çok özel bir canlı olarak görmektedir. Zihin felsefeciler bu düşüncenin altında, insanların henüz kendi zihinlerinin nasıl çalıştığını tam olarak bilmemesinin yattığını ifade etmektedir. Bu da agnostik bir duruşu ortaya çıkarır. Ayrıca yapay zekâ genellikle teknik bir konu olarak görünse de, geçmişi disiplinlerarası bağlantılara dayanmaktadır. Son dönem yapay zekâ araştırmaları sadece felsefe ile ilgili değil aynı zamanda psikoloji, edebiyat, sinema gibi birçok alanı ilgilendiren -özelliikle 20. Yüzyıl'ın son dönemlerinde- bulguları ortaya çıkarmıştır.

### 3. *Blade Runner* (1982) Filminde Yapay Zekâ Problemi

Modern bilimde insanlık sürekli incelenmektedir; ancak yapay zekânın ortaya çıkmasıyla insanlıktan ziyade "yapay ve gerçek insan" arasındaki farkın incelenmesi önem kazanmıştır. Bu incelemelerde ortaya çıkan en önemli paradoks, "İnsan zihnine eşdeğer yapay bir zihnin üretilip üretilmeyeceği" konusudur. Bu tartışma, çalışmanın kuramsal kısmında detaylıca ele alınmıştır. Hatırlanacağı üzere söz konusu paradoksa cevap verenler "zayıf yapay zekâ" ve "güçlü yapay zekâ"yı savunanlar olmak üzere ikiye ayrılmaktaydı. Zihin felsefesi bağlamında ortaya çıkan bu ayrım ve buna bağlı olarak ortaya çıkan farklı görüşlerde ortak bir kanıya varılamamıştır. Ancak bu farklı argümanların çelişkisi, zihin felsefecileri tarafından "özbilinç" kavramıyla aşılmaya çalışılmıştır.

*Blade Runner* (*Bıçak Sırtı*) filmi üzerinden, bilim-kurgu sineması, yapay zekâ ve distopya kavramları akademik çalışmalara konu olmuştur; ancak literatürde yapay zekâ kullanımını "zihin felsefesi" ve "özbilinçlilik hali"yle ilişkilendiren çalışmalar azınlıktadır. Bu bağlamda, çalışmanın henüz 20. Yüzyıl'ın ikinci yarısından itibaren tartışılmaya başlanan zihin felsefesi

ile sinemanın bağlantısını kurarak literatüre katkı sağlayacağı öngörülmektedir. Bu bölümde çalışmanın kuramsal çerçevesi dikkate alınarak “güçlü yapay zekâ”, “zayıf yapay zekâ” ve “özbilinç” kavramları üzerinden *Blade Runner* filmi incelenecektir. Bu noktada, inceleme nesnesi olarak neden *Blade Runner* filminin seçildiğinin açıklanması önemlidir. Fritz Lang’ın yönetmenliğini yaptığı *Metropolis* (1927) filminden günümüze dek yapay zekâ konusu pek çok kez sinema filmleri üzerinden ele alınan bir konu olmuştur. Ancak 1982 yılında üretilen *Blade Runner* filmini önceki örneklerden ayıran en önemli nokta, filmde yer alan yapay zekâlı robotların ‘özbilinçlilik’e dair ipuçları gösteren ilk örnek olmasıdır. Bu film sonrasında yapay zekâ konusunun işlendiği diğer yapımlarda da<sup>15</sup> ‘özbilinçlilik’ problemi işlenmiştir.

*Blade Runner* 1982 yılında Ridley Scott tarafından çekilen ABD yapımı sinema filmidir. Film, çekildiği dönemden daha uzak bir tarih olan 2019 yılına işaret eder. Filmde dünyanın distopik bir yaşam alanı haline geldiği tasvir edilir. Los Angeles’ta bulunan ve büyük bir şirket olan Tyrell, ‘Replicant’ isimli, görsel olarak insandan kolayca ayırt edilemeyen ve neredeyse insana özdeş kopyalar üretmektedir. Şirketin ürettiği en üst düzey kopyaların adı ise ‘Nexus 6’ dır. Nexus 6 kopyaları, güç ve çeviklik bakımından, onları yaratan genetik mühendislerden üstün ve en az onlar kadar zekidir. Bu kopyalar dünya dışındaki diğer gezegenlerin tehlikelerle dolu keşif ve kolonileştirme sürecinde köle olarak kullanılmaktadır.

Nexus 6 savaş timinin, yirmi üç kişiyi katlederek bir kolonide çıkardığı isyandan sonra replikantlar yasadışı ilan edilerek ölüme mahkûm edilir. ‘Keskin nişancı birimleri’ olarak isimlendirilen özel polis ekipleri dünya sınırlarına giren bütün kopyaları öldürmekle görevlendirilmiştir. Bu kopyalar üç erkek, üç kadın olmak üzere toplamda altı adettir. Polislerin replikantları öldürmesine ‘infaz’ değil; “emekliye ayırma” denilmektedir. Tecrübeli ve bu işte başarılı bir polis olan Rick Deckard<sup>16</sup> ise görevini bırakmış olmasına rağmen kendisine verilen son görevi kabul eder ve Los Angeles’da bulunan replikant olarak isimlendirilen robotları yakalamaya koyulur.

Bu robotlar duyguları dışında, insanları her yönden taklit etmek üzere tasarlanmıştır; ama tasarımcılar birkaç yıl sonra robotların nefret, sevgi, korku, öfke, imrenme gibi duygusal tepkilerini geliştirebileceğini fark eder. Bu yüzden kopyaları üreten Tyrell Şirketi onlar için bir güvenlik önemi alır. Bu önlem, robotların sadece dört yıllık yaşam süresine göre tasarlanmalarıdır. Bunun üzerine Nexus 6 robotlar daha fazla yaşamak isterler ve kendilerini üreten Eldon Tyrell’a ulaşmaya çalışırlar.

Polis Rick Deckard’ın ilk görevi Tyrell şirketinde bulunan ve kadın olarak tasarlanmış bir replikant olan Rachael’i test etmektir. Deckard ve Rachael’in konuşmaya başladığı esnada şirketin sahibi Eldon Tyrell odaya girer ve Polis Deckard’la arasında şöyle bir diyalog geçer:

*Eldon Tyrell: Bu, karşınızdakinin duygularını anlama testi mi olacak? Sözde yüz kızarması tepkisinde kılcal damarların genişlemesi gözbebeğinin büyüyüp küçülmesi, irisin istem dışı büyümesi...*

*Deckard: Buna kısaca Voight-Kampff diyoruz.*

Bu noktada Eldon Tyrell’in “bu karşınızdakinin duygularını anlama testi mi olacak?” sorusu, bizi temelinde materyalizmin bulunduğu “felsefi davranışçılık” teorisine götürmektedir.

<sup>15</sup> *Blade Runner* (1982) filminin devamı olarak tasarlanan ve 35 yıl sonra Denis Villeneuve tarafından çekilen *Blade Runner 2049* (2017) filminde yer alan replikantların da ‘özbilinçlilik durumu’ vurgulanmıştır. Üretilen yeni nesil replikantların kendilerinin yapay zekâyâ sahip bir tasarım olduğunun farkında olması ve kimliklerini benimsemeleri bunun en önemli belirtisidir. Ancak filmde, özbilinç (kendilik bilinci), merkezi bir konu olarak ele alınmamıştır. Yapay zekâ teknolojisini özbilinçlilik probleminde değinerek yansıtan diğer bir güncel örnek ise, 2016 tarihinde yayınlanan ve 3 sezon devam eden *Westworld* dizisidir.

<sup>16</sup> Filmde bu ismin filozof Descartes’ın ismine ve telaffuzuna benzerlik göstermesi dikkat çekmektedir. Bunun bilinçli bir gönderme olduğuna dair iddialar ortaya atılmıştır. Detaylı bilgi için Bkz. (Boissoneault, 2017). <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/are-blade-runners-replicants-human-descartes-and-locke-have-some-thoughts-180965097>. Erişim Tarihi: 11.06.2020.



Hatırlanacağı üzere Ryle tarafından geliştirilen felsefi davranışçılık argümanı “insanın zihniyle ilgili çıkarımların ancak onun davranışlarının gözlemlenmesiyle yapılabileceğini” iddia etmekteydi. Bunun yanı sıra Polis Deckard’ın sözünü ettiği “Voight-Kampff” testi ve bu test için kullanılan aletin çalışma mekanizması da felsefi davranışçılık teorisine uygun düşmektedir. Filmde yer alan Voight-Kampff, göze hizalanan bir alet aracılığıyla gözün verdiği tepkimelere göre karşıdaki insanın yapay zekaya sahip olup olmadığını ayırt etmeye yarayan bir cihazdır. Voight-Kampff test yönteminin temel mantığı, Alan Turing’in meşhur “Turing Testi”ne benzemektedir.



Görsel-1: Voight-Kampff Testi



Görsel-2: Voight-Kampff Testi

Ürettiği robotları “İnsandan daha insan” sloganıyla piyasaya süren Eldon Tyrell, test sahnesinin devamında: “Rachael bir deney, onlarda tuhaf bir saplantı gözlemlenmeye başladı. Bizim yıllar içerisinde sahip olduğumuz deneyimlere sahip olmak için birkaç yıllık yaşam süreleri olduğundan, duygusal bakımdan deneyimsizler. Eğer onlara bir geçmiş bağışlarsak, duyguları için bir temel ya da destek yaratabiliriz ve böylece onları daha iyi denetleyebiliriz” der. Bu aslında “zayıf yapay zekâ”yı savunarak “güçlü yapay zekâ”nın olanaklılığını eleştirenlerin değindiği konulardan biridir. Zayıf yapay zekâcılar, her ne kadar insan formuna yakın bir yapay zekânın üretilebilme olanağı bulunsa da, bu robotlarda insana dair olan sevgi, acıma, öfke, farkında olma vb. gibi zihin hallerinin bulunamayacağını bunun sadece insana has şeyler olduğunun altını çizmiştir. Ancak filmin bahsi geçen sahnesinde güçlü yapay zekâ teorisinin de ötesinde “insandan daha insan” sloganına uygun replikantların olanaklılığı vurgulanmaktadır. Eldon Tyrell, bunun için de replikantların duygusal bakımdan deneyimini artırmak ve onları denetlemek için bir geçmişe yani anılara sahip olmaları gerektiğini düşünmektedir.

Denek Rachael, kendisini insan zannetmektedir<sup>17</sup>; çünkü tam da Tyrell’in bahsettiği türden bir geçmişe (anılara) sahip olarak üretilmiş bir kopyadır. Çünkü Tyrell bilincin, aynı zamanda düşünmenin, duygunun, algının, iradenin ve anıların farkında olunmasını sağlayan bir yeti olduğunun farkındadır. Damasio’ya göre filmdeki bu durum “benlik”e karşılık gelir. Benlik, insanın bilinçli olduğunu varsaydığı her anda onunla olan bir süreçtir. Benlik aynı zamanda belirli bir yaşamda öyküsünden oluşan dinamik bir nesnedir. Benliğin bu özelliği insanın deneyimleri ile ilgilidir (2020, pp. 8-9). Filmde anıların varlığı fotoğraflar aracılığıyla vurgulanmıştır. Bu noktada bir paradoks ortaya çıkmaktadır. Replikantların anılara sahip olması onları gerçekten insana eşdeğer yapar mı? Bu sorunun tartışılması için ‘özbilinç’ kavramı oldukça önem taşımaktadır. Çünkü replikantın anılara sahip olması “kendilik bilincinin” oluşması için yeterli değildir. Bu durum, filmde yer alan yapay zekâlı replikantların zihinsel yapısına “özbilinç” perspektifinde bakılmasını gerekli kılmaktadır.

<sup>17</sup> Örneğin *Westworld* dizisinde yer alan Bernard Lowe karakteri de kendisini insan zannetmektedir. Ancak ilerleyen bölümlerde yaratıcısı Ford’un onun bir robot olduğunu söylemesiyle insan olmadığını öğrenir. Bu da aslında Bernard’ın kendilik bilincinden yoksun olduğunu - ki bu zayıf yapay zekâ savunucularını haklı çıkarır- gösterir (1. Sezon / 10. Bölüm).



**Görsel-3.** Anıları temsil eden fotoğraflar



**Görsel-4.** Rachael'in annesiyle fotoğrafı

Zayıf yapay zekâyı savunanlara göre insan zihnine eş değer bir yapay zekânın üretilmesi imkansızdır. Ancak *Blade Runner* filmi incelendiğinde robotların insana çok yakın bir formda ve zihinde olması güçlü yapay zekâyı savunanları haklı çıkarır gibi görünmektedir. Ancak filmde Rachael'in kendilik bilincine sahip olup olmadığı sorusu (robot mu yoksa insan mı olduğunu idrak edememesi) zayıf ve güçlü yapay zekâ bağlamında bir paradoksa yol açmaktadır. Rachael'in test sahnesinin bitiminde polis Deckard'ın, Tyrell'a "Nasıl olur da kendisinin ne olduğunu bilemez?" sorusu, bu durumu yansıtır niteliktedir. Rachael kendisinin bir replikant olduğunun farkında mıdır? Yani kendi varlığının farkında mıdır? Eğer farkındaysa Rachael insana eşdeğer (güçlü yapay zekâ) bir kopya mıdır? Bu sorunun cevabını vermek oldukça zordur. Rachael'in bir deney olduğu izleyici tarafından bilinmektedir. Ancak Rachael, kendisini insan zannetmektedir. Bu durum "zayıf yapay zekâ"yı savunanları haklı çıkarır gibi görünmektedir.

Polis Deckard, altı replikanttan dördünü öldürmeyi başarmıştır. Geriye kalan Roy ve Pris adındaki iki replikant ise Tyrell'e ulaşmaya çalışmaktadır. Amaçları üreticileri olan Tyrell'i bularak yaşam sürelerini uzatmanın bir yolunu bulmasını sağlamaktır. Roy ve Pris, Eldon Tyrell'a ulaşmak için şirketin ürettiği kopyaların genetik tasarımcısı Sebastian'a başvurur. İki replikantın Sebastian ile kurduğu diyaloglar, zihin felsefesi bağlamında yapay zekâyı inceleme amacı taşıyan bu çalışma açısından önemli veriler sağlamaktadır. Bu diyaloglar, hayatta kalan replikantların Sebastian'ın evinde bulunduğu bir sahnede geçmektedir:

*Sebastian: O kadar farklısınız ki, o kadar mükemmelsiniz ki...*

*Replikant (Roy): Evet.*

*Sebastian: Modeliniz ne sizin?*

*Replikant (Roy): Nexus 6.*

*Sebastian: Biliyordum! Çünkü Tyrell Şirketi için genetik tasarım yapıyorum. Sizde benden bir şeyler var. Bana bir şeyler gösterin.*

*Replikant (Roy): Ne gibi?*

*Sebastian: Ne olursa!*

*Replikant (Roy): Biz bilgisayar değiliz, Sebastian, biz canlıyız.*

*Replikant (Pris): Düşünüyorum Sebastian, o halde varım.*

Roy'un "biz bilgisayar değiliz, canlıyız" sözü ilk bakışta filmde güçlü yapay zekâ fikrinin varlığını göstermektedir; ancak daha da önemlisi Roy'un bu sözü yine "özbilinç" kavramına gönderme yapmaktadır. Hegel, Kant, Searle gibi düşünürlerin üzerinde durduğu (1977, p. 110) özbilinç (kendilik bilinci), insanın 'kendi varlığının, ne olduğunun farkında olması' anlamına gelmektedir. Bu sahnede Roy'un Sebastian'a söylediği cümle, zayıf yapay zekâ savunucularının en dayanıklı argümanı ve sadece insana has bir özellik olarak gördükleri 'özbilinç' gerekliliğini sarsacak türdendir. Roy'un bu sözü, replikantların kendi varlıklarının farkında olduklarını -robot olduklarının- gösterir niteliktedir.

Bu sahnede dikkat çeken diğer bir nokta da diğer replikant Pris'in Sebastian'a kurduğu "Düşünüyorum Sebastian o halde varım" cümlesidir. Bu cümle açık bir şekilde, zihin ve bedenini iki ayrı töz olduğunu iddia eden Descartes'ın meşhur "Cogito ergo sum. (Düşünüyorum

öyleyse varım.)” sözüne bir göndermedir. Descartes, bu sözüyle aslında zihnin belirleyici özelliğinin “bilinçli olmak” yani, “düşünmek” olduğunu vurgular (Edelman & Tononi, 2019, p. 20). Düşündüklerine göre artık onlar da insan sayılabilir mi? Düşünme eylemi tek başına, insanları başka varlıklardan ayırt eden bir özellik midir? Bu sorunun cevabı güçlü yapay zekâyı savunanlara göre ‘evet’ tir. Çünkü onlara göre üretilen yapay zekâların zihinsel olarak insana eş değer olması ve normal insanların bunu fark edememeleri bu makinelerin ‘insan’ olarak adlandırılması için yeterlidir.

Roy, genetik tasarımcı Sebastian’ın yardımıyla yaratıcısı Tyrell’a ulaşır. Roy yaratıcısı Eldon Tyrell’dan yaşam süresini uzatmasını talep eder. Tyrell ise bunun teknik olarak mümkün olmadığını, yapılacak herhangi bir müdahalenin telafi edilemeyecek sorunlara yol açabileceğini dile getirir. Roy bu duyduklarından sonra Tyrell’ı öldürür.

Zihinle ilgili en önemli sorulardan birisi “özgür iradenin ne olduğu ve bu özelliği makinelerde var olup olamayacağı”dır (Kurzweil, 2015, p. 9). Filmin son kısımlarına gelindiğinde Polis Deckard Pris adındaki kadın replikantı öldürmeyi başarmıştır ve geriye son replikant Roy kalmıştır. Deckard ve Roy, uzun bir kovalamacadan sonra bir binanın çatısında bir araya gelirler. Roy, düşmek üzere olan Deckard’ı kolundan yakalayarak kurtarır ve onu öldürmekten vazgeçer. Roy’un polis Deckard’ın hayatını bağışlaması, onun özgür iradesini kullanma yetisine ve vicdana sahip olduğunu gösterir. Roy’un bu davranışı da güçlü yapay zekâyı destekleyen bir argüman olarak görülebilir. Çünkü zayıf yapay zekâcılarının güçlü yapay zekâcılara yönelttiği en temel eleştiri, üretilen yapay zekâların insana özel olan sevgi, vicdan, acıma, irade vb. gibi duygulara sahip olamayacağıdır. Ancak Roy’un bu duygulara sahip olduğu açıktır.

Filmin sonunda Polis Deckard, evine döner ve replikant Rachael’ı da alarak Los Angeles’ı terk eder. Deckard, replikant Rachael’e âşık olmuştur. Deckard’ın, Rachael’in bir makine olduğuna inanmaması ve ona karşı duygusal açıdan birtakım hisler beslemeye başlaması, güçlü yapay zekâ görüşüne işaret eden bir durumdur. Eldon Tyrell’in filmin başında belirttiği gibi, Rachael bir deneydir ve diğer replikantlardan farklı olarak ona bazı anılar bahşedilmiştir. Rachael’in, Deckard’la geçen bir sohbetinde anılarından ve annesinden bahsetmesi, Deckard’ın onun bir replikant olduğuna dair şüphelerini ortadan kaldırmış ve ona karşı duygusal hisler beslemesine neden olmuştur.

## Sonuç ve Değerlendirme

Güçlü yapay zekâ ve zayıf yapay zekâ ayrımı dikkate alınarak ‘özbilinçlilik’ paradoksu zemininde çatısı oluşturulan bu çalışma içerisinde incelenen filmde “güçlü yapay zekâ” görüşünün yoğun olduğu görülmektedir. Filmin genelinde kuramsal kısımda değinilen zihin felsefesinin temel paradigmlarına yer verilmiştir.

Blade Runner filminde üretilen robotları fiziksel ve zihinsel olarak normal insandan ayırt etmek oldukça zordur. Hatta bu robotlar birçok açıdan insanlardan çok daha yeteneklidir. Replikantların film analizi kısmında bahsedilen tüm özellikleri güçlü yapay zekâcılarının argümanlarını destekler niteliktedir. Güçlü yapay zekâ fikrine karşı çıkan zayıf yapay zekâcılar kuramsal kısımda da değinildiği üzere, üretilen yapay zekâların hiçbir zaman insandaki gibi bir zihinsel yapı ve seviyeye ulaşamayacağını birtakım argümanlar üzerinden savunmuştur. Bu argümanlarda, yapay zekâ üreticileri birebir insana dair özelliklerin hepsi robotlara eklenebilecek dahi olsa ‘özbilinç’ yetisinin hiçbir zaman var olamayacağı öne sürülmektedir. Dolayısıyla bu robotların düşünmeleri ve düşünmelerinin farkında olmaları da onları insana eşdeğer saymak için yeterli bir neden değildir. Onların tamamen insana eşdeğer sayılması için ‘özbilinç’ yetisine sahip olmaları yani ‘makine olduklarının farkında olması’ gerekmektedir. Ancak filmdeki replikantlar göz önüne alındığında Rachael dışında tüm replikantların -özellikle de Roy ve Pris’in- ‘makine olduklarının farkında oldukları görülmektedir. Filmdeki anlatı ve oluşturulan karakterler göz önüne alındığında, zayıf yapay zekâ savunucularının en güçlü argümanı olan ‘özbilinç’ de robotlara kazandırılmış görünmektedir. Onlar robot

olduğunun bilincindedirler. Öyle ki replikantlar yaşam sürelerinin uzatılması için yaratıcıları Tyrell'a savaş açıp onu öldürecek kadar ileri giderler. Bu bağlamda, filmde kullanılan yapay zekânın yüksek yönlü olması, özbilinçliliğin varlığını sunmasının yanında; insanlığa karşı bir yıkım tehdidi oluşturmasını da beraberinde getirmektedir.

Dolayısıyla Blade Runner filminde, zihin felsefesi çerçevesinde ortaya çıkan çoğu paradoks yansıtılmış ve yapay zekânın geleceği üzerine bir öngöründe bulunulmuştur. Bu öngörü, zamanla insana eşdeğer; hatta insandan daha üstün yapay zekâlı robotların tasarlanabileceği yönündedir. Filmdeki yapay zekâ paradigmasının zeminini idrak edebilmek için zihin ve bilinç ile ilgili felsefi görüşlere odaklanmak yerinde olacaktır. Filmde tasarlanan robotlar zihin felsefesinde yer alan ontolojik kuramlar açısından değerlendirildiğinde, fizikalist (materyalist) argümana bağlı olan "işlevselci" görüşü benimsediği ortaya çıkmaktadır. Bu ontolojik kuram "güçlü yapay zekâ"nın imkânlılığını savunan grubun fikirlerini yansıtır niteliktedir. Çünkü belki de insanların en gizemli -çözülmesi zor görünen- bilinçsel özelliği olan "özbilinç" gerekliliği, filmde yer alan robotlarda bulunmaktadır.

### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

### Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti:

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

### Kaynakça

- Arendt, H. (2018). *Zihnin Yaşamı*. (Çev. İsmail Ilgar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arıcı M, & M, Doğan. (2018). Prof. Dr. Erdinç Sayan ile Söyleşi: Zihnin Doğası Üzerine. *Yapay Zekâ ve Zihin Felsefesi Dergisi*. 1 (2). s.241-256.
- Arıcı, M. (2014). Materyalizm, Fenomenal Özne ve Ontolojik Statüsü. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*. 4 (2). s. 1-13.
- Arıcı, M. (2019). Zihin Felsefesi (Ed. Murat Arıcı). *Felsefeye Giriş*. Ankara: Nobel Yayınevi. s. 107-151.
- Boissoneault, L. (2017). Are Blade Runner's Replicants "Human"? Descartes and Locke Have Some Thoughts. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/are-blade-runners-replicants-human-descartes-and-locke-have-some-thoughts-180965097>. Erişim Tarihi: 11.06.2020.
- Büyük, C. (2013). "Düalizm, Bilinç ve Tanrı". *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Sayı: 39. s. 134-158.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Churchland, P. (2013). *Matter and Consciousness*. London: A Bradford Book.
- Damasio, A. (2020). *Zihindeki Benlik: Bilinçli Beynin Gelişimi*. (Çev. Emek Akman). Ankara: Odtü Yayıncılık.
- Deeley, M, Lauzirika, C. (Yapımcı), & Scott, R. (Yönetmen). (1982). *Blade Runner* [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.
- Dennett, D. (2020). *Bilinç Açıklanıyor*. (Çev. Sibel Kibar). İstanbul: Alfa.
- Descartes, R. (1942). *Metafizik Düşünceler*. (Çev. Mehmet Karasan). Ankara: Maarif Matbaası.
- Descartes, R. (1996). *Söylem Kuramlar Meditasyonlar*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.

- Descartes, R. (1998). *Yöntem Üzerine Konuşma*. (Çev. Afşar Timuçin, Yüksel Timuçin). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Descartes, R. (2007). *Felsefenin İlkeleri*. (Çev. Mesut Akın). İstanbul: Say Yayınları. Edelman, G, M. ve Tononi, G. (2019). *Bilincin Evreni: Maddenin Hayale Dönüşümü*. (Çev. Ahmet Subaşı). İstanbul: Küre Yayınları.
- Günday, Ş. (2003). *Zihin Felsefesi*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Harari, Y, N. (2016). *Homo Deus* (Çev. Poyzan Nur Taneli). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Hegel, G.W.F. (1977). *Phenomenology of Spirit*. (Çev. A.V. Miller). Oxford University Press.
- Hofstadter, D. (2015). *Ben Bir Garip Döngüyüm*. (Çev. İlkay Alptekin Demir). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Hyppolite, J. (1974). *Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit*.
- Kant, I. (1993). *Arı Usun Eleştirisi* (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.
- Koyuncu, M. (2015). *Çağdaş Zihin Felsefesinde Yapay Zekâ Tartışmaları: Turing Testi ve Yansımaları*. Çukurova Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kurzweil, R. (2015.) *Bir Zihin Yaratmak*. (Çev. Dilara Gostolüpçe). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Mandik, P. (2014). *This Is Philosophy of Mind An Introduction*. Oxford: John Wiley & Sons.
- Nagel, T. (1974). *What Is It Like to Be a Bat?* *Philosophical Review*, 83, 435-500.
- Nilsson, J, N. (2018). *Yapay Zekâ Geçmişi ve Geleceği*. (Çev. Mehmet Doğan). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Penrose, R. (1997). *Bilgisayar ve Zekâ: Kralın Yeni Usu-I*. (Çev. Tekin Dereli). Ankara: TÜBİTAK.
- Rorty, R. (1997). *Bedenden Ayrı Var Olma Yetisi*. *Cogito Dergisi*. (Çev. Doğan Şahiner). Sayı: 10. s. 187-199.
- Ryle, G. (2011). *Zihin Kavramı*. (Çev. Sara Çelik). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Sayan, E. (2012). *Analitik Zihin Felsefesinin Temel Problemlerine Bir Bakış*. *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*. (19), s. 37-54.
- Searle, J. (1996). *Akıllar Beyinler ve Bilim*. (Çev. Kemal Bek). İstanbul: Say Yayınları.
- Searle, J. (2005). *Bilinç ve Dil*. (Çev. Muhittin Macit, Cüneyt Özpilavcı). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Searle, J. (2006). *Zihin Dil ve Toplum*. (Çev. Alaattin Tural). İstanbul: Litera Yayıncılık. Searle, J. (2014). *Zihnin Yeniden Keşfi*. (Çev. Muhittin Macit). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Shaffer, J. (1991). *Zihin Felsefesi Açısından Bilinç, Ruh ve Ötesi*. (Çev. Turan Koç). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Spinoza, B. (2014). *Etika*. (Çev. Hilmi Ziya Ülken). Ankara: Dost Kitabevi.
- Taslaman, C. (2008). *Modern Bilim Felsefe ve Tanrı*. İstanbul: İstanbul Yayınevi.
- Timuçin, A. (2000). *Descartes'çı Bilgi Kuramının Temellendirilişi*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Timuçin, A. (2004). *Descartes Felsefesine Giriş*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Turing, A. M. (2009). *Computing Machinery and Intelligence In Parsing the Turing Test* Springer. Dordrecht. s. 23-65. United States of America: Northwestern University Press.

Wickham, A. (Yapımcı), & Nolan, J. (Yönetmen). (2016). *Westworld* [TV Dizisi]. ABD: Warner Bros, Television Distribution.

Wittgenstein, L. (1986). *Philosophical Investigations*. (Çev. G. E. M. Anscombe). Great Britain: Basil Blackwell.

Wittgenstein, L. (2011). *Mavi Kitap, Kahverengi Kitap*. (Çev. Doğan Şahiner). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yorkin, B, Kosove A, Johnson B, Yorkin, C. (Yapımcı), & Villeneuve, D. (Yönetmen). (2017). *Blade Runner 2049* [Sinema Filmi]. ABD: Sony Pictures.

Zeman, A. (2006). *Bilinç Kullanım Kılavuzu*. (Çev. Gürol Koca). İstanbul: Metis Yayınları.

-Araştırma Makalesi-

## Mimarlık ve Sinema Arakesitinde Yer ve Yersizliği Okumak: Ahlat Ağacı Filmi'nde Ruhun Yitimi

Gülşen Ergün Bilgili\*  
Pınar Dinç Kalaycı\*\*

### Özet

Norberg-Schulz'a (1980) göre; insan, içinde gezinebildiğinde ve kendini bir çevre ile tanımlayabildiğinde ya da kısacası çevreyi anlamlı olarak deneyimleyebildiğinde yaşar. İnsan doğayla, toprakla kök salmaya, 'yer'leşmeye uğraşır. Mimarlık da 'yer'den başlar. Yer, mimariyi barındırır, yaratır ve dönüştürür. İnşa ve iskan, insanın 'yer'deki 'şey'lerle ilişkisi ve yeri anlamlandırma çabaları ile ilişkilidir (Heidegger, 1971). Yersizleşmeye başlayan bir yapıyı çevrede kimlikli bir yaşam inşa etmenin olanaksızlaşmaya başladığını tartışan ve yersizleşmeyi eleştirel pencere aralayan bir kavram ve bir problem olarak ele alan çalışma, problemi mimarlığın yalnızca salat plastik biçimine yani mekânsal özelliklerine indirgemediği; aynı zamanda sinemanın eleştirel dili aracılığıyla, anlamsal biçimi yani ruhsal yanıyla anlamaya çalışması ile diğer çalışmalardan ayrılır. Çalışma, sinema ve mimarlık disiplinlerinin düşünsel arka yapılarını bir araya getirerek yersizleşme kavramını Nuri Bilge Ceylan'ın Ahlat Ağacı (2018) filmi özelinde örnekler; yer tartışmalarının temel literatürünü oluşturduğu için Heidegger, ilk defa yerin ruhu kavramını ortaya koyduğu için Norberg-Schulz ve yersizleşmeyi insan deneyimi ile birlikte tartıştığı için Relph'in yer-yersizlik tartışmalarını, ruhun yitimi ile ilişkilendirir; ruhun yitimini, (i) eylemlerin gerçekleştiği alan, (ii) bölge, yöre, ev, (iii) kimlik, karakter, varlık olmak üzere üç başlıkta toplanan kavramlar aracılığıyla analiz eder; her bir kavrama denk gelen sahne ve diyalogları inceler. Çalışmanın ana kabulü, yersizleşmenin, ruhun yitimi ile ilintili olduğu; ruh yitiminin de yalnızca yerin ruhunun (genius loci) yitimi değil aynı zamanda insanın ve devamında toplumun ruhunun yitimini beraberinde getirdiğidir. Modernizm ile başlayan, postmodernizm ile şekil değiştiren ve içinde bulunduğumuz hızlı tüketim çağı ile birlikte de farklı noktalara taşınmasıyla güncelliğini koruyan ve disiplinlerarası eleştirel incelemelere argüman oluşturan yersizleşme problemi çalışmada; sinema-mimarlık disiplinlerini kesiştirmekte, ruhun yitimi ve bu yitimin deşifresini sağlayan kavramlarını, bir bütün olarak gelecek sinema-mimarlık çalışmaları için bir model olarak önermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Yer, Yersizlik, Mimarlık, Yerin Ruhu, Nuri Bilge Ceylan, Ahlat Ağacı.

\*Mimar, Gazi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü Ankara, Türkiye.  
E-mail: g.ergun39@gmail.com  
ORCID : 0000-0002-1330-0227

\*\*Prof.Dr. Gazi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü Ankara, Türkiye.  
E-mail: pinarpinardinc@gmail.com  
ORCID : 0000-0002-1932-9477  
DOI: 10.31122/Sinefilozofi.823794

Ergün Bilgili, G., Dinç Kalaycı, P. (2021). Mimarlık Ve Sinema Arakesitinde Yer Ve Yersizliği Okumak: Ahlat Ağacı Filmi'nde Ruhun Yitimi. Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1025-1043. <https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.823794>

Geliş Tarihi: 09.11.2020

Kabul Tarihi: 08.12.2021

-Research Article-

## Reading Place and Placelessness at the Intersection of Architecture and Cinema: Loss of the Spirit in Ahlat Ağacı (The Wild Pear Tree)

Gülşen Ergün Bilgili\*  
Pınar Dinç Kalaycı\*\*

### Abstract

According to Norberg-Schulz (1980); man lives when he can navigate within and identify himself with an environment, or in short, experience the environment meaningfully. Man tries to take root and dwells in nature and land. Architecture starts from 'place'. The place accommodates, creates, and transforms architecture. Building and dwelling are linked to man's relationship with things in place and his efforts to make sense of the place (Heidegger, 1971). Discussing that it has become impossible to build a life with an identity in a built environment that has started to become displaced, the study, which deals with dislocation as a concept and a problem that opens a critical window, argues that the problem does not reduce the purely plastic form of architecture, that is, its spatial characteristics; At the same time, it differs from other works in that it tries to understand the semantic form, that is, its spiritual side, through the critical language of cinema. This study, by bringing together the intellectual backgrounds of the disciplines of cinema and architecture, exemplifies the concept of placelessness in the context of Nuri Bilge Ceylan's Ahlat Ağacı (The Wild Pear Tree, 2018) movie; relates Heidegger, as it constitutes the basic literature of place discussions, Norberg-Schulz for introducing the concept of the spirit of place for the first time, and Relph's because he discusses placelessness together with human experience, discussion of place and place with the loss of the spirit; analyzes the loss of the spirit through concepts gathered under three headings: (i) space where the actions take place, (ii) district, region, home, (iii) identity, character, existence; and examines the scenes and dialogues that correspond to each concept. The main acceptance of the study is that placelessness is related to loss of the spirit; is that the loss of the spirit is not only the loss of the spirit of the place (genius loci), but also the loss of the spirit of the human and subsequently of the society. In the study, the problem of placelessness, which started with modernism, changed shape with postmodernism, and which continues to be up-to-date by being moved to different points with the age of fast consumption we are in, and which constitutes an argument for interdisciplinary critical studies; intersects the disciplines of cinema and architecture, and proposes the concepts of loss of the spirit and deciphering this loss as a model for future cinema-architecture studies as a whole.

**Key Words:** Place, Placelessness, Architecture, Spirit of the Place, Nuri Bilge Ceylan, The Wild Pear Tree.

\*Architect, Gazi University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, Ankara, Turkey  
E-mail: g.ergun39@gmail.com  
ORCID : 0000-0002-1330-0227

\*\*Prof.Dr. Gazi University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, Ankara, Turkey.  
E-mail: pinarpinardinc@gmail.com  
ORCID : 0000-0002-1932-9477  
DOI: 10.31122/Sinefilozofi.823794

Ergün Bilgili, G., Dinç Kalaycı, P. (2021). Mimarlık Ve Sinema Arakesitinde Yer Ve Yersizliği Okumak: Ahlat Ağacı Filmi'nde Ruhun Yitimi. Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1025-1043. <https://doi.org//10.31122/Sinefilozofi.823794>  
Recieved:09.11.2020  
Accepted: 08.12.2021



## Extended Abstract

*When architecture begins to exist from a 'place', that is, when it starts from 'place' and extends to an architectural product, it begins to be associated with all the values of human existence. According to Norberg-Schulz (1976), the place is a qualitative "total" phenomenon whose concrete nature cannot be ignored or reduced to any feature such as spatial relationships. According to Relph (1976); the essence of place does not come from location, function, or society but from experiences that define specific places like the deep centers of human existence, and largely from unconscious purposes. The place is both a total phenomenon and related to every 'thing' that is related to man. According to Relph (1976), placelessness is the result of the dominance of artificial approaches, the weakening of the identity of places to the points where they do not only resemble each other but also make men feel the same by offering similar possibilities for experiences. In other words, placelessness is the state of losing the concrete properties of the place, as well as the loss of the meaning of the place related to humans and related to human relationships and experiences. In ancient Rome, it was believed that God gave a spirit to people and places and this spirit kept people and places alive (Norberg-Schulz, 1980). All kinds of interactions of the place with human experiences and everyday life create a spirit. This spirit develops, transforms, and disappears with the spirit of the place. The main acceptance of the study is that placelessness is related to loss of the spirit; is that the loss of the spirit is not only the loss of the spirit of the place (genius loci), but also the loss of the spirit of the human and subsequently of the society. This study, by bringing together the intellectual backgrounds of the disciplines of cinema and architecture, exemplifies the concept of placelessness in the context of Nuri Bilge Ceylan's Ahlat Ağacı (The Wild Pear Tree, 2018) movie; relates Heidegger, Norberg-Schulz and Relph's discussion of place and place with the loss of the spirit; analyzes the loss of the spirit through concepts gathered under three headings: (i) space where the actions take place, (ii) district, region, home, (iii) identity, character, existence; and examines the scenes and dialogues that correspond to each concept. Like all other branches of art, architecture and cinema are not independent of meaning. Each work of art contains meaning and expression in itself. Although cinema and architecture are seen as visual arts, both arts contain literary foundations in their depths by searching for meaning in form of art, questioning the way of being, and making the audience question. Therefore, the review is conducted through scenes and dialogues in response to both spatial and spiritual titles. The basis of this review on the concepts of place and placelessness is the reading of the components of the concept of place through film. From these titles, the area in which actions take place is relatively more spatial features of the 'place', it can be characterized as a specialized/marked place in the context of action and culture. We can talk about the coexistence of both spatial and spiritual features for the district-region and home. Identity-character and existence are spiritual and qualitative features of the "place", it is the situation where personalities and identities find reflection in the qualities of the place. The method of the study is based on the intersecting of keywords for three concepts determined based on these concepts with five characteristic scenes and five characteristic dialogues, which are selected as determinants for sampling from the film. After the intersection, concepts are analyzed for each scene and dialogue. Of these concepts and keywords of concepts, (i) space where the actions take place; (i-i) location (in/out/opposite...), (i-ii) inclusiveness/exclusion, (i-iii) functional and cultural differentiation, (i-iv) creating memories, information, memory, archives can also be viewed in scenes (ii) district-region-home; (ii-i) natural/Man-made, (ii-ii) countryside/urban, (ii-iii) created/ manufactured, (ii-iv) creating the cosmos, (ii-v) the dialectical balance between escape and stay can be viewed in scenes and dialogues; (iii) identity-character-existence; (iii-i) abstract/concrete description, (iii-ii) set of adjectives, (iii-iii) lived, shared, replicated, (iii-iv) comprehension through experience, (iii-v) Societal-individual existentialism can be viewed in dialogues. As a result of the analysis, the concept of "loss of the spirit" is suggested concerning three sub-concepts. The concept of "loss of the spirit" emerged by intersecting and moving one step further Norberg-Schulz's concept of "the spirit of place (genius loci)" and the concept of "placelessness" that emerged as a result of various semantic studies. The losing of the spirit is that the losing of the spirit of the place is followed by the losing of the spirit of the man "in that place" and, in parallel, the losing of the spirit of the society. The losing of the spirit and the five concepts that enable the deciphering of this loss as a whole are a model proposal for future cinema-architecture studies. The presence or absence of these concepts can raise original analysis deeply inquiring the dialogues and scenes of movies, therefore give birth to different models that are based on this model for further readings.*

## Giriş

Mimarlık ve sinema sıklıkla görsellik paydasında buluşturulur. Bazin (2011, s. 20), sinemayı zamanın tarafsızlığı olarak tanımlamakta, sinema sanatını resimden ayıran en önemli özelliğın ise işın içine ‘zaman’ boyutunun katılması olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca Bazin’in vurguladığı üzere; resim görüntü oluşturarak bir sanat yaratmakta, fotoğraf ve sinema ise gerçeklik düşüncesini sağlayan icatlar olarak öne çıkmaktadır. Bu noktadan ele alındığında, sinema için de iki önemli unsur ‘zaman’ ve ‘mekân’dır. Mimarlık için de önemli noktalarda bulunan ‘zaman’ ve ‘mekân’ unsurları bir arada değerlendirildiğinde; ‘yer’ kavramı inceleme alanına girmektedir. Dolayısıyla mimarlık kuramlarında geniş yer tutan; yer, yerellik, yerin ruhu ve yersizlik tartışmaları sinema sanatı üzerinden de mimarlıkla ilişkilendirilebilir ve tartışılabilir.

Genel çerçevede bakıldığında sinema daha çok mimarlığın ‘mekânsal’ ve ‘fiziksel’ özellikleri ile ilişkilendirilmektedir. Sinemada kullanılan çekim teknikleri -kadroaj, renk, ışık kullanımı çekim açısı vb.- ile bağlantılar kurulmakta, gerçek mekânların sinemasal dilde yeniden üretimi araştırma konusu olmaktadır. Wes Anderson filmlerindeki renk-mekân-anlatım ilişkisi (Canbolat ve Öner, 2019); mekân ve algının perspektif, ışık, kompozisyon ile *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002) filmi üzerinden incelenmesi (Ergin, 2007); Berlin Yahudi Müzesi’nin *Schindler’s List* (Schindler’in Listesi, Steven Spielberg, 1993) filmi üzerinden çözümlenmesi (Bala, 2019) gibi örnekler mimarlık-sinema arakesitindeki arayışlara örnek oluşturmaktadır. Sinemanın -1928’e kadar sessiz olmasının da etkisiyle- görsel yönü, anlatımsal-sözlü yönünün bir adım ilerisinde olmuştur. Bazin (2011, s. 36), gerçek veya montaj, birincil rolün görsel imaj olduğunu, sesin tamamlayıcı ve ikincil bir rol oynadığını vurgulamaktadır. Ancak, sinema imgesel olduğu kadar öyküsel de olup edebiyatla da güçlü bağ kurmaktadır. Sinema, gerek imajlar aracılığıyla gerekse de anlatım aracılığıyla bir hikâyeye anlatır.

Sinema sanatı zaman içinde farklı tekniklerin, düşüncelerin, akımların etkisiyle farklılaşmıştır. Akbulut (2005, s. 43), Ceylan Sineması’nın Deleuze’un tanımladığı hareket-ıme ve zaman-ıme başlıklarından, bizi hayatın oluşu ve dinamizmi ile yüzleşmeye iten “zamanın kendisinin sunumu” olarak tanımlanan zaman-ıme sinemasına dâhil olduğunu vurgulamaktadır. Akbulut’a göre Ceylan Sineması’nda “ölü anlar” olarak tanımladığı zamansal boşluklar, hem zaman üzerine hem de yaşama dair bizi düşünmeye itmektedir.

Ahlat Ağacı’nda, Ceylan’ın; *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Kasaba* (1997), *Kış Uykusu* (2014) gibi filmlerine benzer şekilde, “taşraya dönüş” yaşanmaktadır. “Ev”, “çocukluk” ve “kasaba-kent” meseleleri Ceylan’ın filmlerindeki en temel meseleler olarak göze çarpmaktadır (Ergin, 2007, s. 60). Ceylan’ın filmleri genel çerçevede bakıldığında, birçok incelemeye de konu olmuş “taşra” ve “kent” ilişkisi ve bu ilişkiler içinde sıkışmış karakterler üzerine kurgulanmıştır. Ceylan senaryoyu oluştururken Akın Aksu’ya ait “Ahlat’ın Yalnızlığı” isimli öyküden yola çıkmıştır. Ana karakter Sinan, üniversiteyi bitirir ve büyük şehirden (Çanakkale) kendi küçük kasabasına (Çanakkale’nin Çan ilçesi) bir kitap yayınlama hayaliyle döner. Filme ve Sinan’ın yayınlama hayali kurduğu kitaba da adını veren ‘Ahlat Ağacı’, taşrayı, yalnızlığı, var-olma çabasını simgeler. Ayrıca ‘Ahlat Ağacı’nın ‘yer’e, taşraya veya daha küçük ölçekte kasabaya kimlik kazandırdığı veya bir simge oluşturduğu da söylenebilir. Ceylan, yapılı çevreyi bir anlatım aracı olarak kullanmaktadır. Anlatıda kullanılan taşra ve kent karşıtlığı ve bu karşıtlığın neden olduğu karakteristik muğlaklık adeta bir ‘var-olma’ mücadelesidir. Hayatta kendine bir ‘yer’ arayan karakterler, bu karakterlerin ‘aidiyet’inin sorgulanması yapılı çevreler aracılığıyla aktarılmaktadır. Döndüğü kasabada değişen yerler, değişen karakterler ve neticede de Sinan’ın kendisinin değişmesi; ana karakterin diğer karakterlerle yaşadığı çatışmalar, mekânlarla yaşadığı gergin ilişki filme konu olmaktadır. Bir yandan, mesleğini yapabilmek için çabalaması, bir yandan yazdığı kitabı bastırma için kapı kapı dolaşması, bir yandan da hayatındaki insanlar ile yaşadığı diyaloglar filmde işlenmektedir. Ahlat Ağacı’nda anlatım Sinan’ın üzerinden, farklı karakterlerle yaptığı sohbetler ile sürüp gitse de esas önemli nokta, Sinan’ın bu diyalogları gerçekleştirdiği ortamlardır. Yani, Sinan konuşurken ve dinlerken sü-

rekli bir akış içerisinde. Bazen akış Sinan'ın arkadaşıyla yaptığı telefon konuşması esnasında köyde yürümesiyle sürüp giderken bazen şehirde karşılaştığı yazarla konuşmasında şehrin sokaklarında yürümesiyle sürmektedir. Bu akış anlatımlar ile birleşince anlam bir manifesto-ya dönüşmektedir.

Öztürk'ün (2018, s. 229) filmi, "yüce bir dış ses" in onaylanması adına diyaloglarla donatılması ve bu diyalogların araçsallaşmasını filmin sorunu olarak görmesinin aksine; Tekeş'in (2019) edebiyat ve kutsal kitaplara yapılan göndermelere dikkat çekerek, anlatının bunlarla güçlendirildiğini ve odak noktaya alındığını vurgulaması gibi, sinemanın anlatısal yönünü daha kuvvetli kullanmakta ve işlemekte olduğunu vurgulayan eleştirmenler ve yorumcular bulunmaktadır. Ceylan'ın sineması diyalog ve monolog açısından zengin olmasıyla film, tiyatro ve öykü/roman arasındaki ilişkiyi yeniden kurgulamaktadır. Nitekim Ceylan, kendisinin de katkısını kabul ettiği üzere Rus yazar Anton Çehov edebiyatına da öykünmektedir (Diken, Gilloch, & Hammond, 2018, s. 21) Diğer filmlerine göre Ceylan, Ahlat Ağacı'nda diyalogları daha yoğun kullanmıştır; bunun bilinçli bir seçim olduğunu ve bunu da sinemada farklı bir deneyim olarak değerlendirdiğini vurgulamaktadır (Ceylan, 2018).

### **Çalışmanın Kapsamı, Sınırlılıkları ve Yöntemi**

Sinema, hem yarattığı hem de içinde bulunduğu zamanın *kültürel arkeolojisini* ortaya çıkarmaktadır (Pallasmaa, 2008). Kültürel arkeoloji bağlamında ele alındığında sinema, mimarlık için hem bir tarihsel dayanak sunmakta hem de güncel mimarlık kuramlarına altlık hazırlamaktadır. İnceleme, kültürel arkeoloji anlamında ve gerçekliği sergileme yönünden güçlü bir sanat dalı olan sinema üzerinden yürütülerek; belirlenen 3 kavramın tartışma zemini oluşturulmuştur. Yapılı çevre ve insanı ustalıkla sergileyen sinema sanatı içinde ise çalışmaya eleştirel bir çerçeve sunabilen bir örnek seçilmesi amaçlanmıştır. Bu yüzden, filmlerinin genelinde dikkat çekici bir şekilde kır-kent gerilimleri, arada kalmışlık ve bulunduğu yeri sorgulayan, sınırlarını tartışan bir yaklaşıma sahip olan Nuri Bilge Ceylan sineması seçilmiştir. Bu inceleme için ise; özellikle hem diyalogların (ruhsal olanın) görece daha fazla olduğu hem de inceleme için sahnelerin ciddi görsel bir altyapıya (mekânsal olana) sahip olduğu için "Ahlat Ağacı" filmi seçilmiştir. Diyalogların, Deleuze'ün modern sinema tanımında kullandığı zaman-ımağ tanımını zayıflatabileceği düşünülse de imajların/sahnelerin ve diyalogların çakıştırılarak deşifre edilmesi, 'yer' bağlamında bir inceleme için anlamlıdır. Buna bağlı olarak, salt imaj/sahne çözümlemesi yapılmamış, filme karakterini veren ve yer/yersizlik bağlamında anlam ifade eden diyaloglar, kimi zaman bağımsız kimi zaman da sahnelerin içinde eritilmiş, destekleyici ve anlatımsal yönü kuvvetlendiren veriler olarak incelemeye dahil edilmiştir. Ceylan'ın sinemasının en can alıcı ve bu inceleme için önemli noktası ise filmlerinin zamana ve mekâna odaklanan bir anlatım içermesi, mesaj iletme aracı oluşturmasıdır.

Yer ve yersizlik kavramları üzerinden yapılan bu incelemenin temelini, yer kavramının bileşenlerinin film üzerinden okunması oluşturmaktadır. Yer kavramının bileşenleri üç ana başlıkta toplanmıştır: (i) eylemlerin gerçekleştiği alan; (ii) bölge, yöre, ev; (iii) kimlik, karakter, varlık. Bu başlıklardan; eylemlerin gerçekleştiği alan, 'yer'e ait görece daha mekânsal özelliklerdir, eylem ve kültür bağlamında özelleşmiş/işaretlenmiş yer olarak nitelendirilebilir. Bölge, yöre ve ev için hem mekânsal hem ruhsal özelliklerin bir arada olma halinden bahsedebiliriz. Kimlik-karakter ve varlık ise 'yer'in ruhsal ve nitel özellikleridir, kişiliklerin, kimliklerin yerin niteliklerinde yansıma bulması durumudur.



Öncelikle yer, yerin ruhu, yersiz, yersizlik ve ruhun yitimi ile ilgili genel bir çerçeve çizilmekte daha sonra; film, yer üzerinden tartışılırken belirlenen ana başlıklar altında parçalara ayrılmaktadır. Filmden belirleyici, beş karakteristik sahne (mekânsal olgu) ve beş karakteristik diyalog (ruhsal olgu) seçilmiştir. Bu sahneler tek bir kare halinde değil, ilgili kavramların üzerinden tartışılmasına olanak verecek şekilde belirli dakikaları kapsayacak şekilde

değerlendirilmiştir. Seçilen sahneler, belirlenen üç ana kavram ve bu kavramlarla bağlantılı anahtar kelimeler çerçevesinde filmde insan ile doğal veya insan yapımı alanların çakışması ve bu çakışmanın filmin anlatımında yoğun etkili olduğu düşünüldüğü sahneleri kapsamaktadır. Her bir başlık altında, daha çok ana karakter olan Sinan üzerinden tartışmalar yürütülmüştür. Her başlık altında başka yaklaşımlar başka bakış açıları sunulsa da temelde varılan ve varılmak istenen nokta yer ve yer-sizleşme çizgisi olmuştur. Yer ve yerin ruhu üzerinden başlayan inceleme yersizleşme ile sonlanır. Yersizleşme ise yerin ruhunun yitimiyle gerçekleşir. Okumalar, bir sinema filminin kendi eleştirel argümanını oluşturmada mekânı ve onun önemli bir niteliği olan “yer olma” boyutunu nasıl kullanabildiğini örneklemekte, bu yolla sinema-mimarlık ilişkisinde “ruhun yitimi” olarak adlandırılabilir. Özgün bir toplumsal eleştiri boyutunu da aydınlatmaktadır. Deleuze ve Guattari’nin açıldığı üzere; kapitalizmin toplumsal yaşantı üzerinde yansımaları oluşturan yersizyurtsuzlaşma, yeniden yurt edinmeyi devamında getiren devingen bir oluşumdur (Koçyiğit, 2007, s. 124). Çalışmada önerilen ruhun yitimi kavramı ise yersizleşmeye sebep olan ve yersizleşme sonrasında da içinde barındıran bir süreç olarak değerlendirilmektedir. Yani, örneğin kapitalizm aracılığıyla gerçekleştirilen bu yeniden yurtlan-dırıl-ma hali de içinde birçok ruh yitimini barındırmaktadır.

Yer ve yersizleşme üzerine yapılan okumalar çeşitlendirilerek farklı felsefik görüşler aracılığıyla sürdürülebilir. Genel bir çerçeve çizildiğinde oldukça soyut görünecek bu kavramsal okumalar, içinde yerin kavramsal bileşenleri ve yersizliğin yoksunlukları olarak değerlendirilebilecek ortak anahtar kelimeler barındırmaktadır. Bu anahtar kelimeler incelemeyi okunur kılmak ve somutlaştırmak adına şekil 1’deki gibi gruplandırılarak diyaloglar ve sahneler ile ilişkilendirilmiştir.

YER(LEŞME) / YERSİZ(LEŞME) KAVRAMSAL BİLEŞENLERİ	YER(LEŞME) / YERSİZ(LEŞME) ANAHTAR KELİMELERİ
<b>M E K A N S A L</b>	
● EYLEMLERİN GERÇEKLEŞTİĞİ ALAN	● Konum (içinde/ dışında/ karşısında...) ► Sahne 1, Sahne 2, Sahne 3, Sahne 4, Sahne 5. ● Kapsayıcılık/ Dışlayıcılık ► Sahne 2. ● İşlevsel ve kültürel farklılaşma ► Sahne 5. ● Anı, bilgi, bellek, arşiv oluşturma ► Sahne 3, Sahne 4.
<b>R U H S A L</b>	
● KİMLİK ● KARAKTER ● VARLIK	● Soyut/ somut karşılık ► Diyalog 5. ● Sıfatlar kümesi ► Diyalog 3, Diyalog 4. ● Yaşanılan, paylaşılan, çoğaltılan ► Diyalog 1. ● Deneyim yoluyla kavrama ► Diyalog 2. ● Toplumsal-bireysel varoluşça ► Diyalog 2.
<b>M E K A N S A L + R U H S A L</b>	
● BÖLGE ● YÖRE ● EV	● Doğal-İnsan yapımı ► Sahne 1. ● Kırsal-Kentsel ► Sahne 5, Diyalog 5. ● Yaratılmışık-Üretilmişlik ► Diyalog 2, Sahne 2. ● Kozmoz oluşturma ► Sahne 1, Sahne 4. ● Kaçma-kalma arasındaki diyalektik denge ► Diyalog 1, Diyalog 2.

Şekil 1: Çalışmanın teorik çerçeve şeması

<b>Sahne-1</b> <i>Barmak.</i> 00:48:06,00:38:21,01:33:04,	
<b>Diyalog-1</b> <i>Sinan ve İdris (Baba).</i> 02:56:39-03:02:02 dk.	<p><i>Sinan: Ne bileyim. Ya senin gibi doğu göreviyle gençliğimizi yiyeceğiz. Ya da işte buralarda alakasız bir işe girip gene gençliği yakacağız. Sence ne yapayım? İdris: Şimdi, herkesin beklentisi farklı tabii. Ya bi kere insan mesleğini sevince her yerde her şekilde hayatta kalır. Mesleğime her öğreten gibi, doğuda kuş uçmaz kervan geçmez köylerde başladım, biliyorsun. Terörün zirvede olduğu dönemler. Aslında başka şeyler hayal etmişim tabii ama olsun. Var mı öyle pat diye hayale ulaşmak? Neler yaşadım, ne insanlar tanıdım. Çoğunu unutmuş olsam da unutuşun da bir cazibesi var bence. İnsan, zamanın içinde süzülmesi. İyi ve kötü anıları birbirine karışıp belirsizleşmeli ve silinip gitmeli. Silinmeyecek olanlar da var tabii, zamana bir çentik atmak. Sen mesela kitabında değinmişsin bu zaman meselesine. Hoşuma gitti.</i></p> <p>•••</p> <p><i>Sinan: Yamaçta bir ahlat vardı okulun karşısında. Ona bakarak anlatmıştın.</i> <i>İdris: Evet, doğrudur. Burada da Ahlat var.</i> <i>Sinan: Seni de, kendimi de bazen dedemi bile bu Ahlat Ağacı'na benzettiğim oluyor bazen. Ne bileyim böyle uyumsuz, yalnız, şekilsiz.</i> <i>İdris: Herkesin bir tabiatı var tabii ondan kaçış yok. İş bunu kabullenip sevebilmekte. Ahlat'ın meyvesi de şekilsizdir mesela. Ama bazen onunla kahvaltılık edebiliyorum burada, o kadar güzel geliyor ki. Yani evet diyeceğim o ki, insanların doğası kadar hayvanların doğası da ilginçliklerle dolu. Ben mesela o kadar köyde geçti çocukluğum çakal izlerini hep köpek izi zannediyordum.</i></p>
<b>Sahne-2</b> <i>Kır(sal).</i> 00:25:36-00:29:56 dk.	
<b>Diyalog-2</b> <i>Sinan ve Hatice.</i> 00:25:18-00:37:50 dk.	<p><i>"Sevmiyorum buraları. Dar kafalı, hoşgörüsüz. Bezelye taneleri gibi birbirine benzeyen bir sürü insan. Burada ömür çürütmeye niyetim yok."</i></p> <p>•••</p> <p><i>Hatice: Sana tuhaf gelebilir belki ama; insan neden önünde duran hayatı seçip onu yaşamak zorunda ki?</i> <i>Sinan: Yoo öyle bir şey yok. Gerçekten isteyen bir şekilde gider istediği hayatı yaşar yani.</i> <i>Hatice: Halbuki hayatta o kadar güzel şeyler var ki. Sinan: Ne var?</i> <i>Hatice: Ne demek ne var? Bir sürü şey var.</i> <i>Sinan: Ne mesela?</i> <i>Hatice: Ne bileyim. Kalabalık ışıklı caddeler, rüzgarlı tepeler, güzel yemekler.</i> <i>Sinan: Hepsini gördük, bir numara yok hiçbirinde. Başka?</i> <i>Hatice: Uzaklara giden gemiler, ılık akşamlar, aşklar, sarhoşluklar, yağmurun altında ıslanmalar. Mesela şimdi yağmur bastırsa şimdi bizi ıslatsa sonra bir yıldırım bizi öldürse ne güzel olur.</i></p>
<b>Sahne-3</b> <i>Kasaba.</i> 00:24:02-00:24:32 dk.	
<b>Diyalog-3</b> <i>Sinan ve İlhami.</i> 01:33:23-01:40:49 dk.	<p><i>İlhami: Evet Sinan...</i> <i>Sinan: Yani işte, insana dair, buraların yaşam kültürüne dair şeyler..</i></p> <p>•••</p> <p><i>Sinan: Yani mesela çarşının ortasında, fôtr şakasıyla şarap içip meyve satan yaşlı bir dede var mesela. Ben bunu da anlatıyorum kitapta.</i></p>
<b>Sahne-4</b> <i>Şehir.</i> 00:00:00-00:01:47 dk., 00:55:51-01:17:40 dk.	

<b>Diyalog-4</b> <i>Sinan ve Süleyman.</i> 01:00:05-01:15:39 dk.	<p>Aynı topraklara, aynı insanlara, aynı manzaralara bakan bir başka göz bir başka zihin neler görüyor insan merak ediyor.</p> <p>•••</p> <p>Süleyman: Demek yazar olmak istiyoruz ha ? Sinan : Bir şeyler yazıyoruz evet. Süleyman : Ne tür şeyler? Sinan: Yaşam kültürü üzerine sayıklamalar mı desek acaba? Süleyman: Buralarla ilgili tanıtıcı şeyler mi? Sinan: Yoo asla öyle şeyler değil. Süleyman: Neden asla? Sinan: Olgulamalar değil yorumlamalar vardır sadece de ondan, üstadın değişişle.</p>
<b>Sahne-5</b> <i>Köy.</i> 01:58:21-02:18:18 dk.	
<b>Diyalog-5</b> <i>Sinan &amp; Veysel &amp; Nazmi.</i> 01:58:21-02:18:18 dk.	<p>Sinan: Nasıl gidiyor yeni cami? Veysel: Valla hiç bilmiyorum Sinancım. İhtiyar heyeti yükledi işi, gidiyor. Sinan: Büyük büyük camlar, kubbeler, otomatik kapılar vs..?"</p> <p>•••</p> <p>Veysel: Bütün nehirler azgın çağlayanlar olarak doğar. Ama hiçbiri köpürerek denizevarmaz. Sinan: Senin o azgın çağlayanlar olarak doğar dediğin nehirler sonuçta bir sürü çöpü, çalı çırpıyı yanında sürüklemiyor mu? Güçlü karakterlerin de bir sürü ezik, yalaka karakteri yanında sürüklediği gibi."</p>

Şekil 2: Nuri Bilge Ceylan'ın Ahlat Ağacı Filmi akışı içerisinde 5 karakteristik sahne ve 5 karakteristik diyalog

## Yer, Yerin Ruhü, Yersizleşme, Yersizlik Çerçevesi

Türkçe Sözlük'te yer, farklı şekillerde tanımlanmaktadır. Yer, öncelikle boşluk olarak tanımlanmakta, bu anlamını; *gezinilen, ayakla basılan taban; bulunulan, yaşanan, oturulan bölge; durum, konum, vaziyet; üzerine yapı kurulmaya elverişli arazi, arsa; ekime elverişli toprak parçası, arazi; bir olayın geçtiği veya geçeceği bölüm, alan, mahal* anlamları takip etmektedir (TDK,2020). Cambridge İngilizce sözlükte ise yer(place), boşluk; alan; içinde bulunulan durum; yaşanan bölge ve ev olarak tanımlanmaktadır (Cambridge Dictionary, 2020). Bu ve benzer birçok şekilde tanımlanabilecek olan yer kavramının net ve tamamen somut sınırları bulunmamaktadır. Somut ve soyut olarak içinde bir çok anlam barındıran 'yer' kuramsal alanda da oldukça geniş yer tutmuş ve çok sayıdaki anlamına paralel olarak birçok kavramla ilişkilendirilmiştir.

Norberg-Schulz, çevre için somut terimin 'yer' olduğunu söyler. Eylemlerin ve olayların o yerde gerçekleştiğini söylemenin yaygın bir kullanım olduğunu, ancak, bir yöreye/ bölgeye atıfta bulunmadan herhangi bir olayı hayal etmenin imkânı olmadığını, yerin açıkça varoluşun bir parçası olduğunu vurgular (Schulz, 1980, s. 6). Yani yer, kimliklidir. Bir boşluk, bir hacim tanımlıyor olsa da o boşluğun 'yer' haline dönebilmesine, o boşluğa ait belirleyici özelliklerin öne çıkması neden olur.

İnsanın, yaşamdaki öncelikli amaçlarından biri de bir <yer> edinmektir. En basit anlamda insan, içinde bulunduğu <fani> çevre içinde tutunmaya çalışır. İnşa etmek ve toprağı işlemek, var olmanın bir parçasıdır (Heidegger, 1971, s.147). Birincil insani ihtiyaç olan barınma ihtiyacının temelinde, yalnızca fiziki çevre koşullarından korunmak değil bir yandan da var olmaya çalışmak yatmaktadır. 'Yer', hem kelime anlamının içeriği açısından hem de temelde insanın toprağı "kendine göre" işlemesi açısından 'ev' ile de ilişkilendirilir (Usta, 2020, s.29). Heidegger'e göre bina, insanın varoluşunu konumlandırır. Bina yerin ve oturanların özelliklerine göre inşa edilir, içinde bulunduğu fiziksel ve beşeri topoğrafyayla şekillenir (Sharr, 2010, s. 10). Bina, insanın özelliklerine göre, şehirler de toplumun özelliklerine göre inşa olunmaktadır. Şehirler, toplumun özellikleri ile inşa olurken bir yandan da toplumun beklentilerine cevap vermek üzere evrilmektedirler. Bir başka deyişle, toplum şehirleri dönüştürür, geliştirir. Toplumun yararı ve beklentileri paralelinde evrilemeyen şehirler 'yer' olma

özelliklerini de yitirmeye veya 'yer'e ait olamamaya başlarlar. Aynı şekilde 'yersizleşmeye' başlayan toplumlar da ruhlarını yitirmeye başlarlar. Bu karşılıklı ve döngüsel bir yitıştır.

Relph (1976, s.43)., yerin özünü ortaya çıkarmak için; konum (location), peyzaj (landscape or appearance), zaman (time), topluluk/toplum (community/ society), özel ve kişisel yerler(private and personal places), kök salmak veya bağlılık (rootedness or attachment), ev (home), bir angarya olarak yer (the drudgery of place) özelliklerinin deşifre edilmesi gerektiğini ifade eder. Aynı zamanda, bütün bu özelliklerin bir yer için ortak veya gerekli olsa da; yerin özünün, konumdan, işlevden veya topluluktan gelmediğini aksine insan varoluşunun derin merkezleri olarak tanımlanabilecek *deneyim*lerden ve büyük ölçüde *bilinçdışı* amaçlardan geldiğini vurgular.

Yer, tektipleşmeye başladığında 'biricik' özelliklerini yitirerek yersizleşmeye başlar. Yersizleşmenin sorunsallaşması, 1960'lı yıllarda başlamış ve bir modernizm eleştirisi olarak kavramsallaşmıştır. İşlevselliğe yönelme, mekânların anlamlarından arınması ve aidiyet hissinin yitirilmesi mimarlıkta yersizleşme tartışmalarını kuvvetlendirmiştir. Relph (1976, s. 80), kırsal yerleşim alanlarından çalışmak için kente giden toplum için kırsalın popülerleşmesinin ardından gelen modernizmi ve postmodernizmi farklı açılardan eleştirmektedir. Modernizm ile birlikte gelen işlevselliğin ön plana çıkması ve yapılaşmanın tektipleşerek her 'yer'e aynı yaklaşımda yapı yapma geleneğini "yersizleşme" olarak değerlendirmektedir. Modernizmin ardından gelen postmodernizm dönemi modernist yaklaşımları eleştirmiş, fakat bu dönemde de içi boşaltılmış, anlamsal bağı olmayan yapılar üretilmiş ve kültür bir müze mantığında yaşatılmaya başlanmıştır. Modernizm 'yersizliğin' ardından gelen postmodernist dönemde de farklı 'yersizlik'ler oluşmuştur. Modernleşme; değişim hızı ve değişim alanı ile bağlantılı olarak *süreksizlik*, ait olma özelliğinin yitirilmesine bağlı olarak *bağlamından kopma* ve toplumsal yaşama ilişkin sistematik ve zihinsel bilgi üretimine bağlı olarak *düşünümsellik* olmak üzere sosyal yaşantı üzerinde üç temel etki bırakmıştır (Giddens, 1994, s.53).

Yersizleşme, yapay yaklaşımların hâkim olmasının sonucudur. Yersizlik, yerlerin kimliğinin yalnızca birbirine benzemekle kalmayıp, aynı hissettirdikleri ve deneyimler için benzer olanaklar sundukları noktalara kadar zayıflamasıdır. Bayağılığını (kitsch) ve tekniğini yayarak; önemli yerler yaratmak ve sürdürmek için neredeyse hiçbir şey yapmayan süreçler ve medya aracılığıyla yayılmaktadır. Bu süreçler ise; kitle iletişim araçları, popüler kültür, büyük şirketler, güçlü merkezi otorite ve tüm bunları kucaklayan ekonomik sistemdir (Relph, 1976, 79-87). Yersizlik, hem yerlerin fiziksel anlamda birbirlerine benzeşmesini hem de farklı yerlerin aynı deneyimleri barındırmasını kapsamaktadır. Yani yersizlik, hem mekânsal hem de ruhsaldır, aynılaşma ve monotonlaşmayı beraberinde getirmektedir. Aynılaşan yerler, bireyler için bir 'anlam' taşımamaya başlamakta, benzerlikler denizi içinde kaybolma hissi yaratmaktadır.

Yer tartışmaları ve tanımlarında olduğu gibi yer-sizlik için de farklı görüşler bulunmaktadır. Augé 'ye göre mekân ilişkisel, tarihsel ve kimlikli olmalıdır. Küreselleşmeyle birlikte tarihsellik ve bir kimliğe ait olma özelliği azalan veya yok olan mekânlar ortaya çıkmıştır. Bu özellikleri taşımayan bir yer, yer-olmayan/ yok-yer (*non-lieu*) olarak tanımlanmaktadır (Uzunkaya,2014, s.33).

Heidegger, Schulz ve Relph gibi düşünürler fenomenolojik yaklaşımla yersizlik tartışmalarını sürdürürken; Deleuze ve Guattari gibi düşünürler Heidegger'in varoluş felsefesinin yerine 'oluş'a önem vermekte "yersizyurtsuzlaşma (deterritorialization)" kavramını ortaya koymaktadırlar. Deleuze yersizleşmenin karşısında durmamakta, yersizleşmenin yeni toplumsal yapılanmalar sağlaması için etkin kullanılması gerektiğini vurgulamaktadır (Koçyiğit, 2007, s.127-129).

## Yer(leşme)/Yersiz(leşme)nin Kavramsal Bileşenleri ve Ahlat Ağacı üzerinden okunması

### 1.Mekansal: Eylemlerin Gerçekleştiği Alan

Eylemlerin gerçekleştiği alanlar üç boyutta bir hacim olarak değerlendirilmekte ve "içinde", "dışında", "karşısında" vb. olunabilecek "mekânlara işaret etmektedir. Kimi zaman kapsayıcı, kimi zaman *dışlayıcı* kimi zaman ise *bağlayıcı* olabilmektedirler (Norberg-Schulz, 1980, s.16).

**Konum (içinde/ dışında/ karşısında...):** Ahlat Ağacı'nda sınırlılıklar; Sinan'ın gözünden, bulunduğu konuma göre beş sahneye karşılık gelecek şekilde ayrılmıştır: Barınak (sahne-1), kırsal (sahne-2), kasaba (sahne-3), şehir (sahne-4), köy (sahne-5).

'İçinde' bulunulan konum olarak barınak, sahne 1'i kapsamaktadır. Bir barınak olarak işlevlenen mekanlar Sinan ve ailesinin paylaştığı ev ile İdris'in kendine köyünde inşa ettiği evidir. En temelde, bir mekanda bulunduğumuzda içeride ve dışarıda ayrımı bizi konumlandırır. Her insan için kendi barınağının en 'içeride' olduğu yer olduğu söylenebilir.

**Kapsayıcılık/dışlayıcılık:** Hatice ile karşılaşılacak ve doğayı çerçeveleyen sahne 2 ise konum olarak kır-salı karşılamaktadır. Sahnedeki insan yapımı tek şey Hatice'nin su almaya geldiği çeşmedir. Diyalog da bu çeşmenin başında sürmektedir. Doğanın 'içinde' iki insan oldukça yapay durmakta, kendi benliği ile en iyi şekilde 'yer' olan, biricik olan doğa adeta bu iki insanı dışarı kumakta, dışlamaktadır. 'Modern' insan doğaya o kadar uzaklaşmıştır ki doğa bu iki insan için yalnızca bir manzara sunmaktadır. Öyleyse eylemlerin gerçekleştiği alan olarak yer bir arka plan olmaktan öteye geçemiyorsa, dokunulmuyor, hissedilmiyorsa ruhunu yaşatabiliyor mudur? Her şeye rağmen doğa Ceylan'ın gözünden gördüğümüz ve dikkat çekildiğimiz üzere; estirdiği rüzgarıyla, ışık hüzmeleriyle, hışırdayan yapraklarıyla ruhunu 'insana' sarmalamaya çalışmaktadır.

Eylemlerin gerçekleştiği alan bağlamında yer tanımlayıcıdır. Ayrıca bununla ilintili olarak günlük yaşantıda her eylem için farklı bir alana ihtiyaç duyulması, yerlerin *işlevlere göre de farklılaşmasını* beraberinde getirmektedir. Yemek yeme gibi temel işlevlere hizmet eden mekânlar bile kültürel farklılıklara göre çeşitlilik göstermelidir. Bu yüzden işlevsel yaklaşımı eleştiren Farklı kültürel geleneklere ve farklı çevre koşullarına uygun olarak farklı özelliklere sahip mekânlar gerekmektedir, bu nedenle işlevsellik öznel ve karakteristik özellikleri dışlamaktadır (Norberg-Schulz,1980, s.16-17).

**İşlevsel ve kültürel farklılaşma:** Eylemlerin gerçekleştiği alan olarak köy, sahne 5'i kapsamaktadır. Sahne 5 boyunca köyü izlemekte ve karakterler ile birlikte köyde gezmekteyiz. Sinan'ın bıraktığı köy kendi yaşam biçimi doğrultusunda sürüp gitmekte, kendi temposunu korumaktadır. Bu anlamda köyün kültürel farklılıkları doğrultusunda, belki de doğanın ritmi ile süren bir yaşamın sonucu olarak eylemlerin gerçekleştiği alanını özelleştirdiği ve kısmen yer olma özelliğini sağladığı söylenebilir.

Dünyadaki konumumuzla ilgili algımıza, bulunduğumuz yere giderken yaptığımız şeyler, gördüğümüz, duyduğumuz ve hissettiğimiz her şey katkıda bulunur. Bulunulan yer de anıları ve bilgiyi harekete geçirir ki bu da belleğimizin nerede bulunduğumuzu anlamamız için bize yardımcı olma şeklidir (Groh, 2021, s.17). Eylemlerin gerçekleştiği alanlar yani mekanlar aynı zamanda anı oluşumuna sahne olan ve depolanıp bir arşiv görevi gördüğü alanlardır (Groh, 2021, s.183). Eylemlerin gerçekleştiği alan, yerin mekânsal özelliklerini karşılamaşının yanı sıra belleğimizde yer edinmiş her türlü *anı, imge, simge* vb. üç boyutlu sınırları çizen ve işlevlerin özelleşmesinin önünü açan gör-sel sınırlılıklar bütünüdür.

**Anı, bilgi, bellek, arşiv oluşturma:** Groh'un vurguladığı üzere bellek olağan ve otomatik eylemlere nüfuz etmiştir. Ama bu özelliğiyle mekânsal olan belleğin, yer olma özelliğine



katılması anıların depolandığı ve ortaya çıkarıldığı noktada başlamaktadır. Sinan, kentten (sahne-4) kasabasına (sahne-3) döndüğünde veya askere gidip geldiğinde -her ne kadar iki mekân da eylemlerini gerçekleştirdiği alan olsa da- anılarına sahne olan yer anlamsal dönüşümler gerçekleşmiştir. Kasabaların modern kent yaşantısına öykünmesiyle kentleşmeye başlamasının da etkisiyle dönülen kasabada her şey değişmiştir. Bu değişim yalnızca fiziksel anlamda bir değişim değildir. Sinan'ın dönüp kasabasına baktığı sahnede oluşan muğlaklaşma hissi, belleğinde yer eden ve Sinan'ın için bir arşiv oluşturarak aşinalık yaratan yerlerin ruhlarının da muğlaklaştığını göstermektedir. Bu muğlaklaşma, ruhun yitimine bir örnek oluşturmakta yersizliğin en kuvvetli göstergelerinden olan mekanların içlerinin boşalması ve anlam kaymasına bir gösterge sunmaktadır. Sinan'ın arkasında gördüğümüz, kendinin de tanımaya çalışırcasına dönüp baktığı kasaba neresi, kimin kasabasıdır? Sinan'ın kasabası ile herhangi bir şehir arasından fark var mıdır veya kalmış mıdır? Beton bloklar, toprak, fabrika bacalarının dumanları...

Sinan'ın üniversite okuduğu, mesleğini eline aldığı şehir de daha sonra geri dönüp mesleğini yapabilmek için sınava girdiği şehir (sahne-4) de aynıdır aslında. Sinan'ın sınava girerek, çay bahçesinde oturulup çay içerek, bir arkadaşla laflayarak anı oluşturduğu mekân, kendi içinde farklı yerleri barındırsa da bir hacim olarak tektir. Ancak bu yerler zaman içinde fiziksel olmasa bile anlamsal dönüşümler geçirmişlerdir. Filmin içinde kare kare gezdiğimiz bu mekanlarda Sinan üzerinde yaratılmış bir aidiyet ararız ama daha önce burada bulunmuş olduğumu anlamamız dışında bir türlü bir aşinalık bulamayız. Sinan'ın bulunduğu konum ve mekan olarak şehirde hiçliçe doğru uzanan yolculuğuna tanık oluruz.

## 2.Ruhsal: Kimlik, Karakter, Varlık

Karakter, bir şeylerin 'nasıl' olduğuyula ilgilidir ve gündelik hayatımızın somut fenomenlerini araştırmak için temel oluşturur. Ve ancak bu şekilde, antik toplumlarda "yerin ruhu" olarak tanımlanan şeyi anlayabiliriz. Karakter "*sıfatlar*" ile tanımlanır. Bir karakter karmaşık bir bütündür ve tek bir sıfat bu karmaşık bütünü kapsayamaz (Norberg-Schulz, 1980, s.17).

*Sıfatlar kümesi:* İlhami ile olan diyalogta (Diyalog 3), Sinan ısrarla kitabının yaşam kültürü üzerine olduğunu anlatmaya çalışmakta İlhami'den bir tepki beklemektedir. Yerin kimliği, içinde yaşayanlar için ne denli önemli ne denli farkındalık yaratacak düzeydedir? Mekânsal yani somut özellikleriyle bir yer bir kimlik oluşturmakta aslında toplum üzerinde her 'yer' belirli bazı imgeler ile kimikleşmektedir. İlhami'nin de Sinan'ın kitabını çevreyi tanıtıcı özellikte olduğunu düşünmesinin temel sebebi budur. Halbuki bir yer imgeler bütününden öte toplumsal özellikleriyle de bir kimlik oluşturmakta içinde yaşayanlar ile birlikte var olmaktadır. "...*Yani mesela çarşının ortasında, fötr şapkasıyla şarap içip meyve satan yaşlı bir dede var mesela...*" diye anlatmaya çalışarak kentlinin de bölgenin ruhuna anlam kattığını vurgulamakta ama bu İlhami için bir şey ifade etmemektedir. Yani toplumsal varlıklar olan insanlar kendi hayatlarını, tarihlerini, bilinçlerini, dünyalarını üretirler (Lefebvre, 2014).

Sinan üniversiteyi o şehirde okuyarak, deniz kıyısında bir çay içerek, yollarında yürüyerek o şehirle ilgili kendi bireysel anlamını oluşturmuştur. Kendi bireysel anlamını oluştururken kendi kimliğine eklenmiş bu anlamı o yere eklemiş o yerin kimliğine kendinden bir anlam kazandırmıştır. Sinan da "*Olgulamalar değil yorumlamalar vardır...*" diye vurgulayarak (diyalog-4) bunu anlatmaya çalışmakta İlhami ile olan diyaloguna benzer olarak Süleyman'a da yerin kendi için oluşturduğu anlamı anlatmaya çalışmaktadır. Yani bir yerin kimliği nasıl yalnızca o yere özgü görsel imajlar kolajı değilse o yeri "tanıtıcı" bir şeyler yazıyor olmak da kalıplaşmış, yüzeysel tanımlamalarla yapılamayacaktır.

Temelde bakıldığında, karakter bir şeylerin somut olarak ve/ veya soyut, tinsel anlamda neye karşılık geldiğini tanımlamaktadır. Bu tanımlama ise ayırt edici bir özellik

barındırmaktadır. Basit tanımla, “şey”lerin, “şey”lerden ayrılmasını sağlar. Norberg-Schulz’un da sıfatlarla tanımlandığını vurguladığı üzere bir “şey”in karakteri o şeyi oluşturan sıfatların kümesini oluşturmaktadır. Relph (1976, s. 45-46) ise, kimlik (identity of) kavramını; bir şeyin diğerlerinden ayırt edilmesini sağlayan bütünlük ve sürekli bir benzerlik olarak açıklamaktadır. Yerlerin kalıcı kimliğini (identity of place) 3 bileşen olarak tanımlamaktadır; (i) mekânın fiziksel ortamı, (ii) Faaliyetleri, durumları, olayları ve (iii) o yerler ilgili insanların deneyimleri ve yaratılan bireysel anlam. Karakter kavramı o “yer” ile ilgili sıfatların bir araya gelmesiyle tanımlanabilirken, kimlik de buna paralel olarak Relph’ in tanımladığı üç ana bileşen ile ele alınabilir.

**Soyut/somut karşılık:** Bütün köyü dolaşarak süren diyalogta (diyalog-5) bir noktada konu yeni yapılacak camiye gelince Sinan “*büyük büyük camlar, kubbeler, otomatik kapılar...*” hayal etmekte, bir yandan da kendi eleştirel bakışını oluşturmaktadır. İbadet eyleminin gerçekleşeceği ‘cami’ler de birbirlerine benzemekte, yere ait özelliklerini yitirmekte ve muğlaklaşmaktadır. İşlevsel anlamda bekleneni sağlıyor olarak görünse de yerler anlamsal bütünlüğe ulaşmadıklarında; uzayda bir boşluk tanımlayan mekânlardan öteye geçememektedirler. Karakterler ve kamera köyde gezerken bir yandan da düşünceler mekânsal pratiklerin anlamı üzerinde gezmektedir. Sinan’ın kafasındaki ibadet mekanı somut özellikleriyle yalnızca bir tipoloji oluşturmakta; herhangi bir deneyime dayanmayarak, içinde herhangi bir yaşanmışlık barındırmayarak kimliksizleşmekte ve yersizleşmektedir.

Somut özelliklerin ötesinde; kimlik kavramını, yerin kimliği (identity of place) kavramına dönüştürecek özellikler vardır. İçinde yaşanıldıkça, paylaşıldıkça ve çoğaltıldıkça yer kimlik kazanmaktadır.

**Yaşanılan, paylaşılan, çoğaltılan:** Sinan kendini, bir başka insanın -İdris’in- oluşunu sonlandırdığı yer’de bulmuştur. Bu noktada iki insanın oluşları çarpışmaktadır. Aralarında geçen diyalog’ta (diyalog-1) da görüldüğü üzere Sinan arayışını sürdürmektedir:

*Sinan: Ne bileyim. Ya senin gibi doğu göreviyle gençliğimizi yiyeceğiz ya da işte buralarda alakasız bir işe girip gene gençliği yakacağız. Sence ne yapayım?*

Basit bir sorgulayış-teslimiyet gerginliği olarak da görülebilir fakat, aslında yerin kimliği (identity of place) ile insanın kimliğinin (identity of) görünmez iplerle birbirine bağlı olduğunun göstergesidir bu arayış. Sinan, o yerde ol-mak ve ol-mamak ile de kendini dönüştüreceğini, yerin yaşanılan ve paylaşılan olma özelliğinin insanın kaderi ve karakteri ile doğrudan ilgili olduğunu vurgulamakta ve eleştirmektedir. Yerin karakteri, insanın ve/veya toplumun kendi ihtiyaç ve isteklerine göre özelleşmiş durumları barındırmadığı noktada ruhunu kaybetmeye başlamaktadır. Yalnızca gündelik hayat rutinlerinin benzerliklerinin kimliklendirdiği yerlerin insanları, Sinan’ın bezelye benzetmesine paralel olarak birbirinin aynısı robotlardan oluşan bir toplumun ötesine geçememektedir.

*Sinan: Seni de, kendimi de bazen dedemi bile bu Ahlat Ağacı’na benzettiğim oluyor bazen. Ne bileyim böyle uyumsuz, yalnız, şekilsiz.*

İdris bulunduğu kasabadan, yalnızca görev dolayısıyla ayrılmış ve emekli olunca da köyüne yerleşmiş bir karakterdir. Sinan da hem İdris’i hem de dedesini ve hatta kendisini de birbirine benzetmekte; bu benzerliğin ortak noktasını ve temelini de bulunan <yer> oluşturmaktadır. Yer, bir ruh kazanırken sakinlerinin ruhunu da kendi ruhuna katmaktadır.

**Deneyim yoluyla kavrama:** Sinan için, uzun zaman sonra gittiği köyü anlamın ve deneyimlerin silinmeye başladığı bir yer haline gelmiştir. Hatice ise hala o anlamın içinde yaşamaktadır. Yani bir yerde bulunmak ve bulunmamakla, daha önce bulunmuş olmakla o yere bir anlam, bir ruh atfederiz. Kimi zaman bu ruh, tıpkı Hatice’ye olduğu gibi insanı bir kafese kapatılmış hissine sebep olurken kimi zaman da Sinan’a olduğu gibi ruhun yitimine sebep olmaktadır.

**Sinan: Sevmiyorum buraları. Dar kafalı, hoşgörüsüz. Bezelye taneleri gibi birbirine benzeyen bir sürü insan. Burada ömür çürütmeye niyetim yok** diyerek (diyalog 2) aslında geride bıraktığı bu yer hakkında sıraladığı sıfatlar ve tanımlar ile bir kimlik oluşturmaktadır; içinde bulunan insanların ne denli birbirlerine benzediklerine dikkat çekerek yerin ve toplumun kimliğinin nasıl da birbiri ile bağlantılı olduğunu vurgulamaktadır. Yerin somut sınırlılıklarının yanı sıra; yaşanan, paylaşılan ve toplum aracılığıyla çoğaltılan ve bu sayede deneyim oluşturan soyut sınırlılıkları bulunmaktadır. Yere ruhunu kazandıran özellikler arasında bulunan bu sınırlılıklar toplumla birlikte oluşurken bir yandan da toplumu içine çekerek yaşam pratiklerinin sınırlarını çizmektedir.

Heidegger'e göre yeryüzü, düz ve mecazi anlamıyla varoluş yeridir (Sharr, 2010, s.45).

"... Heidegger'e göre toprak İnsanları yerleştirir [situate]..." (Sharr, 2010, s.45).

Yaşanılan hacim-ler, insanın var-olma arzusu ile yaratılmaktadır. Ama aynı zamanda da insanın varlığına hizmet etmek için kullanılırlar. (Heidegger insana hizmet eden 'şey'leri alet olarak görmekte ve varlığa hizmet eden 'şeyler' olarak işlemektedir.) Varlık ve yer ilişkisi bu ilkel ama bir o kadar da temel sava göre değerlendirilecektir. Heidegger'e göre mekânlar, matematiksel olarak kavranan "mekân"la değil, insan deneyimi yoluyla kavranan "yer"le varlık bulur (Sharr, 2010, s.53).

Heidegger'e göre, farklı varoluşlar içinde de, iki farklı varoluş biçimi vardır: gündelik hayatta ve sıradan oluş içinde insanın durumu gibi kitle içinde saklanan, kaybolan varoluşça ve kendi gerçekliğinde ve kendine özgü oluş içinde yaşayan varoluşça. Kitle; onlar ve hiç kimsedir, yani kamusal (publikum) ve kolektiftir. Kitle içinden kopuk yaşayan insan ise kendi gerçekliğini oluşturur (Ergül,2003, s.70). İnsanın varoluşu dünyada olmak ile başlar, fakat yalnızca dünyada gerçekleşmez aynı zamanda insan, diğer insanlar ile vardır. Yani, varlık aynı zamanda toplumsaldır.

**Toplumsal-bireysel varoluşça:** Sinan'ın olduğu gibi İdris'in de varoluşu diğerleriyle birlikte olmak üzerine kurulamamakta; kendi başına kendi dünyasında var olmasıyla kurulmaktadır. Hatta İdris bir adım öteye geçerek kendi yaşam alanını köyde yaratmış ve yaratmaktadır. Kendine bir ev yaratmakta, kuyudan çıkaracağı su ümidiyle yaşamını ve varlığını sürdürmektedir. Sinan'ın Hatice olan diyalogunda (diyalog 2) ise Sinan'ın bazı reddedişler ve arayışlar içinde olduğunu; Hatice'nin ise derin bir sorgulayış içinde olduğunu görmekteyiz. Sinan için içinde bulunduğu toplumla varolmayı (**birlikte varlık**) reddetmektedir: "**Sevmiyorum buraları. Dar kafalı, hoşgörüsüz. Bezelye taneleri gibi birbirine benzeyen bir sürü insan. Burada ömür çürütmeye niyetim yok.**" Hatice kendini bulunduğu yerde var edememiş gelecekte bulunacağı yerlerde de var edebileceğine inanmamaktadır: "**Sana tuhaf gelebilir belki ama; insan neden önünde duran hayatı seçip onu yaşamak zorunda ki?**"

Aslında, Sinan bulunduğu bütün yerlerde olmakla veya geçmişte bulunmuş olmakla orada bir var-lık oluşturmuştur. Üniversiteyi okuduğu şehirde; içtiği çay, okuduğu kitap, yürüdüğü yol; kasabasında kaldığı ev, kitabını bastırmak için gezdiği mekânlar bir yer'e aittir. O yerlerde Sinan'ın bulunmuş olması o yerleri etkilemiş, dönüştürmüştür. Bağlantılı olarak bu yerler de Sinan'ı dönüştürmektedir. Fakat bu dönüşüm Sinan'ın ruhunu yaşatabileceği bir yer edindiği anlamına gelememiştir. Yani denebilir ki, Sinan bu iki varoluş arasındaki gerilimde yaşamaktadır. Kitle içinde kaybolan varoluşu reddetmekte (toplumsal varoluşça), kendi gerçekliğinde (bireysel varoluşça) yaşadığı için de bir türlü yaşama tutunamamaktadır. Burada bahsedilen var-olamama durumu buldukları yerlerin ruhunun kendi ruhlarıyla buluşmamasından kaynaklanmaktadır. Bir başka deyişle, yerin ruhu insanın ruhundan bağımsız olamayacağından bir var-lık/ var-olma sorgulaması söz konusu olduğunda tüm değerlendirmeler tüm bu bileşenleri kapsayıcı ele alınmalıdır.

Çağlar boyunca insanın ve yerin kimliğinin oluşumu birbirini doğrudan etkilemiştir. Yani, bir başka deyişle ruh ve yerin ruhu karşılıklı dönüşüm içindedir. Elbette bu dönüşüm

karakterin ve kimliğin değişimi anlamında değildir. Fakat bu birbirini tetikleyici dönüşümler kimliğin oluşumunu etkilemektedir. Bu, 'oluş' hali noktasal ve anlık değil; çizgisel ve hatta ışınsaldır. Sinan'ın da film boyunca kimliği bir oluş halindedir. Bulunduğu mekânlar (Kasabası, üniversiteyi okuduğu şehir, film boyunca bir dolaşım halinde bulunduğu mekânlar) bu oluş halinin arayışlarını oluşturmaktadır. Yazdığı kitabını yayınlamak için bir uğraş halinde bulunduğu tüm olaylar aynı zamanda, aslında kendisi için bir arayışı işaret etmektedir. Bu arayış Sahne-1'in ilk saniyelerinden Sahne-5'in son saniyelerine kadar devam etmektedir.

### 3. Mekansal&Ruhsal: Bölge, Yöre, Ev

Bir 'yer' olarak; bölge, yöre betimlenirken birincil olarak doğal ve insan yapımı olarak ayrılmaktadır. Bu noktada, kırsalın (yerleşim bölgesi anlamında kasaba da denilebilir) yöre, iklim ve doğa ile bağının çağdaş şehirlerden çok daha güçlü olduğu söylenebilir. Norberg-Schulz da, doğal ve insan yapımı yani daha somut tanımla peyzaj ve yerleşim yeri arasındaki ayrıma dikkat çekmektedir. Norberg-Schulz'a (1980, s. 50) göre insan yapımı yerler mevcudiyetlerini 'sınırlardan' alır, yerlerin varlıkları sınırlar ile başlar. Mekânsal yapılar mimarlık tarihi boyunca kendini, merkezileşme (centralization) ve dikeyleşme (longitudinality) olarak sınırlandırmıştır. Genel anlamda bu şekilde sınırlanan mekânsal yapılar; iç mekân iseler döşemelerle; dış mekân iseler gökyüzü ile sınırlanırlar.

**Doğal/ insan yapımı:** Temelde insan yapımı ve doğal olarak ayrılan bölgenin çıkış noktası öncelikle coğrafi özellikler bağlamında şekillenmektedir. Lefebvre'nin (2014, s.97) vurguladığı üzere doğanın yaratımı her şey biriciktir. İnsan yapımı yerlerin doğaya öykünmesi de bir bakıma biricik yerler üretme çabası olduğu söylenebilir. Bu noktadan bakıldığında sahne 1'de bulunan iki barınakta dikkat çekici bir ayırım bulunmaktadır. Biri şehrin içinde kaybolmuş, doğadan tamamen kopmuş hiçliğin, bağlamsızlığın içinde süzülmekte olan ve barındırdığı insanlara da sundukları köksüzleşmeye başlamış bir mekan; diğeri ise doğaya tutunmaya çalışarak kendi bağlamını ve anlamını oluşturmaya çalışan bir yer. İdris, Sinan'ın ruhunu yitirmeye başlayan barınağından kaçışını ruhunu yaşatabileceği kendi barınağına doğru yapmıştır. Bu noktadan bakıldığında ruhun yitimi, devamında gelen yeniden yer yaratma ve doğaya tutunma güdüsüyle yersizyurtsuzlaşma peşinden gelen yeniden yurtlulaşmaya benzeşiyor denebilir.

**Kırsal-Kentsel:** Sahne 5 boyunca köyü izlemekte ve karakterler ile birlikte köyde gezmekteyiz. Sinan'ın bıraktığı köy kendi yaşam biçimi doğrultusunda sürüp gitmekte, kendi temposunu korumaktadır. Burada dikkat çekici olan nokta yerin ruhunu kaybetmediği halde Sinan için o ruhun kaybolmuş olduğudur. İdris ise kendi dinamiklerini köye uydurmuş ve o yerin ruhuna katılmıştır. Ancak bu yer için diğer bir dikkat çekici nokta ise aslında özelliklerinden belirli noktalarda tavizler vermeye başladığı, bazı noktalardan yersizleşmeye doğru gittiğidir. Bu noktayı da yine Sinan, camii inşaatını "*büyük büyük camlar, kubbeler, otomatik kapılar...*" tanımlamaları (diyalog 5) ile eleştirerek ipucu vermektedir. Bu kırsal alanda yapılmakta olan camii bölgesel özelliklerine ne kadar uymaktadır? Bir ibadet mekânı her küçük topluluk için bazı bölgesel özelleşmeler içermelidir. Yerin yer olabilmesi için bu bölgesel özellikler somutlaştırılmalıdır ve işler hale gelebilmelidir.

İnsan yapımı yerler, doğayla; gördüğünü taklit etme, eksik olanı tamamlama ve doğayı sembolize etme olarak üç yolla bağlantı kurmaktadır (Norberg-Schulz'a (1980, s. 17) Doğanın yarattığı her 'şey' biricik olan birer yapıttır. Doğa yaratır, üretmez; insan, yani toplumsal pratik ise yapıtlar yaratır ve şeyler üretir (Lefebvre, 2014, s.97).

**Yaratılmışlık/Üretilmişlik:** Ceylan, doğal ve insan yapımı ayırımını filmde çok net ve açık bir şekilde yapmaktadır. Ceylan, Sahne-2'de doğalı, doğayı oldukça derinden hissettirmesine rağmen doğanın içindeki iki insan yerden tamamen kopuk bir ilişki içinde bulunmakta; diyalog (diyalog 2) da bu gerilimli ilişkiyi desteklemektedir. Kırsalın içinde yaşamına devam eden Hatice, şehri ve şehir yaşantısını farklı hayal etmektedir.

*“...Hatice: Ne bileyim. Kalabalık ışıklı caddeler, rüzgarlı tepeler, güzel yemekler. Sinan: Hepsini gördük , bir numara yok hiçbirinde. Başka..?”*

Yartılmış doğa, Hatice için potansiyelsiz ve bağlamsızlık anlamına gelirken insan üretimi şehirler heyecan ve merak uyandırmaktadır. Kalabalık, ışıklı caddeler Hatice için bir hayalken Sinan için kaçıp kurtulmak gereken bir durumdur. Yani, bölgenin/ yerin özellikleri ve potansiyelleri kullanıcıları için bambaşka anlamlar barındırmaktadır.

İnsan, var-lığını somutlaştırabilmek için toprağı işlemeye başladığında kendi barınağını da yaratmaya başlar. Yani, denebilir ki varlık <ev>e dönüşerek gerçeklik kazanmaya başlar.

*“...Barınan varlık, barınağının sınırlarını diyalektiklerin en bitip tükenmezi içinde duyarlaştırır. Evi gerçekliği içinde; düşünceleriyle ve düşleriyle de sanallığı içinde yaşar.” (Bachelard, 1996, s.33).*

Ev, bizim ilk evrenimiz, kozmosumuzdur (Bachelard, 1996, s.32). Bu kozmos, içinde barınılan bir yer iken bir yandan da dış dünyaya karşı sergilenen tavrı da şekillendiren bilinçsiz bir edimdir. Ev, her birey için ayrı ayrı birer kozmostur. Ev, aidiyet kavramını da beraberinde getirmekte ve bir mekân olmaktan öte var-olunan hacim haline dönüşmektedir. Ev, insan varoluşunun derin merkezleridir. Ev yalnızca bir ev değil yuva, yeri doldurulamaz bir anlam merkezi ve bir topluluğun bireyleri ve üyeleri olarak kimliğimizin temelidir (Relph,1976).

**Kozmos oluşturma:** Şehrinden ayrılıp kasabasına dönerken Sinan'ın evine (sahne-1) döndüğünü varsaymaktayız. Fakat, Sinan için -neredeyse bütün film boyunca olduğu gibi- daha ilk sahnelerden dönüşün ne denli huzursuz olduğu yansıtılmaktadır. Sinan, köyü ve kasabasından ayrılıp şehre geldiğinde kendine burada yeni bir yaşam inşa eder. Bu yaşam içinde şehirde kendine bir ev yaratır. Burada barınır, okur, paylaşır ve deneyimler. Bu yüzden, sahne 4 boyunca gördüğümüz yerler Sinan için ev diye nitelendirebileceğimiz yerlere en yakın yerlerdir. Ancak yine de Sinan için net bir ev işaretleyememekteyiz. Belki de filmde bu denli bir mekânsal gerginliğe sebebiyet veren şey Sinan'ın ev'sizliğidir. Fiziki anlamda bir evsizlik söz konusu değildir. Fakat Sinan, yaşadığı bu ruhsal gelgitler içinde, dünyada kendine bir yer aramaktadır aslında. Her evin içinde yaşayanlara göre ve eylemlerine, günlük rutinlerinde göre özelleşmiş alanları bulunmaktadır.

Evi barınaktan öteye geçiren temel farklılaşmalar da bunlara dayanmaktadır. Temelde 'barınma' eylemi için üretildiği düşünülse de ev, içindeki eylemlerin anlamlı bütünlüğü içinde bir yer, bir yuva haline gelmektedir. Sinan, var-olunan hacim olarak tanımlayabileceği bir eve, bir 'yer'e sahip değildir. Film boyunca Sinan'ı evinde yalnızca parça parça görmekteyiz Sinan evi bir durak noktası olarak kullanmaktadır. Ayrıca Sahne-1'in parçalarından birinde Sinan'ı, İdris'in yeni evinde/yerinde görmekteyiz. İdris'in bu yer'ine aitliği Sinan'ı şaşırtmakta ve sarsmaktadır. Bir hacim, insanla var-olmakta, insanla birlikte yer'e dönüşmektedir. İdris'in yıllarca bir düzen oturtamamasına rağmen bu yerde var-olabilmesi Sinan'a mucizevi gelmektedir. Yani, bir mekân bütün özellikleriyle, bir öznedede, yer iken aynı zamanda bir çizgide; başka bir öznedede (belki de nesnedede), yersizleşmeye başlamış bir hacimden ibaret olabilir.

*“Yer deneyimleri ve özellikle ev deneyimleri, kaçma arzusu ile kalma ve ait olma erdemleri arasında bir tür diyalektik dengedir.” (Relph,1976,s.42)*

**Kaçma/kalma arasındaki diyalektik denge:** Sinan'ın kendi kozmosunu aradığı film boyunca diğer karakterlerle karşılaşmalarında da sürekli bir sorgulayış görmekteyiz.

*Sinan: Ne bileyim. Ya senin gibi doğu göreviyle gençliğimizi yiyeceğiz ya da işte buralarda alakasız bir işe girip gene gençliği yakacağız. Sence ne yapayım?*

Diyalog 1'de Sinan'ın sorguladığı üzere kaçma ve kalma yani o yerde olmak ve olmama Sinan'ın en büyük arayışını tanımlamaktadır. Sinan, Hatice ile karşılaştığında, ikilinin diyalogunda bu sefer de Hatice'nin arayışıyla karşılaşırız. Hatice'ye göre içinde yaşadığı yer

tamamen ruhunu kaybetmiş veya hiçbir zaman Hatice'nin ruhuyla buluşamamıştır. 'Ev'lenmek üzere olan Hatice, kendi evini bulamamışken başka bir yerde ruhunu yaşatabilecek mi diye sorgulamakta bir yandan da hiç gidip görmediği yerler ile ilgili hayaller kurmaktadır:

*"...Uzaklara giden gemiler, ılık akşamlar, aşklar, sarhoşluklar, yağmurun altında ıslanmalar..."*

Hatice aslında farkında olmadan, o 'yer'de yaşayabileceği deneyimlerin hayalini kurmaktadır. Bu deneyimler yaşandıkça insan kendini o yerde ait hissetmeye başlamaktadır. Bir yerin eve dönüşebilmesinde de en önemli unsurlardan birinin ait olma duygusu olduğu söylenebilir.

## Sonuç

İnsan her ne kadar kendi başına dünyada varlığını sürdürüyor olsa da temelde başka insanlar ile yani bir toplum olarak var-olmaktadır. Lefebvre (2014, s.67-68) mekânı üçlü diyalektik süreç olarak açıklamaktadır. Bu süreçleri; (i) maddi mekânsal pratikler (algılanan mekân, mekân temsilleri), (ii) tasarlanan mekân (hayal edilen) ve (iii) temsil mekânları (yaşanan mekân) olarak tanımlamaktadır. Lefebvre'e göre mekân diyalektik olarak bağlı bu üç boyutuyla 'toplumsal' bir üretilmiştir. Lefebvre'in (2014, s.95) de vurguladığı üzere; kendi hayatlarını, tarihlerini, bilinçlerini, dünyalarını üreten insan toplumsal bir varlıktır ve toplumda her şey edinilmiş ve üretilmiştir. İnsan, başka bir insan «ile» olmaya başladığı noktada bir «kitle» haline gelmekte ve bireysel ruh, toplumsal ruha karışmaya başlamakta ve hatta kolektif bir ruh ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, varlık ve ruh, toplumsal olandan ayrı düşünülemez. Toplumsal bir varlık olan bireyin (insanın) bireysel ruhu, diğer bireylere bulaşarak, etkileşime girerek toplumsal ruha dönüşmektedir. Bu toplumsal ruh buldukları 'yer'leri etkilemekte; bir zaman sonra ise yerin kendi ruhu oluşmaktadır. Yani 'bir' ile başlayan varlık bütünsel bir varlığa dönüşmektedir. Fakat; bir süre sonra yerin ruhu, çalışma boyunca incelenen sebeplerle oluşumundan bağımsız bir noktaya ulaşmaktadır. Özellikle de bu dönüşüm her şeyin tek tipleşmeye başladığı, yersizliğe doğru gitmeye başladığı noktada gerçekleşmektedir. Yersizleşmeye başlayan bu çevre içinde kendini arayan Sinan'ın, İdris'in tek tipleşmenin dışında kalan küçük dünyasına geldiğinde bir duvara çarpmış gibi olmasının esas sebebi budur. Ruhunu yitirmiş yerler içinde bir kuyuyla ve ahlat ağacıyla yere bağlanan İdris'in hayatı Sinan'ı sarsar. Umudunu yitirip kendini kuyudan sarkıtığını gördüğümüzde Sinan'ın da ruhunu yitirdiğini düşünürüz. Gerçekte, Sinan da İdris'in kozmosu içinde ruhunu aramaya karar vermiştir.

Filmin genel ruhuna ve Sinan'ın ruh haline hakim olan karamsarlık, depresif hal bulunan yere uzaklaşma ve beraberinde soyutlanmayı da getirmektedir. Amaçsız ve yaşama sebebini yitirmiş bir karakter olan Sinan aidiyetlerini yitirmiş, yabancılaşmış ve modern kent insanının bıkkın ruh haline bürünmüştür (Demir, 2020, s. 76). Demir (2020, s.77) çalışmasında, Simmel'in (2009, s. 321) aksine bıkkınlığı (bezmişliği) mekana koşut olarak görmese de, ruh yitiminin sonuçları olarak değerlendirilebilecek bezmişlik durumu, çalışmada tartışıldığı ve üzere Simmel'in (2009, s. 321) vurguladığı üzere; metropolün sonucu ve mekânsal bir 'problem'dir ve 'yersizlik' ile ilgilidir. Film boyunca ana karakter Sinan üzerinden farklı yersizleşme noktalarını, bezgin farklı karakterler aracılığıyla gezmekteyiz. Sahne 1'de barınağın nasıl yersizleştiğini ve diyalog 1'de de İdris (baba) aracılığıyla bu yersizliğin nasıl ruhun yitimine dönüştüğünü görmekteyiz. Benzer şekillerde ama farklı sebeplerle sahne 2'de kırsalı, sahne 3'te kasabayı, sahne 4'te şehri ve sahne 5'te de köyü yitirişimizi izlemekteyiz. Ceylan, karakterlerle Sinan'ı sahnelerde karşılaştırarak; o yerin nasıl deneyimsizleştiğini; yaşanan, paylaşılan olamadığını ve anıları biricikleştirerek çoğaltmadığını gözler önüne sermektedir. Çalışma boyunca bütün bu yoksunluklar 'ruhun yitimi' olarak okunmaktadır. Sinan'ın umutsuz, sürekli bir arayış içinde olma halinin sebebi de bulunduğu, bulunmayı hayal ettiği bütün yerlerin yersizleşmeye başlaması ve ruhunu yitirmesi olduğu söylenebilir.

Hatta öyle ki yalnızca Sinan'ın değil İdris'in, Hatice'nin ve hatta Süleyman'ın da 'buldukları' yerden kaynaklanan ve diyaloglara da sirayet eden bu kaybolma hali, ancak yaşadıkları mekanların gerçek bir "yer"e dönüşmesi ile yok olabilir. Yer 'oluşması' değil yere 'dönüşmesi' olarak tanımlanan bu çözüm, konunun bir yitimden kaynaklanmasına dayanmaktadır. Yani kısacası, söz konusu yersizlik problemi yoktan var olmamakta aksine var olanın kaybolması/bozulması sebebiyle ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple problemin çözümü de ya bir geri dönüş ya da bir yıkımı gerektirmektedir.

Ahlat Ağacı filmi aracılığıyla da görülmüştür ki filmler mekânın <yer> olma özelliğini eleştirel bir argüman olarak güçlü bir biçimde kullanmaktadır. Sinema her ne kadar insana ve topluma odaklanan bir sanat dalı olsa da; filmler, hem kendi eleştirel çerçevesi hem de mimarlık eleştirisi anlamında güçlü yaratımlardır. Bu eleştirel yön çalışmada, sinema-mimarlık ilişkisinde "ruhun yitimi" olarak adlandırılan özgün bir toplumsal eleştiri boyutuna dikkat çekmektedir. "Ruhun yitimi" kavramı Norberg-Schulz'un "Yerin Ruhu (Genius Loci)" kavramı ile farklı anlamsal incelemeler neticesinde ortaya çıkan "yersizlik" kavramının kesleştirilerek tekil bir teorik çerçeveye dönüştürülmesiyle ortaya çıkmıştır. Ruhun yitimi; yerin ruhunun yitimi peşi sıra insanın o <yerdeki> ruhunun ve paralelinde toplumun ruhunun yitimidir. Ruhun yitimi kavramı, yersizleşmenin hem nedeni hem de bir sonucudur. Sonuç olarak ruhun yitimi: Toplumsal bir oluşumdur ve yalnızca bireye içkin bir durum değildir; yersizleşme çizgisinin zaman içindeki değişimlerine bağlı olarak modernist ve postmodernist dönemde şekil değiştirmiştir, fakat yok olmamıştır.

Mekansal anlamda yerin, toplumsal yaşam anlamında da insanın ruh yitimi gerçekleştikten sonra gelecek her yeni, yeni-den üretim temelsiz ve bir boşluk içinde olacaktır. Tüm sosyal yurtlukların ve kodların iflası üzerine kurulu olan kapitalizmin (Koçyiğit,2007, s.124), 'ruhun yitimi'nden beslendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu eleştirel boyut hem mimarlık hem de mimarlık-sinema ilişkisi açısından oldukça önemli bir noktada konumlanmaktadır. Çünkü bireye ve topluma nitelikli, biricik ve kimlikli yaşam alanları yaratma ereğiyle varlığını sürdüren mimarlık, çalışma boyunca incelenen anahtar kelimeleri bünyesinde barındıran mekanlar yarattıkça veya mekanları (geri) dönüştürdükçe ruhu olan 'yer'ler üretilmiş olacaktır. Mimarlığı ulvi bir noktaya yerleştiren bir görüş olarak yorumlanabilecek olsa da mekan üretimi konusunda toplum yapısı ve kültürün başat noktada olduğu unutulmamalıdır. Bu sebeple toplumun ruhu; yeri, yerin ruhu da toplumu doğurmaktadır. Dolayısıyla bir yitiş söz konusu olduğunda bu yitiş de karşılıklı olmaktadır.

Yerin, bireyle ve paralelinde toplumla sıkı sıkıya bağlı olduğunu vurgulayan ve sosyolojik argümanı "Ahlat Ağacı" filmi aracılığıyla, ruhun yitimini okuyan bu çalışma devamında gelecekte; farklı filmler ve hatta farklı disiplinler ile mimarlık arakesitinde çeşitli anlamlar ve bağlamlar kurularak çalışmalar ve arayışlar yapılabilir.

#### **Çıkar Çatışması Beyanı:**

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

#### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti:**

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

#### **Kaynakça**

Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sineması'nı Okumak Anlatı, Zaman, Mekân*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Alkan Bala, H. (2019). Schindlerin Listesi Soykırım Öyküsünden Sinema-Mimarlık Arakesitinde Berlin Yahudi Müzesi Mekânsal Çözümlemeleri. *SineFilozo i Dergisi*, (2019 Özel Sayı): 53-74.

- Auge, M. (2017). *Yok-yerler: Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş*. (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Daimon Yayınları.
- AVCI, M.G.& KIRAN, E. (2019). Ahlat Ağacı: Taşrada Dönüşümü İzlemek. *Sinecine*, 10(2), 241-262
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası* (A.Derman, Çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*. (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Beşışık, G. (2013). *Sinema Ve Mimarlıkta Mekân Kurgusu Ve Kavrayışı*. (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Ceylan, N. B. (2018, 05 27). Sevilmesi zor bir karakter kurmak önemliydi. (N. Kural, Röportaj Yapan) milliyet.com. 11 14, 2020 tarihinde <https://www.milliyet.com.tr/pazar/sevilmesi-zor-bir-karakter-kurmak-onemliydi-2676671> adresinden alındı.
- Deleuze, G. (1997). *Cinema 2 Time-Image*. (H. Tomlinson, & R. Galeta, Çev.) Minneapolis: University of Minnesota.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1 Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Demir, S.T (2020). "Ahlat Ağacı"nın gölgesinde, kent ve taşranın ötesinde: modern gündelik yaşamda bıkkınlık ruh halinin yükselişi. *Humanitas*, 8(15), 64-80.
- Diken, B., Gilloch, G., & Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ergin, S. (2007). *Mimarlık ve Sinema Etkileşiminin Sinemasal Mekâna Etkileri ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasından Bir Örnek: "Uzak"*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ergül, Ö.H. (2003), "Heidegger'in Varoluşçu Ontolojisi", *Kaygı Dergisi*.
- Groh, J.M. (2021). *Mekan Yaratmak*. (G. Koca, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları*. (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Heidegger, M. (1971). *Building Dwelling Thinking*. M. Heidegger içinde, Poetry, Language, Thought (s. 145-152). New York: Harperperennial.
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınevi.
- Koçyiğit, R. G. (2007). *Mimarlıkta Yersizleşme ve Yerin -Yeniden- Üretimi*. Doktora Tezi. MSGÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Öztürk, S. (2018). Ahlat Ağacı: "Yüce Dış Ses" in Kuşattığı Film. *SineFilozofi Dergisi*: 226-229.
- Pallasmaa, J. (2008, Eylül). Sinema ve Mimarlık. (I. Külekçi, Çev.) *Arkitera Gündem*. <https://v3.arkitera.com/g143-sinema-ve-mimarlik.html?year=&aID=2621> sayfasından erişilmiştir.



Relph, E.(1976), *Place and Placelessness*, Pion, London.

Schulz, C. N. (1980). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizolli.

Sharr, A. (2010). *Mimarlar için Heidegger*. (V. Atmaca, Çev.) İstanbul: YEM Yayınları.

Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.

Suner, A. (2005). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Tekeş, K. (2019, Ocak 19). *Koza'dan Ahlat Ağacı'na Nuri Bilge Ceylan Sinemasına Kısa Bir Bakış (II)*. Biamag: <https://m.bianet.org/biamag/sinema/204611-koza-dan-ahlat-agaci-na-nuri-bilge-ceylan-sinemasina-kisa-bir-bakis-ii> adresinden alındı.

Töle, H.M. (2019). Ahlat Ağacı ve Var-Kalma Çabası. *SineFilozofi Dergisi*, (2019 Özel Sayı) 5-25.

Usta,G. (2020). Mekân ve Yer Kavramlarının Anlamsal Açıdan İncelenmesi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC*, 25-30.

Uzunkaya, A. (2014). *"Yer" ve "Yersizlik" Kavramları Üzerine Bir İrdeleme*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

-Araştırma Makalesi-

**Oryantalist Bakış Yeniden: Djam (Aman Doktor)  
Filminde İstanbul**

Özge Güven Akdoğan\*

**Özet**

*Bu çalışma, Batı'nın kendi dışındaki yer ve kültürler hakkında ürettiği söylemlerdeki iktidar konumu irdeleyen oryantalizm incelemelerini odağına alarak Djam (Aman Doktor, Tony Gatlif, 2017) filmini araştırmaktadır. İstanbul'un, Doğu hakkında Batı'nın ürettiği sanatsal, bilimsel ve akademik metinlerin oluşturduğu temsillerin incelenmesinde, Avrupa ile Doğu arasındaki yolculuklarda egzotik toprakların giriş noktası olarak görülmesi bakımından önemli bir yeri vardır. Çalışmada, Aman Doktor filmindeki İstanbul görüntülerine odaklanılırken, oryantalist kuramda yerini bulan Doğu fantezilerinden yararlanılmaktadır. Filmde, kahramanın, kayıp/eksik nesne olan biyel kolunu aramak üzere yolculuğa çıkması, gezginin farklılıkları nasıl kullandığı sorununu gündeme getirmektedir. Avrupa kıtasının Doğusunda yer alan Yunanistan'da bulunamayan bu eksik nesne, Lacancı anlamda da çözümlenmektedir. Bu doğrultuda filmde, arzu nesnesi olarak İstanbul'un, erişilmez olanın fantazisinden kaynaklandığı vurgulanmaktadır. Sonuç olarak, filmin Doğu'ya yönelik üretilen oryantalist ötekileştirme özelliklerini barındırdığı söylenmektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Oryantalizm, İstanbul, fantezi, kayıp imge, egzotik Öteki.

\*Doç. Dr. Ankara HBV Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Ankara, Türkiye.

E-mail: ozgeguvenakdogan@gmail.com

ORCID : 1997-2007-3553-7420

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.901454

Güven Akdoğan, Ö. (2021). Oryantalist Bakış Yeniden Djam (Aman Doktor) Filminde İstanbul, Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1044-1058. <https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.901454>

Geliş Tarihi: 22.03.2021

Kabul Tarihi: 01.12.2021

-Research Article-

## The Orientalist Look Again: İstanbul in the *Djam*

Özge Güven Akdoğan\*

### Abstract

*This study explores the movie Djam (Aman Doktor, Tony Gatlif, 2017) focusing on orientalism studies that examine the power position in the discourses that the West produces about places and cultures outside of itself. Istanbul has an important place in examining the representations of the West's artistic, scientific and academic texts about the East, as it is seen as the entry point of exotic lands in the journeys between Europe and the East. In the study, while focusing on the images of Istanbul in the movie Aman Doktor, Eastern fantasies that find their place in the orientalist theory are used. In the film, the hero's journey to look for the missing / missing object, the connecting rod, raises the question of how the traveler uses differences. This missing object, which cannot be found in Greece located in the east of the European continent, is also analyzed in the Lacanian sense. Accordingly, in the film, it is emphasized that Istanbul as the object of desire originates from the fantasy of the inaccessible. As a result, it is said that the film contains orientalist marginalizing features produced for the East.*

**Key Words:** Orientalism, Istanbul, fantasy, lost image, exotic Other.

---

\*Assist. Prof. Dr.,Ankara HBV niversity, Faculty of Communication, Ankara, Turkey.

E-mail: ozgeguvenakdogan@gmail.com

ORCID : 1997-2007-3553-7420

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.901454

Güven Akdoğan, Ö. (2021). Oryantalist Bakış Yeniden Djam (Aman Doktor) Filminde İstanbul, Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1044-1058. <https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.901454>

Recieved:22.03.2021

Accepted: 01.12.2021

### Extended Abstract

*Studies on the way of thinking about the East are included in the field of orientalism. In this study, the film Djam (Aman Doktor, Tony Gatlif, 2017) focuses on the orientalism studies that examine the power position in the discourses that the West produces about places and cultures outside of itself. Journeys from the West to the East took place in the research area of Orientalism. An important gateway in the journeys between Europe and the East; The city of Istanbul, depicted as the entry point of exotic lands, is one of the orientalist images in the cinematic spaces of the West. This image is featured in 19th century paintings and novels. Orientalism; As a phenomenon that influenced the European continent in the 19th century in the fields of science, literature, theater, painting and architecture, it is at the center of political, economic and artistic relations. Its Ummah structure and its defeat in wars, the technical and civilizational superiority of the West caused the Ottoman Empire to enter the Westernization process by making a series of reforms. Studies on Orientalism focus on this concept as a means of self-formation and self-awareness through the concepts of self and other, which have an important place in the identity establishment of the relationship of the West with the East. Although it varies depending on the relations that European states such as England, France and Germany have entered into with Eastern states, it is still worth examining as an important concept that shapes the West's view of non-Western societies.*

*The original side of the work; Tony Gatlif's film Djam, whose films have been investigated within the framework of concepts such as "immigrant cinema", "accented cinema" and "intercultural cinema" in film research, focus on the dilemmas it creates in terms of cultural representation policy. He associates Gatlif's travel theme, which is important in the cultural hybrid cinema language, with Hamid Naficy immigrant cinema. Naficy examines the journey in immigrant cinema in three parts. These are outbound journeys, quest journeys, and inward journeys. Outbound journeys begin with the hope of finding a new home. Search journeys are about searching for the disappeared, disappearance or being homeless. Inner journeys mean a spiritual search and discovery. Time and space in the narrative always find meaning in reference to another place. Naficy deals with the fragility of identity in immigrant movies, accompanied by homeland, travel and border spaces. The study handles the theme of travel, which is one of the themes of the accent cinema, and the orientalist perspective together.*

*The study focuses on the time-space articulation in Istanbul images. It emerges from the theoretical field that in the orientalist point of view; It has a founding role in creating images of mosques, adhan, belly dance, tavern and revel in the representation plane of Istanbul. The measurement tools/analysis unit in this study are the images in the scenes of the film in Istanbul. As a result, the study shows that the film supports the paradigm that emphasizes that Istanbul was built by the West as a fantasy place. In visual materials, the reduction of Eastern spaces and their people to an absolute difference that has survived until today and the attraction of reproducing differences creates a distance between those who look at these images and those who are reflected; In this case, both the Eastern fantasies and the idea of the Eastern backwardness are fixed. Pure sympathy for the East, carried out with the travel stories, is capable of reproducing orientalist beliefs.*

*This study points out the power that cultural structures have in directing motion pictures. While reaching this conclusion, the criticisms of orientalism and the orientalist image of Istanbul were examined; It has been observed that the East emerged as a place harboring its lost spiritual innocence. In the study, the search for the lost innocence of European civilization is replaced by the search for the broken piece that will enable the ship to work in the film. Repairing the connecting rod in this metaphorical relationship can be read as a search for a spiritual treasure that can only be found in the exotic East. In this symbolization, which also enables a Lacanian reading, Istanbul as the object of desire originates from the fantasy of the inaccessible. With the filmic narrative, dance, tavern, belly dancer and entertainment elements, this fantasy is reproduced. In order for the fantasy to continue, the inaccessible, exotic and magical distance must be preserved in the same way. Djam, contains meanings that can reproduce this fantasy of place and culture.*

## Giriş

Yol filmlerin odağında bir ya da daha fazla sayıda kişinin yolculuk boyunca yaşadığı rastlantılı karşılaşmalar, fiziksel veya psikolojik dönüşümler vardır. Klasik ve çağdaş anlatı kategorilerinde yol filmlerindeki olaylar dizgesinin sıralanışı farklılık gösterebilir. Bununla birlikte, ard arda sıralanan olaylar dizgesinde ya da daha gevşek bir olay örgüsünde anlatı, kendini tanımayı da içeren bir keşfi ima eder (Hayward, 2012, pp. 256). Anlatısal ve ikonografik özellikleri nedeniyle çoğu kez içiçe geçen dostluk ve yol filmleri, serüven aksiyon sinemasının birer alt türü olarak değerlendirilebilir (Ulusay, 2004, pp. 149). *Aman Doktor* (Tony Gatlif, *Djam*, 2017)<sup>1</sup> filmi, bir yolculuk anlatısıdır. Filmde, Yunanistan’da yaşayan eski bir denizci olan Kakourgos’un teknesi, eksik bir parça sebebiyle çalışmaz. Teknenin tamiri için gereken parçayı almak için İstanbul’a gidilmesi gereklidir. Kakourgos, evine haciz geleceği için parçayı almaya kendisi gidemez. Bu görevi ölen sevgilisinin kızı Djam’a verir. Djam, İstanbul’a vardığında 18 yaşındaki, insani yardım gönüllüsü olarak çalışan, parasız ve kimsesiz Avril ile tanışır. Djam, kayıp parçayı İstanbul’dan aldıktan sonra Avril ile birlikte Midilli adasına doğru eve dönüş yolculuğuna çıkar.

Batı’dan Doğu’ya yönelen yolculuklar oryantalizmin araştırma alanında yer almıştır.<sup>2</sup> Avrupa ile Doğu arasındaki yolculuklarda önemli bir kapı; egzotik toprakların giriş noktası olarak tasvir edilen İstanbul şehri, Batı’nın sinemasal mekânlarındaki oryantalist imgelerden biridir. Bu imge, 19. yüzyıl tablolarında ve romanlarında yer almaktadır.<sup>3</sup> Oryantalizm; bilim, edebiyat, tiyatro, resim ve mimarlık alanında 19. yüzyıl Avrupa kıtasını etkilemiş bir olgu olarak, siyasi, ekonomik ve sanatsal ilişkilerin odağındadır. Ümmetçi yapısı ve savaşlarda yenilgiye uğraması, Batı’nın teknik ve medenî üstünlüğü Osmanlı Devleti’nin bir dizi reform yaparak Batılılaşma sürecine girmesine neden olur (Tunaya, 2010, pp. 52; Keyder, 2005, pp. 36). Oryantalizm üzerine yapılan çalışmalar, Batı’nın Doğu ile ilişkisinin kimlik inşasında önemli bir yeri olan ben ve öteki kavramları üzerinden, kendini oluşturmanın ve kendinin bilincine varmanın bir aracı olarak bu kavrama eğilmektedir (Said, 2001; Loomba, 2000; Fanon, 2001). Oryantalizm; İngiltere, Fransa ve Almanya gibi Avrupalı devletlerin Doğulu devletler ile girdikleri ilişkilere bağlı olarak değişiklikler gösterse de halen Batı’nın, Batı-dışı toplumlara bakışını şekillendiren önemli bir kavram olarak incelemeye değerdir.<sup>4</sup>

Bu çalışmanın özgün yanı; film araştırmalarında “göçmen sineması”, “aksanlı sinema” ve “kültürlerarası sinema” gibi kavramlar çerçevesinde filmleri araştırılan Tony Gatlif’in *Aman Doktor* (*Djam*, 2017) filmi, kültürel temsil politikası açısından yarattığı ikilemlere odaklanarak incelemesidir.<sup>5</sup> Gatlif’in kültürel mezleklik barındıran sinema dilinde önem taşıyan yolculuk

<sup>1</sup> Filmin senaryo yazarı ve yönetmeni Tony Gatlif, 1830-1962 yılları arasında Fransa’nın sömürgesi olarak kalan Cezayir doğumludur. Gerçek ismi, Michel Dahmani’dir. EUROIMAGES desteği ile çekilen *Djam* filmi, Fransa, Yunanistan ve Türkiye ortak yapımıdır. Güverte Film, filmin Türkiye’deki ortak yapımcısıdır. Tony Gatlif’in, çingenelerin yaşamı üzerine bir üçlemesi bulunmaktadır. Üçleme, *Les Princes*, (*Prensler*, 1982) filmi ile başlar, 1500 yıl önce Hindistan’dan başlayarak Batı’ya doğru göç eden çingenelerin sekiz farklı duraktaki yaşamlarını anlatan belgesel niteliğinde bir film olan *Latcho Drom*, (*İyi Yolculuklar*, 1993) ile devam eder ve *Gadjo Dilo* (Çılgın Yabancı, 1997) filmi ile son bulur. Gatlif’in filmlerinin temel izleğinde, müzik ve dans vardır.

<sup>2</sup> Edward Said’in (2001), Alain Grosrichard’in (2004) ve Thierry Hentsch’in (2008) çalışmaları Batı’nın Doğu’ya yolculuk anlatılarındaki politik bakışı analiz eden çözümler içerir.

<sup>3</sup> 19. yüzyılın başlarında romantizm içindeki bir türü tanımlamak için kullanılan oryantalizm ve oryantalist tablo çözümlenmeleri için bkz. (Leppert, 2002; Özden, 2001). Lord Byron ve Lamartine’in edebî eserlerinde yarattığı Türk miti için (bkz. Parla, 2002). Bu noktada, Edmondo De Amicis’in İstanbul (*Constantinopoli*, 1877/2009) eserine de değinilebilir. Umberto Eco, İstanbul üzerine yazılmış bu seyahatnameyi okuduğunda İstanbul’a âşık olduğunu belirtir (Uslu, 2021).

<sup>4</sup> Ötekinin konumu Japonya örneğinde tartışan bir çalışma için bkz. (Binark, 1998). Binark çalışmasında, Japonya’nın ekonomik gelişmesine duyulan hayranlığa, onun Batılı gibi olmadığını belirtilerek eksikliğinin vurgulayan söylemi incelemektedir (1998, pp. 67).

<sup>5</sup> Bu alanda geniş çaplı etki uyandıran Hamid Naficy’nin *Aksanlı Sinema: Sürgün ve Diasporik Film Üretimi* (2001) ve Laura U. Marks’ın *Filmin Derisi: Kültürlerarası Sinema, Vücut Bulma ve Duyumlar* (2000) adlı çalışması göçmenlik ve yolculuk anlatıları açısından önem kazanmaktadır. Bağımsız ulus aşırı sinema incelemeleri için bkz. (Suner, 2006, pp. 257-263). Göçmen sineması kavramının sorgulanması için bkz. (Yaren, 2015). Göçmen sinemanın do-

temasını Hamid Naficy göçmen sineması ile ilişkilendirir. Naficy, göçmen sinemasında yolculuğu üç bölümde inceler. Bunlar, dışarı açılan yolculuklar, arayış yolculukları ve içe doğru yapılan yolculuklardır. Dışarı açılan yolculuklara yeni bir ev bulma umudu ile başlanır. Arayış yolculukları, yitirileni arama, kaybolma ya da evsiz kalma üzerinedir. İçsel yolculuklar ise ruhsal bir arayışı, keşfi ifade eder. Anlatıdaki zaman ve mekân, her zaman başka bir yere referansla anlam bulur (Naficy, 2001; Suner, 2006). Naficy, anayurt, yolculuk ve sınır mekânlar eşliğinde kimliğin göçmen filmlerindeki kırılma anlarını ele alır. Suner'in belirttiği gibi, aksanlı sinemanın temel izleğinde yolculukların olması, sinemada da mekân, yer ve coğrafyanın anlam oluşturuca öge olarak vurgulanmasını sağlamaktadır.

Naficy (2001), anlatıda fetiş nesnelere kullanılması ve izleğe müziğin eşlik etmesinin aksanlı sinemanın özelliklerinden olduğunu belirtir. Filmin temel izleğinde yer alan kadın kahraman Djam'ın yolculuğa başlama nedeni olan biyel kolu, filmin fetiş nesnesidir. Fetiş nesne olarak biyel kolu, gemiyi yeniden işler hale getirebilecek parçadır. Bu yolculuğa, mistik müzikler ve etnik danslar eşlik eder. Naficy'e göre aksanlı sinema anlatılarında zaman-mekân eklemlemelerini içeren iç modelden söz edilebilir. Açık zaman-mekân eklenmesi modelinde, oyuncular açık alanlarda hareket halindedirler, çevreleri ile birlikte kadrajda yer alırlar. Bu mizansen, sonsuzluk ve zamansızlık duygusunu yaratır. Kapalı zaman-mekân modelinde, oyuncuların istekleri dışında bir yerlerde kapalı kalmalarına, sürgün hayatına, kısıtlanmaya ve kopuşa gönderme yapan mizansen vardır. Naficy'e göre, üçüncü bir eklemleme modelinde geçicilik ve arada kalma duygularını yaratan sınır bölgeleri, tüneller, havaalanları ve oteller gibi ara mekânlar bulunur. Naficy'nin üçüncü zaman-mekân eklemleme modeli, Mark Auge'nin yok-yerler/yer olmayanlar tanımlamasına benzer. Yer -olmayanlar kavramı, havaalanları, bekleme salonları, yüksek hızlı trenler ve süpermarketler için kullanılmaktadır (1997, pp. 119). Yer-olmayanlar, tarihsel bellekten kopuk olarak inşa edilir, tüketim odaklıdır ve ilişkisel olarak tanımlanamazlar. Auge'ye göre bunların karşısında yer alan gerçek yerler ise, özgül bir konuma sahiptir ve anlamlı bir varoluş biçimini barındırırlar (1997, pp. 85).

*Djam*'ın bir yolculuk anlatısı içermesi ve anlatısında ara mekânlara yer vermesi, Auge'nin yok-yerler olarak tanımladığı ara mekânların kavramsal çerçevesine önem kazandırmaktadır. Bu çalışmada *Aman Doktor* filminde yolculuk içinde İstanbul'un gösterilme biçimi sorunsallaştırılmaktadır. Sorunsallaştırılan şey, sanat sineması<sup>6</sup> çerçevesinde tartışılan bir filmde bu görme biçiminin Batılı klişeler içinde sabitlenen Doğu imgesini yeniden üretmesidir.<sup>7</sup> Bu sabitlenen Doğu imgesine dair analizlerde Edward Said'in, Jacques Lacan'ın ve Slavoj Žižek'in çalışmalarına yer verilmektedir. Çalışmada, toplumsal bellekte oryantalist bakış açılarının inşa edilmesine öncüllük eden çalışmaları irdeleyen kaynaklara

ğasına için denilebilecek özelliklerini ortaya koymaya çalışan bir çalışma için bkz. (Yaren 2008). Yaren (2008), göçmen sinemasında tekrar eden motiflere bakmakta; göçmen sinemasının farklı kategorileri arasındaki koşutlukların, farklılıkların ya da yinelenen motiflerin, çeşitli film örnekleri üzerinden ele alınacağı bir analiz yapmaktadır. Göçmen sinema anlatı yapısını, klasik anlatı öğelerinden yola çıkarak değerlendiren Yaren, tema, zaman, uzam, olay örgüsü, karakterler, kimlik temsilleri ile birlikte dil ve müziğin kullanımına da odaklanmaktadır. Analizinde Bahtin'in çok seslilik kavramını kullanmakta; bu kavramın göçmen sinemasıyla doğrudan ilişkili boyutundan yararlanmaktadır. Yaren, göçmen filmlerinde geçen türsel uyuşumlara ve uyuşum olmaya yetmese de *trope* olarak nitelenebilecek yinelemeler, direniş ya da öz-temsili ihtiyacından çıkan çeşitli ortak, yaygın ya da benzer anlatı stratejilere odaklanmaktadır.

<sup>6</sup> David Bordwell'e göre, sanat sinemasında olay örgüsündeki neden-sonuç ilişkileri klasik anlatının karşısındadır. Sanat filmlerinde olaylar arasındaki bağlar gevşektir, yaratıcı bir dışavurum söz konusudur, karakterlerin net ve kesin özelliklerinden ya da amaçlarından söz edilemez. Anlatı, açık uçludur ve belgesel gerçeklikten yoğun psikolojik öznelliğe varan bir yapıdadır (2016). Sanat sinemasının özellikleri hakkında ayrıca (bkz.; Neale, 2016; Kovacs, 2016). Türkiye'de sanat sinemasının tarihi için bkz. (Karadoğan, 2018).

<sup>7</sup> Böyle bir durum, Asuman Suner'in üçüncü dünya filmlerinin bazı estetik ve politik eğilimlerini sorunsallaştırırken kullandığı paradigmayı yeniden gündeme getirmektedir. Ona göre, " (ü)çüncü dünya toplumunun mutlak bir farklılığa indirgenmesi ve farklılığın seyirlik bir nesneye dönüşmesi, bu imgelere zaten ayrıcalıklı bir konumdan bakan izleyici ile perdeye yansıyan yoksulluk, sefalet ve baskı öyküleri arasında güvenli bir mesafe yaratıyor. Bu güvenli mesafe sayesinde, söz gelimi Batılı özne, kendi refahı ile 'üçüncü dünya' toplumunun mahrumiyeti arasındaki nedensellik ilişkisini sorgulamak durumunda kalmadan üçüncü dünyanın mutlak varoluş koşulu olarak tanımlanan geri kalmışlığını yoksulluğunu ve baskıcı düzenini temsil eden görüntüleri edilgen bir biçimde tüketebiliyor" (1997, pp. 123-124).

da başvurulmaktadır. Bu noktada, Doğu'ya yapılan seyahatnamelerdeki ve Doğu'yu tasvir eden tablolarındaki görme biçimleri ve İstanbul imgelemine dair yapılan araştırmalar da önem kazanmaktadır.

Çalışma, İstanbul görüntülerindeki zaman-mekân eklemlenmelerine odaklanmaktadır. Kuramsal alandan ortaya çıkmaktadır ki, oryantalist bakış açısında; camiler, ezan, oryantal dans, meyhane ve cümbüş görüntülerinin İstanbul'un temsil düzleminde oluşturulmasında kurucu bir rolü bulunmaktadır. Bu çalışmadaki ölçme araçları/çözümleme birimi de filmin İstanbul'da geçen sahnelerindeki görüntülerdir. Sonuç olarak çalışma, filmin İstanbul'un bir fantezi mekânı olarak Batı tarafından inşa edildiğini vurgulayan paradigmayı desteklediğini göstermektedir. Görsel malzemelerde Doğu mekânlarının ve buradaki insanların günümüze kadar uzanan mutlak bir farklılığa indirgenmesi ve farklılıkları yeniden üretmenin cazibesi, bu imgelere bakanlarla yansıyanlar arasında bir mesafe yaratmakta; bu durumda, Doğu fantezileri de, Doğu'nun geri kalmışlığı fikri de sabitlenmektedir. Yolculuk öyküleri ile birlikte yürütülen Doğu'ya karşı saf sempati, oryantalist inanışları yeniden üretebilecek nitelikte olmaktadır.

### Oryantalizm, Doğu'ya Yolculuk ve Mistik Doğu İmgesi

Doğu insanların din, dil ve tarihlerinin incelenmesi anlamında kullanılan oryantalist sözcüğü, 19. yüzyılda Theophile Gautier'in yazılarıyla, Batılı sanatçıların Türkiye başta olmak üzere Mısır, Suriye, Lübnan, Filistin ve Kuzey Afrika kıyılarını resimlediği çalışmaları için kullanılmaya başlanır (Germaner ve İnankur, 1989, pp. 9). Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl ortalarına kadar süren Sanayi Devrimi'nin dışında kalması, topraklarının Batılı devletlerce ham madde ihtiyacı için önemli bir kaynak olarak görülmesi, İstanbul'un bu süreçte Batı ile gelişen siyasi ve kültürel ilişkilerin odağında olması nedeniyle en fazla resimlenen doğu şehri olarak anılmaktadır (Germaner ve İnankur, 1989, pp. 18). Doğu'ya yolculuk eden ressamlar ülkelerine döndüklerinde, resimlerini baskı yoluyla çoğalttıklarından mistik Doğu imgesi de kültürel olarak dolaşıma girmektedir.

Edward Said'in Doğu'nun Batı'daki mistik ve egzotik imgesinin nedenlerini incelediği *Oryantalizm* kitabı (1978/2001) ile bu alandaki eleştirel çalışmalar gelişmiştir. Said, oryantalist, birbiriyle bağlantılı olarak nitelendirdiği üç farklı şekilde işaret eder (2001, pp. 12-13). İlk olarak oryantalist, Şark hakkında yazma, ders verme ya da Şark'ı araştırma işidir. Antropologlar, sosyologlar, tarihçiler ve filologlar bu grubun içindedir. İkinci olarak, Doğu ile Batı arasında yapılan ontolojik ve epistemolojik bir düşünme ve anlatma biçimidir. Avrupa'nın doğusunda kalan coğrafi uzam için kullanılan Şark; ozanların, roman yazarlarının, felsefecilerin, siyaset bilimcilerin ve iktisatçıların betimlemelerindeki temel bir Doğu-Batı ayrımını başlangıç noktası yapmıştır. Son olarak Oryantalizm, Doğu hakkında saptamalar yaparak, öğretmek ya da onu yöneterek Doğu'ya egemen olmakta kullanılan bir Batı biçimidir. Michel Foucault'nun tanımladığı söylem kavramını kullanarak Şarkiyatçılığı incelemek Aydınlanma sonrası Avrupa kültürünün Doğu üzerine ürettiklerini sistematik biçimde anlaşılmasını sağlar.<sup>8</sup> Said, Foucault'nun analizini kültürel yapı içinde egzotik ötekiler yaratılmasının nasıl sağlandığını gösterecek biçimde genişletir. Clifford'un belirttiği gibi,

Emperyalist bir bağlamda tanımlamalar, tekrarlamalar ve tabii halkların ve mekânların metinselleştir(il)mesi içsel temsiller ile aynı kurucu rolü oynar ve aynı sonuçlara sahiptir-hem fiziki hem de ideolojik anlamda disiplin ve mahkûmiyet. Dolayısıyla 'Doğu', Said'in analizinde, sadece Batı için var olur. Oryantalizmdeki görevi söylemi parçalamak, baskıcı sistemi ifşa etmek, alınmış fikirlerden ve durağan imgelerden 'arşivi temizlemek'tir (2007, pp. 145).

Said'e göre, Doğu olarak tasavvur edilen yer, Avrupa'nın antik çağdan beri, "gönül

<sup>8</sup> Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*'nde (2019) ve *Hapishanenin Doğuşu*'nda, (2019) verili bir kültürel düzenin kendisini söylemsel tanımlamalar yoluyla nasıl oluşturduğunu araştırır. Foucault açısından, akıllı-deli, sağlıklı-hasta, yasal-suçlu, normal-sapkın gibi kategoriler kültürel olarak üretilmiş dinamiklerdir.

maceralarının, egzotik varlıklarının, akıldan çıkmayan anılarla görünümünün, olağanüstü deneyimlerin mekânı olagelmıştır” (2001, pp. 11). Bu bağlamda, Doğu, Avrupa’nın salt komşusu olarak algılanamaz; aynı zamanda eski sömürgelerinin mekânı ve kültürel olarak beslendiği, ideoloji düzleminde bir söylem biçimi olarak sürekli yinelenen bir Öteki imgesidir (Said, 2001, pp. 11-12).

Said, Avrupa’nın Doğu ile ilgili bilgi üretme yöntemini sistematik bulur. Çalışmasında, çeşitli yazarların eserlerine yer verir<sup>9</sup> ve oryantalist söylemin bu sistematik yapısını açıklamaya çalışır. Doğuyu ele alan ve onun adına konuşan bir Batı’dan söz ederken, Şarkiyatçılıkta ortaya çıkan Şark’ı “(...) Batı bilgisine, Batı bilincine, sonra da Batı egemenliğine taşıyan bir güçler öbeği bütünü tarafından şekillendirilmiş bir temsil biçimleri dizgesi” olarak tanımlar (2001, pp. 215). Bilgi üretme ayrıcalığına sahip olanlar, uygarlıkları, halkları ve yerleşimleriyle birlikte Şark’ı malzeme edinen bir yorum okuludur (Said, 2001, pp. 215). Said, 19. yüzyıl yazarlarının Şark’a dair fikirlerinde benzerlikler olduğuna değinir. Bunlar; Şark’ın farklılığını, eksantrikliğini, geriliğini, suskun biçimde gerçekleşen aldırmaçlığını, dişil nüfuz edilebilirliğini ve miskinliğini içeren fikirlerdir (2001, pp. 218). Edward Said’in tanımladığı Şark, dünyanın biz ve onlar şeklinde ayrılmasından kaynaklanır. Şark’ın geriliğine ve yozluğuna yapılan kültürel, tarihsel ve biyolojik temelli fikirler Doğu’ya özcü biçimde yaklaşılmışından kaynaklanır. Doğu halkları, farklı biçimlerde geri, yoz ve uygarlaşmamış olarak tanımlanırken, Batı toplumunun acıdığı yabancı öğelere yani suçlulara, delilere, kadınlara ve yoksullara bağlanır (2001, pp. 219). 19. yüzyıl seyyahlarının yazılarında ve romanlarda kadınlar, eril bir hayal gücünün, sınırsız şehvetin ifadesidir. İnsani gelişim ve dönüşümden uzakta tasavvur edilen bu topraklar, onaylanmak istendiğinde ise *Doğu bilgeliği* gibi deyişler kullanılır (Said, 2001, pp. 220). Said çalışmasında, bu durağan imgelerin üretilme biçimlerini eleştirir. Said, Jacques Waardenburg’ın *Garp’in Aynasında İslam (l’Islam dans le Miroir de l’Occident)* adlı çalışmasında geliştirdiği, *aynadaki imge* eğretilemesini beğenir ve İslam ve Araplar hakkında yapılan genellemeleri anlatan düşmanca tasvirlerin Doğu ile Batı arasında yansımaları ilişkideki önemini vurgular (2001, pp. 221). Clifford’un belirttiği gibi, “(t)üm bu oryantalist görüşler ve metinselleştirmeler sahici bir insan gerçekliğini bastırma işlevi görür” (2007, pp. 138). Aynadaki imgesi yoluyla Doğu da Batı da, kendisine gerçeklik ve varlık kazandıran bir tarihe ve düşünme biçimine sahip olur. Avrupalının kendini üstün görme duygusu tüm gözlemlerini etkilemiştir; Avrupa, bu duygu ekseninde onun yönetimiyle refaha ulaşacak bereketli ama bahtsız toprakları değerlendirmek için oradadır (Hentsch, 2008, pp. 193-194).

Said’in amacı, akılcı ve gelişmiş Batı karşısında, Doğu’nun tek biçimli ve kendini tanımlamaktan aciz yapısına ilişkin üretilen söylemi ifşa etmektir; Doğu’ya ilişkin ortaya konan dogmaların analiz edilmesini sağlamaktır. Böylelikle, onu kolonize eden güçlerin ne tür gerekçelerden yola çıktıkları ortaya çıkar. Kolonyalist söylemler, ‘ötekileştirme’ mekanizmalarını işleterek zayıf olanı ezebilme ve hor görebilmede vicdanî bir rahatlama sağlar (Parla, 2002, pp. 11). Kolonyal söylemler üzerine yapılan incelemeler ise, bu metinlerdeki klişeleri, imgeleri araştırır. Bu yolla, bilginin ekonomik, yönetsel ve hukuksal denetim kurumlarıyla bağlantılarına eğilir (Loomba, 2000, pp. 75). Ania Loomba’nın vurguladığı gibi, bu söylemsel stratejilerde, kadın bedeni fethedilen ülkenin simgesi haline gelir; peçeli Şarklı kadınlar, bir kolonyal fantezi olarak yer alır. Şarklı erkek kadınsılaştırılır, tantanalı giysiler içindeki insanlar, çoğunlukla bir devenin üstünde yolculuk eder. Avrupalı, yerli kadını güçlü bir külhanbeyinin elinden kurtarır (2000, pp. 177-178). Böylelikle çoğu zaman kadınlar üzerinden, Doğulu ve Batılı ayrımının kültürel sınırları çizilir.

### ***Aman Doktor (Djam) Filminde Bir Fantazi Mekânı Olarak İstanbul***

Schwab’ın incelemelerini konu alan Jale Parla, Schwab’ın Batı düşünce tarihinde klasik Yunan ve Roma kadar Doğu’nun da etkisi olduğunu vurguladığı araştırmasında, bir eksiklik görür. Parla’ya (2002, pp. 19) göre Schwab, Batı’nın öğrenme, tanıma ve anlama isteğiyle

<sup>9</sup> Sylvestre de Sacy, Ernest Renan ve Napoleon’un Mısır’ın Tasviri seferinin analizleri yer alır.



kamçılandığını belirttiği bu etkiyi incelerken, Batı'nın Doğu'ya sahip olma ve yönetme isteğini yadsıyabilmektedir. Yani, Doğu'ya yönelik kucaklama ve kabullenişler, aralarındaki tahakküm ilişkilerini görmezden gelebilmekte ya da yeniden üretebilmektedir. Bu bağlamda, genellikle yolculuk miti ile birlikte işlenen Doğu'ya karşı girişilen saf sempati de, şarkiyatçı inanışları pekiştirebilmektedir. Her seyahat, Hentsch'in de belirttiği gibi, bireyin kendini arayış arzusunu içerebilir (2008, pp. 139). Ancak, Doğu'ya yolculuğu ele alan oryantalist metinlerde ya da resimlerdeki seyahat anlatıları ya da görselleri, belirgin bir kolektif işlev yerine getirmektedir. Avrupa'nın tamamlayıcısı olarak Doğu, bu metinlerde yaygın bir açlığa karşılık verir (Hentsch, 2008, pp. 139). Doğu'ya seyahat metinlerini inceleyen Hentsch, Avrupalı için Doğu seyahatinin kolektif bir kimlik olarak ele alınan kendi kimliğini bilinçli olarak doğrulamayı amaçladığını şöyle vurgular: "Kendinden emin olmak için farklılığa doğru gitmek; kültürel bir mesafeyi sağlamlaştırmak ve bu arada, bu mesafenin onu icat eden uygarlığa yararlı olduğunu, Avrupa'nın ilerlediğini, önde olduğunu, kısacası modern olduğunu kanıtlamak için fiziksel mesafeyi yok etmek söz konusudur" (2008, pp. 139). Böylelikle, çok az değişikliğe uğrayan, hemen her şeyin sabit biçimde kaldığı bu coğrafyaya yolculuk etmek, Avrupa için kendi dinamizmini ve canlılığını görmenin bir yolu olur.

Mistik Doğu coğrafyasına yolculuk etme arzusu, aslında Batılının görmek istediklerini gördüğü ideal bir beklentinin yerine getirilmesi için gerçekleştirilir. Hentsch'in vurguladığı gibi, seyahatle ilgili böyle bir yaklaşım önyargılarla ilgili sorunlara yeni bir ışık tutar. Buna göre, insanlar, gözlerindeki perdeyi kaldırmak için seyahat ettiklerine inansalar bile yolculuğun temel işlevi insanların kendi değerlerini ve inanışlarını güçlendirmektir. Gezginlerle birlikte okurlar da bu süreci yaşarlar. Yolculuk metinlerinde Doğuların cömert, yardımsever, dindar nitelikli insanlar olduğuna dair inanışlar açıklanabilir, onlara haksızlık edildiği dillendirilebilir ancak aslolan şey bunların ötesindedir. Doğular farklıdır ve bunun için başka bir zamana ait yaşarlar (2008, pp. 140).

Her imgede olduğu gibi, şehir imgelerinde de bir görme biçimi yatar. John Berger'in imge tanımına başvurabiliriz: "İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar" (2005, pp. 10). Tablolar, fotoğraflar ya da filmsel görüntü kareleri çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa ya da film karesine baktığımızda, fotoğrafçının ya da yönetmenin sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz.

Oryantalist resimlerdeki İstanbul imgelerinin sinemaya yansıyan imgelerin oluşmasında yeri olduğu kabul edildiğinde bile, bu imgelerin şehre dair birer tarihsel kanıt olarak kabul edilip edilemeyeceği tartışılmalıdır. Bu sorun için, Peter Burke'nin öne sürdüğü yaklaşıma başvurmak yerinde olacaktır. Sanat, en azından eski Mısır'daki avlanma örneğinde olduğu gibi, bazı yerler ve dönemler söz konusu olduğunda, toplumsal gerçekliğin metinlerde geçmeyen yönleri hakkında kanıt sunabilir. Ancak tasvir sanatı genellikle görüldüğü kadar gerçekçi değildir ve toplumsal gerçeği yansıtmaktan çok saptırır, bu yüzden de ressamın veya fotoğrafçının muhtelif niyetlerini hesaba katmayan tarihçiler, ciddi anlamda yanlış yöne sapabilirler. Saptırma sürecinin kendisi, pek çok tarihçinin araştırmak isteyeceği zihniyetler, ideolojiler ve kimlikler gibi olgulara kanıt oluşturmaktadır. Maddi ya da sözel imge, ben ve ötekiler hakkındaki mecazî veya zihinsel imajın iyi bir göstergesidir (2016, pp. 32). Bu nedenle, 19. yüzyılda harem tasvirlerini de içine alan oryantalist imgeler Doğu kültürüne ilişkin az, ancak bu imgeleri yaratanların kalıp yargıları ve dikizleme arzuları hakkında çok şey sunarlar (Burke, 2016, pp. 145).

Seyahatnamelerde ve tablolarında İstanbul, bir fantezi mekânı olarak yer alır. Said'in çalışmasından bir yıl sonra yani 1979 yılında Alain Grosrichard, *Sultan'ın Sarayı, Avrupalıların Doğu Fantezileri* adlı kitabını yayımlar. Politik tahakkümün işleyişindeki fanteziye odaklanarak Grosrichard, arzusunun öznelerinin gerçekleştirdikleri politik pratikleri yorumlar. Doğu'ya

ilişkin fantezilerin, uzun bir tarih öncesi ve günümüze kadar uzanan bir devamı bulunmaktadır. Grosrichard, hayali bir Öteki olan Şark'ın despotizmine odaklanarak fantezinin işleyişini irdelediğinde, Doğu despotizmi imajının, gezginlerin anılarıyla beslendiğini ve onların kurgusal abartmalarıyla toplumsal hayal gücü üzerinde egemenlik kurabildiğini belirtir (2004). Bu genel kabul de fanteziye dönüşmüştür (Dolar, 2004, pp. 7). Yüzyıllar boyu, aynı görünmez el tarafından kaleme alınmış gibi görünen benzer klişeler ve olaylarla dolu Doğu öyküleri yaratılır. Bu imajlara inanç, bilgiden üstündür; çünkü inanç zevk üretir. Grosrichard (2004) ve Dolar (2004), Doğu despotizmi fantezisinin sürmesinin Lacancı ekonomisini ortaya koyarken, gönüllü teslimiyetin ürettiği zevkten bahseder. İnsanlar arasındaki aşkın da, iktidar sahibine duyulan aşkın da ekonomisi bu şekilde işleyebilir. Doğu, fantezinin sergilenmesine sadece bir sahne, ortam oluşturur. Fantezi, ideolojik gerçekliğin gizli çekirdeğini ortaya serer, çekirdeğin ortasında bir delik vardır. Öznenin zevki, ancak Öteki'nin zevk aldığı varsayması yoluyla olabilir. Avrupalı bir özne, harem ve Doğu despotizmi fantezisine saf biçimde inanmaz, başka bir yerde, uzak bir Asya ülkesinde, bunlara inanacak kadar saf insanlar olduğuna inanması yeterlidir (Dolar, 2004, pp. 18-19). Hegel'in kurduğu efendi-köle ilişkisi, fantezinin yerleştirildiği bir çerçeve öyküdür; bu mikro-örgütlenme içerisinde, efendinin payına zevk, kölenin payına emek ve özveri düşmüştür (Dolar, 2004, pp. 20). Lacancı bir bakış açısında, kölenin köleliğinin kaynağı, kendi zevkidir. Dolar'a göre "Köle, zevk almayı beklemekten zevk alır" (2004, pp. 21). Bu zevki, kölenin Efendi'nin aldığı düşündüğü zevk çerçevesinde değerlendirmek gerekir. Kölenin fantezisinin çekirdeği, zevk aldığı farz ettiği bir özne olarak Efendi'dir. Yani zevk ekonomisi, paradoksal bir yapıdadır.

Grosrichard'ın (2004) ve Dolar'ın (2004) ortaya koyduğu hayali Öteki'yi filmsel anlatı bağlamında değerlendirdiğimizde, Avrupa medeniyetinin kayıp masumiyetini araması filmsel anlatıdaki eksik parçanın aranması olarak okunabilir. Böylelikle biyel kolu, yalnızca egzotik Şark'ta bulunabilecek olan manevi hazinenin yerine geçer. Grosrichard (2004), Lacancı bir okuma yaparak Doğu ile Batı arasındaki ilişkiyi incelediğinde, Doğu'nun simgesel düzene ait olmadığını belirtir. Doğu, bir arzu nesnesi olarak erişilmez olanın fantazisinden üretilir. Fantazinin sürekliliği erişilmez olmasıyla ve o büyülü mesafede aynı şekilde kalmasıyla sağlanabilir.

Zizek, Lacancı ideolojinin öznedede uyandırdığı keyfin kaynağına nüfuz eden bir ideoloji eleştirisi sunar. İdeoloji, Marksist ideoloji anlayışında olduğu gibi şeylerin gerçek durumunu gizleyen bir yanılsama olarak değil, insanların yaşadıkları toplumsal gerçekliğin kendisini yapılandıran bilinçdışı bir fantezidir. İdeolojinin işleyişinde fantezi kavramı böylelikle büyük önem kazanır. Fantezi, gerçeğin karşısı değildir; bulunduğumuz dünyayı anlamlı ve tutarlı olarak deneyimleyebilmemizi sağlayan arzuların koordine edildiği çerçevenin kuruluşudur (Zizek, 1997, pp.2). Toplumsal gerçekliği oluştururken, travmatik ve ürkütücü çekirdekten kaçmanın yolu fanteziyi inşa etmektir. Zizek'e göre fantezi, gerçek toplumsal durumları, gerçekliğin kendisini görmemizi engelleyen bir perdedir (2008, pp. 63). Fantezi, öznelere arzularının koordinatlarını verir. Bu doğrultuda, belirli pozitif nesnelere gerçek hayatta arzu nesnesi olarak fonksiyon gösterirler. Fantezinin ne için ve nasıl kurulduğunu sorgulamak gerekir (Zizek, 1997, pp. 7). Bu kavrayışta toplumun patolojisi, ideolojiyi kuran fanteziler aracılığıyla tanımlanır. Bunun sonucunda, fantezinin öbür tarafına geçilebilir ve öznel yoksunluğa maruz kalınabilir (Kay, 2006, pp. 189-191). Fantezi, sorgulamayı engeller, ideolojiyi işletir, dile yüklenen içeriklerin temelini oluşturur ve onları koşullandırır. Kay'ın ifade ettiği gibi, "fantezi, adeta ideoloji filminin gösterildiği ekranı sunar ve [fantezinin] etkili olabilmesi için örtük olması gerekir". (2006, pp. 190). İdeoloji, "gerçekliği" izleyen ve onu şekillendiren aldatıcı bir yayılmadır. Zizek, bu yüzden, ideoloji ve fantezi kavramını ilişkilendirir. Diğer yandan Zizek, fantezinin ideolojik etkilerinin üstesinden gelmenin bir yolunu yasaya birebir uyulurken bir yandan da onun kurallarını protesto eden bir eyleme katılmak olarak işaretler. Örneğin kurallara birebir uyarken iş yavaşlatmak, yasanın fantezi tarafından artık desteklenmediğinde ne kadar etkisiz olduğunu ortaya çıkarabilir (aktaran Kay, 2006, pp. 190).

Fantezi, öznelere gerçeklik algısının önemli tuğlarından biridir. Ancak, bireyin içsel hayatı için önemli unsurlar olarak görülen fanteziler, gündüz düşleri ya da aslı olmayan hayaller gibi görülmemelidir. Fantezi, Öteki'nin arzusunun, Öteki'deki eksikğin dayanılmaz muammasına verilen bir cevaptır.<sup>10</sup> Fantezi, arzusunun koordinatlarını sunan, bir şeyi arzulamamızı sağlayan çerçeveyi inşa eden şeydir. Şöyle der Zizek: "Fantezi sahnesinde, arzu gerçekleştirilmez, tatmin edilmez, kurulur, ona nesnelere sunulur, fantezi sayesinde nasıl arzulanacağını öğreniriz" (2004, pp. 135). Fantezinin paradoksu buradadır: Fantezi hem arzumuzu koordine eden çerçevedir, hem de "aslında ne istiyorlar?" sorusuna karşı bir savunmadır. Fantezi, Öteki'nin arzusunun boşluğunu, uçurumunu gizleyen bir perdedir. Arzu, Öteki'deki açığı doldurmak, onun tutarsızlığını gizlemek için fantezi tarafından desteklenir. Ancak arzu tarafından harekete geçirilen imgesel ve simgesel özdeşleşmeye rağmen, her zaman Simgesel Düzeni tutarsızlaştıran bir artık vardır. Fantezi işte bu tutarsızlığı ve boşluğu aşma ve gizleme çabasıdır." Anlatıda, kayıp parçanın egzotik Doğu'da olması Zizek'in Avrupa-Doğu ilişkisine bakışından yararlanarak çözümlenebilir. Ona göre, Avrupa medeniyetinin sömürgeci fantazileri sadece kendi değerlerinin dayatılması biçiminde olmamıştır. Aynı zamanda Batı, kendi medeniyetinin kayıp manevi masumiyetini de burada aramıştır. Böylelikle fantezi, kaybedilen masumiyetin yasını tutan melankolik bir tavra olanak sağlar (Diken ve Laustsen, 2016, pp. 63).

Bir şehre dair oluşan kolektif bellek, bu fantaziden etkilenir.<sup>11</sup> Parla'nın ifadesiyle " (...) herhangi bir dille kurulan öteki yabancı olduğu kadar cazip, yadırgatıcı olduğu kadar gizemli ve baştan çıkarıcı da olabilir. Giderek bu dili kuran öznenin gizli arzu ve hayallerini de yansıtabilir (2002, pp. 12). Hakikat değil, arzu ideolojik fantaziye şekillendirir ve onun sürdürülmesini sağlar (Diken ve Laustsen, 2016, pp. 58). Doğu ve Batı arasındaki simgesel bağın kurulması, biyel kolunun Doğu'da yeniden üretilmesi ile gerçekleşecektir.

### Kayıp İmge ve Egzotik Öteki

Filmde, Yunanistan'a bağlı Midilli adasında yaşayan Kakurgos, bozulan bir tekneyle şöyle konuşur: "Seni düzeltereğiz, böylece denize dönebilirsin. İzmir limanındaki Türk tekneleri kadar güzel olacaksın". Kakurgos, Djam'ı İstanbul'a göndermek ister. Orada tek bir tamirci vardır. Kırılan biyel kolunu İstanbul'daki usta tamir edebilir. Kakurgos, Djam'dan parayı göstermemesini, oraya gitmesini ve kimseyle uğraşmamasını ve Hacı Bekir'den Türk lokumu almasını söyler. Diğer istekleri şunlardır: "*Kasımpaşa'ya yakın tek yıldızlı bir otele gideceksin. Kendinle konuşma... O aptal gülümsemeni de kes. Ayrıca Korcan'ın dükkânından bana 20 bıçak alacaksın, galata kulesinin yanında*". Djam'ın ölen annesi Maria'nın meyhanesine bankacılar gelip gitmektedir. Kakurgos, tekneye ve meyhaneye göz kulak olmak için Midilli'de kalmalıdır.

Kakurgos, Djam'ı yolcu ederken ona şöyle der; "*bağlantı kolumla geri dön, dönüş yolunda büyükbabanın evine Kavala'ya gideceksin. Ne bulursan oradan al, plaklar, kitaplar, fotoğraflar*", ondan, geçmişini, anılarını toplamasını ister. Djam, oryantalizm çalışmalarında dışil olarak tanımlanan İstanbul'a, fallik bir nesneyi, biyel kolunu almaya gider. Bir yandan da eksik olan fallik nesne Doğu'dadır. İşlerin yoluna girmesi umudu -anahtar- egzotik Doğu'dadır. Bu da Doğu'nun otantikliği düşüncesini destekler.

Seyahatler kendini arayış, sorgulama, tefekkür ve yaşamın anlamını sorgulama düşüncesini içinde barındırır. Thierry Hentsch'in Doğu'ya yapılan seyahatlerle ilgili olarak belirttiği gibi, burada sözü edilen seyahatler, kişileri aşan kolektif bir işlev yerine getirmektedir:

17. yüzyıl Avrupalısı için (...) 'Doğu seyahati' burada kolektif bir kimlik olarak ele alınan kendi kimliğini az çok bilinçli olarak doğrulamayı hedeflemektedir. Kendinden emin olmak için farklılığa doğru gitmek; kültürel bir mesafeyi sağlamlaştırmak ve bu arada, bu mesafenin onu

<sup>10</sup> Oryantalizmde peçe imgesine ilişkin Lacancı bir çözümleme için (bkz. Yeğenoğlu, 1999).

<sup>11</sup> Doğu'yu bir Levi Strauss'un sıfır-kurum kavramı ve Zizek'in bu kavramı ele alış biçimine uygun şekilde Doğu'yu Lacancı Simgesel ve Gerçek düzleminde ele alan bir çalışma için bkz. (Diken ve Laustsen, 2016).

icat eden uygarlığa yararlı olduğunu, Avrupa'nın ilerlediğini, önde olduğunu, kısacası modern olduğunu kanıtlamak için fiziksel mesafeyi yok etmek söz konusudur (2008, pp. 139).

Böylelikle, Avrupalı kendini üstün görme duygusu içinde gözlemlerini gerçekleştirir. İyi niyetli bir duygu içinde bile olsa bu gözlem biçimi, bütün davranışlarını etkiler. Oryantalizm çözümlerinde ortaya konduğu gibi, Avrupalının " (...)yönetimi altında hızla refaha ulaşacak bu bahtsız ve o zamana kadar işe yaramamış bereketli toprakları değerlendirmek için Avrupa oradadır" (Hentsch, 2008, pp. 193-194). Hentsch'e göre Lamartine Doğu'ya karşı saf, katıksız sömürgeciliğin boğucu sempatisini geliştirir. Lamartine, "ötekiliğini çok aza indirgediği Doğu'yu kabullenir ve kucaklar. Ne var ki, bu kabulleniş Doğu'yu Batı'nın basit bir eklentisi sayan bir istilayı andırmaktadır" (2008, pp. 195). Doğu, "taşan fazlalığın yerini alan büyük bir boşluk gibi, Avrupa'nın tamamlayıcısı" haline gelir. (Denis Brahimi'den aktaran Hentsch, 2008, pp. 195). Chardin'in sözleri de Doğu'nun sabit, değişmez imgesini yeniden ortaya koyar: "Doğu'da (...) hemen her şey ve her yer sabit" (aktaran Hentsch, 2008, pp. 140). Avrupalı, kendi güçlü ve canlı imgesini doğrulamak için ihtiyaç duyduğu Doğu'da geçmişini görmeyi sevmektedir.

Bir yolculuk filmi olan *Djam'* da Doğu'nun Doğu'su meselesi bizi karşılar. Yunanistan, Avrupa kıtasının Doğusundadır. Onun doğusunda da Türkiye vardır. Yunan tarihi, Avrupa kültür mirasının bir parçası olarak anılır (Hentsch, 2008, pp. 32). Andre Siegfrieff'a göre "Büyük Yunan uygarlığı döneminde dünyanın ağırlık merkezi, dar bir Asya bağlantısıyla, Doğu Akdeniz'de bulunuyordu; ama Batı daha o tarihte Doğu'dan farklıydı ve Yunan kültürü *bugün de anladığımız anlamda Batılı*"dır (aktaran Hentsch, 2008, pp. 32). *Sürekli Çoğalan Oryantalizmler* çalışmasında Milika Bakic-Hayden, "Doğular"ın derecelendirmesinden söz eder. Ona göre Asya, Doğu Avrupa'dan daha Doğu'da olması sebebiyle "öteki"dir. Bu derecelendirme, Balkanların Avrupa'nın en "Doğulu"sü olarak algılanmasıyla yeniden üretilir. Böylelikle Balkanizm, oryantlizmin bir alt türü haline gelir. Balkanların arada kalmışlığı, Doğu ve Batı özçülüğünü bulanıklaştırır da, Batı'ya kıyasla Avrupalı öteki olarak algılanır. (2007, pp. 357-360). Maria Todorova'nın (2020) Doğu Avrupa'ya yapılan seyahat yazılarını incelediği çalışması da, Batı'nın kendi kimliğini inşa etmesinde dolaşıma sokulan Balkanlar söylemini araştırmakta ve yine Batı'yı derecelendirmektedir. Özgür Yaren, göçmen sinemasını sorgularken Yunanistan'ın konumu ile ilgili şunları yazar:

Yaşadığı ekonomik krizin ardından Yunanistan'ın Avrupalılığı, Lord Byron döneminin romantik anlatılarından sonra ilk kez bu kadar açık sorgulanmaya başlıyor. Borç pazarlıkları yapılırken, doğulu ve tembel Yunanlara ilişkin eskinin stereotipleri şaşırtıcı bir hızla geri dönüp yeniden dolaşıma giriyor. Siyasal İslam ve köktenci şiddet, İslamofobi, göçmen karşıtlığı, ilk örneğini Yunanistan'da karşı gördüğümüz bir tür ekonomik ırkçılık, yükselen sağ, Avrupa şüpheliği gibi karmaşık ve yakıcı sorunların Avrupası, belgesiz göçmen ve sınır aşan sığınmacı filmlerinin naif hümanizmiyle açıklanması zor bir gerçekliğe sahip. Hayatlarını tehlikeye atarak sınır geçmeye çalışan göçmen hikâyeleri ise izleyiciye gerçeğin karmaşası yerine garantili bir *pathos* ve kendinden memnun bir hümanizm ihtimali sunuyor. Sınırları aşıp dar mekânlara hapsolan sığınmacıların ve yabancı korkusuyla felç olmuş bir toplumu karşısına alan iyi yürekli ev sahiplerinin hikâyeleri, yakıcı bir sorunu ele alma iddialarına rağmen formüllere dayalı, uyutucu birer melodram olmanın ötesine geçemiyorlar (Yaren, 2015, s. 218).

Filmde İstanbul'daki ilk iç mekân, *Cafe Aman'*dir. *Djam'*ın aniden bir dansöze dönüşmesi, Doğu'ya ilişkin oryantlist fantezileri besler. Egzotik ötekine dair imajlar, çekici gelebilir. *Djam'*ın meyhanede dansöz kıyafetlerine bürünmesi, "ötekinin belli bir tarihsel geçmiş içinde dondurulması yoluyla gerçekleştirilir" (İlter, 1999, pp. 237). Bu libidinal ekonominin stratejik kuruluşuna baktığımızda, Edward Said'in oryantlist kuramına, Lacancı psikanalizde arzu kavramına ve Zizek'in nesne-bakış ile ilgili vurguladıklarına odaklanabiliriz.



Görsel 1. Doğu'ya ilişkin haremler, odalıklar, köleler gibi unsurları yeniden üreten bu karede Djam, meyhanede dans etmektedir.

Edward Said'in Batı'nın egzotiklik üzerine toplumsal bilinçaltında oluşturduğu imgelemi eleştirel biçimde incelediği *Oryantalizm* kitabı, oryantalist söylemin özcülüğünü ortaya koymaktadır. Clifford'un belirttiği gibi, Doğu tasavvuru "ezeli ve değişmez Doğu, cinsel olarak doymak bilmez Arap, dışı egzotik, bereketli Pazar yeri, tefessüh içindeki despotizm, mitik dinselik" (2007, pp. 137-138) barındırır. Clifford'un vurguladığı gibi Said, oryantalist otoritenin "dilsiz bir Doğu 'adına konuşan' ya da onun çürümüş ya da parçalanmış 'hakikat'ini yeniden oluşturan, sahiciliğinin geçmesine üzülen ve buranın yerlilerinin bilip bilebileceğinden daha fazlasını bilen Batılı yazarlar tarafından tereddütsüz kabul edilen paternalist ayrıcalıklar" (2007, pp. 137-138) üzerinde yaptığı analizlerinde başarılıdır.

Yani Doğu, fantazmatik bir yerdir. Rose'un kadın erkek ilişkisindeki çözümlemesinde olduğu gibi, Doğu da Batı için bu işlevi yerine getirir. Öteki olarak Doğu, fantazinin kurulduğu yer haline gelir. Filmde, oryantalist bakışı yeniden kuran meyhane ve dans, fantezinin kurulduğu yerlerdir. Belki de bu kuramsal bakıştan tek fark, Batılı/dışarıdan gelen öznenin dansöz rolüne bürünmesidir. Fantazmatik mekâna yapılan yolculuk sonrası, oradaki oryantalist imgeyi arzular. Eğlenceyi, macerayı ve eksik parçayı orada bulur. Bakılması olan, bir nebze de olsa yer değiştirir.

Dans sahnesinden sonra, dış mekâna geçiş yapılır ve bankta oturan Djam elindeki lokumu öper. Burada Avril ile tanışır. Avril, erkek arkadaşı Paris'ten Suriye sınırındaki Gaziantep'e gitmiş; orada insanî yardım merkezinde çalışmıştır. Djam ve Avril, harabelerin içinden kubbeli çatıya çıkarlar. Görüntüde bu mekân varken, etraftaki camilerden yankılanan ezan sesi duyulur. Djam, çatılarda cura çalarken gösterilir ve "çatılarda özgürüz" der. Avril'in cüzdanı çalınmıştır. Avril, kaldığı otele pasaportunu almak için Djam ile birlikte gider. Djam, otel görevlisine bıçak gösterir. Filmde fallik nesnelere devam etmektedir. Konuşma sırasında, birden bire müzik girer ve Djam oynamaya başlar. Görevli erkeği, baştan çıkarmaya başlar, dans ederken "ona pasaportunu ver" diye seslenir. Erkeğin çapkın bakışları ve keyifli gülümsemesi gösterilir. Djam'ın dansöz göbeği yeniden açılır. Film, Doğu'ya ve Doğu'nun insanına, törelerine, akıl yürütme biçimine ve tarihsel genellemelere ilişkin Said'in vurguladığı betimleri görselleştirir. Doğu ile Batı arasında yapılan ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayalı düşünme biçimi yeniden üretilir. Burada, sistematik bir bilgi ya da görsel malzeme üretme çabasından ziyade kolektif belleğe işlemiş bir imge, mekân ve uzam algısından söz edilebilir. Said, Foucault'nun söylem anlayışının etkisinde kalarak, egzotik Doğu imajını incelemiştir. Clifford'un belirttiği gibi, "Yabancı kültürler ve gelenekler hakkında yorumlayıcı ifadelerde bulunurken son kertede ikili karşıtlıklar haline getirme, yeniden yapılandırma ve metinselleştirme yöntemlerinden kaçılabilir mi?" (2007, pp. 141). Burada Said'in önemli bir vurgusu, kişisel ve tarihsel anlatılar yerine durağan imgelerin sürekli karşımıza çıkmasıdır. Djam'ın, İstanbul'u filmsel mekân olarak kullandığı sahnelerde bu durağan imgelere başvurduğu görülmektedir.



Görsel 2 (solda) Djam ve Görsel 3 (sağda) Djam ve Avril. Batı'nın sahip olmadığı Doğu fantazileri ve Doğu kültürünün romantikleştirilmesi kadın kahramanların yerleştirildikleri mekânlar ile ortaya çıkar.

Sonraki sahnede Djam ve Avril ara sokaklarda yürümektedirler. Djam, Avril'den sırt çantasında taşıdığı, 10-15 kg ağırlığındaki kırık olan biyel kolunu çıkartmasını ister ve onu sokağa fırlatır. Birkaç dakika sonra ne yaptığının farkına varır ve koşarak geri döner. Sokaktaki çocuklar, biyel kolunu sahiplenmişlerdir. Çocuklar, Djam'dan para ister. Djam, çocukları kandırarak biyel kolunu geri alır. Sonunda kahraman, İstanbul'daki ustaya ulaşır ve derdini açıklar: "Bu biyel kolu kırık ve bir tane daha lazım. Çünkü bulacak bir yer yok. Rus motoru. Amcam beni sana yolladı". Bu esnada Avril'in ayakkabısını boyattığını fark eder. Oysa paraları azdır. Avril "para ödendiğini bilmiyordum, onları benden aldı" der. Usta biyel kolunu tamir eder/yeniden yapar, paketler ve Djam'a verir. Nereye gideceğini bilmeyen Avril, Djam'ı takip eder. Birlikte yürüyerek yol alırlar. Tren istasyonunu ararlar. Djam yine, yeniden oynamaya başlar: "Gelme diye, küstüm siye..."

Türkiye-Yunanistan arasındaki kara yolu sınır kapısı olan Pazarkule, daha sonraki sahnenin mekânıdır. Djam ve Avril, sınırdan geçemez. Buldukları alanı Djam şu sözlerle tanımlar: "Biz kimsenin ülkesindeyiz. Burası, ne Yunanistan'a ne de Türkiye'ye ait. Pasaportlarımız olduğu için yürüyebiliriz, pek çok mülteci geceleri şişme botlarda, Arda nehri üzerinden Yunanistan'a geçiyor. Kaçakçılar buna İpekyolu diyorlar". Yunan sınırı olan Kastanies'e vardıklarında trenin çalışmadığını öğrenirler. Grev vardır. Bekleme odasına da kabul edilmezler. Arapça bir duvar yazısı görünür: "Şam özgürlüğünden gelen gurur. Kan Halep'te ve İdlib'in her yerinde akar". Yönetmen, kapitalizm, ötekileştirme ve göçmen sorunlarına dikkat çeker.

## Sonuç

Oryantalizmin gündeme getirdiği kuramsal sorun, yabancıların temsil biçimleriyle ilgilidir. Yabancı kültürler ve geleneklerle ilgili yapılan değerlendirmelerdeki özcü bakış açısından duyulan rahatsızlık bu bakış açısının neden olduğu ya da yeniden ürettiği eşitsizliklerden kaynaklanmaktadır. Batı'nın Doğu hakkında ürettiği metinlerin Doğu'yu ideolojik olarak inşa ettiğini belirten eleştirilerin temel noktası, tarihsel ya da kişisel anlatılar yerine durağan imgelerin yeniden kurulmasıdır. Doğu ile Batı arasındaki temel bir ikili karşıtlık üzerine kurulan, Doğu'nun insanları, aklı ve yaşam biçimi hakkında özcü ifadelerden yola çıkan her anlatı oryantalisttir.

Mistik Doğu coğrafyasına yapılan yolculuklar, oryantalist imgeleri görme beklentilerini barındırabilir. Yolculuklarla ilgili böyle bir yaklaşım, önyargıların yeniden üretilmesine, var olan değer ve inanışların güçlenmesine neden olabilir. Gezginlerin, yazarların ve görsel imgeleri üretenlerin Doğular ile ilgili ürettikleri inanışlar, farklılık temelinde gerçekleşir. Şehirlere ilişkin oluşan kolektif bellek, bu inanışlardan etkilenir. Söz, yazı ya da resim yoluyla kurulan öteki yabancı imgesi, yabancı ama eğlenceli, gizemli ve baştan çıkarıcı olabilir. Yaratılan bu dil, kuramsal alanda ideolojik fantaziye yön verir ve onun devamlılığını sağlayabilir. Doğu

ve Batı arasındaki simgesel bağın kurulması, biyel kolunun Doğu'da yeniden üretilmesi ile gerçekleşecektir. Gemi, o egzotik ülkede hayata döndürülebilir ve böylelikle yeniden yol alabilir. İdeolojik bir mekân olarak İstanbul, "'toplumun' antagonistik karakterini gizleyen bir fantezi evreni işlevi görür. Fantazi kaybedilenin yasını tutan melankolik bir tavra olanak sağlarken Doğu-Batı ilişkisinde, artık bir ideal ego olarak kuralları koyan ve kendi kuralları dışındakileri yabanılaştıran bir Batı yerine, Doğu'dan keyif alan bir ego ile karşı karşıyayız.

Bu çalışma, kültürel yapıların sinema filmlerini yönlendirmekte sahip olduğu güce işaret etmektedir. Bu sonuca varılırken, oryantalist eleştirileri ve oryantalist İstanbul imgesi incelenmiş; Doğu'nun kayıp manevi masumiyetini barındıran bir mekân olarak ortaya çıktığı görülmüştür. Çalışmada, Avrupa medeniyetinin kayıp masumiyetini arama yolculuğu, filmde geminin çalışmasını sağlayacak kırılmış olan parçanın aranması ile yer değiştirmektedir. Bu metaforik ilişkide biyel kolunun tamir edilmesi, yalnızca egzotik Doğu'da bulunabilecek manevi bir hazinenin aranması olarak okunabilir. Lacancı bir okumaya da olanak tanıyan bu simgeleştirmede arzu nesnesi olarak İstanbul, erişilmez olanın fantazisinden kaynaklanır. Filmsel anlatı, dans, meyhanes, dansöz ve eğlence öğeleriyle bu fantazinin yeniden üretilmesini sağlar. Fantazinin devam etmesi için erişilmez, egzotik ve büyümlü mesafenin aynı şekilde korunması gerekmektedir. *Aman Doktor*, yer ve kültüre ilişkin bu fantaziye yeniden üretebilecek anlamlar içermektedir.

### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

### Kaynakça

- Auge, Mark (1997). *Yer-olmayanlar*. (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Kesit.
- Bakic-Hayden, Milika (2007). Sürekli Çoğalan Oryantalizmler. Çev. Birgül Koçak. *Oryantalizm Tartışma Metinleri içinde*. pp. 355-374. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Banard, Malcolm (2002). *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*. Çev. Güliz Korkmaz. Ütopya Yay.
- Berger, John (2005). *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis.
- Binark, Mutlu (1998). Oryantalist Söylem ve Japonya. Meiji Dönemi (1868-1912) Japon Kadın Hareketleri Tarihini Okumak. *Kültür ve İletişim*, 1(1). 65-89.
- Bordwell, David (2016). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması. Çev. Yeşim Özben. *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine*. Ed. Ali Karadoğan. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Clifford, James (2007). Oryantalizm Üzerine. Çev. Ferit Burak Aydar. *Oryantalizm Tartışma Metinleri içinde*. Ankara: Doğu-Batı Yayınları. (pp. 134-158).
- De Edmondoi, Amicis (2009). İstanbul. Çev.: Sevinç Tezcan Yanar. İstanbul: Pegasus.
- Diken, Bülent; Laustsen B. Carsten (2016). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis.
- Dolar, Mladen (2004) "Giriş. Zevk Aldığı Farz Edilen Özne". *Sultan'ın Sarayı. Avrupalıların Doğu Fantezileri içinde*. Çev. Ali Çakıroğlu. İstanbul: Aykırı Yayıncılık.
- Fanon, Frantz (2001). *Kara Deri Beyaz Maske*. (çev. Lütfi Fevzi Topaçoğlu). İstanbul: Avesta Yay.
- Foucault, Michel (2019). *Bilginin Arkeoloji*. (çev. Veli Urhan), İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Foucault, Michel (2019). *Hapishanenin Doğuşu* (çev. Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: İmge.
- Gatlif, Tony "Les Princes" (Prensler- 1982)
- Gatlif, Tony Latcho Drom" (İyi Yolculuklar- 1993)
- Gatlif, Tony Gadjo Dilo (Çılgın Yabancı- 1997)

- Germaner, Semra; Zeynep İnankur (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Grosrichard, Alain (2004). *Sultan'ın Sarayı. Avrupalıların Doğu Fantazileri*. Çev. Ali Çakıroğlu. İstanbul: Aykırı Yayıncılık.
- Hentsch, Thierry (2008) *Hayali Doğu*. (Çev. Aysel Bora). İstanbul: Metis Yay.
- İlter, Tuğrul (1999). "Keşfin Beyaz Mitolojisi: 'Yeni Dünya'nın Keşfinden 'Olgular'ın Bulgusu Yoluyla George Bush'un Yeni Dünya Düzen(ler)ine." *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*. (derl. F. Keyman, M. Mutman, M. Yeğenoğlu). İstanbul: İletişim.
- Karadoğan, Ali (2018). *Modernist Estetik. Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)*. Ankara: De ki.
- Kovacs, Andras Balint (2016). *Modernizmi Seyretmek. Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (Çev.: Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki.
- Leppert, Richard (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü. İmgelerin Toplumsal İşlevi*. Çev.: İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Loomba, Ania (2000). *Kolonyalizm Postkolonyalizm*. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı.
- Marks, Laura U. (2000) *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*.
- Naficy, H. (2001). *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press.
- Neale, Steve (2018). Kurum Olarak Sanat Sineması. Çev. Özgür Yaren. *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine*. Ed. Ali Karadoğan. pp. 119-148.
- Özden, Revda Ganioglu (2001). 'Kendi'ni Aynadaki Yansımada Kurgulayan Uluslar. *Toplumbilim. Kültürel Çalışmalar Özel Sayısı*. 14: 123- 133.
- Todorava, Maria (2020). *Balkanlar'ı Tahayyül Etmek*. Çev. Dilek Şendil. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Said, Edward (2001). *Şarkiyatçılık. Batının Şark Anlayışları*. Çev: Berna Ülner. İstanbul: Metis.
- Parla, Jale (2002). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*. İstanbul: İletişim.
- Suner, Asuman (1997). "Yılmaz Güney, Yol ve kadın bedeni üzerine yazılmış tutsaklık öyküleri" *Toplum ve Bilim*, Kış No: 75: 120-123.
- Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis.
- Uslu, Melih. 21.02.2021. Umberto Eco'nun Sözcüklerinde İstanbul. *Hürriyet Seyahat*. <https://www.hurriyet.com.tr/seyahat/umberto-econun-sozcuklerinde-istanbul-41744086> (Erişim Tarihi 28.02.2021).
- Yaren, Özgür (2008). *Altyazılı Rüyalar. Avrupa Göçmen Sineması*. Ankara: De ki.
- Yaren, Özgür (2015). Göçmen Sinemasını Yeniden Düşünmek. *Moment Dergi*. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 2(1): 207-223.
- Yeğenoğlu, Meyda (1999). "Peçeli Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark". *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* (Derl. Fuad Keyman, Mahmut Mutman, Meyda Yeğenoğlu), pp. 107-159. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zizek, Slavoj (1997), *The Plague of Fantasies*, London: Verso.
- Zizek, Slavoj (2008). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Çev.: Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.



-Research Article-

## The Emotional Appeal of Science Fiction Cinema: In Awe of *Interstellar*

Mehmet Sari\*

### Abstract

*Science fiction has almost become a modern-day mythology, and it is a genre that reaches the masses in the field of cinema, in a way that its literature counterpart cannot. The 'sublime,' identified as one of the attractive aspects of science fiction literature, is a philosophical and aesthetic concept with a wide semantic application associated with greatness, power, and limitlessness. The expression of the sublime in cinema creates an emotion of 'awe.' Awe as a complex emotion has been increasingly explored in theoretical and empirical studies in recent years. In this study, the emotion of awe is examined with the example of *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014). The film has distinctive depictions of the sublime and it suggests two distinguishing features of awe (i.e., vastness and a need for accommodation) through various aspects of science fiction themes and certain affective qualities. It has been concluded that awe as a cinematic emotion is the emotional core of *Interstellar*. The film embodies the operational structure of awe.*

**Key Words:** *Science fiction, cinematic emotion, awe, sublime, sublime aesthetics*

---

\*Res. Asst., Ph.D., Istanbul niversity, Faculty of Communication, Istanbul, Turkey.

E-mail:msari@istanbul.edu.tr

ORCID : 0000-0001-6473-3543

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.833598

Sari, M. (2021). Emotional Appeal Of Science Fiction Cinema: In Awe Of *Interstella*. *Sinefilozofi Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 12. 1059-1074. <https://doi.org//10.31122/Sinefilozofi.833598>

Recieved:30.11.2020

Accepted: 02.09.2021

-Araştırma Makalesi-

**Bilim Kurgu Sinemasının Duygusal Cazibesi:  
Yıldızlararası'na Duyulan Hayranlık**

Mehmet Sarı\*

**Özet**

*Bilim kurgu neredeyse modern dünyanın mitolojisi haline gelmiş olup edebiyata kıyasla sinema alanında insanları kitleler halinde etkilemeyi beceren bir türdür. Bilim kurgu edebiyatının cezbedici yönlerinden biri olarak gösterilen 'yüce,' büyüklük, güç ve sınırsızlık ile ilişkilendirilen, geniş bir anlamsal varyasyona sahip felsefi ve estetik bir kavramdır. Sinemada yücenin dışavurumu bir 'hayranlık' duygusu oluşturur. Hayranlık girift bir duygu olarak teorik ve ampirik çalışmalarda son yıllarda artan bir hızla incelenmektedir. Bu çalışmada, Christopher Nolan'ın Yıldızlararası (Interstellar, 2014) filmi özelinde, bilim kurgu sinemasının insanları cezbetmesinin ardında yatan hayranlık duygusu incelenmiştir. Film, yücenin ayırt edici tasvirlerine sahiptir ve bilim kurgu temalarının çeşitli yönlerini ve belirli duygusal nitelikleri işleyerek hayranlığın iki ayırt edici özelliğini (enginlik ve uyum sağlama ihtiyacı) ortaya koymaktadır. Bir sinemasal duygu olarak hayranlığın Yıldızlararası filminin duygusal özü olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Film, hayranlık duygusunun işlemsel yapısını somutlaştırır.*

**Anahtar Kelimeler:** Bilim kurgu, sinemasal duygu, hayranlık, yüce, yüce estetiği

\*Arş. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye.

ORCID : 0000-0001-6473-3543

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.833598

Sarı, M. (2021). Emotional Appeal Of Science Fiction Cinema: In Awe Of Interstella. Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1059-1074. <https://doi.org//10.31122/Sinefilozofi.833598>

Geliş Tarihi: 30.11.2020

Kabul Tarihi: 02.09.2021

## Introduction

With each passing day, science has an increasing place in the news agenda. Whether it is extending the human lifespan, quantum mechanics, searching for extraterrestrial life forms or planets to inhabit, science is among the news that people are most interested in. It is also easy to find popular science books on bestseller lists and this universal attraction to science stems from several reasons. An important reason is the blurring of the lines between science and science fiction. This is because almost every day “seems to bring news of a mind-boggling discovery, advancement, or invention that wasn’t supposed to happen for years” (Forte, 2017, p. 84). While human imagination feeds scientific advancement, scientific advancement expands speculative fiction in return. Science fiction has almost become our modern-day mythology. Whilst science fiction as a genre has a limited readership in literature, it may attract a widespread audience in cinema. Nevertheless, it can be claimed that science fiction has lost its former glory and has been defeated by the fantasy genre in recent years. Sobchack (2014) claims that the main reason for this is that special effects do not affect people the way they used to and the spectacle of science fiction films have lost their aura. She singles out two films, *Avatar* (James Cameron, 2009) and *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), “both of which were sufficiently innovative to put the ‘special’ back in their effects, ‘wow’ audiences, and achieve ‘blockbuster’ status” (Sobchack, 2014, p. 284). *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014), which was released in the year Sobchack wrote the article, constitutes another example in this vein. It can be argued that the basis for the success of blockbuster science fiction films is that they are immersive and they captivate the audience with their visuality. However, it is necessary to look for the other reasons underlying this success.

*Interstellar*, being a widely acclaimed science fiction film, is quite amenable to philosophical examination. The reasons why it attracts such great attention in the field of cinema deserves to be investigated. One way of analyzing films aesthetically is to examine the emotional patterns of the work. Emotions are vital in the ability of films to captivate our attention and imaginations. This study focuses on one variation of a question that can be asked about the relationship between fiction and emotions, which is ‘how do narratives create emotions’? In this study, I wanted to delve into how a blockbuster science fiction film can attract wide audiences from all over the world and understand which emotion(s) science fiction filmmakers want to elicit from the audience. Emotional appeal is as important in science fiction narratives as pompous special effects or novel scientific ideas are. What makes *Interstellar* an exceptional film is not just the depictions of black holes or spaceships floating in space; it is the great importance placed on how these depictions were intended to be conveyed through particular emotions.

Film scholar Tarja Laine states that cinematic emotions are like real-life emotions and “composed of affective appraisals and emotional evaluations” (Laine, 2011, p. 1). An affective appraisal originates from our physical body and senses and underlies all emotions. Emotional evaluation collects this appraisal and gives significance to it. She claims that, “writing about the affective functioning of cinema without paying attention to the way in which emotions orient the narrative would be methodologically unwise” (Laine, 2015, p. 7). In film theory, Deleuzian tradition places emphasis on affects, while on the other hand the cognitivist approach put emotions forward. By contrast, Laine uses the umbrella term ‘cinematic emotion’ which covers both of them. The components of this term “are not mutually exclusive, but rather two sides of one phenomenological experience” (Laine, 2011, p. 2). To approach cinematic emotions as unified states, Laine offers a special methodology. She proposes to approach films as “intentional agents with emotional states that are analogous, but not identical, to human emotional states, because all films have an operational, intentional structure of their own” that she calls the “emotional core” of the film (Laine, 2011, p. 3).<sup>1</sup> Films not only express emotions,

<sup>1</sup> Laine propounds some emotional cores of particular movies, such as “boredom in Andy Warhol’s *Empire* (1964), guilt both in Michael Haneke’s *Hidden* (*Caché*, 2005) and in Gus Van Sant’s *Paranoid Park* (2007), joy in Jean-Luc Godard’s *A Woman Is a Woman* (*Une femme est une femme*, 1961), and nostalgia in Andrej Tarkovsky’s *Nostalghia* (1983)” (Laine, 2011, p. 3).

they also embody emotions. Thus, an emotional core is an “affective quality,” and she claims that it is “immanent to the film and inseparable from the spectator’s aesthetic experience” (Laine, 2011, p. 3). However, as Christiansen indicates in his review, Laine focuses on only human emotions for human beings. Anger, horror, love, and similar emotions are easy to detect in us. Christiansen emphasizes that the strength of cinema is in its ability of “confront(ing) us with feelings beyond the human.” For example, the origin of the horror in *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980) is the nonhuman scales that the movie embodies, including the Overlook Hotel, which gives the audience a feeling of being ‘trapped.’ Christiansen lays emphasis on the “nonhuman dimension of cinema,” which might engender fruitful discussions (Christiansen, 2014, p. 228).

In what follows, the emotional effect of a contemporary science fiction film through the operational structure of ‘awe’ is investigated. The emotion of awe comes to the surface when people experience something greater than themselves. In this study, philosophical arguments and psychological research on awe were used in order to investigate the emotional construction of *Interstellar* and analyze the film’s emotional appeal. According to Konečni, awe has been assumed as deserving a “serious inquiry, if not a central place” in the context of aesthetics (Konečni, 2005, p. 27). One of the aims of the study was to emphasize the relevance of awe in science fiction cinema. Popular film genres engage a variety of emotions, but some emotions are specifically related to certain film genres. Genres such as melodrama, horror, or suspense aim at evoking specific emotions in viewers (Carroll, 1999). The emotional patterns of other film genres are worth exploring. As Plantinga indicates, “with the exception of horror and melodrama, neither have film scholars explored the particular affective appeals that various genres make to audiences” (Plantinga, 2009, p. 220). According to the chosen assumption, the structure of the film is dependent on the emotional systems of human beings. However, Laine’s annotation should be kept in mind: “the emotion that the film embodies is not necessarily the same emotion that the spectator feels in this dialogical process” (Laine, 2011, p. 4). The study firstly discusses the philosophical foundations of awe. A reciprocal relationship exists between the views of philosophers on the ‘sublime’ and the emotion of awe. The relationship between cinema, science fiction, and awe is examined by researching previous studies. The emotional construction of *Interstellar* is elaborated on in regard to awe. In order to find the emotional core of the film, both the elements that give rise to awe and the effects of the emotion were taken into consideration. For this purpose, cognitive and neuropsychological research on awe were also used.

### **The Concepts of Awe and the Sublime: An Overview**

Awe, as an experiential phenomenon, has been largely ignored by psychologists until the early 2000s while also being overlooked in the studies of film spectatorship. Awe is a complex and intense emotion. To define awe, it is “a direct and initial experience or feeling when faced with something amazing, incomprehensible, or sublime” (Gallagher et al., 2015, p. 6). To be more precise, awe is “a complex emotion arising from a perception of vastness and a need to accommodate the perception into existing mental schemas” (Chirico & Yaden, 2018, p. 221). It will be beneficial to consider both philosophical and psychological approaches together in order to better understand awe. According to Clewis, “a philosophical theory is at least compatible with the latest scientific findings relevant to the topic in question” (Clewis, 2018, p. 341). This puts an emphasis on the consistency between them. This does not mean that a philosophical theory should be based on science only, but rather that empirical research and philosophical discussions become stronger when they feed into each other. Therefore, scientific findings on awe were used in this study.

When we have a look at the history of philosophy, studies on the experience of the ‘sublime’ show it is the closest emotion to awe. According to Arcangeli and her colleagues, “the elicitors of awe correspond closely to what philosophical aesthetics, and especially Burke

and Kant, have called ‘the sublime’” (Arcangeli et al., 2020, p. 1). The concept of the sublime puts front and center the relationship between human nature and greatness and therefore takes an important place in the fields of philosophy and art. Sublime is almost an ineffable concept. According to Clewis, sublime “can refer to a person’s feelings and experiences, and the term can be applied to the object that elicits those responses” (Clewis, 2018, p. 342).

Longinus is considered to be the first philosopher who refers to the experience of the ‘sublime.’ According to him, sublime expresses the effects of grandeur in speech and poetry, the inability of human perception to comprehend the splendor and transcendence of nature. Interest in the sublime gained popularity in modern philosophy with the works of Edmund Burke and Immanuel Kant, since then spawning many different iterations in modern philosophy and contemporary philosophy. Many kinds of sublimity are available in various areas. Over the course of human history, people who wrote about awe often correlated this emotion with religious experiences. It was once considered a spiritual emotion but since the growth and expansion of science, the secularization (or democratization) of awe has begun to occur. Burke claimed that awe is a part of everyday experience, changing the focus of analysis from the sublime object to the “*experience of the beholder*” (Morley, 2010, p. 15). Rather than a mystical or religious experience, sublime “is a complex *existential and aesthetic experience* that at once emphasizes our connection to the universe while it humbles us, reminding us of our temporal place in the cosmos” (Vacker, 2018, p. 15).

In his empiricist approach, Burke puts forward some of the intrinsic features of sublime, such as obscurity, power, magnitude, privation, infinity, and difficulty, but highlights and identifies ‘terror’ (in other words, ‘fear’) as the “*ruling principle of the sublime*” (Burke, 1990, p. 54). The likelihood of pleasure feelings is fairly high if there is a reasonable distance between the object of fear and the spectators. Although awe was associated with a feeling of fear in early research in the field of psychology, it has now started to contain a more positive meaning today. After all, the positive feelings tend to outweigh the negative effects because people usually want the experience to continue. Psychologists Bonner and Friedman tried to conceptually clarify the meaning of awe in their study and stress other psychological aspects (i.e., profoundness, connectedness, and numinous) rather than fear (Bonner & Friedman, 2011).

On the other hand, sublime is often contrasted with beauty. While beauty is associated with positive and favorable feelings, sublime resides in a gray area and is often considered as an ambivalent experience. Kant suggests a contrast regarding aesthetic judgment and distinguishes the beautiful from the sublime. The pleasure created by the beautiful consists of the cohesion of our imagination and our power of thinking. However, the sublime emerges from the incompatibility of these two ideas. Whereas the beautiful requires a ‘limited’ object, the sublime emerges from immensity and boundlessness. The judgment of beautiful is pure and it is possible to define and express it. Sublime engenders a complex emotion which is not very easy to describe.

Kant suggests that one cannot find the sublime in any object, much less any artwork, and he restricts the experience of the sublime to nature. Art seems to lack the capacity to convey sublimity in its fullest sense. However, one can argue that art may easily evoke a sublime experience. Individual taste matters and people who are sensitive to artistic representations might be tremendously affected by them. In addition to this, as Crowther indicates, restricting the sublime to natural entities “is counterproductive with respect to the Kantian sublime itself” (Crowther, 2016, p. 58). This notion possesses much broader application and he concludes that “the sublime is not some exclusively natural experience but a family of experiences that cluster around the basic structure.”

In this study, the words awe and sublime were used interchangeably. The interconnectedness of the notions of sublime and awe can be clearly seen in this quote of Clewis’ interpretation of Emily Brady’s thoughts on sublime:

“The core meaning of the sublime can be explained through natural objects or phenomena having qualities of great height, vastness, or power, which cause an intense emotional response characterized by feelings of being overwhelmed and feeling somewhat anxious; yet ultimately the experience is exciting and pleasurable. This constitutes what she calls the *original* sense of the sublime” (Clewis, 2016, p. 106).

Psychologists Keltner and Haidt introduced the concept of awe to mainstream emotion research with their foundational article (Keltner & Haidt, 2003). They tried to explain the structure of emotion and proposed two essential aspects. The first of these appraisal dimensions in their cognitive model of awe is aspects of (perceived) vastness. Vastness refers to “anything that is experienced as being much larger than the self, or the self’s ordinary level of experience” (Keltner & Haidt, 2003, p. 303). This implies that when we witness an awe-inducing stimulus -whether it is the stars on an exceptionally clear night, standing next to the pyramids, an intense religious experience, or being presented with a complex idea, like quantum theory- it gives us a sense of vastness seeming much larger than ourselves. Perceptually and/or conceptually, vastness may challenge our knowledge structure. The appraisals of stimuli that are vast engender awe. A mathematical equation or an individual who has had a great impact on other’s lives may be vast. The crucial point is “the stimulus dramatically expands the observer’s usual frame of reference in some dimension or domain” (Shiota et al., 2007, p. 945).

The other phenomenon is the ‘need for accommodation.’ Things that people don’t have the knowledge to immediately understand require revising people’s beliefs and knowledge about the world. According to Mikulak, “awe-inducing stimuli force us to adjust our cognitive schema to accommodate them” (Mikulak, 2015). They incite us to revise our understanding of the world. This ‘cognitive realignment’ is an essential part of the awe experience. As Allen articulates: “When a stimulus exceeds our expectations in some way, it can provoke an attempt to change the mental structures that we use to understand the world” (Allen, 2018, p. 3).

Along with the vastness and the need for accommodation, which are specified as the core elements of awe, some cognitive effects and emotional outcomes are associated with this complex emotion. Awe is often assumed to contain positive affective states (Shiota et al., 2007). The most well-known of these psychological effects is the feeling of being small. “Awe conjures up the feeling of being a small, separate entity, and yet significant somehow and connected to the universe” as an interviewee said who experienced awe (Schneider, 2009, pp. 81-82). Clewis and a team of psychologists analyzed the awe experience from a broad perspective and identified three main sources of the pleasure related to it: “the expansion of the imagination; the belonging to a whole larger than us; and the rising above everyday affairs. Leaving the everyday concerns behind provides a release, which feels good” (Clewis, 2019, p. 20). Most research on awe investigates what kinds of stimuli elicit awe and what effects awe has on human psychology.

### **In Awe of Cinema and Science Fiction**

The notion of the ‘sublime’ belongs to the exploration of the strong emotional effects in art. The relationship between art and the sublime is primarily found in the field of painting. Landscape paintings by J. M. W. Turner or Caspar David Friedrich are often considered sublime statements. In this manner, some studies examining the relationship between the sublime and cinema focus on cinematic representations of nature and landscapes and how they may evoke the aesthetic of the sublime. They have a wide theoretical application, from psychoanalysis to cognitive sciences. Jennings (2017) carried out a critical analysis of Werner Herzog’s and Andrei Tarkovsky’s ‘cinematic sublime’ in order to identify an “organic transcendental film style.” According to the author, this film style “predominately uses representations of nature as mise-en-scene in conjunction with organic cinematographic, editing and sound techniques to express an organic transcendence” (Jennings, 2017, p. 131). Kirchner (2018) seeks out cinematic sublimity in urban spatiality. She analyzes the cinematic explorations of the city of Los Angeles in films made by European filmmakers.

Although the positive effects are highlighted in the research on awe, many studies that examine the relationship between the sublime and cinema focus on the negative aspects. In a collected work which aims to apply various 'sublimes' to specific films, negative connotations come are the most prominent (Carroll, 2020). In an another collected work, the effects of 9/11 on cinema were examined and the idea of the sublime presented as a "ready tool for analyses of trauma, horror, catastrophe and apocalypse, the military-industrial complex, the end of humanism and the limits of freedom" (Comer & Vayo, 2013).

In her cognitivist approach to the sublime, Freeland identifies three movies which "warrant this special aesthetic characterization" and describes them as sublime (Freeland, 1999, p. 66).<sup>2</sup> She tries to capture the key features of the sublime:

"At its heart is the emotional conflict between terror or dread and elevation. Second, the sublime involves something great or vast ... Third, the greatness of the sublime is linked to an overwhelming, painful, ineffable effect the object has on the perceiver ... Unique and sublime films prompt our appreciative, awed reflection on how they use the film medium to disturb us in artful ways. The fourth feature of the sublime is that such reflection is elevating because it includes a powerful moral perspective" (Freeland, 1999, pp. 82-83).

This study follows Freeland's views on the sublime and argues that the aesthetic awe does not solely depend on special effects. The intellectual content and the cognitive aspect are equally as important with the visuality of the film. That is why one can consider how awe is evoked in films in two main ways. Firstly, it can be evoked through various special effects, sounds, set design, or costumes; secondly, it can be expressed through the narrative and theme. By the virtue of special effects and CGI, the cinematic form of science fiction creates an appeal, and as Telotte suggests, "it lends itself to the greatest imaginative capacities of the film medium" (Telotte, 2004, p. 3). This power of science fiction can arise not only from special effects but also from nature itself. Researchers who empirically examine the emotion of awe frequently use images of the cosmos (videos that depict the enormity of the universe) to create this emotion in participants (Stellar et al., 2018).

Science fiction can be seen as a "particular, recognizable mode of thought and art" (Csicsery-Ronay, 2008, p. 5). The genre and the philosophy of the sublime are intertwined with each other. Based on the views of philosophers such as Burke and Kant, Robu (1988) defends the view that science fiction is an art form of the sublime. Holmqvist and Płuciennik claim that, along with the horror and catastrophe film genres, the science fiction film genre depends on the aesthetics of the sublime (Holmqvist & Płuciennik, 2002, p. 726).

In his substantial study, *The Seven Beauties of Science Fiction*, Csicsery-Ronay recognizes seven categories in regards to science fiction: "fictive neology," "fictive novums," "future history," "imaginary science," "the science fictional sublime," "the science-fictional grotesque," and "the Technologiade." He argues that science fiction is the most prominent genre in regards to evoking a sublime experience:

"The sublime is a response to a shock of imaginative expansion, a complex recoil and recuperation of self-consciousness coping with the phenomena suddenly perceived to be too great to be comprehended. ... With the sublime, consciousness tries to expand inward to encompass in the imagination the limits to its outward expansion of apprehension" (Csicsery-Ronay, 2008, p. 146).

*Interstellar* constitutes an important example of the interdependency between science fiction and the ideas on the sublime. This study attempts to analyze an emotional reflection of the sublime experience in order to show how awe is understood and functions in the context of the film.

<sup>2</sup> These films are *The Passion of Joan of Arc* (Carl Dreyer, 1928), *Aguirre: The Wrath of God* (Werner Herzog, 1972), and *Children of Paradise* (Marcel Carné, 1944).

### ***Interstellar*: A Space Rollercoaster**

*Interstellar* takes place in the not-too-distant future. A combination of blight, food shortages, and lack of oxygen severely diminishes the human population and renders the Earth uninhabitable. A group of scientists from NASA try to find a new habitable planet by initiating a long-term space exploration project. Due to insufficient data, they send astronauts to a number of planets with a space shuttle called Endurance. A small team, led by the protagonist Joseph Cooper, is sent through the wormhole to ascertain planets that are likely to support life. They find themselves in a region of space about 10 billion light years from Earth. They first decide to descend on the planet covered with water. As each one hour they spend on the planet corresponds to seven Earth years, they need to complete their work immediately but are stuck on the planet's surface for three hours due to disruptions that occur. It has been 24 years since they returned to Endurance and Cooper's daughter, Murphy, as reached the current age of Cooper. When they arrive on the planet of Dr. Mann, who was previously sent by NASA for planetary exploration, they realize that the planet is uninhabitable for various reasons. Dr. Mann betrays the team and dies disastrously on his escape to Endurance. Endurance is damaged by the explosion and starts to spin uncontrollably, however Cooper succeeds in attaching a spacecraft to the spinning Endurance and stabilizing it. They realize that the black hole ('Gargantua') is their last chance. Before entering it, Cooper sends Brand to Edmund's planet, the planet that has the closest resemblance to Earth. Upon entering the black hole, Cooper finds himself in a library-like place. Cooper uses morse code to transmit the gravitational information obtained from the black hole to his daughter. As a result, his daughter Murphy solves a seemingly impossible equation and enables the construction of a space shuttle that will allow mankind to escape Earth.

The director Christopher Nolan, along with his screenwriter brother Jonathan Nolan, combine scientific methods, theoretical physics, and narrative film to devise an epic story of space travel through concepts such as parallel universes, quantum physics, time shifts, fifth dimensions, wormholes, and gravity. Strengthening the science part of fiction is considered to be a prominent feature of the film.<sup>3</sup> *Interstellar* depicts a world where humanity is writhing in the grip of the ecological disaster and drought. Earth gradually becomes a dead planet and it is no longer a reliable sustainer of life. The human race tries to survive and has become an agricultural society to overcome the famine. Technological developments and seeking life on other planets are now a luxury. Robu (1988) considers ecological disasters in science fiction (along with technological disasters, nuclear explosions, etc.) as expressions of the sublime.

Many studies discussing disaster films and their relationship to the sublime consider the concept of the sublime as an aesthetically negative category. Yet, awe often involves both positive and negative aspects. Unlike most other emotions, "feelings of awe can be positive or negative" (Allen, 2018, p. 2). Due to the vastness we confront, encountering a sublimity elicitor disturbs us. This situation happens often in science fiction cinema. A potential or present danger concerning all humans is always there. Therefore, the overwhelming aspect comes into prominence. The sense of smallness arises due to being faced with sublime entities or environments. We may feel the insignificance of human life. There is a potential danger in sublimity experiences. However, the science fiction sublime is not solely about terror. The grasping of the overwhelming stimuli with our imaginations and our intellect also engenders a positive feeling, alongside the negative feeling of terror (Wong, 2007, pp. 83-84).

Due to its inherent vastness, nature is a prominent elicitor of awe. Landscapes could be argued as having sublime qualities emphasizing the smallness of humans. Nolan places the characters among the vast and monolithic nature. These 'sweeping' views of natural sceneries are considered to be "the stereotypical and most prevalent elicitor of awe in contemporary

<sup>3</sup> Theoretical physicist Kip Thorne, as well as being one of the executive producers, acted as a scientific consultant for the film and wrote a tie-in non-fiction book called *The Science of Interstellar* (2014).



settings" (Chirico & Yaden, 2018, p. 226). Earlier in the film, we witness a dust storm engulfing an entire town. The storm is a precursor to the void of space and the first glimpse of the mankind's smallness and helplessness that will be later depicted in the film. When Cooper, Doyle, and Brand land on an ocean planet, they discover that the vast ocean has immense tidal waves. In this scene, Nolan establishes a scale through which we comprehend the massiveness of the waves. Through that scale, we get a very clear sense of the danger the characters are in. The other planet the crew lands on is an icy and barren wasteland. The broad, rocky mountains, with their cold and stark landscapes, constitute an awe inducing stimuli.

Empirical studies show that experiencing the view of Earth from space is considered to be the ultimate awe elicitor. This exceptional experience is known as the "overview effect" (Allen, 2018, p. 18) and it has been reported by astronauts who observe our planet from outer space. Clewis refers to a study which claims that "viewing the Earth from space has often prompted astronauts to report overwhelming emotion (aesthetic awe) and feelings of identification with humankind and the planet as a whole" (Clewis, 2018, p. 350). It causes a cognitive change that affects astronauts for the rest of their lives. The vastness of space in science fiction, made through the use of special effects, creates the sense of wonder necessary for the sublime experience. Needless to say, it is not the same experience as being literally in space and looking at Earth. Nevertheless, astronomical images alone can create a sense of awe and wonder among ordinary people (Smith et al., 2011). In *Interstellar*, when we see the tiny spaceship Endurance passing by planets, the movie overwhelms the viewer and makes them feel insignificant relative to the cosmos. The film points to the juxtaposition of the tiny and the immense. These scenes indicate the cosmic insignificance of humanity's most advanced technology. A reviewer explains her emotions: "The image of the tiny, tiny ship Coop and his small crew leave Earth in, passing in front of the immensity of Saturn, brought tears to my eyes with its juxtaposition of the might of nature and audacity of humanity in the face of it" (Johanson, 2014).

The film's widescreen panoramas feature interplanetary landscapes accompanied by complete silence. As the space shuttle detaches its last piece and enters the infinite emptiness of space, an uncanny silence prevails over the scene. Later in the film, the movements of spacecrafts take place in silence. The silence articulates the lack of sound in space, emphasizing the idea of the void. The creators of the film try to give us a real sense for what interstellar space travel would feel like. In his words, Nolan's focus was "to try and put the audience into space; to put them into the shoes of the astronauts who are exploring these new worlds and new galaxies; [so] that the audience will get a sense of the spectacle of a great interstellar journey" (as cited in Van Wyk, 2018, p. 161). Along with silence, the soundtrack of the film plays a significant role in the creation of an epic space odyssey. Critically-acclaimed composer Hans Zimmer's chief innovation was integrating electronic music with orchestral compositions. His orchestration for the film has often been compared to the supreme works of Gustav Mahler and Richard Strauss, but he tried to enlarge the scope of his musical canvas. He vigorously uses an old pipe organ for some scenes in order to overwhelm the audience. Consequently, Zimmer's melodies contribute greatly to the sublime state of the film.<sup>4</sup>

One of the reasons why *Interstellar* made such a big impact in the science fiction genre is its representation of the complicated concepts of modern physics; primarily the wormhole and the black hole. The closest star we know of is 4.4 light-years away and even with the best technology available, it would take us around 100,000 years to get there. The film solves this problem with a wormhole that currently seems like our only hope for hyper-fast travel through the Universe. A wormhole is thought to be a channel directly connecting one point of the spacetime plane to another point in a completely separate region. However, their presence

---

<sup>4</sup> The author would like to thank the anonymous reviewer for drawing attention to the relationship between the musical score of the film and the emotion of awe.

has not been directly observed so far; an idea that awaits practical validation in the form of only theoretical knowledge. Vacker claims that the black hole (called Gargantua) in the movie is “easily the coolest and most beautiful cosmic phenomena in sci-fi film history” (Vacker, 2017, p. 80). With both complex scientific ideas and visual depictions which are difficult to grasp by intellect, *Interstellar* uses perceptual cues to evoke awe.

While studies on awe highlight its positive aspects and see it as an exclusively positive emotion in general, a negative and darker side to this emotion exists. The “threat-based variant of awe” rises to the surface “in response to vast, complex stimuli that are threatening (e.g., tornadoes, terrorist attack, wrathful god)” (Gordon et al., 2016, p. 1). As Keltner and Haidt emphasize, awe is considered to exist in the “upper reaches of pleasure and on the boundary of fear” (Keltner & Haidt, 2003, p. 297). Before going into the wormhole, Romilly expresses his fear in the face of vastness: “This gets to me, Cooper. This, millimeters of aluminum, that’s it. And then nothing out there for millions of miles that won’t kill us in seconds.” This expression of fear corresponds to the negative affective component of awe, which is the sense of being small and insignificant. Cooper tries to accommodate and calm him as they approach the void. This is because awe “entails an inability to assimilate information into existing mental structures and a resulting need for accommodation” (Valdesolo et al., 2017, p. 3). He compares themselves to solo yachtsmen who cannot swim. He then shares his music player and plays rain and thunder sounds. Experiencing the vastness of space necessitates the need for accommodation, which in this instance comes in the form of worldly sounds. In a similar manner, the fact that wormhole appears as a sphere, not as a two-dimensional hole, is difficult to grasp. Therefore, the working principle of the wormhole is shown by Romilly on a piece of paper.

The core appraisals of vastness and accommodation correlate with the structure of the science fiction genre. When ‘science’ and ‘fiction’ merge, people witness something beyond their ordinary perspective; regarding this, their belief systems are exposed to readjustment. Suvin defines this main strategy of science fiction as “cognitive estrangement” (Suvin, 1979, p. 15). It is “a sense that something in the fictive world is dissonant with the reader’s experienced world” (Mendlesohn, 2003, p. 5). Science fiction is an effort to take a fictional hypothesis and combine it with a scientific thought. Another theoretical contribution from Suvin is the concept of the ‘novum.’ The novum is the “historical innovation or novelty in an sf text from which the most important distinctions between the world of the tale from the world of the reader stem” (Mendlesohn, 2003, pp. 118-119). Novum as a fictional element could refer to an object (e.g., a time machine or a faster-than-light spaceship) or an event (e.g., an alien invasion). These innovations should be scientifically plausible, not like in the fantasy genre where novel ideas exist by unexplained magic. Suvin’s ideas correspond to obscurity and novelty, which are associated with awe. The human mind is always fascinated by obscure things or events that it cannot readily comprehend. As Burke asserts, “it is our ignorance of things that causes all our admiration, and chiefly excites our passions” (Burke, 1990, p. 57). Having said that, it is the perceived vastness of the thing, image, or idea that shocks and awes us. When we find out the exact source of the fear or danger, there will be nothing to worry about. Again, in Burke’s words: “A clear idea is therefore another name for a little idea” (Burke, 1990, p. 58).

Things or events seen or experienced for the first time are more likely to evoke awe in people. Clewis describes novelty as one of the main features of the awe experience: “the object or event is experienced in an extraordinary and striking way, almost as if for the first time” (Clewis, 2018, p. 343). People’s change of perspective in the face of awe occurs with the adaptation of their mental frames according to the new information. Things that are frequently encountered and habitual every day are very unlikely to evoke awe. A tourist seeing the pyramids in Egypt for the first time is much more likely to experience awe rather than the tour guide next to her.

It is both the obscurity and the novelty of the wormhole and the black hole which creates a focal point of the film. Five years before astronomers captured an image of a supermassive

black hole's silhouette for the first time in history, *Interstellar* manages to provide the audience a near-realistic, scientifically based experience with its depiction of the holes. When Cooper and TARS pass through the black hole's event horizon (the boundary at which not even light can escape) they encounter a mysterious 'tesseract.' In theory, none of the known laws of physics apply inside a black hole. TARS explains to Cooper that the tesseract has been constructed by advanced beings (most probably future humans) and he says it is a "three-dimensional space inside of their five-dimensional reality" in which every moment in time exists at once. It has been designed specifically for Cooper to communicate with Murphy. Cooper finds himself behind the wall of Murphy's childhood room. Another representation of the science fiction sublime is time travel. When Cooper explains to his daughter that time runs more slowly in space, and that by the time he returns he and his daughter might be the same age, this is another scientific principle that seems mind-bending. As stated by Van Wyk, "the time travel narrative with the aid of special effects, confound the laws of nature that are too great to comprehend" (Van Wyk, 2018, p. 160).

The extraordinary complexity of the tesseract is both intellectually and visually vast. Time is represented as a physical dimension. The idea of the tesseract is a science fictional novum which coincides with the novelty feature of awe. TARS collects the quantum data needed to figure out how to control gravity, in order to make a habitable space station to save them. Transmitting the data through time and space is made possible by converting the data into Morse Code. Here we see an accommodation of a complex idea taking shape by being associated with a known communication method.

Science fiction stories, especially about aliens or advanced androids, are often associated with the sense of primordial awe. Primordial awe is the sense one feels in the presence of a powerful individual. Keltner and Haidt claim that this kind of awe "centers upon the emotional reaction of a subordinate to a powerful leader" (Keltner & Haidt, 2003, p. 306). This kind of awe was used in maintaining social hierarchies. Burke associated two properties which have the capacity to produce a sublime experience. One of them is power. We encounter particular objects or individuals which seem to have the power to destroy or control us. These entities are more likely to evoke a sublime experience than others. The other stimulus is obscurity. As Keltner and Haidt corroborate, "objects that the mind has difficulty grasping are more likely to produce the sublime experience" (Keltner & Haidt, 2003, p. 301). In science fiction stories, aliens, robots, or other kinds of entities are designed in this manner. They are mostly powerful beings while also having some obscure, uncanny essence. They generally exemplify our fear of the unknown. In *Interstellar*, some entities are known for helping humanity and guiding humans to other habitable worlds. The various anomalies that occur in Murphy's room earlier in the movie are caused by "ghosts," according to Murphy. Although it is obvious that no ghosts will be encountered in a science fiction story, this situation remains a mystery until the end of the film. These 'bulk beings' referred to in the film mysteriously provide assistance, in the same vein as the extraterrestrials in *2001: A Space Odyssey*, which provided the monolith to awaken apes and guide humans into space. In *Interstellar*, they create the wormhole and design the Tesseract. While travelling through the wormhole, Brand reaches out her hand to the edge of the spaceship and she believes that she engages with extraterrestrial life, calling it the "first handshake." However *Interstellar* inverts this 'friendly aliens' idea. By the end of the film, we learn that the 'bulk beings' are probably humans existing many years in the future. They discover a way to exist outside of the four dimensions of space-time. "They didn't bring us here at all," Cooper tells the robot, TARS, "We brought ourselves." Besides, the Brand's handshake was not with the aliens, it was Cooper reaching out to Brand as he travels through the black hole after exiting the Tesseract. Thus, *Interstellar* renders primordial awe in a very hopeful manner. Science fiction audiences are accustomed to seeing powerful beings as different from humans. The assistance comes not from extraterrestrials or androids, but from humans themselves.

Awe is considered as a “self-transcendent emotion” and therefore it induces altruistic behavior in people (Stellar et al., 2017). This self-transcendent quality “decreases self-salience and increases feelings of connectedness to other people” (Chirico & Yaden, 2018, p. 227). People who have experienced awe start to “appreciate their sense of selfhood as less separate and more interrelated to the larger context of existence” (Bonner & Friedman, 2011, pp. 224-225). Awe experiences “shift our attention away from ourselves, makes us feel like we are part of something greater than ourselves” (Allen, 2018, p. 2). Awe diminishes the sense of the self and quiets the voice of self-interest. The functions of awe are still unclear but may be related to its capacity to enhance social connectedness. Awe might help us to focus our attention from self-interest to the interests of the group to which we belong. This affective quality is another function of science fiction. The protagonist is usually ready to sacrifice herself for the sake of humanity. Pro-social action and community integration is immanent in them.

Self-sacrifice is a common trope in science fiction. In science fiction narratives, the future or current state of humanity is mostly in danger. Therefore, personal stories don't only belong to individuals themselves, they belong to a global (or sometimes universal) order. The protagonist's self-interest turns into collective interest. It is hard to think of any fictional genre other than science fiction that deals with the problems of the world. Vastness can also be associated with the main subject of the movie because the catastrophic problem encountered concerns the whole world. The audience is intended to be horrified by the severity of the situation and the desperation of mankind. According to the famous science fiction author Robert A. Heinlein, the science fiction genre is “the only branch of literature which even attempts to cope with the real problems of this fast and dangerous world. All other forms don't even try” (as cited in Van Wyk, 2018, p. 4). This can be witnessed even in ‘light’ science fiction; for example, in *Back to the Future Part II* (Robert Zemeckis, 1989), at one point the protagonist Marty's own issues turn into society's problems.

In this context, the theme of sacrifice has an important place in the plot of *Interstellar*. The first sacrifice is made by Cooper, leaving his family behind for a chance to save the world. The sacrifice of not being able to see each other for years is an important building block of the father-daughter story that spans throughout the film. Without his sacrifice, the people of earth would have no chance of survival. The other sacrifice made by Cooper happens when he discovers shuttle lacks enough fuel to send both himself and Brand to earth, so he decides to stay back and send Brand home. *Interstellar* incorporates the emotion of awe into its narrative, emphasizing the importance of heroism and sacrifice in order to ensure humanity's survival and future. In *Interstellar*, awe triggers the human achievement of survival against nature. Scientific developments like space travel and the solution of the gravitation problem are represented as the sublimity of human progress. In the film, “there are no monsters or evil empires, only humans struggling to survive in a vast cosmos via science, technology, and the courage to take risks” (Vacker, 2018, p. 78).

One of the most controversial traits of the film for critics and science fiction fans is the explanatory power of love. Brand tries to persuade Cooper to follow his instincts: “Love is the one thing we're capable of perceiving that transcends dimensions of time and space. Maybe we should trust that, even if we can't understand it.” Science brings Cooper into the black hole, but love enables him to reach his daughter. The love between a father and daughter is the key to saving humankind from extinction. In Schneider's words, “awe is a feeling, an emotional state that defies logic and reason... It is the experience of kinship with all life and all things, being a part of the much larger picture” (Schneider, 2009, p. 126). Even though ‘hard science fiction’ fans were disappointed with the theme of love, it formed a central aspect of the emotional core of the movie.

---

## Conclusion

Science fiction films are often criticized for their incompatibility with science. However, it is not correct to see science fiction as mere fiction and do away with its scientific nature, or conversely, to see it as mere science and exaggerate the scientific truth in it. Both views are biased. At this point, *Interstellar* stepped forward and both managed to be a cinematic success while gaining the appreciation of the scientific community. Apart from the ingenious portrayal of scientific ideas, the emotional pattern of the film played a big role in its success. In order to analyze the spellbinding effect of science fiction cinema, it is necessary to consider its emotional background. By considering the emotional structure of a science fiction blockbuster, we can better grasp how it captured the attention and affection of millions of people. In this study I suggest that awe can be the emotional core of a science fiction film.

There is an aspect of science fiction that celebrates human potential. Science fiction at its best questions what we are, what makes us human, or where do we fit in society. It deals with the problems and promises offered by science, technology, and rationality in an imaginative context. Being in awe of science fiction broadens one's horizons because science takes inspiration from science fiction stories. One could argue that awe is one of the reasons for this, because "awe can transform people and reorient their lives, goals and values" (Keltner & Haidt, 2003, p. 312). Films like *Interstellar* spellbind viewers both aesthetically and thematically. Science fiction films, particularly ones set in space, emphasize the idea that the universe is a single unified whole. This in turn triggers a powerful sense of connectedness and harmony.

Awe constitutes the aesthetic appeal of the objects, notions, or events which are grandiose and dynamic. *Interstellar* reveals a fact that has become increasingly clear in recent years, that our planet may soon become uninhabitable. With awe as the emotional core, the film makes us feel our relative importance in the natural scheme of things. Another theme related to the experience of awe is "existential awareness" (Bonner & Friedman, 2011, p. 229). Hence, we come to understand ourselves as a part of a larger community. In this state of mind, we feel more empowered to overcome the severe and bitter grief that awaits us, as most powerful works of art make us feel.

It is important to note that if any object, idea, or event begins to be viewed as familiar, this familiarity makes the feeling of awe very unlikely. As Joseph Priestley puts it: "Whenever any object, how great so ever, becomes familiar to the mind... the sublime vanishes" (as cited in Clewis, 2018, p. 343). Mount Everest is not supposed to be awe-eliciting to the villagers who live close to it. In this manner, rewatching a science fiction film almost never gives the first-time viewing pleasure that we had. In a similar vein, even though science fiction films of the 1950s aroused great excitement in audiences back then, their visual effects would seem prosaic by today's standards.

Some remarks should be kept in mind for the study. As Stockwell indicates, science fiction as a genre has a wide range of subjects. He states that "all of the diversity makes it very difficult to delineate a single unifying aesthetic that can be said to identify sci-fi as a cultural phenomenon" (Stockwell, 2014, p. 35). Yet one can easily say that the sublime is one of the main pleasures of science fiction. It is also important to remember that "not all paradigmatically 'sublime' objects will always be experienced as sublime. This is one reason why the sublime is an aesthetic quality or property, rather than either a mathematical or merely physical attribute" (Clewis, 2018, p. 344). Focusing on a single emotion can give the impression that other emotions are excluded. As stated by Laine, "cinema moves us directly within a gamut of emotions, ranging from fear and disgust through adrenaline thrills to laughter and sexual excitement, in ways that are immediately felt by the body" (Laine, 2015, p. 13). However, it is an indisputable fact that certain emotions are at the forefront of certain films and film genres.

### Conflict of Interest Statement

The author of the article declared that there is no conflict of interest.

### References

- Allen, S. (2018). The Science of Awe. Retrieved from [https://ggsc.berkeley.edu/images/uploads/GGSC-JTF\\_White\\_Paper-Awe\\_FINAL.pdf](https://ggsc.berkeley.edu/images/uploads/GGSC-JTF_White_Paper-Awe_FINAL.pdf)
- Arcangeli, M., Sperduti, M., Jacquot, A., Piolino, P., & Dokic, J. (2020). Awe and the Experience of the Sublime: A Complex Relationship. *Frontiers in Psychology, 11*(1340).
- Bonner, E. T., & Friedman, H. L. (2011). A Conceptual Clarification of the Experience of Awe: An Interpretative Phenomenological Analysis. *The Humanistic Psychologist, 39*(3), 222-235.
- Burke, E. (1990). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Carroll, N. (1999). Film, Emotion, and Genre. In C. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (pp. 21-47). Maryland, USA: The Johns Hopkins University Press.
- Carroll, N. (Ed.). (2020). *The Cinematic Sublime Negative Pleasures, Structuring Absences*. Bristol, UK: Intellect Ltd.
- Chirico, A., & Yaden, D. B. (2018). Awe: A Self-Transcendent and Sometimes Transformative Emotion. In H. C. Lench (Ed.), *The Function of Emotions When and Why Emotions Help Us* (pp. 221-233). Switzerland: Springer.
- Christiansen, S. (2014). Tarja Laine: *Feeling Cinema* (Book Review). *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research, 57*, 226-228.
- Clewis, R. R. (2016). What's the Big Idea?: On Emily Brady's Sublime. *The Journal of Aesthetic Education, 50*(2), 104-118.
- Clewis, R. R. (2018). Towards a Theory of the Sublime and Aesthetic Awe. In R. R. Clewis (Ed.), *The Sublime Reader* (pp. 340-354). London, UK: Bloomsbury Academic.
- Clewis, R. R. (2019). Awe & Sublimity. *Philosophy Now, 132*, 20-21.
- Comer, T. A., & Vayo, L. I. (Eds.). (2013). *Terror and the Cinematic Sublime: Essays on Violence and the Unpresentable in Post-9/11 Films*. USA: McFarland & Company Inc.
- Crowther, P. (2016). *How Pictures Complete Us The Beautiful, the Sublime, and the Divine*. California, USA: Stanford University Press.
- Csicsery-Ronay, I., Jr. (2008). *The Seven Beauties of Science Fiction*. USA: Wesleyan University Press.
- Forte, T. (2017). *Design Your Work: Praxis Volume 1*. (Self-published e-book). Retrieved from <https://www.amazon.com/Design-Your-Work-Praxis-1-ebook/dp/B075VXH7ZL/>
- Freeland, C. A. (1999). The Sublime in Cinema. In C. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (pp. 65-83). Maryland, USA: The Johns Hopkins University Press.
- Gallagher, S., Reinerman-Jones, L., Janz, B., Bockelman, P., & Trempler, J. (2015). *A Neurophenomenology of Awe and Wonder Towards a Non-Reductionist Cognitive Science*. UK: Palgrave Macmillan.

- Gordon, A. M., Stellar, J. E., Anderson, C. L., McNeil, G. D., Loew, D., & Keltner, D. (2016). The Dark Side of the Sublime: Distinguishing a Threat-Based Variant of Awe. *Journal of Personality and Social Psychology*. Advance online publication. <https://doi.org/10.1037/pspp0000120>
- Holmqvist, K., & Płuciennik, J. (2002). A Short Guide to the Theory of the Sublime. *Style*, 36(4), 718-736.
- Johanson, M. (2014, October 31). Interstellar Movie Review: Trading Worry for Wonder. Retrieved from <https://www.flickfilosopher.com/2014/10/interstellar-movie-review-trading-worry-wonder.html>
- Kant, I. (2007). *Critique of Judgement* (J. C. Meredith, Trans.). New York, USA: Oxford University Press.
- Keltner, D., & Haidt, J. (2003). Approaching Awe, A Moral, Spiritual, and Aesthetic Emotion. *Cognition and Emotion*, 17(2), 297-314.
- Kirchner, C. (2018). Cinemascesapes: Cinematic Sublimity and Spatial Configurations – Or – Learning from Los Angeles (Doctoral Dissertation). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (2068983233). Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/2068983233>
- Konečni, V. J. (2005). The Aesthetic Trinity: Awe, Being Moved, Thrills. *Bulletin of Psychology and the Arts*, 5(2), 27-44.
- Laine, T. (2011). *Feeling Cinema Emotional Dynamics in Film Studies*. New York, USA: Continuum.
- Laine, T. (2015). *Bodies in Pain Emotion and the Cinema of Darren Aronofsky*. New York, USA: Berghahn Books.
- Mendlesohn, F. (2003). Introduction: Reading Science Fiction. In E. James & F. Mendlesohn (Eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction* (pp. 1-12). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Mikulak, A. (2015, March 31). All About Awe. Association for Psychological Science. Retrieved from <https://www.psychologicalscience.org/observer/all-about-awe>
- Morley, S. (2010). Introduction//The Contemporary Sublime. In S. Morley (Ed.), *The Sublime (Documents of Contemporary Art)* (pp. 12-21). London, UK: Whitechapel Gallery.
- Plantinga, C. (2009). *Moving Viewers American Film and the Spectator's Experience*. Los Angeles, CA: University of California Press.
- Robu, C. (1988). A Key to Science Fiction: The Sublime. *Foundation*, 42, 21-37.
- Schneider, K. J. (2009). *Awakening to Awe Personal Stories of Profound Transformation*. USA: Jason Aronson.
- Shiota, M. N., Keltner, D., & Mossman, A. (2007). The Nature of Awe: Elicitors, Appraisals, and Effects on Self-concept. *Cognition and Emotion*, 21(5), 944-963.
- Smith, L. F., Smith, J. K., Arcand, K. K., Smith, R. K., Bookbinder, J., & Keach, K. (2011). Aesthetics and Astronomy: Studying the Public's Perception and Understanding of Imagery from Space. *Science Communication*, 33(2), 201-238. <https://doi.org/10.1177/1075547010379579>
- Sobchack, V. (2014). Sci-Why?: On the Decline of a Film Genre in an Age of Technological Wizardry. *Science Fiction Studies*, 41(2), 284-300.

- Stellar, J. E., Gordon, A. M., Piff, P. K., Cordaro, D., Anderson, C. L., Bai, Y., Maruskin, L. A., & Keltner, D. (2017). Self-Transcendent Emotions and Their Social Functions: Compassion, Gratitude, and Awe Bind Us to Others through Prosociality. *Emotion Review*, 9(3), 200-207. <https://doi.org/10.1177/1754073916684557>
- Stellar, J. E., Gordon, A., Anderson, C. L., Piff, P. K., McNeil, G. D., & Keltner, D. (2018). Awe and Humility. *Journal of Personality and Social Psychology*, 114(2), 258-269. <https://doi.org/10.1037/pspi0000109>
- Stockwell, P. (2014). Aesthetics. In R. Latham (Ed.), *The Oxford Handbook of Science Fiction* (pp. 35-46). New York, USA: Oxford University Press.
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Telotte, J. P. (2004). *Science Fiction Film*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Vacker, B. (2018). *Specter of the Monolith*. USA: The Center for Media and Destiny.
- Valdesolo, P., Shtulman, A., & Baron, A. S. (2017). Science Is Awe-Some: The Emotional Antecedents of Science Learning. *Emotion Review*, 9(3), 215-221. <https://doi.org/10.1177/1754073916673212>
- Van Wyk, A. (2018). Close Encounters of the Sublime Kind: A Study of the Science Fiction Sublime in Contemporary Film (Doctoral Dissertation). Retrieved from <https://repository.up.ac.za/handle/2263/70526>
- Wong, D. E. (2007). The Rebirth of Cool: Toward a Science Sublime. *The Journal of Aesthetic Education*, 41(2), 67-88.

### Filmography

- Cameron, J., & Landau, J. (Producers), & Cameron, J. (Director). (2009). *Avatar* [Motion Picture]. USA: 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment, Dune Entertainment, & Ingenious Film Partners.
- Cuarón, A., & Heyman, D. (Producers), & Cuarón, A. (Director). (2013). *Gravity* [Motion Picture]. USA & UK: Heyday Films & Esperanto Filmoj.
- Gale, B., & Canton, N. (Producers), & Zemeckis, R. (Director). (1989). *Back to the Future Part II* [Motion Picture]. USA: Amblin Entertainment & Universal Pictures.
- Kubrick, S. (Producer), & Kubrick, S. (Director). (1980). *The Shining* [Motion Picture]. USA & UK: The Producer Circle Company, Peregrine Productions, & Hawk Films.
- Thomas, E., Nolan, C., & Obst, L. (Producers), & Nolan, C. (Director). (2014). *Interstellar* [Motion Picture]. USA & UK: Paramount Pictures & Warner Bros. Pictures.



*-Araştırma Makalesi-*

## **Sinemada Rüya ve C Blok Film Örnekleri Üzerinden Sosyal Konut Eleştirisi**

Burhan Kılıç\*

### **Özet**

*Sinemada mizansen oluşturulurken mekâna önemli bir rol biçilmektedir. Hikâyenin üzerinde vuku bulduğu yeri -mekânı sınırları belirlenmiş bir yer olarak kısıtlı düşünmediğimizde- mekân olarak adlandırabiliriz. Mekânlar sinema filmlerinde anlam yaratımına büyük katkılar sağlayan unsurlardır. Kimi zaman mekânlara sinema filmlerinde başrolün verildiği örnekler de bulunmaktadır. Mekân olarak sosyal konutlara yer verilen filmlerin sosyo-ekonomik ve politik bir bakış açısıyla değerlendirilebileceği düşünülmektedir. Dünya ile birlikte ülkemizde de sosyal konutlar inşa edilmiş ve bu konutların yapılması hem idari, hem sosyo-ekonomik problemleri ortaya çıkarmıştır. Bu durum elbette ki sinemaya da konu olarak yansımıştır. Bu çalışmada sosyal konutların sinemada eleştirel yönden konu edildiği düşünülen iki film olan Zeki Demirkubuz'un yazıp yönettiği C Blok (1994) filmi ile Derviş Zaim'in yazıp yönettiği Rüya (2016) filmi sosyolojik ve ideolojik eleştirel analize tabi tutulmuştur. Ayrıca bu filmlerde Foucault'nun "Büyük Kapatılma" ve "Heterotopya" kavramlarının izleri sürülmüş, ideolojik anlamda da öznel bir bakış ile sosyal konutların tecrit, tahakküm ve yönetimselliğin işlerlik kazandığı mekânlar olduğu görüşü desteklenmeye çalışılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Mekân, Kent, Sosyal Konut, Biyopolitika, Heterotopya.

---

\*Arş. Gör. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye  
E-mail: burhankilic@aydin.edu.tr  
ORCID : 0000-0002-0894-129x  
DOI: 10.31122/Sinefilozofi.916556  
Kılıç, B.,(2021). Sinemada "Rüya" Ve "C Blok" Film Örnekleri Üzerinden Sosyal Konut Eleştirisi. Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1075-1096. <https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.916556>

Geliş Tarihi: 15.04.2021

Kabul Tarihi: 10.25.2021

-Research Article-

## Social Housing Criticism Based on *Rüya* And *C Blok* Film Samples in Cinema

Burhan Kılıç\*

### Abstract

While creating mise-en-scene in cinema, an important role assigned to space. We can call the space, unless we think place limitedly as a place whose spatial boundaries are defined, on which the story takes place as space. Spaces are elements that make great contributions to the creation of meaning in cinema. Sometimes there are examples where venues are given leading roles in cinema. It is thought that films that include social housing as space can be evaluated from a socio-economic and political perspective. Public housing has been built in our country as well as in the world, and the construction of these houses has revealed both administrative and socio-economic problems. This situation, of course, has been reflected in cinema as a subject. In this study, the movie *C Blok* (1994), written and directed by Zeki Demirkubuz, and *Rüya* (2016), written and directed by Derviş Zaim, which are two films in which social housing critically discussed in cinema, are divided into titles that can be examined with content analysis and subjected to descriptive analysis. In addition, in these films, Foucault's concepts of "The Great Closure" and "Heterotopia" were traced, and with an ideologically subjective point of view, the view that social dwellings are places where isolation, domination and governance are functional, has been tried to be supported.

**Key Words:** Place, City, Public housing, Biopolitics, Heterotopia

\*Res. Assist., İstanbul Aydın University Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema  
İstanbul, Turkey.

E-mail: burhankilic@aydin.edu.tr

ORCID : 0000-0002-0894-129x

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.916556

Kılıç, B.,(2021). Sinemada "Rüya" Ve "C Blok" Film Örnekleri Üzerinden Sosyal Konut Eleştirisi. Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1075-1096. <https://doi.org//10.31122/Sinefilozofi.916556>

Received: 15.04.2021

Accepted: 10.25.2021

### Extended Abstract

While creating *mise-en-scene* in cinema, an important role assigned to space. We can call the space, unless we think place limitedly as a place whose spatial boundaries are defined, on which the story takes place as space. Spaces are elements that make great contributions to the creation of meaning in cinema. The space is an indispensable element for an event to find the meaning of the story and to complete the films in cinema. Sometimes there are examples where spaces are given the leading roles in cinema. Of course, there are also experimental films in the history of cinema that go beyond the usual definition of space (eg *Dogville*- Lars von Trier, 2003). But even these movies take place in an atmosphere, in a space. This situation becomes meaningful when we do not think of space as a place confined within certain boundaries. In cinema films, the space completes the formation of imagination in the minds of the audience by taking the power of the time in that film.

It is thought that films that include social housing as space can be evaluated from a socio-economic and political perspective. Social housing has been built in our country as well as in the world, and the construction of these houses has revealed both administrative and socio-economic problems. This situation is of course reflected in the cinema as a subject.

With the industrial revolution, cities became crowded due to factories and their subsidiary facilities. Then the bureaucracy also got worse, and various problems emerged, especially a collective unemployment situation. The fuse of great migrations towards the cities has been ignited. Since the increase in the population leads the managers to compulsory solutions, spatial arrangements called collective housing or social housing have been made obligatory. This situation has disturbed the ecological balance and turned the cities into problems (Göka, 2001, pp. 200).

One of the cities where these problems are experienced is Istanbul. In the early years of Turkish cinema, the presentation of Istanbul as a space remained limited due to the technical possibilities of the camera that could go outdoors for the first time. Turkish Cinema, which succeeded in creating its own narrative structure in the 1960s, reflects the city with the image of 'beautiful Istanbul', while witnessing the transformation in the social structure of the city, which started to receive immigration. The provincialization of the city rather than modernization and its failure to create city culture could only be reflected in Turkish Cinema in the 2000s. While the existence of Istanbul as a city in cinema has lost its importance since the 1990s, the loneliness of individuals in increasingly crowded cities, disproportionality, lives in poor areas and representation of ethnic identities have begun to take their place among the topics discussed in Turkish cinema (Torun, 2017, pp. 148). In the films we have examined, the loneliness and irrelevance of the individual, the silhouette of Istanbul and the architectural situation are presented.

Once the cities have established their order, they direct people from the population in the regions where they are suitable (Park, 1952, pp. 79). From this point of view, the idea that the social residences we mentioned in our study are places where governance becomes functional gains importance. These points are important in terms of supporting the thought we put forward in our study.

Families are exposed to erosion with urbanization and its return on housing forms. The poor people migrated to the cities heavily, and the guilt intensified in the regions in the process of social disintegration. Apart from the official figures announced, there is a wide rate of guilt that is not seen. Economic crimes constitute a large part of this mass. Check fraud, gambling, drug dealing, etc. some of these crimes (Dönmezer, 1986, pp. 59). Examples of these crimes can be seen both in our films selected as samples and in films about social housing in the world that will be included in the conclusion section.

According to Slavoj Žižek (2011, pp. 105), architecture does not have to be 'critical' in some way, but it is not possible for it not to reveal and communicate with social and ideological antagonisms. The more the architecture tries to become pure, just aesthetic or functional, the more it will produce these antagonisms.

This situation strikingly stands before us in the process of the creation of social housing. It is known that such dwellings have uprooted the irregular settlements and the people living here due to the intensity of city life and moved them further away from the city centers. While these houses, built by state subsidiaries, target and assist low-income families, companies that undertake the construction of these houses are also revived. As we will see in the films we have analyzed, irregular situations can be experienced in the construction of such houses. The news of "social housing construction on the river bed" that emerged with the flood disaster in our country has been on the agenda of the public for a while. Granting zoning permission to the stream bed is seen as a situation that needs to be questioned here.

In our study, we will explain how the city functions as a space. Foucault's "Great Closure" and "Heterotopia" concepts will be explained and their traces in the film examples will be traced. In the light of the researches, by bringing a critical perspective to collective housing, it will be tried to understand and explain how they are structures that lead to malicious consequences in film examples. The film *C Blok* (1994) written and directed by Zeki Demirkubuz, and *Rüya* (2016) written and directed by Derviş Zaim that are thought to be critically about social housing in the cinema, were subjected to sociological and ideological critical analysis. In addition, with an ideologically subjective point of view, the view that social dwellings are places where isolation, domination and governance work has been tried to be supported.

## Giriş

Sinema filmlerinde bir olayın, hikâyenin anlamını bulması ve filmlerin tamamlanması için mekân vazgeçilmez bir unsurdur. Sinema tarihinde bilindik mekân kullanımından farklı mekân tasarımlarının bulunduğu (Örn: *Dogville*- Lars von Trier, 2003) deneysel filmler de pek tabii yer almaktadır. Fakat bu filmler bile bir atmosferde, bir alanda meydana gelmektedir. Mekânı belli sınırlar içerisine hapsedilmiş yer olarak düşünmediğimizde bu durum anlam kazanmaktadır. Sinema filmlerinde mekân o filmde olayın geçtiği zamanın gücünü de yanına alarak imgelem oluşumunu izleyenlerin zihninde tamamlamaktadır.

Bachelard'a göre (1996, pp. 231) korkunç bir dışarıdalık ve içerideliği tanımlayan mekânı sinema bağlamında ele aldığımızda "sinemasal olayın vuku bulduğu sahne" şeklinde belirtmemiz mümkün olmaktadır (Pösteki, 2019, pp. 75). Sinemada şüphesiz birden çok değişkenin varlığı söz konusudur. Ancak mekân bu birden çok değişkenin içerisinde kurgulandığı ve anlam kazandığı önemli bir bileşendir. Sinemada ses, ışık, kostüm, oyuncular vb. unsurların işlevlerini yerine getirebilmeleri için bir mekândan söz edilmesi gerekir (Yücel, 2019, pp. 162). Bu mekân diğer unsurlarla birleşecek ve filmin anlatı evreni tamamlanmış olacaktır.

Çalışmamızda mekân olarak dolaylı bir şekilde şehri ele alacağımız için bu noktada şehri nitelemek önem kazanmaktadır. "Şehir, somut ve sınırlı bir üretim alanı değil; yaşayan, canlı, değişken, karmaşık olanaklardan oluşan bir oeuvre<sup>1</sup> gibidir." (Kurtar, 2013, pp. 200) Bu nedenle bilimsel çalışmalarda veya okumalarda şehir bir mekân olarak düşünülürken bu durum akılda bulundurulmalıdır. Çalışmamızda şehir yaşamının oluşturmuş olduğu mekânlardan biri olan sosyal konutların doğrudan birey hayatına dolaylı olarak şehir hayatına getirdiği olumsuz durumların sinemaya yansımaları ele alınmıştır.

<sup>1</sup> Fransızca dilinde bir sanatçının tüm eserleri, "külliyyat" anlamlarını taşımaktadır.

Sinema filmleri, içerisinde gerçek mekân ile kurgusal olan mekân birlikte barındırmaktadır. Böylece Foucault'un sosyal bilimlerde değerlendirildiği "heterotopya" kavramına ikili bir örnek oluşturmaktadır. Sinema hem gerçek mekân hem de aslında orada olmayan mekân ve tarihi içinde barındıran mekânları kayda alması, bunun yanında teknoloji kullanımı ile kayda alınan mekânın içine aslında orada bulunmayan bir mekânın yerleştirilmesi ile bu kavrama iyi bir örnektir (Foucault, 2014, pp. 298). İncelediğimiz *Rüya* filminin açılışında 'Kıtmir' adlı köpeğin köprüdeki yansması, yine aynı filmde mimarın tasarladığı yapıları projeksiyon gösterisi ile şehre yansıtması bu kavramın sinemadaki bir örneğini teşkil etmektedir.

Sinema, yansıttığı imajlar aracılığı ile ilk olarak gerçekliğe dair algı evrenimizi etkilemekte ve başka hayatların, dünyaların var olabileceğini hatırlatmaktadır. Hayatın bir simülasyonu misyonunu yüklenmesiyle değişik zaman ve mekânları içeren görsel-işitsel deneyimlere eşlik etmemizi ve hafızamızda bu dünyalara ait yapay anıların yer almasını sağlamakta, son kertede kameranın kuvvetiyle normal hayatta deneyimleyemeyeceğimiz devrimlerin farkına varmamızı kolaylaştırmaktadır. Hayatı kavrayış biçimimiz, bu tür aşamalardan her seferinde bilinçli olarak etkilenme bile bu deneyim kazançları bilinçaltımızda kendisine yer bulmaktadır (Eroğlu, 2003, pp. 22).

Sinemada kullanılan imgeler gibi mekân da toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlara sahiptir. Mekânın bu bağları bilinmeden sinemasal olarak temsil edilmesinde bazı sorunların ortaya çıkması muhtemeldir (Pösteki, 2019, pp. 75). Bir toplumda gerçekleştirilen mekânsal pratik o toplumun kendi mekânını yaratmaktadır. Bu durum mekânı, kendi içinde zıtlıkları ve aynılıkları barındıran bir etkileşim içinde sunmaktadır. Bir toplumu analize kalkıştığımızda mekânsal pratik o toplumun mekânları deşifre edilerek ortaya koyulabilmektedir (Lefebvre, 2014, pp. 67).

Gündelik hayatı, düşünsel sürecinin ana sorunu ve belki de kaynağı biçiminde konumlandırılan ve bu yol haritası ile şehrin ve şehirli olmanın ne demek olduğunu anlamaya çalışan bir kent filozofu olan Henri Lefebvre, gündelik hayatın anlamını sorgulama konusunda yaptığı çalışmalarla öne çıkmaktadır. Onun günlük yaşam analizi, bir eleştiri içermektedir ve gündelik hayatı eleştirmenin devrimsel özelliğine odaklanmıştır. Onun görüşüne göre, insan varlığını, yaşamı ve şehirli olma olgusunu birbirine iliştilenmiş hâle getiren kapitalizm, bundan böyle sadece ekonomiye özgü olmayan; bütünüyle günlük hayat değişkenlerine has bir hâl almıştır. Lefebvre'in gündelik hayat reçetesi öneren fikirleri tamamıyla bir şeye işaret eder: Günümüzde, umut edilen şey kapitalizmin yıkıcı etkilerini tamamen bertaraf etmekse, o zaman, en topyekûn dönüşüm için gözlerin dikilmesi gereken iki yer bulunmaktadır: Gündelik hayat ile modern kentte yaşayan insan. Burada, Lefebvre'nin eleştirelliği, gündelik yaşamı kapitalist sistemin meydana getirdiği zaman ile mekân ekseninde analiz etmesinde ortaya çıkmaktadır. Lefebvre'in düşüncesine göre, bireyin var olması, kent ile hayatın devamının yan yana meydana gelmesi, mekân ve zaman düşüncesiyle ilişkilidir (Kurtar, 2013, pp. 200).

Çalışmamızda Foucault'nun "Biyopolitika", "Büyük Kapatılma" ve "Heterotopya" kavramları açıklanarak film örneklerindeki izleri sürülecek, mekân olarak kentin nasıl bir işlev gördüğü ile şehre yönelik eleştirel yorumlar aktarılacaktır. Araştırmalar ışığında sosyal konutlara eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşarak film örneklerinde nasıl kötücül sonuçlara yol açan yapılar olduğu anlaşılmalı ve anlatılmaya çalışılacaktır.

### **Biyopolitika ve Büyük Kapatılma Kavramları**

Çalışmamız kapsamında sosyal konutları bir tecrit, tahakküm ve yönetimselliğin işlerlik kazandığı alanlar olarak tanımlamak için "biyopolitika"nın temel alınması gereken bir kavram olduğu düşünülmektedir. Bu kavram nüfusun yönetiminin planlaması ve bu nüfusun üretim sistemlerine dâhil edilmesi, verimliliğinin artırılması gibi süreçlere atf yapmaktadır.

İktidarın bir söylemsel sınır içerisinde kendini ortaya koyması, iktidarın maddi bir zorlayıcı güç biçiminde değil ama yönetsel bir hâl almasıdır. Bu kavramsal değişim politikayla ilgili bir problem meydana getirmektedir. Yönetim erkinin yönetselliği, politik güç ile baskı araçlarıyla sosyal alanı çevrelemesi değildir. Yönetsellik, baskı ile güç araçlarını direkt olarak açığa çıkarmayan, yönetim erkinin fiziksel gücünü arkaya atan; ancak dil seviyesinde bulunan bütün ilişkileri düzenleyen ve kategorilere ayıran, böylece insanları bu dile uygun olarak yeniden ifade eden yönetim sürecini açıklamaktadır. Bu açıdan yönetselliğin başta gelen aygıtı biyopolitika denilen kavramdır (Baştürk, 2013, pp. 246).

18. yy.'da biyo-iktidar kavramının yanına konumlanan ikinci kavram olan biyo-politika kavramı, türü veya bedeni -canlı varlığın çalışma sisteminin etkisi altında olan ve biyolojik değişkenlerin temelini oluşturan bedeni- çalışma alanının odağına almıştır: Nüfus artışı, doğum ve ölüm sayılarındaki değişim, sağlık durumu, ortalama yaşam süresi ve bunlara etki edebilecek tüm etkenler önemli hâle gelmiştir. Bu etkenlerin sorumluluğunun alınması birkaç müdahale ve düzenlemeye yönelik denetimler eliyle gerçekleşmektedir: Bu durum nüfusun biyo-politikası adını almaktadır. Bedenin disiplin altına alınması ve nüfusun düzenlenmesi, yaşam üstündeki iktidarın etrafında örgütlendiği iki kolunu meydana getirmektedir. Klasik çağda bu ikili yönetim mantalitesi<sup>2</sup>, büyük teknolojinin rolünü alması, artık en büyük görevi ortadan kaldırmak değil de hayatı yavaş yavaş çevrelemek olan bir iktidarın özelliğidir (Foucault, 2007, pp. 102-103).

Lefebvre'e göre mekânı meydana getirenler aynı zamanda öznenin üretimini bunun yanında da denetimini sağlamaktadır (aktaran Yücel, 2019, pp. 167). Bu görüş dikkate alındığında Foucault'nun "Büyük Kapatılma" kavramına değinmenin önemli olduğu düşünülmektedir.

Eserlerinde Avrupa'nın yakın tarihi ile ilgili sosyal durumları konu edinen Foucault 17. yy'da Avrupa'da kayda değer bir durum oluştuğunu belirtmektedir. Bahsedilen durum Foucault'nun *Deliliğin Tarihi* isimli ilk önemli çalışmasında *Büyük Kapatılma* şeklinde isimlendirdiği vakadır. Paris'te 1656'da kurulan Hôpital general isimli kurumda birkaç aylık bir zaman süreci içinde Paris halkının önemli bir kısmı gözetim altına sokulmuştur. Fakat ona göre Hôpital general kurumunun işleyiş mantığında veya amacında hiçbir tıbbi düşünce yer almamaktadır. Aksine, bu yapı Fransa'da yapılaşmakta olan monarşi ile burjuva sisteminin başat aracı, belki de makamıdır. Buna ek olarak bu tarihlerde Avrupa'nın bütününde de bu şekilde gelişmeler olmuş, farklı uluslarda halkın kayda değer bir bölümü sıkı korunan resmi kurumlarda kapatılmıştır. Kapatılan kişiler deli, hasta, fakir, eşcinsel olan farklı tanımlamalara sahip bir grubu oluşturmaktaydılar. Bu grubu oluşturan bireylerin ortak özelliği hepsinin bedensel özrünün veya çalışmamak için bir nedenlerinin bulunması bu nedenle sabit iş ve ev sahibi olmayan yersiz yurtsuz kişiler olmalarıdır (Keskin, 2011, pp. 11).

"Mekânın temsilleri (tasarlanan mekân), temsilin mekânı (yaşanan mekân) ve mekânsal pratikler (anlamlandırılan mekân) arasındaki ilişki, mekânı hem üretilen hem tüketilen bir ürün yapmaktadır." (Pösteki, 2019, pp. 75) Mekânlar vasıtasıyla iktidar oluşturma ve denetleme konusunda Foucault ile aynı fikirde olan Lefebvre bu noktada mekânların politik olduğundan söz etmektedir. Bu fikrin temelinde toplumda bulunan üretim ilişkilerinde mekânın hayati bir rol oynaması düşüncesini koymaktadır. Buradan yola çıkarak mekânın bilim temelli, pratik ve kültürün oluşturduğu bir ürün olduğunu belirten üç unsurlu bir kavramsal yapı önermektedir. Bu yapıda algılanan mekân, tasarlanan mekân ve yaşanan mekân ayrımları bulunmaktadır (Yücel, 2019, pp. 169).

İnsan, hayatı boyunca zevk alabilen, acı duyan ve en nihayetinde ölen bir canlıdır. Dolayısıyla yaşamını devam ettirmesi bazı kurallara bağlıdır. Bilgiyi, yiyeceği elde etmek,

<sup>2</sup> Anlayış anlamına gelen kelime (sozluk.gov.tr, Erişim tarihi: 04.09.2020).

çevrenin zararlı etkilerinden sakınabilmek için barınabilecek bir alana sahip olabilmek, insanın yaşamına devam edebilmesi için gerekli durumlardır. Dolayısıyla da bu tür ihtiyaçlar ve onların sağlanabilmesi koşulu, toplumda yaşayan insanları bazı itaat mekanizmaları içerisine dâhil olmaya mecbur bırakmaktadır. İnsan, toplum ve/veya iktidar ile uyumlu bir yaşam sürdüğü sürece çeşitli özgürlükleri de elde edebilmektedir. Aksi durumda akıl hastanesi ya da hapisane sistemlerinde tutularak 'öteki' hâlini alır ve dışlanır. Sonuç olarak toplum ile iktidara özgü zorunlulukların kural hâline getirilmesi insana normallikler ve anormallikler ekleyecektir (Koç, 2018, pp. 208-209).

Yukarıda bahsedilen durumlar bağlamında, bahsi geçen 'kapatılma' ile günümüzde insanların denetim için toplu konutlara yönlendirildiği düşüncesi birbirini tamamlamaktadır. Bu konutlar devlet iştirakleri eliyle dar gelirli vatandaşlar düşünülerek inşa edilmektedir. Bu durum da aslında onların kent merkezlerinden tecrit edilmesi ile alakalı olarak düşünülebilir. Bu çalışma ile örnek filmler üzerinden bu mekânların üretimindeki değişkenlerin neler olduğunun ve bu mekânların üretiminde rol alanlar ile bu mekânlarda yaşayan bireylerin sorunlarının ortaya konabilmesinde bir çerçeve sağlanması amaçlanmaktadır.

### Heterotopya Kavramı

Michel Foucault neredeyse bütün kültürler ve uygarlıklarda gerçek, diğer bir deyişle fiili yerlerin bulunduğunu belirtmektedir. Bizzat o toplumun kurumsal bir hâl almasında rolü olan ayrıca fiziki olarak meydana gelmiş ütopya biçimleri hâlini andıran yerlerin var olduğunu ifade etmektedir. Ona göre gerçek alanlar -kültürün barındırdığı bütün öteki gerçek alanlar- bu alanlar içerisinde bir yandan temsilini bulmakta bir yandan da tartışılarak ters yüz edilmektedir. Bu alanlar fiziki biçimde bir yerlere konumlandırılabilir olabilseler de tüm mekânlardan ayrı düşünülebilecek yerlerdir. Foucault böyle yerleri, yansıtmış oldukları ve belirttikleri tüm mekânlardan kesin surette farklı bir temsilde bulduklarından dolayı ütopyaların karşısında konumlanacak biçimde heterotopya şeklinde adlandırmaktadır (Foucault, 2014, pp. 295).

Foucault Özne ve İktidar adlı eserinde *Heterotopya* kavramını 6 madde ile açıklamaya çalışmıştır. Bu açıklamaları örnekleme yoluna giderken "bizim mekânımız ne kadar düzensiz, ne kadar kötü yerleştirilmiş ve karmakarışık ise o kadar mükemmel, o kadar titiz, o kadar düzenli olan öteki bir mekân, öteki bir gerçek mekân yaratırlar." (Foucault, 2014, pp. 301) şeklinde bir ifade kullanmaktadır. Çalışma konumuz içerisinde yer alan sosyal konutlara bu çerçevede bakmak önem kazanmaktadır. Çünkü sosyal konutlar da yerleşim düzeni açısından diğer konut alanlarına göre oldukça tertiplidir. Alanlar kendi içerisinde ayrılmıştır. Bünyesinde barındırdığı park, bahçe, barınma, alışveriş alanları son derece düzenlidir. Kuralları son derece açıktır.

Foucault'da tanımını bulan kavramın tanımlanırken kullanıldığı 5. ilke konumuz açısından en değerli ilkedir. Bu ilke heterotopyanın hem izole edilmiş hem de içine dâhil olunabilir bir açıklık/kapalılık düzenini varsaydığını açıklamaktadır. Bu açıklama "Heterotopya"ya belli bir güç ya da şahsi izinlerle ulaşılabilir olma özelliği sağlamaktadır; herkesin ulaşabileceği bir kamusal alan olmadığını belirtmektedir (Çavdar, 2018, pp. 946). Sosyal konutlar da pek tabii ki açıklık-kapalılık düzenine uyan hem izole hem içine dâhil olunabilir bir mekân şeklinde düşünülebilmektedir. Bu konutların toplu olarak nitelenenlerinin birçoğunda giriş alanlarında bulunan güvenlikten sorumlu kişiler içeriye giriş ve çıkışlarda denetimi sağlarken sosyal konutlarda şifreli kapı girişleri tercih edilebilmektedir.

## Mekân Olarak Kent

Lefebvre (2014, pp. 67) neo-kapitalizmin mekânsal pratiğinin ne olduğu ile ilgili gündelik gerçeklik ve kentsel gerçekliğin algılanan mekân içinde birbirilerine sıkı bir şekilde bağlı olduğu görüşünü aktarmaktadır. Ona göre sonuç olarak “modern” mekânsal pratik, bir toplu konutta ikamet eden insanın gündelik yaşamıyla tanımlanabilir.

Sanayi devrimi ile birlikte fabrikalar ve onların yan tesisleri sebebiyle şehirler kalabalık bir hâl almıştır. Ardından bürokrasi de ağırlaşmış, toplu bir işsizlik durumu başta olmak üzere çeşitli sorunlar ortaya çıkmıştır. Kentlere doğru büyük göçlerin fitili ateşlenmiştir. Nüfustaki artış, toplu konut veya sosyal konut adı verilen mekân düzenlemelerini zorunlu kılmıştır. Bu durum ekolojik dengeyi bozmuş, şehirleri sorun yumağına dönüştürmüştür (Göka, 2001, pp. 200). Bu sorun yumağına ek olarak Lefebvre (2014, pp. 322) 20.yy’da, yoksulların ikamet ettiği yerlerin ortadan kaybolmaya doğru bir eğilim gösterdiğini belirtmektedir. Zenginlerin ikamet alanlarının yoksulların oldukça küçük ve eski olan evleriyle zıtlık oluşturmalarına benzer bir şekilde, banliyö alanlarındaki müstakil mülkler de “toplu konutlarla” bir zıtlık oluşturmaktadır. “Asgari geçim” adı verilen deneyim de ek olarak buna hizmet etmektedir. Yeni ikamet alanları ile şehirler sosyalliğin en az olduğu eşik ile paralellik göstermektedir. Bu eşğin ötesinde ise yaşama tutunmak imkânsız bir hâl almaktadır. Bunun nedeni toplumsal yaşamın bütünüyle yok olmasıdır. Görünmez iç sınırlar, genel bir strateji vasıtasıyla tek bir iktidarın hüküm sürdüğü mekânı birbirinden ayırmaya başlamaktadır.

Özge Baydaş Sayılğan’ın 2010 yılında gerçekleşen *1. Ulusal İletişim Ortamlarında Çevre Etkileşimi Sempozyumu*’nda sunmuş olduğu bildirisinde geçen ifadeler de modern konut eleştirisini desteklemektedir:

Hausmann’ın Paris şehrinin labirentvari mahallelerinin sokaklarında konumlanan ünlü barikat savaşları gibi bir yöneten-yönetilen mücadelesinin, yönetilenlerin lehine dönmek üzere bir daha yaşanmaması adına düşlediği yeni bir şehir projesinin bugün İstanbul’da ve Türkiye’nin hemen her kentinde dayatmacı bir kent görünümü olarak “TOKİ” veya “Kıptaş” evleri ile örneğin “Sulukule” gibi veya “Başbüyük” gibi İstanbul mahalle dokularının kentsel dönüşüm adına ya yüksek ve simetrik apartmanlarla örülmesi ya da gittikçe merkezleşen kent alanlarına yakın düşen mahallerin boşaltılarak, sakinlerinin yine benzer yapıdaki sitelerin içine istiflenmesi bir tesadüf değildir (2010, pp. 1).

Yukarıdaki alıntıdan toplu konutların üretiminin bir tesadüf olarak değil planlı bir çalışma olarak gerçekleştirildiği sonucu çıkabilmektedir.

Şehirler bir kez düzenini kurduktan sonra içinde yer alan nüfus içerisinde kişileri uygun oldukları bölgelere yönlendirmektedir (Park, 1952, pp. 79). Bu açıdan baktığımızda çalışmamızda bahsettiğimiz sosyal konutların yönetimselliğin işlerlik kazandığı yerler olduğu fikri önem kazanmaktadır.

Dünyada barınma ve konut haklarıyla ilgili çeşitli gelişmeler yaşanırken ülkemizde de hızlı kentleşme sonucunda konut sorununun Cumhuriyetin ilanı ve İkinci Dünya Savaşı ertesinde belirlemeye başladığı ifade edilebilir. Cumhuriyetin ilanı ile beraber yeni başkent Ankara ile İkinci Dünya Savaşı’nın ardından faydalanılan Marshall yardımlarının etkisiyle de İstanbul başta olmak üzere sanayileşen diğer kentler; kentleşmeyle beraber konut sorunları ile karşı karşıya kalmışlardır (Akalin, 2016, pp. 108). Bu konut sorunlarıyla ilgili olarak ülkemizde TOKİ (Toplu Konut İdaresi Başkanlığı) devreye girmiş ve bu sorunların çözümü için sorumluluk almaya başlamıştır. Fakat zamanla dikey yapılaşmanın meydana getirdiği rant sağlama durumu imar alanı olarak uygun görülmeyen belirli alanların da imara açılarak çeşitli sorunların yaşanmasına neden olmuştur. Çalışmamız bağlamında ele aldığımız filmlerde bu tür



sorunlara örnek verilebilecek olaylar yansıtılmıştır. Kent hayatının bireyin yaşamına getirdiği çeşitli zihinsel zorluklardan da bahsetmek mümkündür. Kentte yaşayanlar birbirlerine karşı sürekli ihtiyatlı davranmak zorunda hissetmektedir. İnsanın çevresinde bulunan neredeyse tüm bireyleri tanıdığı ve yine bu bireylerle olumlu bir ilişki kurduğu kasaba yaşamında dışa vurulan hareket ve düşüncelere içsel tepkiler gösterilmektedir. Fakat insanların buna benzer bir durumu çok sayıda farklı insanla karşılaştığı şehirde yapacak olduğunu varsaydığımızda içsel olarak tümüyle atomize hâle geleceğini, düşünmesi bile zor olan ruhsal bir duruma ulaşacağını öngörmek mümkündür. Kimi zaman bu psikolojik olgu, kimi zaman da kent yaşamının gelip geçici değişkenlerine karşı bireylerin haklı olarak gösterdikleri güvensizlik, tedbirli bir tavır takınmayı mecburi hâle getirmektedir. Bu ihtiyatlılık sebebiyle uzun süredir tanıdığımız bireylere rastladığımızda bile onları tanıymıyormuş gibi davranabiliriz. Bizi kasabalı insanların bakışlarında soğuk ve kalpsiz bir şekilde resmeden de bu ihtiyatlılıktır (Simmel, 2009, pp. 322). Filmlerde kent hayatında yaşam süren bireylerin birbirilerine bakış ve davranışlarında bu ihtiyatlılık tavrı kolayca hissedilebilmektedir.

İncelediğimiz filmlerin anlatı yapısında ve karakterlerin film içerisindeki davranışlarında bu tedbir durumu açık bir şekilde kendini göstermektedir. Şehir, güçlülerin durumunu devam ettirebilmesi için kendine kurbanlar belirlemektedir. Şehrin bu özelliğini içselleştirmiş bireylerin, temkinlilik ilkesine uymaları ve bunu devam ettirmeleri çok normal bir durum hâlini almıştır (Değirmen, 2018, pp. 225). Çalışmamızda incelediğimiz sosyal konutları eleştirel gözle ele alan sinema filmlerinde de bu konutlarda yaşayan insanların kurban konumuna koyulduğu görülmektedir.

Bu başlık altında belirtilen sorunların yaşandığı şehirlerden biri İstanbul'dur. Türk sinemasının başlangıç dönemlerinde bir mekân olarak İstanbul'un sunumu, dış mekâna ilk kez çıkabilen kameranın teknik olanakları sebebiyle kısıtlı olarak kalmıştır. 1960'lı yıllarda kendi anlatı yapısını oluşturmayı başaran Türk Sineması, şehri 'güzel İstanbul' imajı ile yansıtırken bir taraftan da göç almaya başlayan şehrin sosyal yapısındaki dönüşüme şahitlik etmektedir. Şehrin modernleşmekten ziyade taşralaşması ve şehir kültürünü meydana getirememesi Türk Sineması için önemli bir konu olmuştur. 1990'lı yıllardan başlayarak Türk Sineması'nda İstanbul'un şehir olarak varlığı önemini yitirirken, gittikçe kalabalıklaşan şehirlerdeki bireylerin yalnızlığı, yersiz-yurtsuzluk, yoksul alanlardaki hayatlar ve etnik kimliklerin temsili ele alınan konular arasında yerini almaya başlamıştır (Torun, 2017, pp. 148). İnceleme konusu yaptığımız filmlerde bireyin yalnızlığı, yersiz yurtsuzlaşması, İstanbul'un silüeti ve mimari açıdan gelmiş olduğu durum sunulmuştur.

Ayrıca bu başlık altında 1958-1969 yıllarındaki yazılarında politika, medya tarihi, sanat, mimari gibi alanlara eleştirel olarak saldıran Sitüasyonistlere<sup>3</sup> değinmenin gerekli olduğu düşünülmektedir. Sitüasyonistler yaşam sanatının dekoru olarak kentsel çevreyi görmekteydi. İktidarın güç araçlarının bir destekçisi olarak gördükleri binaları, meydanları, iç ve dış tüm mekânları oyunsal bir alana dönüştürmeyi düşünmekteydiler (Sayılğan, 2010, pp. 1). Bu nedenle böyle bir başlık altında onlara da değinmenin önemi ortadadır.

### **Eleştirel Kent Yaklaşımları**

İlk sosyologlar şehirlere ve kent hayatına büyük bir ilgi duymuştur. Hatta klasik sosyologlardan Max Weber'in ölümünden sonra yayınlanan, çağdaş kapitalizm ile ortaçağın Batı şehirleri arasında ilişki kurulabilecek durumların izini sürdüğü Şehir (*The City*) adlı bir kitabı bulunmaktadır. Diğer sosyologlar ise, bundan ziyade şehrin gelişmesinin fiziki ve sosyal çevreye verdiği zararı konu edinmişlerdir. Georg Simmel ve Ferdinand Tönnies'in eserleri kent

<sup>3</sup> Sitüasyonist Enternasyonel, 20. yüzyılın ortalarında kurulan ve 1968 Fransa öğrenci ayaklanmalarında adını tüm dünyaya duyuran, gündelik hayatta estetik ve politik bir devrimi amaçlayan, 1956-1972 yılları arasında faaliyet göstermiş, Kıta Avrupası orijinli enternasyonel bir muhalif örgüttür (etilen.net, Erişim tarihi: 04.09.2020).

sosyolojisi için ilk önemli katkılar olarak bilinmektedir. Bu düşünürler kendilerinin ardından gelen kent sosyologlarını etkilemişlerdir. Örnek vermek gerekirse, Chicago Okulu'nun önemli bir üyesi Robert Park, 20. yüzyılın başında Almanya'da Georg Simmel'in yardımları altında çalışmıştır (Giddens, 2012, pp. 945).

Eleştirel şehircilik düşüncesi kente karşıyken, eleştirel olmayan şehircilik düşüncesi de yalnızca ölçülebilen ve sayısal verileri belirlenebilen unsurları destekleyecek şekilde tasarlanmıştır. Eleştirel olmayan şehircilik düşüncesi, çalışma alanı olarak somut/katı, haritalanabilen, modellenen aynı zamanda üzerinde mekân çalışması gerçekleştirilebilen şehri temel alır. Böylece, temelde dört boyutu olan bir nesne, kendi varlığında rol oynayan süreçlere, toplumsal ilişkilere hissiz, düz bir yüzeye, dokusu bulunmayan bir düzleme indirgenmiştir. 1960'lı yılların sonlarına doğru Marksizm yeniden ortaya çıkınca Avrupa ve ABD'de durumlar değişik bir hâl almıştır. Buralarda sosyoloji, coğrafya ve şehir plancılığı gibi bazı alanlar dikkat çekici bir biçimde radikal ve entelektüel hâle gelmişlerdir. O ana kadar pozitivizmin varlığıyla devam eden konular daha önce çekmediği ilgiyi çekmiş ve toplumsal bir vücut kazanmaya başlamıştır (Merrifield, 2012, pp. 23). Eleştirel kent düşünceleri, mimarinin bir şekilde "eleştirel" olmasının zorunlu olmadığını, ancak onun sosyal ve ideolojik antagonizmaları ortaya koymaması ve bunlarla iletişime geçmemesinin de mümkün olmadığını tezinden hareket etmektedir. Bu görüşe göre mimari katıksız bir hâle gelmeye, yalnızca estetik veya işlevsel olmaya uğraştıkça, var olan antagonizmaları daha çok üretecektir (Zizek, 2011, pp. 105).

Kentler aslında nüfus ile bina birlikteliğinden çok daha derin bir anlam taşımaktadır. Kentin yıllara hatta yüzyıllara uzanan bir tarihi bulunmaktadır. İçinde yaşayan insanları etkileyen, onlara kentli olma duygusunu yaşatan bir kültüre, kimliğe ve ruha sahiptir (Göka, 2001, pp. 135). Şehir, farklı biçimlerde -tasvir edilecek olursa- cehennem, Sodom ve Gomora'nın yanında Mammon'un alanı olarak, tüm varlığın çirkin, yabani olduğu ve her şeyin eksildiği bir yer şeklinde betimlenebilir. Bu nedenle Marksist düşünürler göre şehir sorununun çözülmesi, ona haddinin bildirilmesi ve onun burjuvalardan arındırılması gerekmektedir. Onların görüşlerine göre şehir mekânı Marksizm'in özünü zehirlemekte, militan Marksist mücadelenin "halesini" perdelemektedir (Merrifield, 2012, pp. 16-17).

Kentleşme ve onun getirisi olan konut biçimleri ile aileler erozyona uğramaktadır. Yoksul halk şehirlere yoğun biçimde göç etmiş, sosyal açıdan çözülme süreci içinde bulunan bölgelerde suç oranı yükselmiştir. Açıklanan resmi rakamların haricinde görülmeyen geniş bir suç oranı bulunmaktadır. Bu oranın büyük bir bölümünü de ekonomik suçlar oluşturmaktadır. Çek sahtecilikleri, kumar, uyuşturucu ticareti vb. bu suçlardan bazılarıdır (Dönmezer, 1986, pp. 59). Hem örneklem olarak seçilen filmlerimizde hem de dünyada sosyal konutlar hakkında çekilen ve sonuç bölümünde yer verilecek filmlerde bu suçların örnekleri görülebilmektedir.

Merrifield (2000, pp. 173) şehre, düzenli olanın yanında düzensiz olanı da barındıran ve üretildiği kadar kendi kendine biçim almakta olanı da muhafaza eden mekânlar şeklinde ortaya çıkma fırsatı tanınması gerektiğini belirtmektedir

### **Chicago Okulunun Kent Görüşü**

Kentin tam manasıyla bir analiz konusu biçiminde ele alınması Chicago Okulu'nun temsilcilerinin çalışmalarıyla mümkün olmuştur. 1900'lü yıllarla beraber kent artık özgün bir şekilde araştırılabilen bir analiz nesnesi hâline gelmiştir. Chicago Okulu temsilcilerinin görüşleri ekolojik kent kuramları olarak anılmaktadır. Bu durumda Darwin'in düşüncelerinden etkilenmeleri ve kenti bir organizma biçiminde ele almaları etkili olmuştur. Araştırmacılar Park, Burgess, Mckenzie ve Wirth ile anılan bu ekolojik kent kuramlarının ortaya çıkmasında

en büyük katkılardan biri, Chicago kentinin araştırma laboratuvarı özelliğinde olmasıdır. Amerikan kentlerinin incelenmesi üzerinden geliştirilen bu kuramlarda ilk kez bütünleşme, gettolaşma gibi kavramlar kullanılmıştır (Turut & Özgür, 2018, p. 3). Chicago Okulu çatısı altında yer alan kuramcılar şehre kanser benzetmesi yapmışlardır. Kenti, aileler gibi doğal kurumları kendine has gerilimleriyle darmadağın eden bir mekân olarak betimlemişlerdir. Buna ek olarak şehri toplumu ortadan kaldıran, yabancılaşmaya katkı sağlayan, sapkınlığı, suç işlemeyi ve işlevsiz davranışları destekleyen bir yer şeklinde düşünmüşlerdir. Onlara göre şehirde toplumsal hayat gelişmemektedir, buna zıt olarak çözülmektedir. İnsanlar bir kere şehri meydana getirdiğinde orada yaşamaya mahkûm gibi düşünmeye başlamaktadır (Merrifield, 2012, pp. 22). Chicago okulu temsilcileri kenti ekolojik bir varlık olarak görmelerinden ve doğal bir süreçte ortaya çıktığı görüşlerinden dolayı eleştirilere maruz kalmışlardır. Böyle bir eleştiriye maruz kalması nedeniyle eleştirel kent görüşleri söz konusu olduğunda bu okulun fikirleri de önem kazanmaktadır.

### **Henri Lefebvre'in Kent Görüşü**

Lefebvre (2014, pp. 90) mekânın üretiminin gözlemlenebilecek ve analiz edilebilecek şekilde dünya pazarından gelen baskılara ve kapitalist üretim ilişkilerinin yeniden üretilmesine eşlik ettiğini belirtmektedir. Şehir (Devlet) belirli bir merkez belirleyerek, kendisini ayrıcalıklı bir yer hâline getirir ve etrafını da kendisine has bir hat ile çevirir. Daha önce bulunulan geniş mekân bundan böyle tanrısal bir düzen ile yaşamaya devam eder (2014, pp. 246).

Senem Kurtar (2013, pp. 202) *Bir Şehir Filozofu Olarak Henri Lefebvre ve Gündelik Yaşam Sanatı* adlı çalışmasında şehirlerin kaderinin aynı zamanda o şehrin üzerinde yaşam süren her şeyin de kaderi olduğunu söylemektedir. Bu ikilinin birbiri ile sürekli, yenileyici ve kaçınılmaz bir bağ ile bağlı olduğunu aktarmaktadır.

Lefebvre'e göre mekân ideoloji ve siyasetten ayrı düşünülmemeyecek bir varlıktır. Her zaman politik ve stratejik bir önem taşımıştır. Kapitalist sistem içerisinde de taşıdığı bu önem nedeniyle değer kazanmıştır. Bu değer kazanma süreci boyunca kapitalizm bir mekâna yerleşmekte ve kendisini sürekli yeniden üreterek varlığını sürdürmeye çalışmaktadır. Sermayenin mekâna farklı bir anlam yüklemesiyle "sermaye mekânı" oluşmakta ve kapitalist üretim biçimiyle mekân sürekli yeniden üretilen bir metaya dönüşmektedir (Güllüpnar, 2013, pp. 70). Böylece ortaya çıkan kentler de sermayenin meta üretimine ve maksimum kâr isteğine yönelik olarak bir düzen kazanmaktadır.

### **Manuel Castells'in Kent Görüşü**

Manuel Castells kent ile ilgili çalışmalarında Marksist şehir sosyolojisinin gelişimini temel almıştır. Kentin ortaya çıkma süreci ile ilgili olarak belirttiği görüşlerinde kentleşme sürecinin yapay olarak meydana geldiğini ve bunun sonucunda kentin inşa edildiğini ileri sürmektedir. Bu durum da belirtmektedir ki kentsel mekân sermayenin çıkarlarına katkı sağlayan devlet ile sürecin yaratmış olduğu sosyal çelişkilere tepki gösteren toplumun meydana getirdiği bir üründür. Kenti çözümlenmek adına onun değişim sürecinde meydana gelen değişkenlerini anlamak gerekmektedir. Bir kent mimarisi o kentte yaşayan sosyal grupların arasında bulunan ilişkileri yansıtmaktadır. Örnek vermek gerekirse yüksek binaların güç ile parayı sembolize ettiği söylenebilir (Güllüpnar, 2013, pp. 74). Bugün kentlerde var olan yüksek katlı dikey yapılaşmayı sıkça görebilmek mümkündür. Bunların yanında özellikle ülkemizde tek katlı yapıların da varlığı devam etmektedir. Ülkeye özgü sosyo-ekonomik yapı içerisinde bu yapılarda hayat süren bireylerin hangi ekonomik gruba dâhil olduğunu anlamak güç değildir.

Castells kent sosyolojisinde yer alan, kentin kendi kararlarını alan özerk bir varlık olduğu görüşünün hatalı olduğunu vurgulamakta ve kentin, içinde yer aldığı toplumdan etkilendiği ve toplum eliyle şekillendiği görüşünü savunmaktadır (McKeown, 1980, pp. 258). Ayrıca kentin, emek gücünün üretimini devam ettirmesi adına tüketim için gerekli olan ihtiyaçları meydana getiren birim olduğunu ileri sürmektedir. Kentte var olan sorunlar tüketim süreçleri ile emeğin yeniden üretimi arasındaki ilişkilerden meydana gelmektedir. Devlet tüketim için gereken ihtiyaç arzını sunmaktadır ve devletin bu işlevi emek gücünün gündelik yaşamını devam ettirebilmesi adına gereken ihtiyaçları gidermektedir. Bu durum kentleri emeğin yeniden üretildiği mekânlara dönüştürür (Castells, 1977, pp. 461). Emeğin yeniden üretiminin gerçekleştiği mekânlar bu üretimin verimli hâle getirilmesi için 'kent düzenlemesi' adı altında programlanmıştır. Kent düzenlemesinin verili değil yapay olduğu düşünüldüğünde yönetimi elinde bulunduranlar tarafından ideolojik düşüncelerle gerçekleştirildiği öne sürülebilir.

Kentin ihtiyaç duyulan ürünleri üretememesinden doğan çelişkiler devletlerin müdahalesiyle çözülmeye çalışılmıştır. Kentin yaşadığı çelişkiler, gündelik yaşamın koşulları ve devlet politikaları sınıf farklılıklarını açığa çıkararak kentsel çatışmaları siyasal ve küresel hâle getirmektedir (Castells, 2014, pp. 170).

### **David Harvey'in Kent Görüşü**

Bahsettiğimiz diğer kent teorisyenleri gibi Harvey de kenti ekonomi politik bir eleştirel yaklaşımla ele almıştır. Sermayenin kentte vücut bulması, kapitalizmin ortaya çıkardığı çelişkiler ve eşitsizlikler hakkında çalışmıştır. Ona göre sermaye, kârı ençoklaştırmak adına yeni üretim biçimleri aramaktadır. Bu üretim biçimlerinden bir tanesi de yapıli çevrenin üretimidir. Harvey bu üretim biçimini şöyle açıklamaktadır: Üretim ile tüketimin yoğun olduğu bir durumda birikim nedeniyle oluşan sermaye kendini ortaya çıkan krizlerden kurtarmak adına bir çıkış yolu arar. Bu çıkış yolunu daha az gelişmiş alanları hedef alma düşüncesinde bulur. Böylece kapitalizm yerleştiği yeni alanlarda sermayeyi sabit hâle getirerek yapıli çevreyi üretmektedir. Harvey'e göre tarihsel olarak modern kentler bu şekilde büyümüştür (Şengül, 2000, pp. 30). Yüksek kâr amaçlarıyla ülkemizde de başlatılan ve devam eden inşaat çılgınlığı ile dikey yapılaşma bu görüş temel alınarak anlaşılabilir.

Kentler, artık ürünün sosyal ve coğrafi biçimde bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Bu artık ürün bir yerden ya da bazı bireyler üzerinden elde edilmektedir. Bu varlığın kullanılması ve tüketilmesi ile ilgili kararlar bir azınlık tarafından alınmaktadır. Bu nedenle kent söz konusu olduğunda sınıf ayrımları da doğrudan orada belirmektedir. Kenti sermaye sınıfının kâr elde edebileceği hâle getirmek için yapılması gereken uygulamalardan birini Harvey 'yaratıcı yıkım' kavramıyla açıklamaktadır. Bu kavram yeniden yaratmak adına var olanı yıkmayı ifade etmektedir (Harvey, 2013, pp. 45).

Yukarıda bahsedilen eleştirel kent yaklaşımlarına ek olarak Bolşevikler de kente karşıt görüşler ileri sürmüştür. Onların ayaklanmaları kendine kenti temel almaktadır. Sosyalizm fikirlerinde şehirleri devasa fabrikalara, kusursuz üretim araçları ile beş yıllık kalkınma planlarına kaynak olan mekânlara dönüştürmek düşüncesi yer almaktaydı. Şehrin radikalizmi yozlaştırdığı ve Marksist düşüncüyü savunanları yumuşatarak onları tüketicilere dönüştürüp aynı zamanda burjuvalaştırdığı bazı düşünürler tarafından da ifade edilmiştir (Merrifield, 2012, pp. 17-18).

### **Yöntem**

#### **Çalışmanın Sorunsalı**

Sosyal konutların aslında bir tecrit ve tahakküm altında tutma yöntemi olarak kullanıldığı düşünülebilmektedir. Ayrıca bu alanlara yönetimselliğin işlerlik kazandığı bir

mekân olarak bakılabilmektedir. Bu mekânlar toplumsal, siyasi ve kültürel pratikler tarafından üretilmektedir. Bu görüşler ışığında sinema alanında bir bilimsel çalışmanın kendine yer bulamamış olması çalışmanın sorunsalını oluşturmaktadır.

### Çalışmanın Amacı

Lefebvre'in algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekânlar ayrımından hareketle Foucault'nun "Büyük kapatılma" ve "Heterotopya" kavramlarının *Rüya* ve *C Blok* filmlerindeki izini sürmektir. Bunun yanında şehir hayatının meydana getirdiği sosyal konutların, ilk olarak bireyin yaşamına ve daha sonra toplum yaşamına getirmiş olduğu olumsuzlukların sinemaya yansımalarının analiz edilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca sosyal konutların aslında bir tecrit ve tahakküm altında tutma yöntemi olarak kullanıldığı ve bu mekânların toplumsal, siyasi ve kültürel pratikler tarafından üretildiği görüşünün ortaya konması ve bu düşüncenin film örnekleriyle desteklenmesi amaçlanmaktadır.

Filmsel anlatı içerisinde bulunan kültürel temalar, problemler ve bu problemlerin çözümü, sosyal değerleri somutlaştırmak ve meşru hâle getirmek üzere üretilen kültürel simgeler, sinema izleyicisine gerçek hayatında da yol gösterebilecek düşünceler, tutum ile davranış şekilleri kazandırabilmektedir (Özden, 2004, pp. 160). Çalışmamızın bir başka amacı ise örneklem olarak seçilen iki film üzerinden, sosyal konutlara getirilen eleştirel bakışı incelemektir.

### Çalışmanın Yöntemi

Örneklem olarak seçilen filmlere sosyolojik ve ideolojik yaklaşımlarla eleştirel bir film analiz yöntemi uygulanarak sonuca ulaşılmaya çalışılacaktır. Filmlerin sosyal bilimlere yaslanan bir pencereden sosyolojik ölçütler temel alınarak değerlendirilmesini amaçlayan sosyolojik yaklaşımda, filmler toplumsal bir sanat ve kültür eseri olarak ele alınıp eleştirilmektedir. Bu eleştirel yaklaşım sinema filmlerini, üreticilerinin öznel ifade koşulları veya estetik bakış açısı ile incelemek yerine, filmin ortaya çıktığı dönemin veya içeriğinin ele aldığı zamanın sosyal durumlarının incelenmesini önermektedir. Bu durumda bir sinema filminin hangi türe veya tarihsel döneme ait olduğu farketmeksizin, o film sosyolojik verileri ortaya koyan bir kaynak şeklinde ele alınmaktadır (Özden, 2004, pp. 153-154).

Sosyolojik yöntemin belirmesine imkân tanıyan nedenler -sosyal ilişkilerin iktisat temelli diğer değişkenlerle olan ilişkisinin çözümlenmesi ve sinema filmlerindeki ideolojik göndermeler- aynı zamanda farklı disiplinler alanlardan alınabilecek kuramsal desteklerin de gerekliliğini göstermektedir. Sosyolojik yöntemin diğer çalışma alanlarından yararlanma gerekliliğinin temelinde betimleyici niteliği öne çıkan bir eleştirel yaklaşım olması yatmaktadır (Özden, 2004, pp. 157).

Sosyolojik eleştiri daha çok betimleyicidir; sanatsal ürünler hakkında bir değer yargısı ortaya koymamaktadır, var olan durumu tespit etmeye çalışmaktadır. Kimi zaman normatif olmakta ve değer yargıları içermektedir. Buna en iyi örnek birçok açıdan sosyolojik eleştiri ile birleşen, neredeyse bazen birbirinden ayrılması güç olan Marksist eleştiridir (Moran, 1991, pp. 77).

Eleştirel yaklaşımlar kesin sınırlara sahip değildir ve farklı eleştirel yöntemler sinema filmlerinin çözümlenmesinde kullanılabilir. Benzer biçimde sosyolojik eleştiri yaklaşımını uygulayan bir sinema filmi eleştirmeni, filmde yer alan sosyolojik veriler hakkında bir çözümlemeye bulunmak adına ideolojik eleştiriye kullanabilmektedir. Çünkü modern toplum içerisinde sınıf veya cinsiyete dayalı toplumsal ilişkiler, egemenlik ilişkileri içinde bulunan iktidar yapıları tarafından belirlenmektedir (Özden, 2004, pp. 158).

Marksist yaklaşıma göre, hâkimiyet süren ideolojinin varlığını devam ettirmesine yardım etme işlevini üstlenen yanlış bilinç kavramı, kapitalizm içerisinde yaşam süren toplumlarda insanların çoğunluğunun neden kendilerini geri plana atan bir sisteme ses çıkarmadıklarını açıklamaktadır (Özden, 2004, pp. 170). Bu çalışmada eleştirel açıdan ele alınan sosyal konut olgusunun, toplum içerisinde olumlu olarak değerlendirilen bir barınma biçimi olduğu düşünülmektedir. Fakat belki de bahsedilen yanlış bilinç sebebiyle bireyler kendilerini bu sosyal konutlara zorunlu bırakan sistem hakkında düşünmemekte ve bu barınma sistemine eleştirel yaklaşmamaktadır.

Çalışmamızda kullanacağımız diğer bir film eleştiri yöntemi olan ideolojik film eleştirisi, amaç olarak tüm sınıfların düşünce ile hayat biçimlerinde derin bir şekilde benimsemiş oldukları ve egemen ideolojinin hayatını devam ettirmesini sağlayan kültürel, filmsel eylem ve söylemlerin ortaya çıkarılmasına imkân tanımayı ve özgürleşme yolları önermeyi belirlemiştir (Özden, 2004, pp. 171).

### Çalışmanın Örnekleme

*Rüya* filmi mekânın üretiminde rol alan kişilerin gözünden bir değerlendirme yapmak için, *C Blok* filmi ise sosyal konut veya dikey yapılaşma içerisinde hayat süren kişilerin yaşam biçimlerinden bir bakışı sağlamak adına seçilmiştir. *Rüya* filminde mekân üretilir. *C Blok* filminde ise üretilen bu mekânın insanların yaşamında meydana getirdiği değişiklikler ve insanların sosyal durumlarına göre yerleştirildiği konumlar konu edilir. Örnekleme yöntemi olarak amaçlı örnekleme yöntemi tercih edilmiştir. Bu örnekleme yönteminden ise kolay ulaşılabilir durum örneklemesine başvurulmuştur.

“Bu örnekleme yöntemi araştırmaya hız ve pratiklik kazandırır. Çünkü bu yöntemde araştırmacı, yakın olan ve erişilmesi kolay olan bir durumu seçer. Kolay ulaşılabilir durum örnekleme, çoğu zaman araştırmacının diğer örnekleme yöntemlerini kullanma olanağının bulunmadığı durumlarda kullanılır.” (Yıldırım & Hasan, 2016, p. 123)

### Örnek Filmlerin Analizi

**Tablo 1:** *C Blok* Filminin Analizi

Filmin Teması	Olay Örgüsü	Gerçek Mekân Örnekleri	Kurgulanmış Mekân/Heterotopik Mekân Örnekleri	Zaman Türü
ikili ilişkilerdeki yozlaşma, aldatma, yalnızlık, sıkışmışlık, dışlanmışlık	karakterlerin tanışması, aldatma, ayrılma, olay yerine geri dönüş, yıkılan bir hayatın son hâlini kontrol etme	sosyal konut (c blok), akıl hastanesi, deniz kenarları	film tamamıyla var olan mekânda geçmektedir.	heterokronik <sup>4</sup> , karakterin arkadaşına başından geçenleri anlatması

<sup>4</sup> Var olduğu normal zamanı dışında gelişen, değişik zamanlarda meydana gelen anlamında kullanılan bir kavramdır.

*C Blok* filminde bulunduğu konum itibarıyla üst sınıfa ait bir kadın olan Tülay'ın hayatını sorgulayışı ve kendini bulma arayışı anlatılır. Evliliğinde sorunlar bulunan Tülay, kapıcının oğlu Halet ile evinin hizmetçisi Aslı'nın ilişkilerine tanık olmuştur. Onların ilişkilerinde görmüş olduğu tutku, Tülay'ı kendi içinde sorgulamalar yapmaya sevk edecektir. Bu sorgulama süresince evliliği daha kötü bir hâl almakta ve Tülay, mutluluk arayışı içinde hazlarının sınırlarını zorlamaktadır. Tülay'ın bireysel problemleri aktarılırken, farklı sınıfta yer alan insanların yaşamları ve konumları nedeniyle düştükleri durum da sorgulama konusu yapılmaktadır.

*C Blok*, Zeki Demirkubuz tarafından çekilen ilk filmidir. Bu filmde evlilik olgusu ve kadın ile erkeğin birbiri ile ilişkileri sorgulama konusu yapılırken, kent hayatının simge unsurlarından biri olan bloklarda var olan kalabalık içindeki yalnızlıklara ve iletişim bozukluklarına dikkat çekilmektedir (Karabağ, 2019, pp. 1436).

Aslında Tülay karakterinin evlenerek bir toplu konuta yerleşmesinin ve hayatındaki sıkışmışlığın, yalnızlığın hikâyesidir *C Blok*. Şehir hayatının gelişimi ile beraber ortaya çıkan yerleşim alanlarından olan blokların insanların hayatında meydana getirdiği olumsuzluklar gözler önüne serilmiştir. Bu blokları Foucault'nun bahsettiği 'büyük kapatılma' kavramına gönüllü bir kapatılma örneği olarak vermek mümkündür. Yine filmin sonunda Halet'in akıl hastanesine düşmesi bir kapatılma örneği olarak tanımlanabilir.

Filmde mekânsal tekinsizlik bloklar içerisinde bir dairede sıkışmış yaşam üzerinden okunabilmektedir. Filmdeki apartman dairesi başkarakter için kendisini güven içerisinde hissettiği bir barınma alanından çok mutsuzluk ve huzursuzluk barındırmaktadır. Tülay karakteri var olma içgüdüleri ile *C Blok*'tan uzaklaşmakta ve evine yabancılaşmaktadır (Sarıberberoğlu, 2019, pp. 32).



*Görsel 1:* Tülay'ın Halet'i akıl hastanesindeki ziyareti (Demirkubuz, *C Blok*, 1994)

Halet karakterinin arabasını bir mekân olarak görmek mümkündür. Halet'i birçok kez arabanın içinde görürüz. Utancını, yalnızlığını paylaşmak için arabaya sığınmaktadır.



*Görsel 2:* Halet'in Tülay ile birlikte olmasından sonra arabaya sığındığı sahne (Demirkubuz, C Blok , 1994)

Modernizmin eleştiriyeye açık bir kapı bıraktığı alan mimaridir. İnşa edilen sosyal konutlarda yaşayacak insanların buradaki hayat sürme pratiklerini önemsemeden dikilen bu beton yığınları modernizmin kötü yanlarından biri olarak okunmaktadır. Çalışma bağlamında bu konutların aynı zamanda bir tecrit mekânı olarak düşünülmesi de önerilmektedir. Aynı zamanda yapıların büyüklüğü belki de sistemin, iktidarın bir güç gösterisidir. Kaçınılmaz, yenilemez büyüklüğünü simgelemektedir. Film de bu anlatıyı C Blok'u başrol yaparak vermektedir.



*Görsel 3:* Filmdeki bloklardan bir kare (Demirkubuz, C Blok, 1994)

Toplu konutların ve şehir yaşamının bireyler üzerindeki yozlaştırıcı etkilerini Tülay karakterinin eşini kapıcının oğlu ile aldatması, bir çetenin Tülay'a saldırmaması, Tülay'ın eşinin temizlikçi kız ile birlikte olması, bir saldırganın Halet'i bıçakla yaralayıp kaçması durumlarından çıkarabiliriz.



**Tablo 2: Rûya Filminin Analizi**

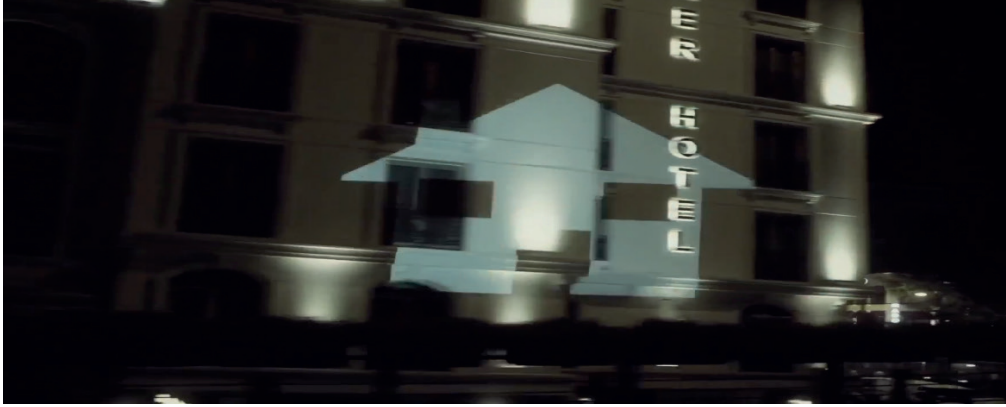
Filmin Teması	Olay Örgüsü	Gerçek Mekân Örnekleri	Kurgulanmış Mekân/ Heterotopik Mekân Örnekleri	Zaman Türü
pişmanlık, kıskançlık, ihamet, rant	bir yapının yıkılması, sine'nin hayal kırıklığı yaşaması, telafi için cami yapmak istemesi, kendini sorumlu tutup terapi görmesi itirafta bulunup hapse kapatılması	şirket, toplu konut, Sine'nin evi, hapishane	sine'nin inşa ettiğini hayal ettiği cami, şehre yansıtılan görüntüler	nesnel sinem karakteri bazında öznel, heterokronik

Sine, farklı yapılar tasarlamak isteyen bir mimardır. Ancak toplumsal sistem onu gerektiğinde kâr için hiçbir kural tanımayan amcasının şirketinde çalışmaya zorlamıştır. Bu şirket tarafından yapılan evlerde yaşayanlardan biri aynı zamanda Sine'nin arkadaşı, ondan bilindik cami yapısından farklı olan bir cami tasarlamasını istemiştir. Sine camiyi tasarlamaya karar vermiştir. Minaresi bulunmayan, mağarayı andıran, bir cami tasarlar. Başlangıçta direniş ile karşılaşsa da bu caminin tasarımını bölgedeki cemaate kabul ettirir. Ancak caminin yapımı bürokratik engellere takılır. Ardından yapımı Sine'nin amcasına ait olan şirket tarafından gerçekleştirilen konutlar sel sonucunda yıkılınca olaylar farklı bir boyuta ulaşmıştır. Bu durumun ardından Sine kendini sorgulamaya başlar, kendi iç dünyasına çekilir. Her gün farklı bir bedende karşımıza çıkar. Sonunda hayallerine ulaşmasının zorluğunu anlayan mimar İstanbul'da bulunan yapıların üstüne tek katlı evlerin üç boyutlu görüntülerini yansıtarak avunmaktadır. Filmde dikey yapılaşma ve TOKİ eleştirisi yer alırken, "Yedi Uyuyanlar Menkıbesi", değişime ayak uydurma gibi kimi konulara da değinilmektedir. Filmografisinde doğa konusuna önem veren yönetmen, insanın doğanın dengesini bozduğunda zararlı çıkacağı vurgusunu bu filmde de devam ettirmiştir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi film dikey yapılaşma ve inşaat çılgınlığına yönelik eleştiriler içermektedir. Bir mimar olan Sine karakterinin tasarlamış olduğu toplu konutlar dere yatağına yapıldığı için su baskınlarıyla çöker. Sine bu durum için suçluluk hisseder ve durumu kabullenemez. Burada aslında suçun sadece işini yapan Sine'de olmadığı, asıl suçlunun yozlaşmış sistemin içinde yer alan ranta dayalı iş görme biçiminin olduğu yansıtılmaktadır. Filmin sonunda Sine çalıştığı inşaat şirketini şikâyet ederek itirafta bulunur ve tutuklanarak hapse atılır.

Yeni sistemin yeni bedeni bu beton yapılar olarak yansıtılmıştır. Filmde yer alan, toplu konutlarda yaşayanların sosyo-ekonomik durumları düşünüldüğünde ve onların yaşadığı koşullara dikkat edilmeden inşaat yapımına izin verilmesi göz önüne alındığında çalışmanın akışında belirttiğimiz toplu konutların bir kapatılma ve tecrit alanı olduğu görüşü anlam kazanmaktadır. Bürokratik sistemlerdeki sorunlara da bir eleştiri getirilmektedir. Toplu konutların yapılacağı yerlerin incelemeye tabii tutulmaması ve ÇED raporlarının usulsüz şekilde hazırlanması, bir felaket meydana geldiğinde sorumluların sorunu üstlenmemeleri, ceza almamak için çeşitli hilelere başvurmaları, bir ihaleyi kazanmak için o ihaleye giren şirketlerden park, bahçe düzenlemeleri gerçekleştirmelerinin istenmesi filmin eleştiri getirdiği konulardan birkaçıdır.

Filmde mekân olarak adlandırabileceğimiz diğer bir husus Sine'nin vücududur. Çünkü Sine dört farklı yüz ve vücut ile karşımıza çıkmaktadır. Gün be gün değişimine yönelik yeni bedenler onu temsil etmektedir. Sine filmin bir sahnesinde şehre kendi tasarladığı görüntüleri yansıtmaktadır. Heterotopya olarak adlandırabileceğimiz bu durum konumuz bağlamında önemli bir ayrıntıdır. Çünkü sinema, elindeki gücüyle aslında izlediğimiz yerde olmayan görüntüleri, mekânları sunarken aynı zamanda yansıttığı görüntülerde var olmayan mekânları da sunarak ikili bir heterotopik yansıtma gerçekleştirmektedir. Bu nedenle filmin bu sahneleri mekân söz konusu olduğunda çok önemli bir işlevi yerine getirmektedir. Aşağıdaki görselde filmin bu sahnesinden bir görüntü yer almaktadır.



**Görsel 4:** Tasarlanan yapının şehre yansıtılması (Zaim, Rüya, 2016)

Rüya, somut ve soyut arasında bulunan bir durumdan oluşmaktadır. Rüyası durumlar ne gerçeği ne de gerçek dışını simgelemektedir. Simgeleme, temsil etme ve hoş görülme ifadeler arasında bir ihtimal dışı durum alanında bulunmaktadır (Botz-Bornstein, 2011, pp. 12). *Rüya* filminde bunun bir örneği olarak Sine karakteri kendi tasarladığı ve yapmanın hayalini kurduğu cami projesini rüyalarında görür ve bu rüyalarda bu caminin içinde yer almaktadır. Dışlandığı ve suçlandığı zamanlarda kendi sığınağı olarak bu mekânı ve uykuya yattığı deşarj odasını kullanır. Kendi gönüllü kapatılmasını bu mekânlarda gerçekleştirir. Filmde bu sahnenin geçtiği görsel aşağıda yer almaktadır.



**Görsel 5:** Sine'nin tasarladığını düşündüğü camide bulunuşu (Zaim, Rüya, 2016)

Aynı zamanda filmin sonunda yaptığı itiraf ile dört farklı bedeni ve dört farklı suretiyle beraber hapisaneye kapatılmıştır.



*Görsel 6:* Sine'nin hapisanede diğer bedeni ile birlikte bulunuşu (Zaim, Rüya, 2016)

Foucault'nun 'Büyük Kapatılma' kavramı bu sahnede de işlerlik kazanmaktadır. Çünkü hapisane onun belirttiği gibi sapmış olarak düşünülen bireylerin kapatıldıkları "sapma heterotopyaları"ndan biridir.

### Sonuç

18. yy.'da Foucault'nun tanımlamasını yaptığı "Biyopolitika" kavramı iktidarın yönettiği nüfusun yeterlilikleri ile yetersizliklerini bilerek onları bir sistematik içinde konumlandırıp yönetmesine yarayan mantaliteyi ifade etmektedir. Bu kavrama ek olarak yine Fransa'da gerçekleşen bir olayı Foucault "Büyük Kapatılma" şeklinde tanımlamaktadır. Çalışmada bu iki kavram temel alınarak sosyal konutların bir yönetim ve tecrit alanı olduğu düşüncesi üzerinde durulmuştur. Yine örneklem alınan filmlerde Foucault'nun Özne ve İktidar adlı eserinde tanımlamasını titizlikle yaptığı "Heterotopya" kavramının sosyal konutları konu edinmiş filmlerdeki izleri sürülmüştür.

Sanayi devriminin ardından fabrikaların iş imkânı sunması bireyleri şehirlere çekmiş, şehirler nüfus bakımından yoğunlaşmıştır. Bu yoğunlaşma kimi problemleri de beraberinde getirmiştir. Bu problemlerden biri var olan nüfusun barınma ihtiyacı olmuştur. Çözüm olarak ise toplu konut veya sosyal konutlar ortaya çıkmıştır. Fakat bu konutların şehir merkezlerinin dışına yapılması içinde yaşayacak nüfusu sanki tecrit edilmesi gereken bir topluluk gibi gösterebilmektedir. Sosyal konutlarda yaşam süren kişilerin sosyo-ekonomik durumu göz önüne alındığında bu ifade anlam kazanabilir. Ayrıca dikey yapılaşma ile ekolojik dengede bozulmalar meydana gelmekte ve çeşitli sorunlar baş göstermektedir. Bu sorunların örneklerinin gözlenebileceği şehirlerden biri İstanbul'dur. Sosyal konutların meydana gelmesi sürecinde ve sonrasında çeşitli problemler yaşanmıştır. Bilinmektedir ki bu tür konutlar şehir yaşamının yoğunluğu nedeniyle düzensiz yerleşim alanlarını ve burada yaşayan insanları köklerinden sökerek şehir merkezlerinden daha uzağa taşımıştır. Devlet iştirakleri eliyle yapılan bu konutlar dar gelirli aileleri hedefleyip onlara yardımcı olma görevini üstlenirken bu konutların yapımını üstlenen şirketler de ihya edilmektedir. Analizini yaptığımız filmlerde de göreceğimiz gibi bu tür konutların yapımında usulsüz durumlar da yaşanabilmektedir. Ülkemizde sel felaketinin yaşanması ile ortaya çıkan "dere yatağına sosyal konut yapımı" haberleri bir dönem kamuoyunun gündeminde yer tutmuştur. Dere yatağına imar izninin verilmesi burada sorgulanması gereken bir durum olarak görülmektedir.

Örneklem olarak seçtiğimiz filmlerde görebileceğimiz gibi bireylerin yalnızlığı, yersiz-yurtsuzluğu, statü endişesi, yoksul alanlardaki hayatlar gibi sorunlar sosyal konutların birey ve toplum hayatına getirebileceği doğrudan ve dolaylı sorunlar olarak okunabilmektedir. Sinemada sosyal konut konusunun işlendiği filmlerde bu konut biçimleri sürekli kötü olaylarla ve kötü sonuçlarla özdeşleştirilmiştir. Bu filmlere örnek olarak çalışmamızda konu ettiğimiz *C Blok* ve *Rüya* filmleri ile Türk sineması dışına konumlanan Andrea Arnold'ın yazıp yönettiği *Fish Tank* (*Akvaryum*, 2009), Joe Cornish'in yazıp yönettiği *Attack the Block* (*Uzaylıların Şafağı*, 2011), senaryosu William Ivory'e ait olan Nigel Cole'un yönettiği *Made in Dagenham* (*Kadının Fendi*, 2010), Yuri Bykov'un yazıp yönettiği *The Fool* (*Durak*, 2014) filmlerini verebiliriz.

*Fish Tank* filminde sosyal konutların bireylerin yaşamlarında bir yozlaşmaya yol açtığı anlatılmaktadır. *Attack the Block* filminde sosyal konutlarda bir grup gencin çete faaliyetlerinde bulunması, uyuşturucu üretip satmaları ve ceza olarak onlara uzaydan yaratıkların gönderilmesi konu edilmiştir. Karakterlerden birinin kötülükler yaptıkları için bu uzay saldırısını hak ettiklerini söylemesi, sosyal konutların birey ve toplum hayatına etkileri ile ilgili olarak filmin anlatmak istediğini açık bir şekilde ifade etmektedir. *Made in Dagenham* filminde bir fabrikada çalışan kadınların erkek çalışanlardan daha kötü koşullara mahkûm bırakılması ve bu nedenle verdikleri mücadele anlatılmaktadır. Film anlatısında, çalışanlar sosyal konutlarda resmedilmiştir. Sosyo-ekonomik durumu resmetmesi ve kötü koşullarda yaşayan bireylerin sosyal konutlarda yaşam sürmesi çalışmamız bağlamında önemlidir. Yine *The Fool* filminde bir tesisatçı tamir için gittiği sosyal bir konutun çok eski ve yıkılmak üzere olduğunu görür. Durumu bölge ile ilgilenen mercilere iletir. Fakat bu durumun sorumlusunun bürokratik ilgililer ve bürokratik süreçler olduğunu görünce hayal kırıklığına uğrar. Belirttiğimiz bu filmlerde sosyal konutlar olumsuz sonuçlara neden olan alanlar olarak aktarılmaktadır. İncelediğimiz *C Blok* filminde ikili ilişkilerdeki yozlaşma, aldatma, yalnızlık, sıkılmışlık, dışlanmışlık yansıtılmıştır. Yine *Rüya* filmindeyse rant hesaplarıyla dere yatağına yapılmış bir toplu konutun yıkılması ve sonrasında yaşananlar anlatılmaktadır. Çalışmamızda toplu konutlara farklı bir bakış açısı sağlanmaya çalışılmış, bu mekânların bir tecrit alanı ve yönetimselliğin işlerlik kazandığı ideolojik mekânlar olarak düşünülmesi önerilmiştir.

### Kaynakça

- Akalın, M. (2016). Sosyal Konutların Türkiye'nin Konuk Politikaları İçerisindeki Yeri ve Toki'nin Sosyal Konut Uygulamaları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 107-123.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Baştürk, E. (2013, Aralık). Bir Kavram İki Düşünce: Foucault'dan Agamben'e Biyopolitikanın Dönüşümü. *Alternatif Politika*, 5(3), 242-265.
- Botz-Bornstein, T. (2011). *Filmler ve Rüyalar: Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Castells, M. (1982). *City, Class and Power*. (E. Lebas, Çev.) New York: The Macmillan Press.
- Çavdar, R. Ç. (2018). Farklılığın Mekânı: Foucault ve Lefebvre'deki Heterotopya ve Heterotopi Ayrımı. *İdealkent*, 9(25), 941-959.
- Değirmen, B. S. (2018, Ocak). Haneke'nin Yedinci Kıta Filminde Kent Bireyciliği ve Filmin Robinson Crusoe Mitiyle Karşılaştırmalı Bir Analizi. *TRT Akademi*, 3(5), 220-236.
- Dönmezer, S. (1986). "Hızlı şehirleşme ile Suç ve Ceza Adalet Sistemi İlişkileri", Hızlı Şehirleşmenin Yarattığı Ekonomik ve Sosyal Sorunlar, Siyasi ve Sosyal Araştırmalar Vakfı Yay., No. II, İstanbul.
- Eroğlu, Aslıhan: "Mimarlık, Kent ve Sinema İlişkisi", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi,

İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2003

Foucault, M. (2007). Cinselliğin Tarihi (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Giddens, A. (2012). Sosyoloji. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Göka, Ş. (2001). İnsan ve Mekan. İstanbul: Pınar Yayınları.

Güllüpnar, F. (2013). Kent Kuramları. İçinde Güneş, F. (haz.), Anadolu Üniversitesi. F. Güneş içinde, Kent Sosyolojisi (s. 50-83). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Harvey, D. 2013. Asi Şehirler Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru. (Çev. A. D. Temiz), İstanbul, Metis Yayıncılık.

Karabağ, M. (2019). Zeki Demirkubuz Filmlerindeki Kadın Temsillerinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi: C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(2), 1427-1444.

Keskin, F. (2011). Büyük Kapatılma. M. Foucault içinde, Büyük Kapatılma (s. 11-19). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Koç, A. (2018, Aralık). Michel Foucault'nun "Biyopolitika" Kavramının Teorik Çerçevesi". *Uluslararası Kriz ve Siyaset Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 193-2018.

Kurtar, S. (2013). Bir Şehir Filozofu Olarak Henri Lefebvre ve Gündelik Yaşam Sanatı. *İDEALKENT*, 200-219.

Lefebvre, H. (2014). Mekânın Üretimi. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Merrifield, Andy (2000). 'Henri Lefebvre: A Socialist in Space' Mike Crang and Nigel Thrift (eds), in *Thinking Space*, London: Routledge, s.167-182

Merrifield, A. (2012). Metromarksizm: Şehrin Marksist Bir Hikâyesi. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Mckeown, K. (1980). The Urban Sociology of Manuel Castells: A Critical Examination of the Central Concepts. *The Economic and Social Review*, 257-280.

Moran, B. (1991). Edebiyat Kuramları. İstanbul: Cem Yayınevi.

Özden, Z. (2004). Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi. Ankara: İmge Kitabevi.

Park, R. E. (1952). *Human Communities: The City and Human Ecology*. New York: Free Press.

Pösteki, N. (2019). Sinema Yolu İle Oluşturulan Dünyalar: Yok-yer, Heterotopya ve Ömer Kavur Sineması. *SineFilozofi Dergisi*, 75-90.

Sarıberberoğlu, M. T. (2019). Sinematik Kurgunun Bilinçaltı Mekânları-Tekinsiz Mekânlar. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 5(1), 27-39.

Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.

Sayılgan, Ö. B. (2010). Gündelik Yaşamda Devrim ve Modern Konutun Eleştirisi: Toki ve Kiptaş Örnekleri. 1. Ulusal İletişim Ortamlarında Çevre Etkileşimi Sempozyumu. İstanbul:

İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi.

Şengül, H. T. (2000). Radikal Kent Kuramları Üzerine Eleştirel Bir Değerlendirme: Alternatif Bir Yaklaşım Doğru. *Amme İdaresi Dergisi*, 33(1), 27-58.

Torun, A. (2017). Sinema-Kent İlişkisinde İstanbul: İlk Yıllarından Bugüne Türk Sineması'nda İstanbul'un Görünümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 147-166.

Turut, H., & Özgür, E. M. (2018). Klasik Kent Kuramlarından Eleştirel Kent Kuramlarına Geçiş Bağlamında Kentleri Yeniden Okumak. *Ege Coğrafya Dergisi*, 27(1), 1-19.

Yıldırım, A., & Hasan, Ş. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yücel, D. D. (2020). Reha Erdem Sineması Özelinde "Hayat"ı Kuşatan Mekânlar. E. G. Erol, & M. C. Sadakaoğlu içinde, *Türk Sinemasını Yeniden Okumak: Değişen Öykü Karakter ve Mekân Anlayışları Üzerine* (s. 161-184). İstanbul: Hiperlink Yayınları.

Zizek, S. (2011). *Mimari Paralaks*. (B. Turan, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.

### **Filmler**

Odabaşı, K. A. (Yapımcı), & Zaim, D. (Yönetmen). (2016). *Rüya* [Sinema Filmi]. Türkiye

Demirkubuz, Z. (Yapımcı), & Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (1994). *C Blok* [Sinema Filmi]. Türkiye.

-Research Article-

## Rewriting Shakespeare: Discussing Postmodern Drama Elements in Two Feature Film Adaptations of William Shakespeare's play "The Tempest"

Emir Orhan Kılıç\*  
Ezgi Çakır\*\*

### Abstract

This article is going to discuss and compare two film adaptations of William Shakespeare's classical drama *The Tempest* (1611). *The Tempest* (Fırtına, Julie Taymor, 2010) and *The Tempest* (Fırtına, Derek Jarman, 1979) are considered as two peculiar representations, specifically rewriting gender, race, and power issues the original text dealt with. *The Tempest* (1611) was chosen for this study because of its uniqueness in Western Drama in terms of mythology, ancient Greek Drama, Latin Drama, Romance, Neoclassicism, and Symbolism, as well as its discussion of modern and universal issues such as gender, race, and power. The time Shakespeare wrote this play coincided with the beginning of English colonialism. In general, it rallies with the classical approaches of tragedy and comedy through combining their elements. *The Tempest* may be regarded as the initiation of the post-colonial drama. The adaptation of this play for film and theater has been a long process. In our study, film adaptations of Derek Jarman (1979) and Julie Taymor (2010) will be discussed and compared in terms of postmodern film features. The reason for choosing these two films is that both films deal with the same story from two different perspectives of sexual identity as queer and feminist. As a result of the findings obtained at the end of the study, it is determined that Shakespeare's play *The Tempest* contains themes that center postmodernism and therefore it is a postmodern play. It has been concluded that *The Tempest*, as a text that can be rewritten in accordance with the socio-cultural position and stance in the historical context, can appeal to the present with its themes and narrative, and that it can be adapted into a postmodern film with its timelessness. While Shakespeare's *The Tempest* was rewritten with a queer look in Derek Jarman's 1979 adaptation, it was seen that the text was rewritten with a feminist discourse and narrative in Julie Taymor's adaptation.

**Key Words:** Shakespeare, *The Tempest*, Postmodernism, Adaptation, Rewriting

---

\*Res. Assist., Beykent University, Faculty of Fine Arts, İstanbul, Turkey.  
E-mail: orhankilic@beykent.edu.tr  
ORCID : 0000-0002-9671-1995

\*\* Res. Assist., Beykent University, Faculty of Communication, İstanbul, Turkey.  
E-mail: ezgicakir@beykent.edu.tr  
ORCID: 0000-0002-6910-3417  
DOI: 10.31122/sinefilozofi.888411

Kılıç, O. E. & Çakır, E. (2021). Rewriting Shakespeare: Discussing Postmodern Drama Elements in Two Feature Film Adaptations of William Shakespeare's play "The Tempest". *Sinefilozofi Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 12. 1097-1115. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.888411>

Received: 09.08.2021

Accepted: 11.12.2021

-Araştırma Makalesi-

## Shakespeare'i Yeniden Yazmak: William Shakespeare'in oyunu The Tempest'in İki Film Uyarlamasındaki Post Modern Drama Unsurları

Emir Orhan Kılıç\*  
Ezgi Çakır\*\*

### Özet

*Bu makale William Shakespeare'in klasik draması The Tempest' in (1611) iki film uyarlamasını tartışıp karşılaştırmaktadır. Julie Taymor'un The Tempest (2010) ve Derek Jarman'ın The Tempest (1979) adlı filmleri, orijinal metindeki cinsiyet, ırk ve güç konularını yeniden yorumlayan ve metni yeniden yazan iki özgün temsili olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada kaynak metin olarak The Tempest'in seçilmesinin nedeni mitoloji, antik Yunan Draması, Latin Dramı, Romantik, Neoklasizm ve Sembolizmden parçalara sahip olmasıdır ve cinsiyet, ırk, sınıf, iktidar ve kolonyalizm gibi postmodern konuları tartışması bakımından Batı Draması içerisindeki özgüllüğüdür. Shakespeare'in bu oyunu kaleme aldığı dönem, İngiliz sömürgeciliğinin başlangıcıyla aynı zamana denk gelmektedir. Bu metninde trajedi ve komedinin klasik yaklaşımlarının ve özelliklerinin harmanlandığı görülmektedir. Bu bakımdan The Tempest, sömürge sonrası dramanın başlangıcı olarak kabul edilebilir. Bu oyunun sinema ve tiyatroya uyarlanması uzun bir yolculuktur. Çalışmamızda, Derek Jarman'ın (1979) ve Julie Taymor'un (2010) film uyarlamaları, postmodern film özellikleri açısından tartışılacak ve karşılaştırılacaktır. Bu iki filmin seçilmesinin sebebi, her iki filmin farklı cinsel kimlik (kuir ve feminist) bakış açısıyla işlemesidir. Çalışmanın sonunda elde edilen bulgular sonucunda, Shakespeare'in The Tempest oyununun postmodernizmi merkeze alan temalar içerdiği, dolayısıyla postmodern bir oyun olduğu belirlenmiştir. Tarihsel bağlamdaki sosyo- kültürel konuma ve duruşa uygun bir biçimde yeniden yazılabilecek bir metin olarak The Tempest, içerdiği temalar ve anlatısı ile günümüze hitap edebildiği ve bu zamanının ötesindeliğiyle postmodern bir filme uyarlanabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Shakespeare'in The Tempest oyunu, Derek Jarman'ın 1979 yılındaki uyarlamasında kuir bir bakışla ile yeniden yazılırken, Julie Taymor'un uyarlamasında feminist bir söylem ve anlatıyla metnin yeniden yazıldığı görülmüştür.*

**Anahtar Kelimeler:** Shakespeare, The Tempest, Postmodernizm, Adaptasyon, Tekrar Yazım

\*Arş. Gör., Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul, Türkiye.  
E-mail: orhankilic@beykent.edu.tr  
ORCID : 0000-0002-9671-1995

\*\* Arş. Gör., Beykent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye.  
E-mail: ezgicakir@beykent.edu.tr  
ORCID: 0000-0002-6910-3417  
DOI: 10.31122/sinefilozofi.888411

Kılıç, O. E. & Çakır, E. (2021). Rewriting Shakespeare: Discussing Postmodern Drama Elements in Two Feature Film Adaptations of William Shakespeare's play "The Tempest". Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1097-1115. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.888411>

Geliş Tarihi: 09.08.2021

Kabul Tarihi: 11.12.2021



---

## Introduction

Just like modernism, postmodernism consists of a complex, multi-layered and multi-directional collection of phenomena, behaviors and products that cannot be placed behind a simple definition. The ambiguity of the concept and its multi-part structure made it very difficult to come up with a universal definition of it. Moreover, it is seen that concepts such as postmodern, postmodernity, and postmodernization are often used interchangeably. In this period, there is a rejection of the modernist paradigm. It represents a break with notions of universal truth, reason, objectivity, that is, the singular frames that scientific explanations refer to, and grand narratives. In its most general form, postmodernism looks at the surface and the picture at face value. It is not attached to the individual, the depth of the individual, or the deep, underlined meanings of the facts, as in modernism. It tends to ignore the concrete pain of existing reality and deal with it by making fun of it. Postmodernism, which emerged in many branches of art and literature, starting from architecture after the Second World War, uses pluralistic and gray narratives rather than drawing sharp and big boundaries. Jean-François Lyotard argued that postmodern narratives are still under the influence of modernity's meta-narratives such as the Enlightenment and Marxism, and that postmodernism can only overcome this by establishing small, local narratives (Lyotard, 1984). It is seen that the term gained a more widespread reality by first covering architecture, then dance, theater, painting, film and music in the early 1970s.

In this study, firstly, what postmodernism is and its connection with art are discussed in a historical and theoretical context. At this point, the views of thinkers such as Jurgen Habermas, Jean-François Lyotard and Fredric Jameson are included. It has been stated what postmodernism stands for, what it opposes, and the difference between modernism and postmodernism has been attempted to be revealed. Finally, the themes of postmodern film are detailed by putting the development of postmodern cinema in parallel with the socio-cultural atmosphere in its historical context. The research findings were obtained from two film adaptations of Shakespeare's play *The Tempest*. The findings obtained by comparing the two films were interpreted by the case study, which is a technique of the qualitative research method.

Although Shakespeare's work in 1611 was written in the 17th century, it was selected as the research universe as a result of the observation that the work has the themes of postmodern literature in the rereadings made by critical critics in the last 30 years. The fact that this work is timeless outside of its own era constitutes the starting motivation of our work. It is thought that the narrative of *The Tempest* and the themes covered in these narratives are nowadays adapted to actual political and cultural issues, from cinema, theater, and literature to different branches of art. In this respect, it is assumed that *The Tempest* is a postmodern play. There have been many film adaptations until today. Among the most striking examples of these, *Forbidden Planet (Meçhul Dünya, Fred M. Wilcox, 1956)*, Derek Jarman's *The Tempest (1979)*, *The Tempest (Fırtına, Paul Mazursky, 1982)*, *Prospero's Books (Prospero'nun Kitapları, Peter Greenaway, 1991)*, *The Tempest (Fırtına, Jack Bender, 1998)* and Julie Taymor's *The Tempest (2010)* may be mentioned. Among these productions, *The Tempest* films of the same name adapted by Derek Jarman and Julie Taymor were analyzed.

## Postmodernism and Arts

There are numerous debates about when postmodernism emerged; most scholars place the rise of postmodernism between 1945 and 1960. The end of World War II marked new movements in the arts, especially in the United States. There is no agreement on postmodernism or the end of modernism, but it is a known fact that in the contemporary world, the dynamics of aesthetical production are so bound up with merchandise production that they become inseparable. In fact, what is meant here is how the production process of aesthetics is intertwined with capitalism and merchandising (Jameson, 1991, p.7).

Many different theories on postmodernism have been put forward by various scholars, such as Lyotard, Derrida, Foucault, Baudrillard, Hassan, Bakhtin, Jameson, and Habermas. It is argued that modernism never stopped and still exists as an unfinished project. According to Lyotard, postmodernism is a state in post-industrial societies that is due to both an economic and an intellectual falloff (Habermas, 1983, pp. 2-17). Since capitalism remains the world's overarching political structure, Jameson believes it is more fitting to refer to the time as "late capitalism" rather than postmodernism. Pop-art, cinema verite, animation, and postmodernism's new expressionism superseded auteur films and the narrative and representation of novels. While some academics associate postmodernism with art movements, Jameson contends that it is inextricably linked to capitalism, and postmodern art pieces (particularly architectural works) are inextricably linked with consumer culture and the logic of late capitalism (Jameson, 1991, pp. 5-123). With the advent of the twenty-first century, the ideologies that came with modernism turned into a mechanism that constantly surveilled and controlled people in prisons and could not catch human beings in constant change and transformation. It was insufficient in regard to defending the rights of polyphony and different views (Schwarzmantel, 1998, p.153).

It seems that discussions of postmodernism are based on the problems of culture and, in particular, artistic aesthetics in another field. While modernism in art was used to express a certain trend, in the 1960s the idea that aesthetic understandings of modern art were exceeded and a new aesthetic understanding instead was needed, which became widespread.

Postmodernism may be regarded as more than just a simple new aesthetic style; it is a new step in the cultural evolution of late capitalism's mindset. It is the late capitalist society's cultural dominant, surpassing modernist styles in diverse art forms and generating new modes of consciousness and perception that preponderate over former modern forms (Best & Keller, 1991, p.184). An understanding that works of art are created without adhering to any principles is essential here. Postmodern art has rejected the modernist paradigm by stripping it of the singular influence of a single being, form, or notion, laying the groundwork for the creation of works within a pluralistic influence. For example, while the principle of causality is at the forefront in most modern works, it has been predicted that, together with postmodernism, the form can also be causal. This influence has continued to manifest itself in many cultural structures and areas of the intellectual milieu, from art to architecture, literature to philosophy, cinema to music.

According to Charles Jencks, an expert on postmodern architecture and sculpture, the word postmodern was first used before 1926. John Watkins Chapman used it in a theological way in the 1870s, and Ruholf Pannwitz used it in 1917. Chapman applied the idea of postmodernism to the works of artists such as Cézanne, Seurat, Signac, Van Gogh, and Gauguin, whom we all consider to be postimpressionists. The definition of postmodernism is then used by J. M. Thompson to explain developments in attitudes and values in a 1914 essay he wrote in the sense of philosophy of religion. Later, in the 1960s, they spread across art, social thought, economics, and even religion (Post-Christianity). The unfavourable sense of arriving after the artistic age, or, on the other hand, the positive sense of countering a negative philosophy, originated in architecture and literature, both of which became centres of debate on postmodernism in the 1970s. These currents were hyphenated after the prefix "post" to denote their democracy as well as the fact that they were a positive, constructive force. "Deconstructionist postmodernism" emerged in the late 1970s, following the adoption of French poststructuralists (Lyotard, Derrida, Baudrillard) in the United States. Half of the intellectual community now argues that postmodernism is comprised of divisive dialectics and deconstruction (Appignanesi & Garratt, 1997, p.3).

While the word postmodern was used to characterize new styles of architecture or poetry, it was not commonly used in the field of cultural theory to describe objects that resisted

and/or followed modernism until the 1960s and 1970s. Around this period, several cultural and social thinkers started to explore progressive departures from modernist society and the rise of new postmodern artistic styles (Best & Keller, 1991, p.9).

For Susan Sontag (1972), Leslie Fiedler (1971), and Ihab Hassan (1971), by contrast, postmodern society is a progressive development that rejects modernism and modernity's patriarchal facets. Sontag's groundbreaking essays from the mid-1960s, which expressed her frustration with modernist literature and forms of representation, praised the rise of a "new sensibility" (a phrase coined by Howe) in culture and the arts, which questions the rationalist desire for substance, context, and order. The modern sensibility, on the other hand, is preoccupied with the pleasures of shape and mode, preferring a "erotics" of art to a hermeneutics of sense. Pop art, film, music, rock festivals, and other modern cultural norms dominated the 1960s. These inventions, according to Sontag, Fiedler, and others, overrode the scope and borders of past types like poetry or the novel. Many artists have started experimenting with different formats and integrating kitsch and modern culture into their work. As a result, the emerging sensibility was more pluralistic than modernism (Best & Keller, 1991, p.10).

According to Charles Jencks, postmodernism is based on both a continuation of modernism and a double contradiction that must be overcome. Jencks defines postmodernism in architecture as the fusion of modern techniques with traditional architecture, often to something else, in order to connect architecture with the public and other architects. According to him, all postmodernists continue to carry some of the sensibilities of the modern, which is sometimes irony, sometimes parody, sometimes eclecticism, sometimes realism. Postmodernism began roughly in the 1960s with exits going in many directions within modernism. Pluralism is raised here both in terms of philosophy and style, while at the same time, a critical or dialectical view of existing dominant ideologies is also at stake. As with architecture, postmodernism art is influenced by the "World Village" and a cosmopolitan image emerges. In the Postmodern world, the legend that will revolve around the artist is created by selecting it, and postmodernists focus more on meaning. This return to subject, which stood out in the return to canvas of the 80s, was in fact very different from the pre-modernism search for subject matter. In short, each author approaches the subject by trying to dismantle the usual assumptions of our culture, to unravel their text, to look at them from within themselves in a structuralist context. So, for him, postmodernism means everything and means almost nothing (Jencks 1987).

Postmodernism began to be discussed extensively in connection with architecture in the United States in the 60s. In modern architecture, detached from its historical context, it created the idea that cities could be designed as an efficient and functional machine. Le Corbusier gained a reputation in architecture with his manifesto, "A house is a machine for living in." According to him, a seat is a machine for sitting; decoration and extra frills are not necessary (Corbusier, 1995). In contrast, postmodernists claimed that buildings built in the modern era were unattractive concrete buildings that were alienated from people. It has been suggested that modern structures disrupt the fabric of the city and destroy its environmental culture. The rise of these voices, 1952-1955 The Pruitt Igoe residences in St. Louis were demolished. According to Charles Jencks, modern architecture died with the destruction of these dwellings, which were lean and functional, free of all kinds of decorations (1977, p.9). Postmodernism has become more widespread, from architecture to painting and sculpture to dance, theatre, music and films.

### **Postmodern Film**

After the end of the Second World War, especially in the process of transformation into a post-Fordist society and popular culture in America and Europe, it could not be expected that the storytelling in cinema remained stuck with the old trends. The cold war and new threats from the bipolar world caused an inevitable change in the narrative of neo-realist cinema after

the Second World War (Boggs & Pollard 2003, pp. 14-16). After the student and human rights movements of the 1960s, independent cinema techniques and auteur cinema started to come to the fore. The Cinema Verite technique now offers opportunities for independent directors who want to tell their own stories instead of big stars and sets. Irving Sandler compared this change in cinema with the minimalism movement in other visual arts (Sandler, 1997, p.11). The desire of the capitalist economy to control culture as well as all areas of society manifests itself in art in the postmodern period that Fredric Jameson calls late capitalism. However, creativity and innovation play an important role in the production of these works of art. Postmodern commodity production also needed a postmodern aesthetic within the increasing life pace and consumption society. This new style differs from the individualist modernist aesthetic. (Jameson, 1991, pp. 4-18). Therefore, it is natural to expect a high artistic quality from postmodern films. Woody Allen, Brian De Palma, Tim Burton, Peter Greenaway, Quentin Tarantino, David Cronenberg, David Lynch, Joel and Ethan Coen, and Martin Scorsese are among the important practitioners of this creativity in postmodern film, even if they are not very powerful in the political context. Rather than expressing unique individual identities, what is important in these films is the deliberate or unconscious combination of pieces from different styles. Unlike the old studio system, the director has much more power in the production process in terms of aesthetics and creativity. In capitalist hegemonic production, the representation of ideology in works of art is far from complete and perfect. Postmodern pluralism and multiperspectivism somehow express themselves through the cracks formed in this representation process. This circumstance allows us to conclude that postmodern cinema is more libertarian and democratic (Booker, 2007, pp.187-189). On the other hand, there is also an opinion claiming that this independent cinema, which has been heavily nourished by the countercultural movements that came in the 1960s, serves the digestion of capitalist ideology. The postmodern nostalgia movement, which started in marketing and advertising in the 1990s and longed for those rebellious and free movements of the 1960s and wanted to revive that generation, is that the practical results of these movements are marketing. In other words, they serve hegemony (Frank, 1998, pp. 233-35).

While explaining the pluralistic aspect of postmodern films, it can be emphasized that a postmodern film can only appeal to children, while another may be made to a certain audience, which can be described as an art film. Prior to its aesthetic dimension, concepts such as gamification, mockery, dark atmospheres, ambiguity, cynicism, and the search for the past (nostalgia) are the main common features of postmodern cinema. The postmodern movie confuses the viewer. Even if it says it takes place in a specific time period, things that do not fit into that time period can occur, such as historiographical metafiction. Postmodern film has an issue with the past and history. It has a penchant for rewriting and reinterpreting it. Somehow, because the narrative wants to tell many things, it can be encountered with in-betweenness, pluralism, complexity and inconsistency in the narrative. *Blue Velvet (Mavi Kadife, David Lynch, 1986)* and *Mulholland Drive (Mulholland Çıkmazı, David Lynch, 2005)* are examples (Denzin, 1991, pp. 465-469). In a broader perspective, the plot of the postmodern film is torn between reality and fantasy. According to Jean Baudrillard's view on postmodern society, in an environment where an uninterrupted technological message transmission is experienced, the transformation of all reality into something that is now transmitted has caused traditional reality to die, and when reality reaches society, it turns into hyperreal. What is actually seen and experienced in this new reality is a simulation (Baudrillard, 1988).

The transformation of the individual's self-realization and alienation from his environment to pluralism in postmodernism is related to the social transformations and the flow rate of life. In the 20th century, very serious, drastical and radical changes were experienced in a very short time. Jameson states that the psychological fragmentation that the postmodern individual had to live, experienced, no longer allowed him to achieve this alienation (Jameson, 1991, p.90). The continuity required for the construction of modern personal identity is interrupted. Beyond this, historical continuity and flow become a problem

for the postmodern individual, because the material and moral destruction brought about by the world wars experienced gave the individual the feeling that there was no greater disaster experienced in history (Booker, 2007, p.15). In fact, the promises of the great Enlightenment ideal were destroyed by world wars and catastrophes such as atomic bombs. All these starting points have begun to purify postmodern thought from all totalitarian views. While avoiding a dominant point of view, this blurred the line between reality and the unreal in order to escape the melancholy and catastrophes. The binary oppositions such as devil-angel, good-evil, which come from the Western thought tradition and are brought about by grand narratives, are thus destroyed. Gray and blurry expressions are now preferred over black and white. For postmodern aesthetics, mocking and parodying reality, distorting, rewriting, and shallowness rather than deep narrative were the starting points for this deal (Lyotard, 1984).

Ihab Hassan has drawn up a table of the differences in features between modern and postmodern drama. This is different from modernism in his comparison; he associated concepts such as intertext, polysemy, play, antiform, rhetoric, indeterminacy with postmodernism (Hassan 1982, p.268). Considering that concepts such as darkness, fear, violence, and pessimism, which can describe the atmosphere of the post-World War II period, are features of the emergence of postmodern literature, it can be observed that these have evolved over time and are reflected in art works in accordance with postmodern thought. It can be said that postmodern cinema has common drama features with postmodern literature and the visual arts. In this article, these common features include Carl Boggs' and Thomas Pollard's categorization of postmodern film elements is going to be used: historiographic metafiction, intertextuality, simulation, pastiche, play, black humor and pluralism (Boggs & Pollard, 2003, pp. 213-239).

### Themes of postmodern films

**Metafiction:** It means showing audience that what is watched, seen or read is apparently a work of fiction, fictionalization. Directly talking to the camera by actor/actress, supernatural powers like rays coming off the hands or a flying person, is an example of metafiction. Netflix original series *Outlander* (*Yabancı, John Dahl, 2014*) and *House of Cards* (*Kartondan Ev, David Fincher, 2013*) are examples of usage of metafiction.

**Intertextuality:** This technique means taking a famous work by an author as a premise for one's new work. An important detail in a novel, poem or visual art, speech, scene or etc. You can neither use it in your own work to strengthen it and make a point of departure, nor can you create intertextual continuity when a reference is made. In short, it is the shaping of the meaning of one text by another. It is the explanation of the meaning and function of a text by putting it in another text. *O Brother, Where Art Thou?* (*Neredesin Be Birader? Joel Coen, Ethan Coen, 2000*) makes intertextual reference to Homer's *The Odyssey*.

**Play:** This theme concerns the issue of decentralizing language. According to postmodernism, the inconsistency and instability of language causes a continuous shift in meaning of what is meant to be expressed, and changes that can be described as ridiculous during the transition of meaning to the other side. This situation is evaluated as the "play" of meaning in postmodern art. The usage of wordplay is an example of his technique.

**Pastiche:** It is to recreate a work of art or literary text by slightly modifying it. Here, the aim is to glorify the owner of the work. Another pastiche application is to use different types together. The remake of the classical stairs scene from *Battleship of Potemkin* (*Potemkin Zirhlisi, Sergey Eisenstein, 1926*) in *Untouchables* (*Dokunulmazlar, Brian De Palma, 1987*) is a pastiche to glorify.

**Irony and Black Humour:** It is a way of expressing a subject that is desired to be criticized by exaggerating, with a sarcastic and harsh style. It was used a lot in the theater, especially when it was objectionable to criticize power power openly, and then it turned into

a postmodern narrative technique that is widely used in other visual arts. Wordplay is an example of this technique. Quentin Tarantino's *Kill Bill* film series uses a peculiar sense of black humour while giving violence through comedy.

**Pluralism and Multiperspectivism:** It is a theme that defends polyphony by opposing the centering of the individual and the problems of the individual, which is the characteristic of modernism. With the human rights movements and demands that came to the agenda after the Second World War, making the voices of all races, classes and genders, minorities, marginalized people heard has been an important theme of postmodern art. Experimental, indie, subculture, and counter-culture films may be evaluated as having these themes with their pluralistic and fragmented perspectives.

### Shakespeare's Postmodernism

Shakespeare has been reread, reinterpreted, and rewritten for various periods, literary movements, or ages. For what purpose is it reinterpreted? It is closely related to the characteristics and quests of the age (Peter, 2020, p. 304). The way a person who reads *The Tempest* or *Othello* (1604) today perceives the text is not the same as someone who perceives it in the 17th century. The change in the way Shakespeare is perceived and evaluated during these years has been called a new paradigm in Shakespeara studies (Valdivieso, 1998, p.299). What Shakespeare meant and what is understood by the reader or audience may not be the same. A reader who is aware of the suppression and racism inflicted on black people since Shakespeare wrote his last work will evaluate those two plays mentioned with a different sensitivity (Hawkes, 1992). According to the opposing view, many meanings in Shakespeare's works have not yet been fully revealed, and his texts allow for more diverse and slippery changes of opinion rather than simply opposing or agreeing with him. In other words, the themes he refers to and the narratives he builds have gone far beyond the era in which he was written and can also address today's problems and agendas. In the process of achieving Shakespeare's universality and timelessness, his references and rewritings to ancient Greek and Latin works while writing his works have pushed today's postmodern drama writers to follow a similar method as inspiration. It was thought that repeating Shakespeare's ideas could be a way to appeal to the present (Peter, 2020, pp. 303-304). Shakespeare's appeal to the postmodern audience and audience can be observed in a wide range of fields, from advertising to cinema. Slogans like "To be this or not, that's the question" can be seen in advertising campaigns, which is a reference to *Hamlet* (1609). One reason for this is that his words and expressions express and reflect the daily life of a man very well (Gompertz, 2016). They can be as appealing to a postmodern audience as they are to the audience of the day they are written. When *Othello*, *Macbeths*, *Lear*, *Hamlet*, *Cleopatra* or *Romeo and Juliet* are mentioned, each expresses certain emotions such as ambition, jealous love, strong and attractive femininity (Garber, 2005, p.13). The key talent of Shakespeare behind his success may be the fact that he knew the natural and most basic ambitions, greed, and other feelings of humans.

Another point Shakespeare achieved is his success in trying to show how the audience should think, not what they think. Their characters and conflicts do not lead to final results; on the contrary, they reach such suspended and complex situations that they can still be contemplated for centuries. At this point, the themes and concepts that he raised for debate in his works should be considered. His characters can be used to explain the characters of today's society, which can be considered as another indicator of Shakespeare's omnipresence (Abbasi & Saeedi, 2014, p.260). For example, *Hamlet* (1609) shows that the idealism of intellectuals prevents them from being good rulers. The way in which a vigilantee pursued justice in *Titus Andronicus* (1593) led to other revenge and chaos can be compared to the disasters that Bush caused in Afghanistan and Iraq. The important point here is human nature, ambitions and emotions (Yoshiro, 2011). The issue of race is an important issue in postmodernism. Shakespeare has covered this in *Othello*, *The Merchant of Venice*, and *The Tempest*. When examining *Othello*

(Shakespeare, 1997a) and *The Merchant of Venice* (Shakespeare 1997b), prejudice against non-western black, Jewish and other ethnicities can be seen. The Caliban character in *The Tempest*, on the other hand, can be considered as a clear indication of the marginalized race and the colonialism that started with the natives (Shakespeare 1997c). The character Aaron in *Titus Andronicus* (Shakespeare, 1997d) shows the white gaze of the black race as barbarian, primitive, uncivilized and demonic. This situation actually shows the reaction of Europeans when confronted with other cultures and races. The fact that the problem of racism is still continuing today can be interpreted as evidence that this view has not changed much (Peter, 2020, p. 307). When the meanings and speeches in Shakespeare's plays are examined, it can be seen that he reveals our hidden fears, prejudices and desires (Garber 2008, p.29).

The issue of gender is another concept that should be evaluated under the heading of Shakespeare and postmodernism. Despite the fact that women could not act on stage and there was no feminism trend, Lady Macbeth created strong and independent female characters such as Celopatra, Desdemona, Miranda. They are like fragments of the postmodern female figure. Along with the rising feminist movements today, it is reflected in Shakespeare's critical readings. Women's collaboration, eroticism, and the way women reflect their position in society have been re-evaluated with a postmodernist point of view (Peter, 2020, p. 308). As a result of these evaluations, it was seen that Shakespeare gives importance to gender and sexual identities in the formation of identity and power, which promotes the idea of claiming him as a postmodern writer (Arriola, 2006). Even when Shakespeare uses the elements of sexuality in his plays, it has been claimed that there are interpretations he made by thinking about the effect of gender on identity (Partridge, 2019). On the other hand, gender crossings (masculinity of female heroes and femininity of male heroes) in Shakespeare's works can also be analyzed by psychoanalysis.

As a result, it has been seen that Shakespeare's works can be read and evaluated in many different ways, such as feminist, colonial, anticolonial, race, and cultural materialism. The innovative adaptations of Shakespeare's plays in different branches of art also change and affect our reading styles, which are called this new (postmodern) paradigm (Grady, 1991).

### **Tempest and Postmodernism**

Due to the fact that it coincides with his mastership period, many views suggest that *The Tempest* may be the work of The Bard (Shakespeare) reflecting his experience, knowledge and power from all his literary past. In other words, all of his mastery can be seen in this work. It has been suggested that the game can be evaluated as a postmodern comedy when looking at the details of the language technique and use of word plays. It should not be forgotten that the common point at this point is the decentralization of language. There is an important point in the relationship established between *The Tempest* and postmodernism. It is claimed that the reason why it can be adapted to important social events even today is due to both the symbolism used by Shakespeare and the fact that he created a language close to the pluralist perspective that postmodernism tried to create (Abbasi & Saeedi, 2014, pp. 256-258).

The surreal and imaginary elements in the play have an important power in increasing the expressive power of the play. The supernatural forces associated with the sea, plants and animals have an important share in the natural environment created by the play as elements of drama (Clemens 1951, p.194). The intermingling of reality and imagery is the other significant section for asserting that *The Tempest* is a play suitable for postmodernist reading. On the other hand, in terms of themes such as race, gender, and colonialism, it has been claimed that the play deals with socio-cultural issues that postmodernism takes center stage. The main difference between postmodern reading and previous *The Tempest* criticism is that it is about deciding who is the victim in the play, not only the oppressed in power relations. This is because it evaluates it in terms of class, gender, and imperialism (Howard & O'Connor 1987, p.20). The new postmodern reading in Shakespeare readings has focused on Caliban, unlike the views that

have centered Prospero in the criticisms so far, and began to see him as the victim of colonial oppression. The idea that Shakespeare positioned himself in the same place as Britain, which had just started colonialism, led to evaluations that saw the play as conservative (Valdiviero, 1998, pp. 299-301). It was seen as participating in the colonial discourse that a white, strong and intelligent white master turned an ugly and wild black man into his slave. What Prospero told Caliban is a summary of the ideology and the efforts of European colonial countries to justify themselves in the places they occupied without their rights (Barker & Hulme 1985, p.200). The Postmodern paradigm in Shakespeare studies considered the character Caliban to be suppressed by the colonialist mindset and the victim in the power struggle, but Miranda was also subjected to dramatic marginalization. The prominence of Caliban, a brutal and ugly black character who was generally persecuted in *The Tempest's* anticolonialist and anti-racist political evaluations, and the disregard of Miranda as a woman actually created a sexist illusion. In this context, the play should also be read from a feminist perspective (Thompson, 1995, p.176).

The mysterious and magical universe created by *The Tempest* on an imaginary island provides an open-ended and open-ended historical cause-effect relationship for the reader and the viewer. In filling these gaps left by the play, the period in history is important (Orgel 1987, p.9-10). When the transition from modernist critical criticism to postmodern reading, the ambiguities created by Shakespeare, intersexual and interracial fault lines and class conflicts, blanks suitable for polysemous deductions, came to the fore in *The Tempest*. With these features, *The Tempest* is chosen as the case study for this article. Until this time, the text has been adapted into a number of different films. The adaptations of Peter Greenaway's *Prospero's Books* (1991), Paul Mazursky's *Tempest* (1982) and Jack Bender's *The Tempest* (1998) are also regarded as postmodern film examples with their intertextual references, pastiche and other aesthetic and artistic originality, thereby making them possible subjects of such a comparison. The Jarman and Taymor versions were chosen because this study will focus on the relationship of the text with contemporary social issues such as gender and race, rather than formal creativity and specificities in film.

### **Method: Case Study**

Case studies are comprehensive examinations of people, activities, actions, times, projects, strategies, organisations, or other processes using one or more approaches. The case under investigation would be an example of a class of phenomenon that offers an explanatory frame -an object-within which the analysis is carried out and which the case illuminates and explicates.

There is no established standard format for transferring case studies, which is a qualitative research approach. The researcher examines one or more situations in a limited time period with data collection tools covering different sources. Situations and situational themes are defined by examining observations, interviews, audio-visual documents and reports. Some case studies that have been done form theories, while others only describe the situation. Others are more analytical in nature and reveal cross-state or cross-domain comparisons. These studies mostly end with the results that researchers have drawn from a situation or situations within the framework of their general meaning. It is a systematic pattern type that aims to reach detailed planning, information gathering, interpretation and research findings as in an architectural-like study (Merriam, 1988; Creswell, 2007). According to Yin (1984), the case study mainly focuses on how and why questions. Its investigators have no control over the event. It is a research method used when the link between real life and an event is not clear enough. The use of case studies in explaining events that are supposed to be causal links, which contain interventions that cannot be explained by experimental or screening methods in real life, distinguishes him from other studies. Unlike experimental studies, it tries to explore without comparison. Instead of testing assumptions or proving relationships, researchers try to define categories of events and behaviors. The events that take place reveal



a rich description by using some data collection tools by going to time and space restrictions (Hancock & Algozzine, 2006). In this study, the findings were tried to be revealed by using the cross-state synthesis used in the analysis of multiple situations in which Yin (1984), who proposed five different methods to analyze data in case studies, establishes a relationship between more than one situation.

### **Case Study: Discussion of Postmodern Drama Elements of Two Film Adaptations of Shakespeare's *The Tempest* (1611): Julie Taymor's *The Tempest* (2010) and Derek Jarman's *The Tempest* (1979)**

#### *Plot*

*The Tempest* tells the tale of Prospero, who is exiled on a primitive island. Miranda, his daughter, lives there with him. He was the Duke of Milan, but his fortune was taken over by his brother, Antonio. With the assistance of King Alonso of Naples, he usurped Prospero's dukedom. After becoming the new Duke of Milan, he sends Prospero and Miranda to a distant island with a barrel, but thanks to Gonzalo's kindness, they use a canoe. They took water, clothing, food, and books. Prospero learns to cast spells from his two slave fairies, Ariel and Caliban, over the course of twelve years on this magical island. Ariel is a nymph who can manipulate the wind and the air, while Caliban is a savage and negative entity who represents brutality and destruction. Prospero takes over as their ruler.

Prospero orders Ariel to construct a tempest to drift Alonso and Antonio onto the shores of his island after learning by his mystical abilities that they are on a sea voyage. Ariel upholds the law. After landing, everyone on the ship disperses on the island. Ariel leads Ferdinand into Prospero's tunnel, where he encounters Miranda. He develops feelings for her. Prospero, on the other hand, finds it tough for Ferdinand to win Miranda's affection. Meanwhile, using Ariel's implementation once more, Prospero sets up a plot against Alonso and Gonzalo as they go to bed.

Antonio and Sebastian attempt to assassinate them as they are asleep in order to depose Alonso. Ariel quickly awakens Gonzalo and saves him just before they use their swords. Gonzalo accepts Antonio and Sebastian's explanation that they detect unusual sounds of wild animals. Caliban decides to curse Prospero for making him a slave. He has the same birthday as Stephano and Trinculo. Caliban receives a bottle of wine from Stephano. Caliban unexpectedly declares Stephano as his God and new lord of the island. Stephano is motivated and persuaded of his newfound strength. They devise a plot to assassinate Prospero and are on their way to his cave with the help of Caliban.

Meanwhile, Prospero hosts a feast in the company of Alonso and others. However, Ariel appears and tells them of their crimes and the ensuing tempest as a punishment. He elaborates on the importance of abstaining from their faults. Ferdinand overcomes an obstacle on his way to obtaining Miranda. Ariel leads Caliban and the other conspirators to Prospero's wardrobe, which is hanging on a tree in front of his cave. And when Caliban hesitates and is afraid, the others forget that they came to destroy Prospero and take the royal robes, causing the souls of dogs to be released. When dogs begin to pursue them, would-be killers are chased away. Prospero catches Alonso and his companions. They are imprisoned inside a circle cast by Prospero's spell. Prospero expresses his mercy and gratitude to Gonzalo for his good deeds. Alonso and Antonio, on the other hand, are chastised for their avarice. Prospero announces his victory and renounces his magical abilities. Alonso admits his mistake and submits. Prospero pardons them. He allows Alonso to see Ferdinand and Miranda, his son. In the end, though Caliban admits his remorse, Ariel is freed and rewarded for his good service to Prospero. When they return to Naples, a wedding is planned for Ferdinand and Miranda (Shakespeare, 1995).

## Pluralism and Metafiction

### *Julia Taymor's The Tempest*

It is seen that both films adapt the original text and rewrite the text based on the important socio-political conditions of their time. In *The Tempest* (2010) version, the main character has evolved into a strong woman at the same time as protecting and nurturing. In this film, Prospero, the powerful white male figure who sailed to the seas for colonialism in the original text, changes his name to Prospera. This woman had to do unpleasant things in order to avenge herself and her daughter. Rather than being a static main character, she is someone who experiences emotional changes more often. The important point here is that while the father figure of Shakespeare's Prospero is not at the forefront, Prospera is adapted in the film as a much stronger character as a protective and nurturing mother who protects her daughter and brings justice. Prospera avenges what happened to her for being a woman and wins the power struggle against men. At the beginning of the film, she says to her daughter Miranda that she did everything for the sake of Miranda. This affection for the child is not so intense for Prospero in the original text. On the other hand, although *The Tempest* (2010) presents the Caliban character as a black slave, he appears as a strong and handsome figure at the same time. At this point, the camera can also be interpreted as a colonial white gaze. In other words, it conveys to the audience the concept of the white man's burden. In this view, blacks and natives in third world countries are the chores on the shoulders of the white man that must be tamed and civilized.

The effect of the magic and gilded forces used by Prospera and Prospero on the audience can be interpreted as similar to the real-life supremacy effect of the firearms used by white men in the colonies on the natives. For the postmodern audience, the spells and magic rays he sees on the screen are a metafiction effect. In Taymor's adaptation, the conversations of today's characters in old and local languages can also evoke a sense of apparent fiction in the audience. At the end, Prospera talks directly to the camera and gives her message to the audience, which creates a metafiction effect. The mise-en-abyme used in the film can also be considered as metafiction.

### *Derek Jarman's The Tempest*

Considering the periods when the two films were shot, it can be understood that the fact that the 1970s was a historical period when queer movements were on the rise and on the agenda was fed by social movements while Derek Jarman adapted Shakespeare's text to his day. The intense implications of the white fairy Ariel's homosexuality and his close relationship with Prospero, as well as the very frequent exposure of the naked male body in the film, may lead to the argument that the film was shot with a queer gaze. Prospero in the film was inspired by the chemist and astrologer John Dee, a real person who lived in England in the 16th century (Morris 2016). Prospero is a sorcerer combining chemistry, magic and astrology. The slave Caliban and his mother, Sycorax, are not as savage, primitive beings who need to be civilized as Shakespeare saw, but rather old white people who are obsessively insane. The critic Colin MacCabe criticized Jarman's departure from postcolonial reading in this way (Ellis 2001). The whole movie starts with dreamy imagery and sound effects, and so on. Throughout the film, the effect and power of the magic in the original text was strengthened and given to the audience by Jarman. On the other hand, although the story takes place in the 17th century, the wearing of modern-day trousers, military uniforms and clothes, and the use of objects from the 18th, 19th and 20th centuries indicate that a historiographical metafiction has been made. At the end of the film, Prospero talks directly to the camera with metafiction and addresses the audience and tells him that all the fun is over. Prospero's narration of his past to Miranda with a crystal ball also contradicts the perception of the supernatural image-free concrete reality created by the film on the audience so far, and when evaluated in terms of Samuel Taylor Coleridge's concept of suspension of disbelief, it did not disrupt the integrity of

the narrative. The voice-over technique used in the film was also applied to support the feeling of metafiction (Davis 2013).

In the wedding scene at the end of the movie, male sailor soldiers are seen performing a dance. Although the choreography in this dance seems to match the figures made by male and female couples, both roles on the stage are taken by male characters. This detail may cause you to say that the film has a queer gaze. In fact, this scene has been interpreted as showing Jarman's homoeroticism (Brunsting 2012). In terms of queer gaze, Ariel is the most prominent character in the film. It can be seen that Ariel, who stands out with her kindness, consistency and good character, is a queer person. In the words of Kimberly Lindbergs, Jarman took the work out of British expansionist hegemony and adapted it to the sound of the street, so *The Tempest* is a radical rebellion (Lindbergs 2011). The Bard's work of art has been removed from the domination of the bourgeois, and the entire society seeking the rights of the 1970s has opened to its minorities and sexual identities.

### **Play and Black Humour**

#### *Julia Taymor's The Tempest*

The special effects and music in the film created a fairy-tale atmosphere. The transformation of the character of Prospero, who is a male, into a woman, and the implication that everything that happened to her was caused by a woman, is also a criticism from the feminist perspective. The speech Prospera does at the end via talking to the camera causes a theatrical stage atmosphere. In general, the characters' use of wordplay, rhyme, and poetry-like sentences, and absurd acting show that even such a fantastic movie can be made in a narrative like theater. Visual and special effects, decorations, clothes and designs also contribute to this theatrical atmosphere. However, it can be interpreted that the fact that the film has such a fantastic structure has weakened the mystery created by the original text.

In terms of the black humor element in the film, it can be said that this is done through sexual identity and race issues. The accusation of the Caliban character of rape and disobedience can be regarded as a postcolonial joke. His later revolt and the arguments he brought to this revolt also contribute to this concept. It can be said that it is an irony that Ariel appears as just a ghost or even a hologram throughout the movie. The black slave is shown to be a rebellious and uncivilized primitive, while the white slave is shown as clean-faced, docile and obedient. At this point, it is possible to assess the film's harsh black humor criticism of the colonial point of view on races. In fact, a scene where Caliban tells Trinculo and Stefano that they could be his own gods in exchange for giving him a drink is a playful criticism in this regard. The fact that Prospera was a woman who had a penchant for witchcraft, and that this was uncommon in medieval times, and the fact that women were marginalized and punished by men for this reason, can also be seen as a critique of the film's medieval witch hunts.

#### *Derek Jarman's The Tempest*

Looking at the camera angles and blocking, Jarman's plans are reminiscent of the theater scene, and the grotesque air in the dialogues creates a theatrical atmosphere. In a way, it can be called a theatrical film. Rather than realizing a direct adaptation of the play, he tried to achieve something between theater and cinema (Davis 2013). Jarman stated, in his own words, that he wanted to show the power of magic while creating a mysterious atmosphere without being too theatrical (Morris, 2016). As stated in the *Pluralism and Metafiction* title, a reference is made to the witches of the Middle-Age period, and a similarity between Prospero and colonialist England is aimed at. At this point, it can be interpreted that Jarman wanted to criticize the past and future of the British Empire and aristocracy with irony. In this regard, the use of a large and beautifully decorated room of Prospero's mansion for wood cutting and stacks of straw can also be considered as postmodern black humor, as a low-brow action is performed by the high-brow. When looking at the film thoroughly, it can be seen that strong,

civilized, wealthy and high intellectual elite white men act like individuals who lost their mental health.

The critic Vincent Canby, in his article in the New York Times, found the abjections in the scenes of the film intolerable (Lindbergs 2011). At this point, the reason why Jarman gives details such as being eaten with the shell of the egg, nudity, mental problem behaviors in your face can be evaluated as his desire to criticize the taboo of some things of human nature with black humor and gamification. Considering that Jarman is a political filmmaker, it can be interpreted that Margaret Thatcher is implied by her references to real life (Brunsting 2012). The fact that the year 1979, when the film was shown, was the year in which the liberal conservative Thatcher came to power is an important detail regarding the fact that this connection may be correct.

While the close-ups, stationary wide-angle duo, triple plans, which are frequently used as a technique in the cinematography of the film, show us the characters in their most abject form somewhere, while caricaturing, it also makes the serious story of the film playful. This humor also manifests itself in the adaptation of the dialogues. Wedding, dance and song performances in the last stage can be considered as both adding a theatrical playful atmosphere and black humor. The use of light, lightning effects, outdoor sounds and shadow plays in the scenes also resemble a theater scene. When we consider the atmosphere in all its lines, it can be evaluated as a modern-age movie with a theater stage in the baroque period.

### **Intertextuality and Pastiche**

#### ***Julia Taymor's The Tempest***

Cubist, symbolic, expressionist and abstract expressionist designs in Julia Taymor's adaptation are both late 19th century and 20th century. While it can be interpreted as a pastiche of the art movements at the beginning, the use of old English in dialogues can also be considered as a reference to Shakespeare's original text. There are themes that combine classical and modern music used in the film. An atmosphere resembling science-fiction and fantasy movies is created throughout the film. A reference can be made to the cinematography of Krzysztof Kieslowski's *Three-Color: Blue* (1993). Prospera's sceptre, which is seen throughout the film and thrown into the sea at the end, can be seen as a reference to both witchcraft stories and the Prophet Moses. One scene that supports this claim is the scene where Prospera alone speaks to the camera, seen towards the end of the film. There, she says that she broke the seas and created storms. She did all the supernatural things she did for humanity. This is a reference to the Bible and the Old Testament.

The use of postmodern suspended stairs in the old cave of Prospera is an example of pastiche. Looking at the room with these stairs and the upper floor, it is seen that a combination of postmodern architecture with Baroque and even Gothic architecture was made. It has a triangular design with sharp edges. The magical doorway opening out on the upper floor is like an entrance to a magical, fantastic world. This magical door or passage metaphor that provides a transition to another world has been used many times in literature, cinema, and painting, and at this point, a reference may be made to that theme. Stephen King's *The Dark Tower* (2007) book series, Netflix series *Dark* (2017), J.R.R. Tolkien's *Harry Potter* series and Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* (1865) are some examples. As stated, the use of music in the film can also be evaluated in terms of pastiche. While the combination of classical and modern music is generally seen, the songs Ariel sang to help Ferdinand and Miranda marry also contain references to today's songs.

#### ***Derek Jarman's The Tempest***

In this version, it is seen that the dialogs are used in old English and close to the original text. Jarman seriously cuts off the original text, replacing some of the dialogues and scenes. The most prominent is the relocation of the masque scene (Davis 2013). There is a heavy breathing

sound from time to time to reinforce the feeling that what is being watched may be a dream. Prospero's interest in music as well as his appearance, hair and make-up can be interpreted as a reference to Beethoven and Mozart in a way. It can be said that Shakespeare's reference to father, son and the holy spirit continues in both films with the character Prospero, his child and Ariel. Cosmic and geometric drawings and inscriptions that Prospero drew on the walls in the magic room and on floors and doors in many parts of the house can be regarded as a reference to the figures and writings drawn on the walls in H.P. Lovecraft's cosmic horror story *Dreams in the Witch House* (1933). Eclectic designs (busts, candles, antique armchairs, today's clothing, color choices, etc.) were applied in the stage decorations and a combined mix of different art styles was applied. With the patina in furniture and other items, it can be seen that Jarman tries to combine with today's aesthetics while referring to Shakespeare's era (Ellis 2001). According to information obtained from Jarman's notes while working on the film, it is seen that Jarman was influenced and inspired by the style of Roman Polanski's *Rosemary's Babe* (1968) while adapting *The Tempest* (Morris, 2016). The themes of sexual power and violence in the film show Jarman was inspired by Pasolini's films (Brunsting 2012). The contrast and aesthetics established with naturalism, witty details and colors in the film could be a reference to Jean-Luc Godard. The use of extreme close-ups and the speeches in those plans can also be interpreted as pastiche made in the style of Ingmar Bergman cinema. Jarman rewrites the original text with the cut-up technique he used.

At the wedding at the end of the movie, Etta James' song *Stormy Weather*, sung by Elisabeth Welch in a make-up and dress resembling Queen Elizabeth I, was an intertextual reference to both the lyrics and the acts of male sailors on stage. Although the game takes place on an island, the fact that the whole event takes place in a single gothic mansion in this adaptation is also a reference to the gothic literary tradition. In this literary movement, the places where sorcerers perform their magic are usually mansions or frightening dwellings far from this kind of civilization. The 18th, 19th, and 20th centuries in film decor and art design in general. While the combination of his objects has an effect of both anachronism and metafiction, it should not be overlooked that the aesthetics Jarman created with colors, shapes and designs brings together different art movements in an eclectic combination. Jarman creates a unique aura through interspersing aesthetic excerpts from different centuries. Considering that Jarman made the film of the famous painter Caravaggio in the later period, it can be said that the contrasts he used in cinematography imitated the light and shadows in the paintings of the Baroque painter. Considering that a similar Caravaggio pastiche was applied by Stanley Kubrick in the movie *Barry Lyndon* (1975), the Baroque character of *The Tempest* can be evaluated from many reference perspectives. Frightening geometric shadows and lights on the walls could be a reference to German Expressionism in cinema.

### Conclusion

William Shakespeare's play *The Tempest*, which is a symbolic expression of Britain that had just started colonialism, has been adapted in many art fields such as theater, literature, cinema, painting and even music. It is seen that this literary work, which has been staged and adapted in many different art fields for about four hundred years, has managed to preserve its value until today. With the themes and narrative techniques it touches, *The Tempest* has gone beyond its age and has attracted and will continue to attract the attention of contemporary artists. In this respect, *The Tempest* has been evaluated as a postmodern game by many critics. In this study, the specificity of the adaptations of the original text by Julie Taymor and Derek Jarman, one of the postmodern film adaptations of *The Tempest*, caused these two films to be selected for research work. Looking at the themes of postmodern art such as intertextuality, pastiche, and metafiction, there is a problem with the past. It tends to be rewritten, narrated, and interpreted in the past in a way. In fact, it should not be forgotten that the reason why Shakespeare wrote texts that went beyond his age is that he himself was a rewriter of ancient classics. Based on this evaluation, it can be asserted that Shakespeare is also a postmodern writer.

Postmodern art shows how influenced by their own ideologies, political views, perspectives and socio-cultural conditions while interpreting and adapting the same text, postmodern art shows how different rewrites can be caused. This difference was observed when two samples examined in this study were evaluated. Both films rewrote the original text in the context of gender identity. In Derek Jarman's version, the original text has been rewritten with a queer gaze. While using postmodern drama elements, references to gendered perspectives are made. The subject of many criticisms has been shown by Jarman with black humor and play. Pastiche of many different periods and art movements can be seen. Although the play's central story is preserved, the spaces and postmodern touches to which concepts are subjected during adaptation make Jarman's film both a political and aesthetic Shakespearean rewriting. In Julie Taymor's adaptation, the camera appears to have a feminist gaze. The original text turns into a story of the revenge of the mother, who nurtures her child and protects her from the men.

The analyzed films have created a different aesthetic work by incorporating the elements of postmodern drama even while reflecting the periodic differences they are in. It has been seen that Shakespeare's *The Tempest* was rewritten in their own style in these two different films. Both films transform the game by putting the theme of sexual identity at the center. There are references to topics such as transgender, race and gender, and even the gender of some characters in the original text is changed. While Shakespeare's play *The Tempest* was rewritten with a queer perspective in Derek Jarman's 1979 adaptation, it was seen that the text was rewritten with a feminist discourse and narrative in Julie Taymor's adaptation. Shakespeare's *The Tempest* is a text that can be rewritten in accordance with the socio-cultural position and stance in the historical context, in order to contribute to previous studies on the fact that it is a postmodern play due to the themes that it takes at the center of postmodernism. It is concluded that it could be adapted to a postmodern film with its timelessness.

#### **Conflict of Interest Statement**

The author certifies that there is no conflict of interest.

#### **The Researchers' Statement of Contribution Ratio Summary:**

The authors certify that they contributed to the article with a percentage of 50% and 50%

#### **References**

- Abbasi, P., & Saeedi, A. (2014). On The Postmodernist Elements in Shakespeare's *The Tempest*. *Epiphany*, 7(1).
- Appignanesi, R. & Garratt, C. (1997). *Introducing postmodernism: a graphic guide*.
- Arriola, J. L. (2006). *Postmodern Filming of Literature: Sources, Contexts, and Adaptations*. UST Publishing House.
- Barker, F. & Hulme, P. (1985). *Nymphs and reapers heavily vanish: the discursive con-texts of The Tempest*.
- Baudrillard, J. (1988). *Selected Writings*. California: Stanford University Press.
- Bender, L. (Producer), Tarantino, Q. (Director). (2003). *Kill Bill: Volume 1* [Motion Picture]. United States: A Band Apart.
- Bender, L. (Producer), Tarantino, Q. (Director). (2004). *Kill Bill: Volume 2* [Motion Picture]. United States: A Band Apart.
- Bevan, T. (Producer). Coen, E., Coen, J. (Directors). (2000). *O Brother, Where Art Thou?* [Motion Picture]. United States: StudioCanal, Working Title Films.

- Best, S. & Kellner, D. (1991). *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. New York: Guilford.
- Bigwood, J. (Producer), Bender, J. (Director). (1998). *The Tempest* [Motion Picture]. United States: Bonnie Raskin Productions, NBC Studios. Bliokh, J. (Producer), Eisenstein, S. (Director). (1925). *Battleship Potemkin* [Motion Picture]. Soviet Union: Mosfilm.
- Boggs, C. & Pollard, T. (2003). *A World in Chaos: Social Crisis and The Rise of Postmodern Cinema*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Booker, M. K. (2007). *Postmodern Hollywood: What's new in film and why it makes us feel so strange*. Greenwood Publishing Group.
- Brown, D., Balfe, C., Heughan, S. (Producers), Dahl, J. (Director). (2014). *Outlander* [TV Show]. United Kingdom, United States: Sony Pictures Television, Left Bank Pictures.
- Brunsting, J. (2012). *Joshua Reviews Derek Jarman's The Tempest [Blu-Ray Review]*, <https://criterioncast.com/reviews/joshua-reviews-derek-jarmans-the-tempest-blu-ray-review>
- Caruso, F. (Producer), Lynch, D. (Director). (1986). *Blue Velvet* [Motion Picture]. United States: De Laurentiis Entertainment Group (DEG).
- Clemens, W. H. (1951). *The Development of Shakespeare's Imagery*. New York: A Drama Book.
- Cohen, W. (1987). Political criticism of Shakespeare. *Shakespeare Reproduced: The text in history and ideology*, 18-46.
- Corbusier, L. (1995). *Vers Une Architecture*. Paris: Flammarion.
- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative Inquiry & Research Design: Choosing Among Five Approaches*. USA: SAGE Publications.
- Davis, Hugh H. (2013). Rounded With a Sleep: Prospero's Dream in Derek Jarman's *The Tempest*. *Literature Film Quarterly*. 41 (2): 92-101.
- Denzin, N. K. (1991). *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema* (Vol. 11). Sage.
- Edelstein, N., Krantz, T., Polaire, M., Sarde, A. & Sweeney, M. (Producers), Lynch, D. (Director). (2001). *Mulholland Drive* [Motion Picture]. United States, France: Les Films Alain Sarde & Asymmetrical Productions.
- Ellis, J. (2001). Conjuring The Tempest: Derek Jarman and the Spectacle of Redemption. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 7 (2): 265-284.
- Fincher, D. (Producer), Fincher, D. (Director). (2013). *House of Cards* [TV Show]. United States: MRC.
- Frank, T. (1998). *The Conquest Of Cool: Business Culture, Counterculture, and The Rise of Hip Consumerism*. University of Chicago Press.
- Ford, G. & Schreiber, M. (Producers), Jarman, D. (Director). (1979). *The Tempest* [Motion Picture]. United Kingdom: Boyd's Company.
- Garber, M. (2005). *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books.
- Gompertz, W. (2016). *Why is Shakespeare more popular than ever?* BBC News. <https://www.bbc.com/news/magazine-36114485>.
- Grady, H. (1991). *The Modernist Shakespeare: Critical Texts in a Material World*. Oxford: Clarendon.
- Habermas, J. (1983). *Modernity—An Incomplete Project. In The Anti-Aesthetic*. Port Townsend.

- Hancock, R.D. & Algozzine, B. (2006). *Doing Case Study Research*. New York: Teachers College Press.
- Hara, M. & Kasander, K. & Nakamura, K. & Namano, Y. & Wigman, D. & Wigman, R. (Producers), Greenaway, P. (Director). (1991). *Prospero's Books* [Motion Picture]. United Kingdom, Netherlands, France, Italy, Japan: Miramax.
- Hassan, I. (1982). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Univ of Wisconsin Press.
- Hawkes, T. (1992). *Meaning by Shakespeare*. Routledge. London and New York.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke university press.
- Jencks, C. (1977). *The Language Of Post-Modern Architecture* (Vol. 19771). New York: Rizzoli.
- Jencks, C. (1987). Postmodern and late modern: The essential definitions. *Chicago Review* 35.(4). 31-58.
- Lindbergs, K. (2011). *Radical Shakespeare: The Alchemy of Derek Jarman's "The Tempest"* <https://cinebeats.wordpress.com/2011/11/01/radical-shakespeare-the-alchemy-of-derek-jarmans-the-tempest/>.
- Linson, A. (Producer), De Palma, B. (Director). (1987). *The Untouchables* [Motion Picture]. United States: Paramount Pictures.
- Lyotard, J. F. (1984). *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge* (Vol. 10). U of Minnesota Press.
- Mazursky, P. & Bernhardt, S. & Guzman, P. (Producers), Mazursky, P. (Director). (1982). *The Tempest* [Motion Picture]. United States: Columbia Pictures.
- Merriam, S. (1988). *Case Study Research in Education: a Qualitative Approach*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Morris, N. (2016). *The Spell of the Tempest: Derek Jarman Designs*. <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/spell-tempest-derek-jarman-designs>
- Nayfack, N. (Producer), Wilcox, Fred M. (Director). (1956). *Forbidden Planet* [Motion Picture]. United States: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Orgel, S., (1987). *The Tempest*. By William Shakespeare. Oxford: Oxford University Press. 1-87.
- Partridge, E. (2019). *Shakespeare's Bawdy*. Routledge.
- Peter, E. (2020). Shakespeare's Vivid Presence in the Age of Postmodernity. *Postmodern Openings*, 11(3), 303-317.
- Sandler, I. (1997). *Art of the Postmodern Era: from the Late 1960s to the Early 1990s*. Routledge.
- Schwarzmantel, J. (1998). *The Age of Ideology: Political Ideologies from the American Revolution to Postmodern Times*. NYU Press.
- Shakespeare, W. (1995). *The Tempest*, Penguin Classic Series.
- Shakespeare, W. (1997a). *Othello, The Moor of Venice*. In *The Complete Works of William Shakespeare*. (pp. 818 - 857). Wordsworth Editions Ltd.
- Shakespeare, W. (1997b). *The Merchant of Venice*. In *The Complete Works of William Shakespeare*. (pp. 388 - 415). Wordsworth Editions Ltd.
- Shakespeare, W. (1997c). *The Tempest*. In *The Complete Works of William Shakespeare*. (pp. 1135 - 1159). Wordsworth Editions Ltd.



Shakespeare, W. (1997d). *Titus Andronicus*. In *The Complete Works of William Shakespeare*. (pp. 139 - 165). Wordsworth Editions Ltd.

Taymor, J., Chartoff, R., Hendee, L., Taylor-Stanley, J., K. Lau, J. (Producers), Taymor, J. (Director). (2010). *The Tempest* [Motion Picture]. United States: Touchstone Pictures, Miramax Films, Chartoff/Hendee Productions, TalkStory Productions, Artemis Films, Mumbai Mantra Media Limited.

Thompson, A. (1995). 'Miranda, Where's Your Sister': Reading Shakespeare's *The Tempest*. 168-77.

Valdivieso, S. M. (1998). Double Erasure in *The Tempest*: Miranda in Postmodern Critical Discourse. *SEDERI: yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, (9), 299-304.

Yin, R. (1984). *Case Study Research: Design and Methods*. California: Sage Publications.

Yoshino, K. (2011). *A thousand Times More Fair: What Shakespeare's Plays Teach Us About Justice*. Harper Collins Publishers.

-Araştırma Makalesi-

## Suyun Sesi Filminde Posthümanist Perspektiften Öteki-Oluş

Duygu Ergün Takan\*

### Özet

Öteki oluş (*Becoming-other*), posthümanist perspektifte insan-olmayı işaret etmektedir. İnsan dışı oluş biçimleri, hümanizm karşıtlığından beslenir. Aydınlanma düşüncesiyle beraber yükselen ve insanı merkeze alan hümanizm kavramı, her ne kadar insan oluşla ilişkili bir olumlama ifadesi gibi görünse de esasında insanın en tepede olduğu, geri kalan her şeyin -hayvanlar, bitkiler, teknoloji, ekoloji- insanın varlığına hizmet etmek amacıyla onun altında konumlandırıldığı tek taraflı ve ayrımcı bir yaşam piramidi olmaktan öte gidememiştir. Posthümanist düşünce, evrensel ölçekte hem insan hem de insan olmayan failerle etkileşimimizin temel ilkelerini yeniden düşünmemize yardım edecek alternatif bir araç olarak yorumlamaktadır. *The Shape of Water* (Suyun Sesi, Guillermo del Toro, 2017) filmi, 1962'de Soğuk Savaş döneminde Amazon Nehri'nde bulunan bir amfibinin etrafında şekillenir. Net bir ifadeyle tanımlanamaması nedeniyle söz konusu canlının öteki-oluşu temsil ettiği görüşünden hareketle makalede, her türden ötekileştirmenin kökeninde yatan insan türü eleştiriye açılarak insan-merkezci bakışın dışından bir okuma yapılması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda sırasıyla oluş ve öteki-oluş kavramları açıklanmış, ardından posthümanizm kavramına ve posthümanist oluş biçimlerine değinilmiştir. Son olarak film, merkeze aldığı amfibiye yönelik biyopolitik müdahaleleri vurgulaması dolayısıyla, türsel ayrımcılık ve hayvan-oluş kavramları özelinde tartışılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Posthümanizm, öteki-oluş, hayvan-oluş, biyopolitika, sinema

\*Doktora Öğrencisi, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İzmir, Türkiye.

E-mail: duyguerguntakan@gmail.com

ORCID : 0000-0002-5639-8615

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.839663

Ergün Tarkan, D.,(2021). Suyun Sesi Filminde Posthümanist Perspektiften Öteki-Oluş. Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1116-1130. <https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.839663>

Geliş Tarihi: 16.12.2020

Kabul Tarihi: 17.05.2021

-Research Article-

## Becoming-Other From the Posthumanist Perspective in The Shape of Water Movie

Duygu Ergün Takan\*

### Abstract

*Becoming-other addresses non-human entities in post-humanist perspective. Forms of non-human entities feed on antihumanism. Much as the concept of humanism which rises together with the thought of enlightenment and centralizes person looks like an expression of affirmation related with being a human, actually it could not go beyond being a unilateral and discriminatory pyramid of life where humans are at the top and all the rest –animals, plants, technology, ecology– are underneath humans with the purpose of serving to them. On a universal scale, post-humanist thought is interpreted as an alternative means which helps us rethink basic principles of our interactions with human and non-human actors. The movie The Shape of water (Guillermo del Toro, 2017) is shaped around an amphibian found in Amazon River during Cold War in 1962. There is speculation in the film about what the creature is, which is easier to express by what it is not. The creature in the movie is not a human-being. It cannot be said that it is an animal either. However, it is possible to say that it is the object of a biopolitical purpose. In this case, one can speak of a half-human half-machine hybrid creature. For not being able to explain with a clear expression and considering the view that aforesaid creature represents otherness, it was aimed in the article to criticize humankind who is in the basis of all kinds of alienation and make an anthropocentric reading. In this sense, first the term being and then becoming-other were explained, later the concept of posthumanism and types of post-humanist being were mentioned. Finally, since the movie expresses biopolitical interventions towards the amphibian, it was analysed with the method of content analysis, specific to the concepts of species discrimination and becoming-animal.*

**Key Words:** Posthumanism, becoming-other, becoming-animal, biopolitics, cinema

---

\*PhD Student, Ege University, Faculty of Communication, İzmir, Turkey.

E-mail: duyguerguntakan@gmail.com

ORCID : 0000-0002-5639-8615

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.839663

Ergün Tarkan, D.,(2021). Suyun Sesi Filminde Posthümanist Perspektiften Öteki-Oluş. Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1116-1130. <https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.839663>

Received: 16.12.2020

Accepted: 17.05.2021

### Extended Abstract

There are various theories and definitions for different identities to create power over each other. In other words, this is the case of the ruling party being privileged over the other. The party without power and privilege becomes the other. With a different approach, Deleuze deepens this situation with the concepts of minority and majority. According to Deleuze, the concepts of minority or majority do not only refer to a quantitative situation. In most cases, the majority dictates the norm and rule. It expects the other to be bound by this norm as well. After determining himself as the right owner, he perceives the other as a problem. What matters here is the constant change of this balance. For this reason, Deleuze (2006, p. 69) replaced the concepts of majority or minority with the concepts of "being". Occurrence is a state of continuity. It expresses a continuous transformation without a beginning or an end.

The relationship of the concept of being with the other begins with being minority. In other words, "there is no being majority, majority is never being. There is only being minority" (Deleuze, 2006, p. 69). Deleuze (2016, p.150) calls such an occurrence is becoming minoritarian. It is a principle of formation experienced through collective resistance against a dominating majority, exercised using the language and culture of majority (Sutton & Martin-Jones, 2013, p. 150). In other words, it is possible to say that Deleuze points to a becoming minoritarian and an other-being that develops against this structure within the structure called normative.

Other-being means first of all, non-human in a posthumanist perspective. Non-human forms of being are fed by anti-humanism. The concept of humanism, which rose with the thought of Enlightenment and puts people at the center, is a sublime value; Although it seems like an affirmation tool for the civilization phenomenon associated with being human; Unfortunately, in the end, it could not go beyond being a one-sided and discriminatory pyramid of life in which man is at the top and everything else (animals, plants, technology, ecology) is positioned under him in order to serve human existence. Based on this, Wolfe (2010) interprets the posthuman theory (posthumanism) as an alternative tool to help us rethink the basic principles of our interaction with both human and non-human actors on a universal scale.

As a means of cultural interaction, cinema creates meaning by aestheticizing the social One and reinforces or transforms the produced meanings. In this respect, cinema cannot be considered independent from philosophical and sociological discussions. The aim of this article is to draw attention to the forms of otherness in the posthumanist perspective through cinema by making critical film analysis with its philosophical background. Öztürk describes the images where philosophy and cinema come together as cine-philosophical images (2016, p.146). Accordingly, the film tries to make the unthinkable to think with cine-philosophical images. The American and Canadian co-production of *The Shape of Water*, directed by Guillermo del Toro and written by Vanessa Taylor, is notable as a film woven with cine-philosophical images, in which "aspects that would not be seen with a normal course in the daily movement become visible thanks to cinema" (Öztürk, 2016 s. 146).

*The Shape of Water* (Guillermo del Toro, 2017) is centered around an amphibian found in the Amazon River during the Cold War in 1962. In the film, there are speculative claims about what the creature is, which is easier to express by what it is not. Because the creature in the film is not a human being, but it cannot be said to be an animal in the full sense. Apart from the difficulty in defining it, it appears more to be the object of a biopolitical purpose, due to the experiments carried out on it and the emphasis on political secrecy. In this case, a half-human half-machine hybrid creature can be mentioned. Since it cannot be defined with a clear expression, it is possible to think that the creature in question represents the being of the other.

From this point of view, it is aimed to make a reading outside the anthropocentric view by opening up to criticism the human species that lies at the root of all kinds of marginalization. In this direction, the concepts of being and being-other are explained, followed by the concept of posthumanism and posthumanist forms of being. Finally, because the film emphasizes the biopolitical interventions for the amphibian, it has been tried to be discussed with the method of critical film analysis in terms of generic discrimination and animal-being concepts.

As a result, the perspective in which the subjects, who are left out of the normal for whatever reason, position each other in the film, perhaps precisely for this reason, is more prejudiced, more embracing, more understanding and more accepting. What is meant by accepting here is to accept the other party as it is. Without any attempt to dominate, without interference and judgment. This situation is depicted in the film with an emphasis on being beyond all known forms and through those who have been left out of the game by the majority of society.

### Giriş

Farklı kimliklerin birbiri üzerinde iktidar oluşturmasına yönelik çok çeşitli kuram ve tanımlamalar mevcuttur. Diğer bir deyişle bu, -çeşitli nedenlerle- *iktidar sahibi* tarafın, diğer tarafa göre imtiyazlı olması durumudur. İktidar -ve dolayısıyla imtiyaz- sahibi olmayan taraf, *öteki* -yani normal olanın, olması gerekenin diğeri, ötekisi- haline gelir. Farklı bir yaklaşımla Deleuze bu durumu *azınlık* ve *çoğunluk* kavramlarıyla derinleştirir. Deleuze'e göre *azınlık* veya *çoğunluk* kavramları sadece nicel bir duruma göndermede bulunmazlar. Çoğu durumda *çoğunluk*, normu ve kuralı belirler. Diğerinden de bu norma bağlanmasını bekler. Kendisini hak sahibi olarak belirledikten sonra *ötekini* bir sorun olarak algılar. Burada önemli olan, bu dengenin sürekli değişimidir. Bu nedenle Deleuze (2006, p. 69), çoğunluk veya azınlık kavramları yerine "*oluş*" kavramlarını yerleştirmiştir. *Oluş* bir süreklilik halidir. Başı ya da sonu bulunmaksızın devamlı bir dönüşümü ifade eder.

*Oluş* kavramının *öteki* ile ilişkisi, *azınlık-oluş* ile başlar. Diğer bir deyişle, "*çoğunluksal oluş yoktur, çoğunluk hiçbir zaman oluş değildir. Yalnızca azınlıksal oluş vardır*" (Deleuze, 2006, p. 69). Deleuze (2016, p. 150), bu türden bir oluşa *minör iter-oluş* (becoming minoritarian) adını verir. Bu, tahakküm kuran bir majoriteye karşı kolektif direniş yoluyla deneyimlenen, majoritenin dilini ve kültürünü kullanarak icra edilen bir *oluşma* ilkesidir (Sutton & Martin-Jones, 2013, p.150). Diğer bir deyişle, Deleuze'ün *minör iter-oluş* ile normatif adlandırılan yapının içinden bu yapıya karşı gelişen bir *öteki-oluş* halini işaret ettiğini söylemek mümkündür.

*Öteki-oluş*, posthümanist bir perspektifte her şeyden önce, *insan-olmayanı* ifade eder. *İnsan-dışı-oluş* biçimleri, hümanizm karşıtlığından beslenir. Aydınlanma düşüncesiyle beraber yükselen ve insanı merkeze alan *hümanizm* kavramı, her ne kadar yüce bir değer; insan oluşla ilişkili *medeniyet* olgusuna dair bir olumlama aracı gibi görünse de; ne yazık ki son kertede insanın en tepede olduğu, geri kalan her şeyin (hayvanlar, bitkiler, teknoloji, ekoloji) insanın varlığına hizmet etmek amacıyla onun altında konumlandırıldığı tek taraflı ve ayrımcı bir yaşam piramidi olmaktan öteye gidememiştir. Buradan hareketle Wolfe (2010), *insan-sonrası* kuramını (posthümanizm), evrensel ölçekte hem insan hem de insan olmayan failerle etkileşimimizin temel ilkelerini yeniden düşünmemize yardım edecek alternatif bir araç olarak yorumlamaktadır.

Kültürel bir etkileşim aracı olarak sinema, toplumsal olanı, estetize ederek anlam üretir ve üretilmiş anlamları pekiştirir ya da dönüştürür. Bu yönüyle sinema, felsefi ve sosyolojik tartışmalardan bağımsız düşünülemez. Bu makalenin amacı, felsefi altyapıyla eleştirel film analizi yaparak sinema aracılığıyla posthümanist perspektifte *öteki-oluş* biçimlerine dikkat çekmektir. Öztürk, "felsefe ve sinemanın bir araya geldiği imgeleri SineFilozofik imgeler" olarak niteler (2016, p. 146). Buna göre film, düşünülemez olanı düşündürmeyi SineFilozofik

imgelerle yapmaya çalışır. Guillermo del Toro'nun yönetmenliğini ve Vanessa Taylor ile birlikte senaristliğini üstlendiği Amerika ve Kanada ortak yapımı *The Shape of Water* (*Suyun Sesi, Guillermo del Toro, 2017*) filmi, sinefilozofik imgelerle örülü, "günlük hareketin içinde normal bir seyirle görülmeyecek hususların sinema sayesinde görülür hale geldiği (Öztürk, 2016 p. 146)" bir film olarak dikkat çekicidir.

*The Shape of Water* filmi, 1962'de Soğuk Savaş döneminde Amazon Nehri'nde bulunan bir amfibinin etrafında şekillenir. Filmde, ne olmadığıyla ifade etmenin daha kolay olduğu canlının ne olduğuna dair spekülasyon iddialar bulunur. Çünkü filmdeki canlı, bir insan değildir ancak tam anlamıyla bir hayvan olduğu da söylenemez. Tanımlanmasındaki zorluğun yanı sıra, üzerinde gerçekleştirilen deneyler ve politik gizlilik vurgusu dolayısıyla daha çok, biyopolitik bir amacın nesnesi gibi görünmektedir. Bu durumda yarı insan yarı makine hibrit bir canlıdan söz edilebilir. Net bir ifadeyle tanımlanamaması nedeniyle söz konusu canlının öteki-oluşu temsil ettiğini düşünmek mümkündür. Buradan hareketle makalede, her türden ötekileştirmenin kökeninde yatan insan türü eleştiriye açılarak insan-merkezci bakışın dışından bir okuma yapılması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda sırasıyla oluş ve öteki-oluş kavramları açıklanmış, ardından posthümanizm kavramına ve posthümanist oluş biçimlerine değinilmiştir. Son olarak film, merkeze aldığı amfibiye yönelik biyopolitik müdahaleleri vurgulaması dolayısıyla, türsel ayrımcılık ve hayvan-oluş kavramları özelinde, eleştirel film analizi yöntemiyle tartışılmaya çalışılmıştır.

## 1. Öteki-Oluş

Deleuze'e göre *oluş* (becoming), dünyanın sürekli olarak meydana geldiği ve bizim ilişki içinde olduğumuz fakat bir ölçüde görülebilen bir *süreçtir* (Sutton & Martin-Jones, 2013, p. 150). Her karşılaşma bir *oluşa*, yani iki şeyin karşılaşarak birbirlerine değil ama üçüncü bir şeye dönüşmelerine yol açar (Karadağ, 2014, p. 78). Kimlik söz konusu olduğunda *oluş*, kimliğin deneyim ve muhalefet, başkalık ve farkın düşünümsel anlama yetisi aracılığıyla nasıl biçimlendiğini (ya da şekillendiğini) açıklar (A.g.e.). Goodchild (2005, p. 338), Deleuze felsefesindeki oluş kavramını, "başka bir çokluk tarafından yersizyurtsuzlaştırıldığı zaman bir çokluğun geçirdiği, öznesiz ya da hedefsiz bir süreç; oluşumu ve işlevi tanılayan bir üretim" olarak açıklar. Bu bakımdan oluş kavramının, etkileşimde bulunan tarafları dönüştürürken, onlarla birlikte her seferinde yeni bir şeye dönüşme durumunu ifade ettiğini söylemek mümkündür.

Deleuze'e göre (2006, p. 69) "çoğunluksal oluş yoktur, çoğunluk hiçbir zaman oluş değildir. Yalnızca azınlıksal oluş vardır". Deleuze (2006), bu türden bir oluşa "*minöriter-oluş* (becoming minoritarian)" adını verir. Bu, tahakküm kuran bir majoriteye karşı kolektif direniş yoluyla deneyimlenen, majoritenin dilini ve kültürünü kullanarak icra edilen bir *oluşma* ilkesidir (Sutton & Jones, 2013, p.150). Diğer bir deyişle Deleuze, *minöriter-oluş* ile normatif adlandırılan yapının içinden, bu yapıya karşı gelişen bir *öteki-oluş* halini işaret eder. Oluş biçimleri çok çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilir. Örneğin *kadın-oluş* (becoming woman). Deleuze'e göre *kadın-oluş*, kimliğin kendisi için ölçüt olan molar kimlik olarak erkek karşısındaki farkın göstereninin, yani kadın(sı)lığın düşünümsel deneyimi olarak karşımıza çıkar (Sutton & Jones, 2013, p. 150). Bu bir özden ziyade kimlik deneyimi olduğundan, farka dayalı toplumsal yapıları idrak etmek anlamında erkek ya da kadın herkes tarafından hissedilebilir. Deleuze (2006), benzer şekilde *makine-oluş*, *hayvan-oluş* gibi çeşitli oluş biçimlerinden söz eder. Söz konusu tüm oluş biçimlerinin ortak özelliği ise normatif kabul edilenin dışında *alternatif-oluş* biçimlerine, yani genel bir ifadeyle *öteki-oluşa* işaret ediyor olmalarıdır.

Öteki dendiğinde, Halsey'in ifadesiyle bir zamanlar akla ilk deliller, dişiler, aylıklar ve sapkınlar gelmekteydi. Ancak artık zapturapt altına alınması gerekli görülen unsur, "sözde doğal" insan öznedir (Halsey, 2006, p. 15). Bunun kökeninde ise, akıl, aydınlanma, hümanizm ve ilerleme gibi kavramların zamanla dönüşüme uğrattığı insan öznenin *alternatif-oluş*

biçimlerine doğru çeşitlenen potansiyelleri yatmaktadır. Bu potansiyeller biyo-teknolojiler, yapay zeka teknolojileri gibi ileri teknolojiler dolayımında insan öznenin zeka ve beden kabiliyetlerindeki hızlı değişim ve dönüşümle bağlantılı olan *insan-sonrası durum* ile yakından ilişkilidir. Braidotti (2014), geleneksel insan anlayışlarını yerinden ettiği ölçüde, *insan-sonrası* durumun *insan-dışı* ve *insanlık-dışı* pratiklerin konumu ve yapısında mühim değişimler içerdiğini öne sürer. Özetle *insan-sonrası* durumun (posthümanizm), -görece de olsa- şu an için *organik insan öznenin ötekisi* olarak konumlandırıldığı söylenebilir. Ancak daha önemli olan, her an organik insan öznenin, *makine-oluş*, *insan-makine-hayvan-oluş* gibi çok çeşitli varyasyonlarda *inorganik-insan-özne'*nin ötekisi haline gelme potansiyeli taşıyor olmasıdır. Zira Deleuze'cü anlamda *oluş*, tam da bu potansiyelle işaret etmektedir.

## 2. Posthümanist Perspektiften Öteki-Oluş

Çağımızda teknoloji, gündelik yaşamla daha önce hiç olmadığı kadar iç içedir. (Haraway, 2010, p. 46), yirminci yüzyılın sonlarını işaret ederek, çağımızın mitsel bir çağ olduğunu, hepimizin makinenin ve organizmanın kuramlaştırılmış ve imal edilmiş melezleri olduğumuzu; uzun sözün kısası hepimizin birer *siborg* olduğunu ifade eder.

*İnsan-sonrası* (posthümanizm) kuramı, insan-merkezciliğin kibrine ve insanın aşkın bir kategori olarak *istisna* addedilmesine karşı çıkar. Bu durum, eleştirel düşünmeyi bir yana bırakalım, düşünmenin bile ne anlama geldiğine dair ortak anlayışımızın değişmesini gerektirir. Bunun için her şeyden önce, posthümanist düşüncenin hümanist düşünce karşısında konumlandığını vurgulamak yerinde olacaktır. Söz konusu karşıtlığın nedeni, Lamont'nun (1990, p. 3) ifade ettiği üzere, insan merkezli yaşam fikrini gündeme getiren felsefi düşüncenin *hümanizm* olmasıdır. İnsan merkezli yaşam fikri, Protagoras'ın "insan her şeyin ölçüsüdür" ilkesini temel alır ve insanı dünyanın merkezine konumlandırır (Dossett, 2014, p. 89). Goodman'ın (2006, p. 322) ifadesiyle, "dünyayı kendi etrafında konumlayan ve böylece kendini dünyanın içinde konumlayan ben; hümanizmin kalbi ve ruhudur." Buna karşılık posthümanist düşünce, hümanizmde tek ölçünün insan -ve insan akli- olmasına karşı çıkar. Çünkü insanı her şeyin ölçüsü haline getirmek günün sonunda insan olmayan diğerlerinin *öteki* olarak addedilmesinin önünü açacaktır. Zira posthümanist düşünürlere göre tür kökenli ayrımcılık -yani insan türünü merkeze alan düşünce yapısı- ırk, cinsiyet, sınıf gibi çok spesifik ayrımcılıkların zihinsel temelini oluşturmaktadır (Hayles, 1999). Posthümanizm, genel biçimde ifade edilecek olursa *insan-merkezci* geleneğin sarsıntısını hareket noktası olarak alır ve kesinliklerin yavaşça çözümlüşlerini, kirlenme anlarını canlandırarak hümanizm mitini sorgular (Badmington, 2013). Bu doğrultuda *insan* figürü önemini kaybeder ve bu figür, bir zamanlar sadece insani olmayan tarafına yerleştirilenlerin derin istilalarına açık hale gelir (Haraway, 2010b). Posthümanist düşünceye göre "insan artık güvenilir bir kategori değilse" (Badmington, 2013, p. 286), insan bilimlerinin inanırlılığı da tehlike altındadır. Wolfe (2003, p. 40), bu noktayı, şöyle genişletmiştir:

...Hümanist ve türcü özneleştirme yapısı, el sürülmemiş olarak kaldığı sürece ve kurumsal olarak, insan olmayan hayvanların sistematik bir biçimde sömürülmesi ve öldürülmesinin onların türü gereği bir sorun teşkil etmediği, mutlak anlamda doğru kabul edildiği sürece hümanist tür söylemi, bazı insanlar tarafından diğer insanlara karşı da kullanmaları için geçerliliğini her zaman için koruyacaktır.

Kültürel çalışmaların antropolojiden miras aldığı şey, *anthropostur* ve müfredatı "tam bir insani ilgi ve denetime" doğru genişletme arzusu içerisinde kültürel çalışmalar, tüm zaferlerine rağmen, yoldaki her adımında temel bir *adaletsizliği* yaymıştır (Badmington, 2013, p. 397). Sadece insan önemlidir. İnsan bilimlerinin dışına çıktığında dahi disiplin, kültürün her ağza alınışında "bölücü tür söyleminin" tohumlarını eker (Badmington, 2013, p. 398). Öte yandan bu adaletsizlik, *insan* ve *öteki* ayrımından doğar fakat insan kategorisi içinde alt kategoriler kurarak bölücü söylemini derinleştirir. Bu durum, Haraway'ın (2010a) de

şiddetle karşı çıktığı *ikiliklerin* -kadın erkek, iyi kötü, siyah beyaz (ırk) gibi- çıkış noktası olarak yorumlanabilir. Örneğin *insan* ve *öteki* ayrımının derinleşmiş bir alt kategorisi olarak *toplumsal cinsiyet*, bu adaletsizliğin en belirgin göstergesidir. “Öyleyse ne yapmalı, kültürel çalışmalar bu adaletsizliğe karşı ne yapabilir” diye sorduktan sonra şöyle devam eder Jonathan Culler, “belki insan bilimlerinin krizine yardımı dokunabilecek şey, yeni bir isim keşfetmek olacaktır ki, bu sayede disiplinlerimiz, potansiyel olarak yanıtıcı bir ideolojinin taşıyıcısı olan bir isimle nitelenmeyecektir” (2005, p. 42). Bu noktada Badmington (2013, p. 399) *post-insan bilimleri* tanımını önerir.

İnsan-sonrası durumunu, “alternatif ve kapsayıcı (türler ötesi) bilgi, benlik ve düşünce şemaları arayışını güçlendirme fırsatı olarak gördüğünü” ifade eden Braidotti (2014, p. 22), “insan sonrası durumun bizleri, kim ve ne olma aşamasında olduğumuz hususunda eleştirel ve aracı olarak düşünmeye teşvik ettiğini” sözlerine eklemektedir. Deleuze ve Guattari, karmaşıklıktan yana ve oluş etiğine dayalı radikal bir insan-sonrası öznelliğini şu cümlelerle savunmaktadırlar (2012, p. 63):

Bundan böyle ne bir ilk bütünlüğe ne de son bütünlüğe inanıyoruz. Bundan böyle parçaların kenarlarını yuvarlayarak bir sükunet tasarlamaya çalışan kasvetli evrim diyalektiğinin gri tonlarına inanmıyoruz. Sadece çevresel bütünlüklere inanıyoruz. Ve eğer parçaların kenarlarında böyle bir bütünlük keşfediyorsak, o, bu parçaların bütünüdür ama onları bir araya getirmemektedir, tüm bu parçaların birliğidir ama onları bir örnek yapmamaktadır ve ayrı imal edilmiş yeni bir parça olarak onlara eklenmektedir.

Braidotti (2014), posthümanist beden ve benlik kavramlarını açıklarken alternatif oluş biçimlerinden söz eder. Braidotti’ye göre bu alternatif oluş biçimleri, -insan olmayan canlı madde olarak düşünülebilecek- *zoe* kavramı tarafından ihtiva edilmektedir. Bu bağlamda Braidotti *üç farklı oluş* biçiminden söz eder: *Hayvan-oluş*, *makine-oluş* ve *yeryüzü-oluş*. Bu oluş biçimlerinin ortak özelliği, insan türünün dışında kalmaları ve insan türü tarafından manipüle edilmeleri, dönüşüme uğratılmalarıdır. Söz konusu oluş biçimleri, *türsel ayrımcılığa* dayalı tüm *öteki-oluşları* ifade etmektedir. Braidotti’nin (2014, p. 94) değimiyle, insan-olmayan öznellik fikri ilkin, özneliğin *antroposun* münferit imtiyazı olmadığını; ikinci olarak, aşkın akla bağlı olmadığını; üçüncü olarak, tanınmanın diyalektiğinden bağımsız olduğunu ve son olarak da ilişkilerin içkinliğine dayanmaktadır.

### 3. Bir Öteki İfadesi Olarak Hayvan-Oluş

Çalışmada, filmin içeriği ve bağlamı dolayısıyla öteki-oluş, hayvan-oluş çerçevesinde ele alınarak incelenmiştir. *Hayvan-oluş olarak insan-sonrası*, insan türünün yoğun etkileşim halinde olduğu ancak buna rağmen hiyerarşik bir yaşam piramidinde insanın altında konumlandırılan bir tür *oluş* durumunu ifade eder.

Hayvan, insanın ötekisi anlamında en aşına olunan türdür. Braidotti (2014, p. 80) hayvanı “antroposun zaruri, aşına olduğu ve çok da sevilen ötekisi” şeklinde tanımlar. Piyasa ekonomisi ve işgücü, Braidotti’ye göre (2014, p. 82) insanlar ve hayvanlar arasındaki sorunlu ilişkinin görünür olduğu noktaların başında gelir. Antik çağlardan bu yana hayvanlar, insanlarla ilişkisinde bir çeşit tür hiyerarşisinin kurbanı olarak pozisyonlanmıştır. Ağır işlerde doğal köle, insanlara lojistik hizmet aracı ve sağlık, beslenme, teknoloji, eğitim vb pek çok temel alanda endüstriyel kaynak olarak iş görmektedirler. İnsan sonrası perspektiften hayvan-oluşu ele aldığı metninde Braidotti (2014, p. 80), insanların hayvanları yaşamında konumlandırışıyla ilgili Louis Borges’ten çarpıcı bir alıntıya yer verir. Buna göre Borges, alaycı sınıflandırmasında hayvanları üç gruba ayırmaktadır: “Beraber televizyon izlediklerimiz, yediklerimiz ve korktuklarımız.” Hayvan-insan etkileşiminde bu durum, düşünce yapılarımızı klasik parametrelere hapsetmektedir. Örneğin koltuğumuzu, yatağımızı paylaştığımız hayvanlarla ilişkimiz ödipal; günün sonunda beslenmek suretiyle tüketeceğimiz hayvanlarla ilişkimiz araçsal; egzotik, soyu tükenmiş, eğlencelik ya da dönüştürülmek suretiyle ilgi, merak



ve korku nesnesi haline gelen hayvanlarla ilişkimiz ise fantazmik şekilde kurulmaktadır.

Günümüzde, hayvanlara yönelik hiç olmadığı kadar çekincesiz ve sınır tanımaz insan müdahalelerine ve bu müdahalelerin meşrulaştırılmasına tanıklık etmekteyiz. Bu sıradanlaşan kötülük durumunun, insanın hayvanlara ve diğer tüm insan olmayanlara yönelik söz konusu hiyerarşik konumlandırılışından kaynaklandığı söylenebilir. Örneğin Braidotti, klonlanan ilk hayvan olan Dolly isimli koyun üzerinden, bu durumu çok net biçimde ifade etmiştir:

Pek çok açıdan koyun Dolly, karmaşık biyodolayımlı zamansallıklar ve yeni insan-merkezcilik sonrası hayvan-insan etkileşimini temsil eden yakınlık biçimlerinin ideal figürasyonudur. Bu haliyle, anne rahmine düşen ve yeniden üretilen koyun mirasından gelen türünün son örneğidir ve yeni bir türün ilk örneği olarak, Philip K. Dick'in hayalini kurduğu, Blade Runner'ın (1982) android toplumunun öncüsü elektronik koyundur. Cinsel yolla anne rahmine düşmemiş, organizma ve makinenin, klonlanmış heterojen karışımı olan Dolly, yeniden üretimden kopmuş ve böylece mirasından boşanmıştır. Dolly kendi türünün hiçbir üyesinin kızı değildir, aynı zamanda yetim ve kendisinin annesidir. Yeni bir cinsiyetin ilk üyesi olan Dolly, ataerkil akrabalık sisteminin cinsiyet ikiliklerinin de ötesindedir (2014, p. 85).

Teknoloji dolaylı dönüşümler esasen, insan-merkezciliğin yerinden edilmesini ve çevre temelli, yani iliştilenmiş ve diğer türlerle simbiyoz içerisinde oluşumuz temelinde, türler ötesi bir dayanışmanın tanınmasını içermektedir. Fakat ne yazık ki, tam teşekküllü söylemsel ve maddi sömürünün siyasi ekonomisi günümüzde de bilimsel deneyler; biyopolitik tarım, kozmetik, uyuşturucu, silah ve ilaç endüstrileri ile ekonominin diğer sektörleri için yaşayan madde sağlayan hayvanlarla devam etmektedir. Braidotti bu durumu, çok açık biçimde şöyle özetlemektedir:

Domuz ve fare gibi hayvanlar ksenotransplantasyon deneylerinde insanlar için organ üretmek üzere genetik olarak değiştirilmektedir. Hayvanları testlerde emsal olarak kullanmak ve onları klonlamak yerleşik bir bilimsel pratiktir: Onko-Fare ve koyun Dolly çoktan tarihe geçmiştir. İleri kapitalizmin bütün kategorilerinde, her tür hayvan, küresel bir insan-merkezcilik sonrası sömürü piyasasına dahil, mübadele edilebilir ve elden çıkarılabilir bedenlere dönüşmüştür. Hayvan ticareti, uyuşturucu ve silahtan sonra, -kadın ticaretinden önce- dünyanın üçüncü büyük yasadışı ticaretidir (2014, p. 82).

Haraway (2010a) de benzer şekilde insan-hayvan ilişkisinin adil bir düzlemde sürdürülebilirliğine ilişkin yeni imgelerin, görümlerin ve temsillerin gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Örneğin "dünyanın ilk patenti alınmış hayvanı, araştırma amaçlı yaratılmış transgenik bir organizma olan Onko-Fare, kelimenin mümkün olan tüm anlamlarında insan sonrası ifade eder" (Braidotti, 2014, p. 86). Laboratuvar ve piyasalar arasında kâr amaçlı işlemler için yaratıldığına bakılırsa OnkoFare'nin ne ölçüde kurban ya da günah keçisi olduğu tartışmaya açıktır. Çünkü diğer yönüyle OnkoFare, meme kanserinin tedavisini bulmak için kendini feda eden ve böylece pek çok kadının hayatını kurtaran yüce bir figür olarak da yorumlanabilir. Tıpkı koyun Dolly gibi, doğal olarak doğmamış yani imal edilmiş olması üzerinden doğal düzene lekeleyen bir unsur olarak da yorumlamak mümkündür. Her ne yönden bakarsak bakalım OnkoFare özelinde bu gibi figürlerin tümünü, yerleşik kodları yerle bir etmesi dolayısıyla taşıdığı insan sonrası özne potansiyeliyle insan öznenin istikrarını bozan ve onu yeniden inşa eden bir siborgtur.

Clough'a (2008) göre teknoloji meselesi, insan-merkezcilik sonrası koşulun kalbinde yatmaktadır. Çünkü insan ve teknolojik öteki arasındaki ilişkinin, çağdaş bağlamda değiştiğine ve daha önce hiç görülmemiş bir yakınlık ve ihlal düzeyine ulaştığına vurgu yapar. Clough'un belirttiği üzere (2008, p. 3), *biyodolayımlı* bedenler halini aldığımız bir süreçte, Vitruvius'un erkeğinin *sibernetik* olduğunu söylemek mümkündür.

Bu makalede incelenen filmin ana karakterlerinden biri, devlet eliyle bilimin nesnesi haline getirilmiş bir amfibidir. Filmdeki amfibi, bir süre sonra bilimin öngörülerini dışında

tepkiler vermeye başlar. Henüz tanımlanamayan yeni bir oluş biçime işaret etmesi bakımından söz konusu canlının öteki-oluşu temsil ettiği görüşünden hareketle makalede, her türden ötekileştirmenin kökeninde yatan insan türü eleştiriye açılarak, posthümanist perspektiften, hayvan-oluş çerçevesinde bir okuma yapılması amaçlanmıştır.

### ***Suyun Sesi* Filminde Posthümanist Perspektiften Öteki-Oluş**

*“Görmek mümkün değil senin şeklini  
Dört bir yanım seninle çevrili  
Varlığın dolduruyor gözlerimi aşkınla  
Kalbim aciz kalır her yerdeki varlığınla”  
The Shape Of Water,  
Guillermo del Toro, 2017*

Guillermo del Toro'nun, yönetmenliğini ve Vanessa Taylor ile birlikte senaristliğini üstlendiği 2017 yapımı *The Shape of Water* filmi, ülkemizde *Suyun Sesi* adıyla vizyona girmiştir. 1962'de, Soğuk Savaş döneminde Amazon Nehri'nde bulunan bir amfibinin etrafında şekillenen hikâye, romantik ve fantastik öğeler içermektedir. Yerlilerin bir tanrı gibi tapındığı bu canlıyı bulan Amerikalı yetkililer, onu ele geçirip özel bir su tankında Baltimore'daki bir laboratuvara getirir. Canlı ilk etapta Sovyet rejiminin ABD'ye bir tehdidi olarak yorumlanır ancak sonradan durumun böyle olmadığı anlaşılır. Bazı üstün yetenekleri olan bu canlıya laboratuvardan sorumlu üst düzey bir yetkili olan ajan Richard Strickland (Michael Shannon) tarafından kötü davranılmakta, işkence edilmektedir. Yaratığı incelemekle görevli -sonradan bir Sovyet ajanı olduğu anlaşılan- bilim insanı Robert (Michael Stuhlbarg) bir süre sonra bu tuhaf canlının iletişim kurabildiğini keşfeder ve bu nedenle canlıyı Richard'ın elinden kurtarmak ister. Diğer yandan, aynı laboratuvarda temizlik görevlisi olan konuşma engelli Elisa (Sally Hawkins), gizlice bu canlıyla iletişime geçmeye başlar. Zamanla Elisa ile tuhaf canlı arasındaki iletişimin, etkileşime ve bağı dönüşüğüne tanıklık ederiz. Bu yönüyle filmin, “güzel ve çirkin” masallarını çağrıştırdığı düşünülebilir. Ancak filmi “iki -hatta pek çok- öteki”nin hikayesi şeklinde tanımlamak daha uygun görünmektedir.

Benzer şekilde filmi, büyülü bir romantik hikâyeden çok, döneminin politik tansiyonuna ve özellikle ABD'de Trump yönetiminden bu yana yükselen ayrımcılık atmosferine güçlü bir eleştiri mahiyetinde okumak da mümkündür. Bu ilişkilendirmeyi, filmin ele aldığı dönemin koşullarına bakarak güçlendirmek yerinde olacaktır. 1960lar'ın ABD'sini, Soğuk Savaş ve beraberinde hissedilen nükleer savaş endişesiyle, Vietnam Savaşıyla ve sivil hak hareketleri gibi yoğun gündemiyle hatırlamak mümkündür. Bu denli stratejik dönemlerde, ülkelerin itibarı ve ekonomisi için yarattığı hayali düşmanlara ve bu hayali düşmanlıklar üzerinden inşa edilen ötekileştirme siyasetine yabancı olduğumuz söylenemez. Katıksız biçimde öteki olarak tanımlanabilecek ana karakterlerle örülmüş Soğuk Savaş sürecinde geçen hikâyenin kötü adamı da beklendiği üzere dönemin ideolojik propaganda araçlarıyla donatılarak kurgulanmıştır. Meksikalı Yönetmen Del Toro'nun, dönemin ABD başkanı Trump'ın Latin Amerika'ya duvar örme ve göçmenleri sınır dışı etme politikalarının konuşulduğu bir dönemde, toplumun geniş kesimi tarafından uzaklaştırılıp hor görülen ötekilere sevgiyle kucak açtığı filminin -görece muhalif- Oscar entelektüelleri tarafından ödüle layık görülmesi pek şaşırtıcı görünmemektedir. Bu doğrultuda anlatının iyi-kötü çatışması, dönemin ötekileştirici bakışını etraflıca irdelemeye girişmeden, teknolojik ivmelenmenin temellerinin atıldığı Soğuk Savaş döneminde iletişim aygıtlarının yarattığı boyutsuz, derinliksiz (ırkçı, seksist, homofobik) kötülükle donatılmış karakterler üzerinden şekillenmiştir.

Diğer yandan filmin sinematografik başarısının, renk kullanımıyla daha da zenginleştiğini söylemek yerinde olacaktır. Suyun renklerine atıfta bulunurcasına seçilen renk tonları, filmin karanlık atmosferine uygun biçimde suya güzellere yapıldığını düşündürmektedir. Yaşamın kaynağı olan su, ele aldığı dönem itibarıyla karanlık ve karamsar olan film atmosferinin oksijen

kaynağı görevini üstlenmekte, adeta izleyiciye nefes aldırmaktadır. Diğer yandan su teması, filmi su felsefesi aracılığıyla okumaya da elverişli hale getirmiştir. Filmdeki tuhaf canlının, kendisine nefretle yaklaşıma kötü yönünü; kendisine sevgiyle yaklaşıma iyi yönünü göstermesi ve sevgiyle karşılık vermesi, suyun bulunduğu yerin şeklini alması ile ilişkilendirilebilir. Ancak tıpkı su gibi, her birimiz gibi, tuhaf canlının da bulunduğu yere, ortama; daha doğru ifadeyle, onu çevreleyen atmosfere göre şekil almasını şekilcilikle, biçimcilikle ya da duruş -karakter- yoksunluğuyla karıştırmamak gerekir.

Burada vurgulanan nokta, etki ve tepki meselesidir. Şekilci ve dış görünüş üzerinden edinilen çeşitli ön yargıların, etki-tepki mantığıyla kümülatif olarak şekillenen tarihselliğidir. Tarihsellik geçicidir, değişime ve dönüşüme muktedirdir. Foucault'nun (1990) da belirttiği üzere tarihsel hiçbir olgu genel geçer adledilemez. Tıpkı tarihin içerisinde hümanizm felsefesinin insanı, her şeyin ölçüsü kabul etmesi ve ideal oluş biçimi haline getirmesi ya da farklı bir tarihsel perspektifte bu anlayışı eleştiriye açan posthümanizm felsefesi gibi tüm kabuller değişim halindedir. Söz konusu tablo, normatif olanı çürütür. Çünkü Deleuze ve Guattari'nin (2012) de ifade ettiği gibi, her şey daima oluş halindedir. Elisa tuhaf canlının gözlerine baktığında onu anladığını hisseder. Çünkü normatif addedilen yapıların sınır çizgilerini, ancak önyargısız bir algılayış, süreç ya da karşılıklı tanınma arzusu tuz buz edebilir. Zira filmin ana karakteri Elisa, dilsizdir. Yani toplumun normal kabul ettiği *sağlıklı* bireylerinin dışında konumlanmaktadır. Ancak Elisa ve amfibinin etkileşimi özelinde, Elisa'nın dilsiz olması ve amfibinin gerçekten de *tuhaf* olması önemini yitirir. Elisa, -canlıyı laboratuvardan kaçırmak istediğini Giles'e anlattığı sahnede- "*O bana baktığında benim eksikliğimi görmüyor, beni olduğum gibi kabulleniyor*" cümlesiyle bu durumu özetlemektedir. Filmde, dilsiz olması dolayısıyla toplumun dışına itilmiş bir öteki olarak betimlenen Elisa'nın, "ötekinin de ötekisi" olarak betimlenen tuhaf canlıyı kurtarmak istemesi, kendini onunla özdeşleştirmesinin bir sonucudur. Bunu, kendisi gibi diğer ötekilerin yardımıyla -Giles, Zelda ve bilim insanı- gerçekleştirilmesi bu açıdan pek şaşırtıcı değildir.

Filmde öteki-oluş ırk, sınıf, güç kavramları çerçevesinde karşımıza çıkar ve dolayısıyla çok çeşitli ötekileştirme okumalarına olanak sunar. Ancak tüm bu öteki-oluşların kökeninde, adeta bir semsiye kavram olarak öne çıkan bir "tür" ayrımcılığı bulunmaktadır: İnsan türü. Hümanist düşünce geleneğinde insan türü, diğer tüm türlerden üstün adledilmiştir (Braidotti, 2014, p. 48). Tam da bu nedenle, filmdeki insan-olmayan tuhaf su canlısı, ötekinin-ötekisi şeklinde karşımıza çıkar. Ancak insan türünün biçimsel merkezîyetçiliği sorunlu bir yaklaşımdır. Farklı bir perspektiften örneklendirmek gerekirse Mevlana öğretisi, insan'ın acizliğini sık sık vurgular. İnsan türünü eleştiriye açar. İnsanı, bir halkanın parçası olarak, diğer her şeyle bir tutar, üstün kılmaz (Yasa, 2010). Bu noktanın, Aydınlanmacı insan akli projesine yöneltilen bir eleştiri olarak posthümanist bakışla benzerlik gösterdiği söylenebilir. Eleştirel hümanizm sonrası ile insan-merkezciliğin ötesine geçme arasında zaruri bir bağlantı olduğunu ifade eden Braidotti (2014, p. 61), bu hamleyi, "yaşam mefhumunu insan olmayana; yani zoe'ya doğru genişletmek" şeklinde tanımlamaktadır. Yaşam mefhumunu, insan olmayan canlı maddeye (zoe) doğru genişletmek Braidotti'ye (1991) göre hibritlik, göçebelik, diasporalar ve melezleşme süreçlerini; insan ve insan olmayan özneler arasında öznellik, bağlantı ve topluluk iddialarını yeniden temellendirmeye dönük insan sonrası düşüncenin ortaya çıkmasına aracı olmaktadır. Braidotti'nin (2014, p. 62) ifadesiyle bu yeni oluşumlar, adeta her şeyin ölçüsü olagelen beyaz-Avrupalı-erkek-insanın yıkımı üzerinden gerçekleşecektir. Geriye dönüp modern insan öznenin kurulumuna tarihsel perspektiften bakıldığında, insan türünün bu ve benzeri pek çok ayrımcılık biçimlerinden beslenerek şekillendiği rahatlıkla görülebilir. Posthümanizm, bu tarihselliğin ileriye dönük olasılıklarıyla ve bu olasılıkların ayrımcı olmayacak şekilde nasıl yapılandırılabilmesiyle ilgilenmektedir.

Posthümanist düşünürler, jeomerkezi bir özne için öncelikle vitalist, kendi kendini örgütleyen bir maddesellik mefhumu geliştirmek gerektiği fikri etrafında buluşmaktadır. Ardından atılacak adımın, insan-merkezcilik sonrası ilişkilere dair transversal<sup>1</sup> çizgiler boyunca

<sup>1</sup> Karşılıklı (çapraz, enine) bağlantı.

özneliğin çerçevesini ve kapsamını genişletmek olduğunu düşünmektedirler (Badmington, 2000; Banerji & Paranjape, 2016; Braidotti, 2014; Ferrando, 2013; Haraway, 2010b; Hayles, 1999; Melitopoulos & Lazzarato, 2012; Smith, 2007; Wolfe, 1995). İnsan sonrası durum, organik ve inorganik, doğmuş olan ve imal edilmiş olan, et ve metal, elektronik devreler ve organik sinir sistemleri gibi yapısal farklar ve ontolojik kategoriler arasındaki ayrım çizgilerini yerinden edebilecek bir kuvvettir. Söz konusu kuvvet, daha önce de vurgulandığı üzere teknoloji ile yakından ilgilidir. Örneğin bilgisayar, insani faaliyetlerin tümü üzerinde hakimiyet iddiasında bulunmaktadır ve -henüz- zaman zaman insanlardan daha iyi düşündüğünü göstermek suretiyle hem şaşırtmakta hem de bu iddiayı desteklemektedir. Benzer şekilde filmdeki amfibi durum da teknoloji ile yakından ilişkilidir. Bu da onu, hayvan-oluş kategorisine yaklaştırmaktadır. Çünkü biyoteknolojik gelişmeler ışığında hibrit bir canlıya dönüştürülen amfibi, söz konusu dönüşümün bir sonucu olarak gerek fiziksel kuvveti gerekse kendi özneliğini inşa edebilir hale gelmesi dolayısıyla biyopolitik bir krize yol açmaktadır.

Kapitalist ABD de Stalinist SSCB de bireyi parçalayan, ezen ve yabancılaştıran birer makineye dönüşmüşken her ikisi de bireyi kendi varoluşlarında istemezler. Her ikisi de ya emeğin ya da varlığın sömürülmesini şart koşar. Kapitalizm, Gilles'i (Richard Jenkins) kar getirmediği için eler; Stalinizm, Dr. Robert Hoffstetler'i araçsallaşmadığı için yok eder<sup>2</sup>. Her iki kurumda da var olan devlet yapısı, kadını, engelli, insandışı olanı zenofobik<sup>3</sup> bir şekilde kullanmaya yahut yok etmeye yönelir. Akal ve Ergün'ün (2011, p. 4) ifadesiyle; "Kimliğin toplu olana ilişkin olduğu ve denetimin de kimlikler üzerinden sağlandığı düşünülürse, Foucault'yu hatırlayarak 'kimlik bedeninin hapishanesidir' denilebilir mi?" Beden politikaları, iktidarın deneyimlendiği başat bir konudur ve kimlik, çoğunluğa ilişkin olarak belirginleşir. Buna karşılık Haraway, alternatif bir *oluşa* işaret eden *siborg* imgesini önerir. Siborg, hayvan/insan, organizma/makine, fiziksel/fiziksel olmayan ayrımlarının buharlaştığı yerde kendini gösterir (Haraway, 2010a). Akal ve Ergün'ün değimiyle (2014, p. 7) söz konusu yer, modern bilim ve siyaset geleneğinin tam karşıtı olarak düşünülmalıdır.

*The Shape of Water*, çoğunluk tarafından öteki konumuna itilen tüm bu karakterleri hikâyenin merkezine yerleştirmesinin yanı sıra, bir kadını mastürbasyon yaparken tasvir ederek pek çok yönetmenin kaçındığı, kadının kendi halindeki cinsel varlığını göstermekten çekinmemiştir. Üstelik bu, bir fetiş nesnesi ya da sıra dışı durum olarak sunulmamış; bilakis bir kadının rutini içerisindeki diğer her şey kadar sıradan bir biçimde verilmiştir. Zira film boyunca Elisa ile amfibi arasındaki ilişki yalnızca seksüel bir ilişki değil, anlama ve empati üzerine kurulu bir *tanınma* ilişkisi olarak dikkat çekmektedir.

Filmde dikkat çeken bir diğer nokta, renk vurgusudur. Film boyunca çeşitli anlatımlar aracılığıyla yeşil rengine vurgu yapılır. Richard Strickland'ın satın aldığı Cadillac'ın renginden, temizlikçilerin üniformalarına, yeşil renk turtalara ve hatta patronunun Giles'in illüstrasyonlarından beklentisine kadar pek çok yerde yeşil renge vurgu yapılmaktadır. Hatta kimi yerde -Strickland Cadillac arabayı satın alırken- *petrol yeşili* diye özellikle vurgulanması dikkat çekicidir. Bu açıdan petrole ya da dolara gönderme yapıldığı düşünülebilir. Petrol yeşili, çoğu zaman suyun da rengidir. Bu tezatlık, her şeyin bıçak sırtında var olduğunu çağrıştırmaktadır. Örneğin filmde "petrol yeşili renginde ve her başarılı saygın erkeğin bindiği araba" olarak tanımlanan Cadillac'ın daha ilk gerilim sahnesinde kaportasının dağılması, tarihin bir bölümünde mutlak kabul edilen oluş biçimlerinin ne kadar da kırılabilir ve bozulmaya yazgılı bir tabiatı olduğunun ironik bir göstergesi gibidir. Diğer bir ifadeyle filmin iyi ve naif olandan, sevgi duyandan ve öteki addedilen oluş biçimlerinden yana tavır almasına bakılırsa,

<sup>2</sup> Filmde Giles, Elisa'nın arkadaşı ve komşusudur. Gizli bir eşcinsel erkek ve reklam sanatçısıdır. Film boyunca onun ve Elisa'nın ilişkisinin çok yakın olduğunu görüyoruz. İzleyicilerin bildiği kadarıyla cinsel yöneliminden haberdar olan Elisa'dır.

Filmde Dr. Robert Hoffstetler, tesisteki laboratuvarında çalışan bilim insanlarından biridir. Uzay Yarışı'na yardımcı olacak bilgi toplamak için görevlendirilen bir Rus casusu olduğu ortaya çıkar. Bununla birlikte, amfibiğin duygularını ve Elisa'ya olan sevgisini gözlemlediğinde, onun serbest bırakılmasına çalışan tek bilim insanıdır.

<sup>3</sup> Kişinin yabancılarından ya da bir şekilde kendisinden farklı olan insanlardan korkması, nefret etmesi, yabancı düşmanlığı.

para ve petrol üzerinde yükselen Avrupalı-beyaz-saygın-başarılı-erkek-insan tanımlamasını idealize eden değerleri problem edindiğini söylemek mümkündür.

Filme psikanalist perspektiften bakıldığında, çoğunluğu ifade eden normatif-oluş temsiline, öteki olanı temsil eden tuhaf canlı tarafından bir darbe daha indirildiği dikkat çeker. Tuhaf su canlısı filmin bir noktasında, araçsallaşan akli temsil eden Aydınlanmacı saygın-erkek-insan rolündeki Stricklan'ın parmaklarını ısırır. Parmaklarının tuhaf canlı tarafından kopartılması, Strickland'ın iğdiş edildiği şeklinde yorumlanabilir. Amazon yerlilerinin tapındığı tuhaf canlının, nihai tanrının, babanın kadınına meylettği için, Strickland'ın Amazon Tanrısı tarafından cezalandırıldığı düşünülebilir. Strickland'ın Salladığı upuzun elektrikli cop, kopan parmaklarının -penisinin- yerini tutamamakta, iktidarını yitireceğinin habercisi olmaktadır. Bu durum insan türünün yeryüzündeki modern iktidar hikayesine benzetilebilir. 21. Yüzyılda dahi medeniyetin -insanın- karşısında ve "vahşi" tanımlamasıyla konumlandırılan "doğanın", yoğun insan sömürsü karşısında her an bütünlüğümüzü bozacak bir karşılık verebilecek güce sahip olduğunu hatırlatmaktadır.

Badmington, insan bilimlerinin başını derde sokan şeyin, hümanist ve türcü özneleşme yapısı olduğunu belirtir ve şöyle devam eder, "bizler - sessiz sakin ve kimi zaman da gizli bir biçimde- 'kendimizi' insan bilimleri içerisinde ontolojik olarak ayrı ve sonsuza kadar üstün bir biçimde doğallaştırmayı öğreniriz" (Badmington, 2013, p. 386). Böylece denilebilir ki, hümanizmin yüzü bir yönüyle daima insanın ötekiler üzerinde hakimiyet kazanmasına/ kurmasına dönüktür ve böylece kültür, Badmington'ın da ifade ettiği gibi "insan kültürü olarak kalır" (Badmington, 2013, p. 387). Diğer bir deyişle her şeyin, insanın doğayı tahakküm altına alabileceğine inanmasıyla başladığını; su gibi doğayla uyum içerisinde yol almak varken, doğayı kendi kalıplarına sığdırmaya, katı bir biçimde şekillendirmeye çalışmasıyla beraber her şeyin bozulmaya başladığını söylemek mümkündür.

Film bize her türden iktidarın geçiciliğini ve önünde sonunda suyun akıp, yatağını bulacağını hatırlatmaktadır. Elisa'nın, yöneticisinin gözünde bir fetişe dönüşen sakatlığı, amfibinin gözünde yaşam pınarı haline gelir. Elisa'yı vuran polis-yönetici Elisa'nın yalnızca dünya üzerindeki varlığını öldürür. Oysa oluş devam etmektedir. Oluş, -ne yazık ya da ne mutlu- önüne geçebileceğimiz bir olgu değildir. Bedende sorun olan ve beden olarak sorun olan iki canlı, bizim sınırlı duyu organlarımızla algılayabileceğimizin çok ötesinde, pekala su gibi uyum içinde akmaya devam ediyor olabilirler. Bu durumu, doyma noktasına gelmiş insanın türsel üstünlük ön kabulünün çözülüşü olarak; bir diğer deyişle, hümanist öznenin yerini posthümanist özneye bırakışı olarak yorumlamak mümkündür.

Filmin sonunda Elisa, ölüp de bu dünyanın sınırlarını aştığında, sualtında amfibi ile birleşir. Adeta büyük buluşma denizde gerçekleşir. Filmde, Elisa'nın yaşamının başı -doğumu- ve sonu -ölümü- belirsizliklerle doludur. Zira insan yaşamı da böyledir. En başını ve en sonunu bilmeden yaşarız. Yaşamın aralarında bir yerde, bilinçli olduğumuz andan itibaren yaşama dair bir fikrimiz olur. Filmin sonu, insan yaşamının bu yönünün belirgin tasvirlerini barındırmaktadır. Çünkü filmde Elisa karakterinin, çocukluğuna ve kökenlerine dair bilgisinin olmadığı vurgulanmaktadır. Elisa'nın yaşamının belirsizliklerle dolu başlangıcı gibi sonu da yine belirsizlikle kurgulanmıştır. Filmin, mutlak bilgiyi ve bilinebilirliği sorunsallaştırması bakımından da posthümanist düşünmeye elverişli şekilde kurulduğu söylenebilir.

Bir nehir kenarında bulunan yetim Elisa'nın, dilsiz olmasına neden olan olayın boynunda bıraktığı izler, dünyanın izleri, filmin sonunda solungaçlara dönüşür. Filmin son sahnesi, Elisa'nın suyun içerisindeyken bu dünyada hiç almadığı kadar nefes aldığını düşündürmektedir. Bu sahne, yetim olması, kadın olması, engelli olması gibi pek çok farklı nedenle Elisa'nın yaşam boyu uğradığı ayrımcılıklardan özgürleşmesi şeklinde yorumlanabilir. Çünkü son sahnede, insan tanımı dışında kalan amfibinin ötekiliği gibi, materyalist dünyanın engel ya da eksiklik olarak işaretlediği dilsizlik de önemini yitirmiştir.

## Sonuç

Makalede, “her şeyden önce insan” ve akabinde “tam, sağlıklı insan” ve hatta “Avrupalı-beyaz-erkek-insan” şeklinde git gide çeşitlenen normatif yapılara yaptığı vurgu ile birlikte, bu yapıların dışında bırakılanlara odaklanması dolayısıyla *The Shape of Water* filminin posthümanist perspektiften öteki-oluş temsillerine yer verdiği düşünülmektedir. Buradan hareketle çalışmada, her türden ötekileştirmenin kökeninde yatan insan türü eleştiriye açılarak insan-merkezci bakışın dışından bir okuma yapılmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda sırasıyla oluş ve öteki-oluş kavramları açıklanmış, ardından posthümanizm kavramına ve posthümanist oluş biçimlerine değinilmiştir. Son olarak film, merkeze aldığı amfibiye yönelik biyopolitik müdahaleleri vurgulaması dolayısıyla, türsel ayrımcılık ve hayvan-oluş kavramları özelinde tartışılmıştır.

Türsel ayrımcılık ve hayvan-oluş, Braidotti'nin çoklu oluş biçimlerine dikkat çekmek adına vurguladığı bir kavramdır. Buna göre hayvan olmak, her şeyden önce insanın ötekisi olmak anlamına gelmektedir. Kavram, ileri teknolojilerin hayvan bütünselliğine müdahalesini ve bu müdahalelerin, insan adına/insan için yapıyor olmasını sorunsallaştırma amacı taşımaktadır. Filmde bilinmedik bir amfibi türünün, politik amaçlarla bilim insanları tarafından bilinir hale getirilme süreci ele alınmaktadır. Filmde Braidotti'nin hayvan-oluş kavramını öne sürerken sorunsallaştırmayı amaçladığı durumlar, su canlısının bilinir hale getirilme sürecinde bizzat gözler önüne serilmiştir. Su canlısının bilinir hale getirilme süreci, aynı zamanda onun biyopolitik bir nesneye dönüştürülme serüvenini oluşturmakta ve bunun, tam da posthümanist düşüncenin karşı çıktığı şekilde, “insanlık” uğruna yapıldığı vurgulanmaktadır. Filmde, öteki temsilleri aracılığıyla bu durum pekiştirilmektedir. Çünkü filmdeki öteki-oluş temsilleri, “insanlık uğruna gözden çıkarılmaya uygun olanı” işaret etmektedir.

Filmde öteki-oluş ırk, sınıf, güç kavramları çerçevesinde karşımıza çıkar ve dolayısıyla çok çeşitli ötekileştirme okumalarına olanak sunar. Ancak posthümanist düşünürlere göre tüm bu öteki-oluşların kökeninde, adeta bir şemsiye kavram olan “tür” ayrımcılığı bulunmaktadır: İnsan türü. İnsan-merkezli düşünce sisteminin, filmdeki öteki temsilleri aracılığıyla her katmanda farklı ayrımcılık biçimlerinin önünü açtığı gözlemlenmiştir. Dilsiz olması dolayısıyla toplumun dışına itilmiş bir öteki olarak betimlenen Elisa ve tür hiyerarşisi dolayısıyla insan olmadığı için “ötekinin de ötekisi” olarak betimlenen tuhaf canlı (amfibi), söz konusu ayrımcılık biçimlerini temsil etmektedir. Bunun yanı sıra Elsa ve amfibinin aralarındaki bağ, öteki-oluş kaynaklı bir özdeşleştirme ediminden ileri gelmektedir.

Filmde son olarak, Aydınlanmacı pratiklerle güçlenen Avrupalı-beyaz-erkek-insan ayrıcalığından hareketle politik bir biçimde şekillenen normatif kalıpların dışında kalan temsillerin, ötekileştirmelere maruz kaldığı ve oyun dışı bırakıldığı gözlemlenmiştir. Film tam da bu açıdan, insan-merkezilik gibi katı ve değişmez addedilen temel ön kabullerin eleştiriye açılması adına elverişli bir zemin oluşturmuştur. *The Shape of Water* filminin posthümanist okuması neticesinde, normal addedilenin de öteki addedilenin de değişmeye ve dönüşmeye muktedir bir tarihsellik içerisinde biçimlendiği; dolayısıyla devamlı bir oluş haline vurgu yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Filmde söz konusu tarihsellik ve değişim vurgusunun, *insan-oluş* ve *insan-dışı-oluş* biçimleri üzerinden ele alabilmesinin, yaratıcı ve cesur bir anlatı örneği ortaya koyduğu düşünülmektedir.

Son olarak filmde de temsil edildiği üzere, hangi nedenle olursa olsun normalin dışında bırakılan öznelerin, belki tam da bu sebepten, birbirlerini konumlandıkları perspektif daha önyargısız, daha kucaklayıcı, daha anlamaya yönelik ve daha kabullenici olmaktadır. Burada, kabullenici olmaktan kasıt, karşı tarafı olduğu gibi kabul etmektir. Tahakküm altına alma çabası olmadan, müdahalesiz ve yargılamadan. Filmde bu durum, bilinen tüm biçimlerin ötesinde bir oluş vurgusuyla ve toplumun çoğunluğu tarafından oyun dışı bırakılmış kimseler aracılığıyla betimlenmektedir.

### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

### Kaynakça

- Akal, C. B., & Ergün, R. (2011). Kimlik Bedenin Hapishanesidir. İçinde C. B. Akal & R. Ergün (Ed.), *Spinoza Üzerine Yazılar ve Söyleşiler*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Badmington, N. (2000). 1 Introduction: Approaching Posthumanism. *Posthumanism*, 3, 1-10.
- Badmington, N. (2013). Kültürel Çalışmalar ve Post-İnsan Bilimleri. İçinde G. Hall & C. Birchall (Ed.), *Yeni Kültürel Çalışmalar, Kuramsal Serüvenler*. İstanbul: Say Yayınları.
- Banerji, D., & Paranjape, M. R. (2016). The Critical Turn in Posthumanism and Postcolonial Interventions. İçinde D. Banerji & M. R. Paranjape (Ed.), *Critical Posthumanism and Planetary Futures* (ss. 1-10). New Delhi: Springer.
- Braidotti, R. (1991). Body-images and the pornography of representation. *Journal of Gender Studies*, 1(2), 137-151.
- Braidotti, R. (2014). *İnsan Sonrası*. İstanbul: Kolektif Kitaplar.
- Clough, P. T. (2008). The affective turn: Political economy, biomedicine and bodies. *Theory, Culture & Society*, 25(1), 1-22.
- Culler, J. (2005). In Need of a Name? A Response to Geoffrey Harpham. *New Literary History*, 36(1), 37-42.
- Del Toro, G. & Dale, J. M. (Yapımcı), & Del Toro, G. (Yönetmen). (2017). The shape of water [Sinema Filmi]. ABD & Kanada: Double Dare You (DDY)
- Dağ, A. (2018). *Transhümanizm: İnsanın ve Dünyanın Dönüşümü*. Ankara: Elis Yayınları.
- Deleuze, G. (2006). Felsefe ve Azınlık. *Toplumbilim*, V (Gilles Deleuze Özel Sayısı), 68-69.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2012). *Anti Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni*. İstanbul: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Dossett, R. D. (2014). The historical influence of classical Islam on western humanistic education. *International Journal of Social Science and Humanity*, 4(2), 88.
- Duyar, S. (2017). Hayvan-Oluş'tan Makine-Oluş'a King Kong. *SineFilozofi*, 2(4), 94-110.
- Ferrando, F. (2013). Posthumanism, transhumanism, antihumanism, metahumanism, and new materialisms. *Existenz: An International Journal in Philosophy, Religion, Politics, and the Arts*, 8(2), 26-32.
- Foucault, M. (1990). *The Use of Pleasure: Volume 2 of The History of Sexuality*. New York: Vintage Books.
- Foucault, M. (1994). *Kelimeler ve şeyler: insan bilimlerinin bir arkeolojisi*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze ve Guattari-Arzu politikasına giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Goodman, L. E. (2006). *İslâm Hümanizmi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Halsey, M. (2006). *Deleuze and Environmental Damage: Violence of the Text*. Hampshire: Ashgate Publishing.
- Haraway, D. (2010a). *Başka Yer: Donna Haraway'den Seçme Yazılar*. İstanbul: Metis.

- Haraway, D. (2010b). When species meet: Staying with the trouble. *Environment and Planning D: Society and Space*, 28(1), 53–55.
- Harvey, G., & Wallis, R. J. (2015). *Historical dictionary of shamanism*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Hayles, N. K. (1999). *How We Became Posthuman*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kabadayı, Lale, (2013), *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Karadağ, İ. (2014). Yaratıcılık ve Öznellik. İçinde A. M. Aytaç & M. Demirtaş (Ed.), *Göçebe Düşünmek: Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında* (ss. 50–83). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lamont, C. (1990). *The Philosophy of Humanism*. Continuum International Publishing Group.
- Melitopoulos, A., & Lazzarato, M. (2012). Machinic Animism. *Deleuze Studies*, 6(2), 240–249. <https://doi.org/10.3366/dls.2012.0060>
- Öztürk, S. (2016). SineFilozofi'nin Günümüz Dünyasında Düşünceye Katkıları Üzerine... *İletişim Kuram ve Araştırmaları Dergisi*, (42).
- Şen, M. İ. (2011). *Mevlana'nın Mesnevi'sinde ahlak felsefesi*. Fırat Üniversitesi.
- Smith, D. A. (2007). Droppin' Science Fiction: Signification and Singularity in the Metapocalypse of Du Bois, Baraka, and Bell. *Science Fiction Studies*, 201–219.
- Sutton, D., & Martin-Jones, D. (2013). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Wolfe, C. (1995). In search of post-humanist theory: The second-order cybernetics of Maturana and Varela. *Cultural critique*, (30), 33–70.
- Wolfe, C. (2003). *Zoontologies: The Question of The Animal*. University of Minnesota Press.
- Wolfe, C. (2010). *What is posthumanism?* (C. 8). University of Minnesota Press.
- Yasa, M. (2010). *Rubaileri Işığında Mevlana'da Aşk ve İşlevi*. Ankara: Elis Yayınları.



*-Araştırma Makalesi-*

**İpin Ucunda Dans Eden Kuklalar:  
Parazit Filmi ve Sınıf Bilinci Yoksunluğu**

Erman Kaçar\*

**Özet**

*Lukács'a göre insanlar arasındaki sınıf bilinci yoksunluğunun en önemli göstergelerinden biri, bireyin kendisini diğer sınıflarla olan ideolojik uzlaşma biçimleri ve çıkar ilişkilerinden sıyrılmadığı gayri ahlâki durumdur. Ona göre sınıf bilinci, bireylerin kendilerini, içinde buldukları toplumsal yapıyla birlikte mevcut üretim sürecindeki konumlarını nasıl algıladıklarıyla ilgilidir. Sınıf bilincinin gelişmediği toplumlarda, temel ihtiyaçlarını karşılamaktan bile menedilmiş, bir işte çalışmayı bile şans olarak gören ast sınıf insanların içinde buldukları mevcut durumun nedenlerine dair hiçbir sorgulama yapmadıkları, birbirlerinin üzerine basmaktan, birbirlerini tehdit olarak görmekten öteye gitmedikleri durumlarla karşı karşıya kalınır. Bu bakımdan sınıf bilincinin en önemli karşılığı, sınıf çatışması olgusu karşısında bireylerin ortak sınıfsal amaçlarını gerçekleştirmede daima dayanışma içerisinde bulunmalarındadır. Bu çalışmada, sınıf çatışması olgusunu daha önce Snowpiecer (Kar Küreyici, Bong Joon-ho, 2013) filminde yöneten ve yönetilenler arasında, yatay ve yapay bir mekânda (tren) içerisine siyaset teorisini dâhil ederek distopik bir dille aktaran Bong Joon-ho'nun bu kez Parasite (Parazit, Bong Joon-ho, 2019) filmiyle tersten giderek, sınıflı toplumu ve alt-üst ilişkisini, doğal yaşam alanı olarak bir konağın içerisinde sınıf bilincinin yoksunluğu meselesi üzerinden izleyiciye sunması gösterilecektir. Böylelikle çalışmada hedeflenen, Georg Lukács'ın sınıf bilinci kavramını takip etmek suretiyle, sınıf bilinci yoksunluğu sebebiyle yaşadıkları sorunların 'içinde buldukları sınıfsal konuma bağlı nedenlerini' saptayamayan Kim ailesi örneği üzerinden, bu bilinçten yoksun insanların kendi trajedilerinin hem yazarı hem oyuncusu olarak var olduklarının gösterilmesidir.*

**Anahtar Kelimeler:** Parazit, Sinema, Konak, Lukács, Sınıf Bilinci, Sınıf Çatışması.

\*Arş. Gör., Ardahan Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Ardahan, Türkiye.

E-mail: ermankacar@ardahan.edu.tr

ORCID : 0000-0002-4635-9559

DOI: 10.31122/sinefilozofi.928748

Kaçar, E. (2021). İpin Ucunda Dans Eden Kuklalar: Parazit Filmi ve Sınıf Bilinci Yoksunluğu, Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1131-1142. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.928748>

Geliş Tarihi: 27.04.2021

Kabul Tarihi: 10.12.2021

*-Research Article-*

## **Puppets Dancing on a String: Parasite and Lack of Class Consciousness**

Erman Kaçar\*

### **Abstract**

*According to Georg Lukács, one of the most important signs of the lack of class consciousness among the lower-class individuals is the immoral condition in which the individual cannot abandon the forms of ideological and interest-based compromise with other classes. According to him, class consciousness is about how individuals perceive themselves and their position in the current production process together with the social structure they are in. In societies where class consciousness is not developed, the lower-class individuals who are hindered from fulfilling their basic needs, and who even consider having a job as a matter of luck, are faced with circumstances where they do not question the reasons of their current condition, step on each other and see each other as a threat. In this respect, the most significant part of class consciousness is that individuals are always supposed to be in solidarity to achieve their common class goals in the face of the phenomenon of class conflict. Previously, in Snowpiecer (Snowpiecer, Bong Joon-ho, 2013), Bong Joon-ho addressed the phenomenon of class conflict between the ruling and the ruled in a horizontal and artificial space, i.e., a train, with a dystopian language. In this study, it is argued that Bong Joon-ho goes the opposite direction in Parasite: it deals with the class society and the subordinate-superior relationship in a mansion as a natural habitat from the perspective of class consciousness or the lack thereof. Through the example of the Kim family, who could not find out the causes of their problems resulting from their class condition because of the lack of class consciousness, this study aims to show that these people without consciousness exist both as authors and actors of their own tragedies by following Georg Lukács' concept of class consciousness.*

**Key Words:** Parasite, Cinema, Host, Lukács, Class Consciousness, Class Conflict.

---

\*Res. Asst., Ardahan niversity, Department of Philosophy, Ardahan, Turkey.

E-mail: ermankacar@ardahan.edu.tr

ORCID : 0000-0002-4635-9559

DOI: 10.31122/sinefilozofi.928748

Kaçar, E. (2021). İpin Ucunda Dans Eden Kuklalar: Parazit Filmi ve Sınıf Bilinci Yoksunluğu, Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1131-1142. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.928748>

Received: 27.04.2021

Accepted: 10.12.2021

## Extended Abstract

*The art of cinema sometimes functions as an ideological device by using the eye (camera) and word together, and at other times it performs the function of the display by directly touching on the political. It thus invites the audience to create/seek meaning while dictating its own meanings. Therefore, cinema, which can both pose a danger to the rulers and can function as a device used by the rulers, is a flow/glance that carries the word from the perspective of the eye to the eye and the ear simultaneously. Parasite (Bong Joon-ho, 2019), written and directed by South Korean director Bong Joon-ho, is a movie that has this effect on its audience. With regards to both its content and form, the movie invites the audience to question the meanings existing in the social sphere, whilst also encouraging them to search for new meanings. Previously, in Snowpiercer (Snowpiercer, Bong Joon-ho, 2013), Bong Joon-ho addressed the phenomenon of class conflict between the ruling and the ruled in a horizontal and artificial space, i.e., a train, with a dystopian language. In this study, it is argued that Bong Joon-ho goes the opposite direction in Parasite: it deals with the class society and the subordinate-superior relationship in a mansion as a natural habitat from the perspective of class consciousness or the lack thereof.*

*According to Georg Lukács, one of the most important signs of the lack of class consciousness among the lower-class individuals is the immoral condition in which the individual cannot abandon the forms of ideological and interest-based compromise with other classes. In societies where class consciousness is not developed, the lower-class individuals who are hindered from fulfilling their basic needs, and who even consider having a job as a matter of luck, are faced with circumstances where they do not question the reasons of their current condition, step on each other and see each other as a threat.*

*In the movie, the story of the Kim family begins with Ki-woo's infiltration to the mansion of the Park family as a private tutor. After Ki-woo's recruitment, all members of the Kim family stick to their not-so-ethical plans they have made, and one by one get themselves hired in place of everyone else working at home. One day, when the Kim family starts having fun at home, turning the hosts' camping getaway into an opportunity, they hear unexpected knocks on the door and ex-maid Moon-gwang, whose job they took away, rushes in saying that she has forgotten something in the house. With this unexpected guest, it is revealed that Moon-gwang's husband, who was unable to pay the debt he received from the loan shark, has been hiding in the shelter of the house for three years. The new maid Chung-sook threatens to tell the Park family about the husband's hideaway, the former maid Moon-gwang accidentally sees the other members of the Kim family, then she realizes that all the employees are actually members of a single-family and have settled in the mansion in an organized manner. Meanwhile, an unexpected event happens: Mr. Park's wife Cho Yeo-jeong calls home and reports that they have decided to return early from the camping due to the rain. After hearing the news, the tension rises, and the Kim family forcefully locks Moon-gwang and his husband into the shelter. Because of the Park family's early return to the mansion, the members of the Kim family except Chung-sook have to hide, but then they find a way to escape from the mansion. When they return to their own residence, they find that the flood resulted from heavy rain has caused great damage to the neighbourhood, but the father Ki-taek refuses to help out a neighbour asking for help with his little child in his arms. On the same night, at the sports hall where they stayed with the other flood victims from their neighbourhood, the father Kim-taek thinks that the plans that have worked perfectly until that day will not thrive as well as it hitherto did, and he says that no-plan is the best-plan from now on, and with this scene the collapse of the family begins.*

*In other words, Kim-teak's "survival plans", which were devoid of the consciousness of his own social standing but based on his individual condition and in line with his own interests only, have now been replaced by a passive attitude, a state of total planlessness. In the words of Lukács, when class consciousness does not emerge, the role of individuals can only be submissive in the end. That is, at some point the destinies of individuals yield to ever more coincidence and hence to more tragedy than ever before, and the only attitude they can have to this tragedy is passive/accepting. Through the example of the Kim family, who could not find out the causes of their problems resulting from their class condition because of the lack of class consciousness, this study aims to show that these people without consciousness exist both as authors and actors of their own tragedies by following Georg Lukács' concept of class consciousness.*

## Giriş

Sinema, gösterme işlevini ya bir ideolojik aygıt olarak işlev görerek ya da politik olanı doğrudan konu edinerek yerine getirir. Her iki durumda da bu mecra, izleyicisini bir yandan anlam yaratmaya/anlam aramaya davet ederken diğer yandan kendi anlamlarını izleyicisine aktarır. Bu çalışmanın konusu olan *Parasite* (*Parazit*, Bong Joon-ho, 2019) filmi de hem içeriği hem de biçimi itibarıyla izleyiciyi toplumsal alanda yer alan anlamları sorgulamaya davet eden bir film olarak görülebilir. Çalışmada, sinemanın görsel dilinin politik olanla temasının açıklanması, bir sinema filminin biçimi, tekniği ve içeriğiyle politik bir tavır takınarak mevcut düzeni eleştirebilme olanağının gösterilmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda *Parazit* filminin politik, toplumsal içeriği vasıtasıyla izleyiciyle nasıl etkileşim kurduğunu göstermeden önce, sinema sanatının felsefe tarihi ile ilişkilendirme biçimine ve bir sinema filminin politik olmasının ne anlama geldiğine kısaca değinilecek ve akabinde *Parazit* filminin işaret ettiği politik durumun ünlü edebiyat bilimcisi ve düşünür Georg Lukács'ın *sınıf bilinci* anlayışı ile ilişkisi gösterilecektir.

Film eleştirmeni ve kuramcısı Andre Bazin, içeriği kendinden menkul propaganda filmleri dışında kalan filmlerin de diğerleriyle benzer bir politik amaca hizmet ettiğine dikkat çekerek, sinemanın bu hilesi karşısında izleyiciyi dikkatli olmaya çağırırken bunun yolunun ancak sinema kültürü edinmekle mümkün olduğunu savunur: "Her zaman düzenli ve hesaplı olan, belirli bir parolaya uyan propaganda değil, fakat bir yaşama tarzının, bir ahlâkın dağınık anlatımı, bir rejimin ya da bir uygarlığın değerlerinin ustaca desteklenmesi biçiminde yapılan propaganda; bu örtülü ideolojileri ister benimseyin ister reddetsin, aydın kişi bunu hiç olmazsa bilerek yapmalıdır" (Bazin, 1995: 29). Düşünce tarihi ile sanatın ilişkisini düşündüğümüzde ise ilk akla gelen isim şüphesiz Platon olacaktır. Platon, ideal bir devletin nasıl olması gerektiğini gösteren Devlet diyalogunda sanatçıları hakikatin en uzağına yerleşen kimseler olarak göstermiş ve onların eserlerini filozof-kralın sıkı denetimlerine tabi tutar; sınırların dışında kalanları ise *sürgün* etmiştir. Özellikle Homeros örneği üzerinden, *taklidin taklidini* yapmak bakımından gerçeğe yaklaşamayacak kişiler olarak gösterilen sanatçılar, Platon'un ideal devletinde sansüre maruz kalmaktadırlar: "[...] bizim devletimize Tanrıları ve iyi insanları öven şiirlerden başkasını sokmayacağımızı unutmazsın" (Platon, 2010: 294). Batı felsefe geleneğinin ilk kuramsal bütünlüklü ya da sistematik filozofu diyebileceğimiz Platon'un *ideal devletiyle* sadece bu yüzden bile uzlaşamayacak olan sinemanın eleştirel/politik biçimi, iktidarlar için tehlike arz eden, sözü gözün (kamera) perspektifinden göz ve kulağa aynı anda ileten bir (b)akıştır. Öyleyse bir sinema filmini eğlencelik, seyirlik ya da *popüler/ana akım* olmaktan çıkararak onu *sanat* olarak değerlendirmeyi olanaklı kılan, onu baskın rejimlerin, sistemlerin yeniden üretiminin bir aracı ve *sermayenin* baskın ideolojisinin bir temsili olmaktan çıkararak izleyicisi üzerindeki düşündürücü, sarsıcı etkisidir denilebilir: "Eisenstein diyor ki sinema kafaları yarmalı ve düşündürmelidir; bize *sine-göz* değil, *sine-yumruk* lazım" (Baker, 2017: 61). İşte Güney Koreli yönetmen Bong Joon-Ho tarafından yazılıp yönetilen, Cannes Film Festivali'nde ödül alan ilk Güney Kore filmi olan *Parazit*, *sınıf bilinci yoksunluğu* mefhumuna yaklaşım tarzıyla Eisenstein'in bu "*sine-yumruk*" çağrısına ses vermiş bir film olarak gösterilebilir.

### *Another Brick in the Wall* ya da *Sınıf Bilinci Yoksunluğu*

Filmde, Kim ailesinden Ki-woo'nun İngilizce öğretmeni olarak Park ailesinin hayatına girmesiyle *konağa* sızma hikâyesi başlar. Etimolojik olarak "yanında" ve "besin" kelimelerinden türeyip ancak bir başkasıyla var olmaya devam edebilen olarak tanımlanan *parazit* sözcüğünün taşıdığı anlam, yönetmeni tüm dramatik yapıyı parazitin yaşam alanı olan *konakta* kurmaya yönlendirmiş görünmektedir. *Konak*, parazitin yaşam alanı olarak kendisinden beslendiği canlının biyolojik adı olmanın yanında, *büyük ev* anlamıyla da yarattığı çift anlamlılık bakımından sinematografik bütünlüğe uygun bir işlev gösterir. Film boyunca, konak haricinde dış mekânlara çok az yer verilmesi ya da dış mekânların özellikle geniş kamera açılarıyla

verilmesi, iki ailenin yaşadığı iki yaşam alanı arasında konak ilişkisinin kurulduğu evin canlı ışıklarına karşılık, kimsenin yaşamayı, dönmeyi istemediği diğer evin kapatılma imgeleriyle gösterilmesiyle, eve karşılık *konak* olumlu biçimde yansıtılmış olmaktadır ve *konağın* “yüksek duvarları, şifreli kapılar ardındaki güvenli, şeffaf büyük camları onları diğerlerinden ayıran somut bir mesafedir” (Cansu Öksüz Karademir & Kaya, 2020: 656). Konağın dışında kalan yerlerin görsel dokuyla yaratılan temposuyla seyircide de konağa dönme arzusu uyandırılır. Bir taraftan burjuva yaşamının başarısının metaforik göstergesi olan konağın nizamı ve aydınlığı/ferahlığı yüceltilirken; evin altında, karanlık bir mahzenin gösterilmesiyle de filmin doruk noktasının (*climax*) burada yaşanacağı hissettirilerek seyirci tedirgin edilir. Böylece filmin konağın aydınlığı içine gizli bir karanlık taban yerleştirilerek hızlı duygu geçişleri yaşatılacak türler ötesi bir yapıt olduğunun da işaretleri verilir.

*Another Brick* adlı şirkette yönetici olan Bay Park'nin, eşi Cho Yeo-jeong ile bir kızları, bir oğulları ve yıllardır hizmetçileri olan Moon-gwang ile *konaklarında* lüks içinde yaşadıkları görünmektedir. Ki-woo'nun işe alınmasından sonra Kim ailesinin tüm fertleri büyük ve mükemmel olarak niteledikleri 'pek de etik olmayan' *planlarına* sadık kalarak sırayla evde işe alınırlar. Kim ailesinin kızı 'hayalet' gören küçük erkek çocuk Da-song'a sanat terapisti olarak; baba Ki-taek plan dâhilinde Park'ın şoförünün arabada seks yapıyormuş gibi gösterilmesiyle yeni şoför olarak, anne Chung-sook ise hizmetçi Moon-gwang'ın şeftaliye olan alerjisinin Ki-woo'nun fark etmesi sonucu alerjisi tüberkülozmuş gibi gösterilerek işten atılmasıyla hizmetçi olarak Park ailesinin evinde işe girmektedir. Aile içi diyaloglarına bol bol tanık olduğumuz Kim ailesi, işten atılmalarına neden oldukları şoför ve hizmetçinin bundan sonra başına neler gelebileceğiyle hiç ilgilenmemekte, herhangi bir ahlâki ikilem ya da suçluluk duygusu yaşamamaktadırlar; filmde kendileriyle aynı kaderi paylaşanları işlerinden edip yerlerine geçen Kim ailesinin üyeleri yalnızca bireysel olarak kendini gerçekleştirme sanısı içinde temsil edilirler. Kendisini yaşadığı ev, araçları, olanakları ve kariyeriyle gerçekleştirdiği ortaya koyan burjuva ailesinin karşısına koyulan Kim ailesi, konağa kendilerini kabul ettirmelerini kendilerinden kaynaklanan bir başarı gibi görmekte, bu başarıya ulaşmada işledikleri suçları 'makul' ve 'meşru' kabul etmektedirler; zira planın daha en başında Ki-woo, Park ailesinin yanına İngilizce öğretmeni olarak işe girebilmek adına kız kardeşi Ki-jeong'a hazırlattığı sahte diploma için 'bu belge sahte sayılmaz; önümüzdeki sene zaten alacaktım, yalnızca erkenden hazırlamış olduk' diyerek, sonradan ardışık sahtekarlıklara bağlı olarak gerçekleşecek 'başarı' hikayeleri için de mevcut eylemini şimdiden haklı ve makul ilan etmektedir. Böyle bir başarının işlerinden ettikleri aynı sınıfa mensup insanlardan ayırt edilmesi gerekmektedir ki filmin işaret ettiği esas çelişki böylece daha görünür kılınır.

Kazançlarından memnun bir şekilde neşeyle hayatlarına devam eden Kim ailesi, Park ailesinin kamp tatiline gitmesini fırsata çevirerek evde eğlenmeye başlar. Bu eğlence, yalnızca kendi sınıfsal konumlarına ait olmadığını düşündükleri metaları (pahalı içkiler, pahalı yiyecekler ve hatta kaliteli evcil hayvan mamaları vs.) tüketmeye yönelik bir etkinlik olmaktan ileriye gidemez; Kim ailesi bir yandan bu metalara sahip olmayı düşlerken, diğer yandan tüm bunlara sahip olamayacaklarının farkındalığıyla daha fazla tüketme arzusu içindedirler. Evin kendilerine ait olması hayalinden Park ailesinin zengin ama kibar insanlar olmasına kadar birçok konuda yarı-sarhoş konuşup eğlencelerine devam ederlerken beklenmedik şekilde kapı çalar ve kapıyı açan Chung-sook'un yaşadığı şoktan faydalanan eski hizmetçi Moon-gwang, evde bir şey unuttuğunu söyleyerek içeri dalar. Beklenmeyen bu misafirle birlikte ortaya çıkacağı üzere, tefeciden aldığı borcu ödeyemeyen Moon-gwang'un eşi, üç yıldır evin -ev sahiplerince bilinmeyen- sığınağında saklanarak yaşamaktadır.

Park ailesine bu durumu anlatma tehdidi üzerinden gelişen kavgada Moon-gwang, Chung-sook'a tüm çaresizliğiyle "kardeşim" diye hitap eder ancak Chung-sook kardeşliği uygun bulmaz. Bu sırada olanları mahzenin merdivenlerinden gözetleyen Kim ailesinin diğer üyelerinden bir tanesinin ayağının takılması sonucu hepsi birden yuvarlanarak Moon-gwang'nun önüne düşerler. Moon-gwang'ın tüm çalışanların aslında tek bir ailenin üyeleri olduklarını anlaması ve bu durumu video olarak kaydetmesiyle tehdidin yönünün değişmesi aynı anda gerçekleşir. Bu kez, kardeşlik ve merhamet dilenen Kim ailesinin üyeleridir ancak Moon-gwang da kardeşlik çağrısının sahteliğini kendisinin az önceki durumundan bildiği için reddeder. Ki-taek, videoyu Park'lara göndermekle tehdit eden Moon-gwang'a öfkeyle yönelerek iyi insanlar olan Park ailesine böyle bir şeyi yaşatmamaları gerektiğini söyler. Böylece, konağın en karanlık yerinde geçen kavgada sahne kompozisyonu ve temsil edilen gerçeklik eşitlenerek retorik atak bir kez daha yenilenir. Video tehdidinin zaferiyle konağın geniş ve ferah salonuna taşınan öykü, zaferin sahibi Moon-gwang ve eşinin büyük salon karakterlerine dönüşmesiyle aynı anda dönüşüme uğrar. Moon-gwang ve eşi ile Kim ailesinin salonda birlikte gösterildikleri çok az zamanda Moon-gwang, Kuzey Kore'nin nükleer füzeye sahip olmasıyla ellerindeki görüntünün gücünü eşitleyerek ve Kim ailesini küçümseyen, onları ahlâk sınırlarının dışına atan ifadeleriyle büyük zaferini kutlamaktadır. Elindeki gücü politik bir güç olan Kuzey Kore'ye benzetirken aynı anda ahlâksızlık ithamlarında bulunması, politik olarak uzlaşmaz olduğunu, kendisi ve eşini ahlâklı sayarak bireysel edimlerinin iyi olduğunu, yerde oturan Kim ailesine üstten bakarak hissettirir. Aynı anda Kim ailesinin, kendisi eve gelmeden önce yiyip içtiği masayı da kayıt altına alarak onları bir kez de açgözlü oldukları için aşağılar.

Moon-gwang ve eşinin zaferi ile görsel doku bağdaşır, Moon-gwang'ın arkasından yukarıya doğru giden sarı ışığa karşı, yerde oturan Kim ailesine yukardan aşağı doğru verilen sönük ışık, görsel dilde galip ve mağlubu yerli yerinde kodlar. Moon-gwang'ın eşi seyirciye dönüp güneşli günleri iştahla anlatırken tanık olunan anılarla aydınlanan salon, Kim ailesinin bu dalgınlığı fark edip saldırmasıyla yeniden karanlıklaşır. Anılarla sessizce başlayan *Gianni Morandi* müziğinin sesinin artmasından sahnenin ağır çekimle devam etmesine, tüm ellerin videonun olduğu telefonda birleşmesinden kameranın camın arkasına çıkıp kavgayı geniş planda göstermesine kadar her şey zafer sarhoşluğunun kaygan zeminini yansıtır. Kavga devam ederken Moon-gwang'ın şeftaliye olan hassasiyetinden bir kez daha faydalanan Kim ailesi, telefondaki videoya da ulaşarak tekrardan avantajlı duruma gelir. Tam da bu sırada Bay Park'ın eşi Cho Yeo-jeong evi arayıp dönüş yolunda olduklarını ve oğlu için yemek hazırlanmasını ister. Chung-sook'un neden geri döndükleri sorusunu tereddütsüz her detayıyla cevaplayan Cho Yeo-jeong, sonunda yemeği hazırlamasını emrederek telefonu kapatır. Eve ulaşmalarına ne kadar zaman kaldığı hakkındaki tüm ayrıntıları tereddütsüz ileten Cho Yeo-jeong'un saflığı, Kim ailesinin her şeyi yok etmek için yeterli vakti ayarlamasına da vesile olduğundan, Kim ailesinin başarısının kendilerinin kurnazlığından çok Park ailesinin saflığından kaynaklandığı gösterilir. Müzik değişir, hareketler hızlanır; Kim ailesi kısıtlı zamanlarını ustalıkla kullanır. Bu sırada kamera hepsine farklı bakış açıları ve hızlarla yaklaşır uzaklaşarak görev dağılımları ve birbirleriyle ilişkilerine uyumlu şekilde çalışır. Kim ailesi Moon-gwang ve eşini zorla sığınağa göndermeye çalışırken merdivenden tekmeyle itilen Moon-gwang düşerek kafa travması geçirir. Hile ve zorla tekrar evin karanlık bölgesine el çabukluğuyla indirilen Moon-gwang ve eşiyle Ki-taek ilgilenir. Bay Park'ın geçtiği yerlerin lambalarını açarak ve ona şarkılar söyleyerek minnetini gösteren Moon-gwang'ın eşine hayretinden onunla sohbet eden Ki-taek, şaşkınlıkla bunu gerçekten her gün yapıp yapmadığını sorar. Öykünün akışında bu soru ve şaşkınlık, emek sömürsü ve sınıflı toplum yapısını işaret eden retorik yeniden besler. Bu şaşkınlıkla elinden Moon-gwang'ı kaçırarak Ki-taek tekrar olanlarla ilgilenmeye başladığında Moon-gwang'ı merdivenden itmiş ve Chung-sook, evin hanımı ile küçük çocuğun hayalet travması üzerine sohbet etmektedir.

Bay Park'ın eşi Cho Yeo-jeong, Chung-sook'a küçük çocuklarının hayalet korkusunu anlatmadan izleyici hayaletin Geun-sae olduğunu kolayca anlar ancak kamera hayaletin ortaya çıktığı güne kısa bir yolculuk yaptırarak hayaletin mutlaka bir gün canlı kanlı geleceğini işaret eder.

Filmin buraya kadar olan kısmında izleyici henüz Park'ların evine gelmeden aslında mahallede başlayan kavgaların, hıncın aynı sınıfta olanların birbirlerine yansımaya tanıklık eder. Devam sahnelerinde kamera taraf tutmak ya da öneride bulunmaksızın sorunun kaynağına öykü ve ışık, ses, renk, montajla işaret eder. Ki-taek Geun-sae'yi bağladığı sırada aralarında geçen diyalogda şaşkınlıkla orada (mahzende) nasıl yaşadığını sorar, Geun-sae sakinlikle Kim ailesinin de yaşadığı bodrum katlarda ve yeraltında birçok insanın yaşadığı cevabını verir ve kamera Geun-sae'nin yaşam alanında dolaşmaya başlar. Sorunun ardından kamera bu hareketiyle birlikte, evde yaşayan bir kişiden kalan izleri ifade eden eşyaları seyirciye göstererek (kitaplar, anı-fotoğraflar, posterler, prezervatif kutuları...) hem Kim ailesinin yaşadığı bodrumla katıyla benzerlik kurar hem de Ki-taek'in sorusunu boşa çıkarır. Geun-sae bir sığınakta saklanır ancak onun saklanma hali bir sonraki sahnede yaşanan Ki-woo'nun yatağın altında saklanmasından farklıdır. Bir başkasının mülkünde saklanarak yaşama arzusunu sürdürmek isteyen, böyle bir sığıntıdan haberi bile olmayan ev sahiplerine minnet duyan, toplumsalla bağı koparılmış ve bu kopuşu kabullenmiş Geun-sae ile bir işte çalışmayı bile şans olarak gören Kim ailesi, içinde buldukları mevcut durumun nedenlerine dair hiçbir sorgulama yapmadıkları, birbirlerinin üzerine basmaktan, birbirlerini tehdit olarak görmekten öteye gitmedikleri noktasında kamera ve montajla eşitlenirler. Bu eşitlemeyle film, bir hakikat beyanında bulunmaz ve böylece didaktik olma tehlikesi ve sıkıcılığın kendisini uzaklaştırır; sınıf bilinci tartışması ise burada seyirciye devredilir. Birbirini düşman ve tehdit olarak kodlayan aynı sınıfa mensup kişilerin her davranışı, cevabı *sınıf bilinci* olan bir bilmecenin ipuçlarıdır. Bu davranışlarıyla kendilerine, içinde buldukları sınıfa dair hiçbir soru sormayan bireylerin aksine sınıf bilincinden yoksun olmayan bireyler, ortak sınıfsal amaçlara sahip olduklarından bu amaçlarını gerçekleştirmede daima dayanışma içerisinde eylemde bulunurlar çünkü "sınıf farklılıklarının ve sınıf çatışmalarının farkında oluş, ortak sınıfsal çıkarları savunmaya ve gerçekleştirmeye yönelik ortak siyasi eylemleri zorunlu kılar" (Arslan, 2004: 128-135). Diğer taraftan bir toplumda, ast sınıf içerisinde dayanışmanın yoksunluğu ve hatta tek tek bireylerin dar görüşlü çıkarları arasındaki çatışmasının varlığı da elbette ki sınıf bilincinin zayıflamasını doğuracaktır (Bottomore, 2012: 521). Yönetmen bu durumu, olabildiğince kaba ve çıplak bir dille, izleyicinin bu durumun nedeninin gerçekten de *sınıf bilincinden yoksunluk* olduğunu fark etmesini sağlar gibi görünmektedir. Lukács'ın göre,

Bilinç, toplumun bütünüyle ilişki kurduğu veya ilişkilendiğinde yaşamın belli bir konumunda edinecekleri düşünceler, duygular da o zaman tanınır hale gelir. Kısacası insanlar bu konumu, bu konumdan kaynaklanan çıkarları ve kendi nesnel konumlarına özgü düşünceleri gerek doğrudan eylemleriyle gerekse tüm toplumun -bu çıkarlara denk düşen- yapısıyla ilişkili biçimde tamamıyla kavramaya hazır veya yetenekli oldukları zaman olur bu. Söz konusu yaşam konumlarının sayısı hiçbir zaman toplumda sınırsız değildir. Bu konumların tipolojisi ayrıntılı araştırmalarla en incesine kadar saptanmış bile olsa birbirlerinden açıkça farklılık gösteren bazı temel tipler her zaman vardır, ki bunların nitelikleri insanların üretim sürecindeki konumlarını tiplemekle belirlenir. İşte üretim sürecindeki belirli bir tipe bu şekilde yakıştırılan veya akılcı biçimde uygun ve layık görülen reaksiyon *sınıf bilinci* demektir (Lucács, 2014: 118).

Özellikle Ortodoks Marksist teorinin temel kavramlarından biri olan *sınıf bilinci* kavramı, bireyin sahip olduğu sınıfsal kimliğin farkındalığı yoluyla ait olduğu sınıfın amaç ve çıkarlarının da farkında olarak davranması, sınıflar arası çıkar çatışmaları karşısında bu çatışmaların sınıfsal değerinin farkında olarak eylemde bulunması ve ait olduğu sınıfın hedeflerinin gerçeğe dönüştürülebilmesi açısından gönüllü olarak mücadeleye katılması (Arslan, 2004: 135) şeklinde, temelde bireyin etik yaşamına yön veren davranış biçimleri çerçevesinde düşünülebilir. O halde *sınıf bilinci yoksunluğu* demek bireyin içinde bulunduğu sınıfa yönelik farkındalığa sahip olmaması demek değildir; *sınıf bilinci yoksunluğu*, sınıflı toplumun kaynağıyla kolektif

şekilde mücadele ederek sınıflı toplum yapısını ortadan kaldırmaya çalışmak yerine bireylerin yer aldıkları sınıfsal konumdan salt kendilerini kurtaracak eylemlerde bulunmalarıdır. Bu bakımdan Kim ailesinin durumu, sınıf bilinci yoksunluğunun yetkin bir temsili olarak düşünülebilir.

Filmde *ast sınıfa* ait insanların tüm davranışları *iyi* ya da *kötü* denemeyecek kadar yalnızca hayatta kalma arzusunun tezahürü gibi gözükse de aslında Lukács'a göre, ast sınıfa ait insanlar arasındaki *sınıf bilinci yoksunluğu* doğrudan ahlâki bir problem olarak karşımıza çıkacaktır çünkü ahlâk, ancak *sınıf bilinci* olarak proletarya içerisinde belirlenim kazanabilir (Lucács, 2014: 105). Zira Lukács'a göre kendini diğer sınıflarla her türlü ideolojik uzlaşma biçimlerinden ve her türlü çıkar ilişkisinden sıyrarak sınıf bilincine erişmek, proletaryanın hem ahlâksal hem de tarihsel görevidir (Lucács, 1979: 25). Aksi durumun bir tezahürü olarak filmde üst sınıftan Lee Sun-kyun'un *had bilmekle* ilgili takıntısı gözden kaçırılmayacak kadar vurgulandığında, ahlâki bir belirlenim olarak had bilen ve bildirilen sınıfların davranış üzerinden de yeniden tanımlanışı açıklıkla görülmektedir. Lee Sun-kyun davranışın sınırı çizme yetkisini bulunduğu sınıftan almaktadır; bu anlamda gücünü ve iktidarını göstermekten imtina etmemektedir. Kim ailesinin ise herhangi bir sınıf bilincine sahip olmamalarından ötürü kendilerine koyulan sınırlarla bir sorunu yoktur çünkü bu bilinçlilik aslen "bireylerin kendilerini ve kendisi dışındaki insanları, toplumsal tabakalar hiyerarşisi içinde nasıl algıladıkları ve bu hiyerarşik yapı içinde kendilerini hangi konuma yerleştirdiği gerçeği ile yakından ilişkilidir" (Arslan, 2004: 134). Kim ailesi, kendi sınıfsal konumlarına dair memnuniyetsizliklerinden dolayı Park ailesinin yanında çalışmaya devam etmek için çaba göstermektedir fakat bu çabanın kaynağı, sınıf bilinci değil yalnızca kendi çıkarlarını göz etme arzularıdır. Bu da bizi Gramsci'nin sınıflar üzerinden geliştirdiği *kendini bilme* mefhumuna götürür. Gramsci kendini bilmeye proletaryanın konumu gereği ve konumundakilerle birlikte tarihsel rolünü düşünüp bilerek ulaşabileceğini söyler. Oysa burjuva kendini bir şekilde bilmektedir:

Tarihin özünü neyin oluşturduğunu bulma, bu özü üretim ve mübadele sistemi ve ilişkileri içerisinde ortaya çıkarma çabası kişiyi, insan toplumunun gerçekte iki ayrı sınıfa bölünmüş olduğunu keşfetmeye götürür. Üretim araçlarının mülkiyetine sahip olan sınıf zaten zorunlu olarak kendini bilir, kendi gücünün ve kendi misyonunun bilincindedir -bu bilinç karışık ve parçalı olsa da (Gramsci, 2010: 46).

*Kendisini bilen ve had bildirme* misyonunu her fırsatta açıklıkla gösteren Lee Sun-kyun'un karşısına kaba, açgözlü ve sinir bozucu sayılabilecek Kim ailesinin koyulması, bizlere yönetmenin sınıf bilincinden yoksunluğu bir tür yozlaşma olarak değerlendirdiğini düşündürür. Kendi bilincine sahip sınıfça örülmüş duvarı yıkmak ancak duvarı görmekle, yıkıcı bilince varmakla ve kolektif bir bilinçle mümkün görünmektedir. Aksi durumda *duvardaki başka bir tuğla* olmaktan öteye gidilemeyeceğinin işaret edildiği söylenebilir.

Sınıf çatışması olgusunu *Snowpiecer* (Kar Küreyici, Bong Joon-ho, 2013) filminde yöneten ve yönetilenler arasında, yatay ve yapay bir mekânda (tren) içerisine siyaset teorisini dâhil ederek distopik bir dille aktaran Bong Joon-ho'nun *Parazit*'te konuyu simetrik olarak teoriden ayırmak suretiyle alt-üst ilişkisini bu kez dikey ve doğal yaşam alanı olarak bir konağın içerisinde *sınıf bilincinin yoksunluğu* meselesi üzerinden tartıştığı söylenebilir. *Kar Küreyici*'de lokomotifle ulaşmak için geçilmesi gereken kapıların yerini *Parazit* filmde merdivenler almıştır. Zira yönetmenin zaman yerine mekân kategorisi üzerinden yaptığı tasvir ve göstermeyi amaçladığı sınıflı toplum yapısı aslında sınıf çatışması kavramını kuramsallaştıran Karl Marx'ı diğer kuramcılardan ayıran farklılıklarından bir tanesidir. Marx, işçilerin kendileri gibi olanlarla karşılaştığı işyerlerinin ve kentin, işçilerin üretim araçlarına sahip sınıfa karşı örgütlenmeleri, sınıf bilincine kavuşmaları ve sürmekte olan düzeni yerinden etmeleri için en uygun mekânlar olduğunu keşfetmiştir: "Marx'a göre, bunun için gerekli koşul, kapitalist işyerleri ve kentlerde işçilerin mekânsal yakınlığının artmasıdır" (Urry, 1999: 95). Bir sonraki bölümde gösterileceği üzere Güney Kore'de "banjiha" adı verilen bodrum katlarından birinde yaşayan ve gündelik işlerde çalışarak geçimini sağlamaya çalışan Kim Ki-taek, karısı Chung-sook, oğlu Ki-woo ve



kızı Ki-jeong'un hikayesinde bu bilincin yoksunluğu, Kim ailesinin *plan takıntısı* üzerinden dile getirilmektedir.

### **Bilinçsiz Plan ve Bilinçli Plansızlık**

Filmde zengin Park ailesi ile fakir Kim ailesinin hayatın akışı içerisinde herhangi bir yerde karşılaşmaları pek mümkün değil gibi görünür. Kim ailesi için yaşadıkları mahallede, yemek yedikleri ucuz lokantalarda, gündelik işler için gittikleri yerlerde; *banjihanun* sokağındaki sarhoşlar, kendileri gibi gündelik işlerde çalışanlar, böcek ilaçlama için gelen belediye işçileri, kendilerine iş veren küçük işletme sahipleri dışında bir karşılaşma söz konusu değildir. Ki-woo'nun arkadaşı Min-hyuk, Kim ailesinin konağa sızmalarına vesile olan iş teklifini yapmazdan evvel, Kim ailesinin evini ziyaret ederek aileye zenginlik getirmesi için bir taş hediye etmiştir. Taşın alameti farikası mıdır yoksa "talihi" olduklarından mıdır bilinmez; gerçekten de Kim ailesi, Ki-woo'nun zengin aileyle onların evinde karşılaşmasından sonra "mükemmel" planları sayesinde -kısa bir süreliğine- kendilerini bambaşka bir dünyanın içinde bulmuşlardır. Hikâyede Park ailesinin yağıştan kaynaklanan erken konağa dönüşlerinin ardından saklanmak zorunda kalmış olan Kim ailesinin üyeleri, bir yolunu bularak konaktan uzaklaşmak zorunda kalırlar ve mahallelerine vardıklarında ise yağmurdan kaynaklanan su baskınının kendileri için felakete dönüştüğünü görürler. Ki-woo'nun arkadaşının Park ailesinin evinde çalışmak üzere kendisine iş teklif etmesinden itibaren tüm planları sorunsuz işleyen Kim ailesinde, planlı olmayı en çok önemseyen ve bir plan karşısında en çok heyecan duyan, eşinin her fırsatta başarısızlıklarını yüzüne vurduğu Kim Ki-taek, başlarına gelen felaketin ardından mahalleye dönerken kızı Ki-jeong tarafından "şimdi ne yapacağız" sorgusuna çekilir. Konağa girmek konusundaki başarıların büyük oranda kendisinden kaynaklandığı Ki-jeong, bu noktadan itibaren erkek kardeşi ve babasından bundan sonra ne yapılacağıyla ilgili yeni bir plan yapmalarını bekler. Kim Ki-taek de Ki-woo da ne yapılacağını bilmez gibi görünmektedir ancak Kim Ki-taek konaktan başarıyla uzaklaşabilmiş olmalarının ve konakta yaşananların Park ailesi tarafından bilinmiyor oluşunun başarı sayılabileceği konusunda çaresiz bir teselli sunar ve çocuklarına yeni bir planının olduğu müjdesini vererek evlerine gitmeyi önerir. Evlerinin bulunduğu yere geldiklerinde su baskınının büyük hasara neden olduğunu görürler ve kucığında küçük çocuğuyla yardım isteyen komşusunu elinin tersiyle reddeden Kim Ki-taek, o vakte kadar geri dönme planı yapmadığı, dönmek için arzu duyduğuna seyircinin hiç tanık olmadığı evine doğru endişeyle koşar. Kurtarılacak bir eşya ya da anının olmadığı evlerine telaşla koşan Kim Ki-taek, duvarda asılı duran eski bir başarı madalyasından başka bir şey alamaz. Ki-woo ise yalnızca kendilerine hediye edilen ve *sırtının yükü* olarak gördüğü taşı alır. Ki-jeong için ise evden kurtarılmaya değer hiçbir eşya yoktur; klozetin üstündeki tavan arasına sakladığı sigarasını yakar ve kardeşiyle babasının telaşını dinler. Herkesin kendisi için değerli olanı alma telaşıyla kendisi dışındakilere el uzatmaması; yönetmenin ustalığı sayesinde benzer durumda olanların kendileri dışında kalanları vücutlarından, evlerinden, sokaklarından çıkarmasının aslında atık olarak tekrar kendilerine döndüğü gösterilir.

Kim ailesi, kullanılamaz halde olan evlerinden mahallenin diğer mağdurlarıyla birlikte bir spor salonunda geceyi geçirmek üzere ayrılmışlardır. Salonda geçen diyalogda baba Kim-taek ve kızı Ki-jeong o güne kadar kusursuzca işlemiş planlarının o günden sonra eskisi gibi gidemeyeceğini hissetmiş gibidir. Kim-taek bu yüzden, bundan böyle *plansızlığın* iyi bir plan olacağını düşünür ve o günden sonrasını ancak bu mükemmel plansızlığın belirleyeceğinden şüphesi yok gibi görünür. Bu noktada eyleme stratejilerinin yitimi ve tümüyle plansızlık hali, sınıf bilincinin toplumsal süreç içerisinde zayıflaması yahut hiç gelişmemesinin sonuçlarından birisi olarak görülmelidir (Nineham, 2010: 27). Başka bir deyişle Kim-teak'in içinde bulunduğu sınıfsal konumun bilincinden yoksun olarak, yalnızca kendi bireysel konumundan hareketle ve yalnızca kendi çıkarları doğrultusunda ortaya koyduğu 'hayatta kalma planlarının' yerini, edilgen bir plansızlık halinin aldığı görülür:

Fiili toplumun bütününe belli bir sınıf konumundan bakarak algılamak hiç de mümkün değilse, bu konumun çıkarlarını sonuna kadar hesaba katan bir düşünce bu toplumun bütününe hedeflemiyorsa böyle bir sınıf anca boyun eğici bir rol oynayabilir, tarihin gidişi içine bu gidişi ne koruyucu ne de ilerletici bir müdahalede bulunabilir. Bu gibi sınıflar genelde egemen sınıflarla devrimleri taşıyan sınıflar arasında sallanıp durmaya, *edilgenliğe* mahkumdur. Duruma göre patlama yapacak noktaya gelecek olurlarsa, daha da ilkel hedefsiz bir tavır takınırlar ve rastlantı sonucu bir zafer kazandıkları zaman bile kesin sonuçlu yenilgiye mahkûm olurlar (Lucáks, 2014: 156).

Spor salonunda kalınan gecenin ardından Park'ların küçük oğlu için konağın bahçesinde düzenlenecek doğum günü partisi için Kim ailesi hazır ve nazırdır. Kim-taek ücreti daha sonra ödenmek üzere Kızıldere kostümüyle, Chung-sook organizasyona katılanların hizmetini yürütmesiyle ve Ki-jeong sanat terapistliğiyle partideki yerlerini almıştır. Fakat bu sırada Kim ailesinin oğlu Kim-woo, ailesine o güne kadar şans getirmiş olan ve sonradan 'sırtının yüküne' dönüşecek olan taşla birlikte sığınağa doğru iner ve sığınakta eşinin cesediyle birlikte bekleyen Geun-sae tarafından aynı taş ile kafasının ezilmesi sonucu ağır yaralanır. Geun-sae sığınaktan kaçıp eşinin katilinin ismini tekrarlayarak Ki-jeong'u bıçaklar. Kim-taek'in kızına yardım etmeye çalıştığı sırada hayaletiyle göz göze gelen Park ailesinin oğlu Da-song şoka girmiş nöbet geçirmektedir. Kim-taek ve Dong-ik'in çocuklarının acılarına çaresizce şahitlik etmek bakımından ilk kez eşitlenmiştir. Bu eşitlik hemen o anda tekrardan efendi-köle, işveren-şoför olmak bakımından Dong-ik'çe yeniden yıkılmış, Donk-ik çocuğunun hastaneye götürülmesi için Kim-taek'i görevini yerine getirmesi emriyle ilişkiyi yeniden asimetrikleştirmiştir. Had bilmek ve bildirmek konusundaki hassasiyetiyle aynı derecede Donk-ik, koku konusunda da hassastır. Geun-sae'nin yıllardır barınakta olmaktan ve dahası artık ölü olmaktan kaynaklanan kokusu tüm telaş içinde Donk-ik'i rahatsız etmiştir. Bu rahatsızlığı fark eden ve daha önce de ailesinin kokusuyla ilgili Donk-ik'in rahatsızlığını anlattığına tanık olan Kim-taek, bütün olanların öfkesiyle Donk-ik'i ölümcül şekilde bıçaklar ve ardından plansızlık planına sadık kalarak olay yerinden kaçışan herkesle birlikte hızlıca gözden kaybolur.

Filmin ikinci bölümü diyebileceğimiz bu noktaya kadar efendi-köle diyalektiğindeki efendi-köle rollerinin geçişkenliği düşünülürken, parazit kim olduğuna dair sorgulama ilk bakışta karşılıklı fayda olarak cevaplanabilir görünmektedir. Park ailesinin kapital sahibi olmak dışında bir becerisinin olmaması, onları sürekli kendileri için çalışanlara, çalışanların ise hayatına devam edebilmek için Park ailesine ihtiyacı olduğu açıktır. Kim ailesi konaktan beslenmektedir ancak konağa zarar vermek bakımından -filmin bu anına dek- parazit tanımına uygun davranış göstermiyor gibi görünürler. Onların ekmek kapısı olarak gördükleri konakları olan Park ailesine zarar vermeyi akıllarının ucundan bile geçirmediği düşünülebilir fakat bahçede yaşanan vahşetle ilk kez konaklarına zarar verirler ve böylece ilk kez *parazit* olarak anılmaya uygun eylemiş olurlar. Bu noktaya kadar kendileri için belirlenmiş sınırlara ve konağın faydasına uygun eylemlerde bulunmaktadırlar çünkü "onların kendi fizyolojik ve moral bütünlüklerini korumaktan başka hiçbir toplumsal hedefleri yoktur" (Gramsci, 2010: 57). Konağın bahçesinde yaşanan katliama sınıfsal açıdan bakılacak olursa hıncı ilk kez *asil düşmana* yönelmiş olan Kim-taek, aslında bu eylemi bilinçli olarak değil; tamamen içgüdüsel ve tepkisel olarak gerçekleştirmiştir. O günden sonra Park ailesiyle ilgili konağı terk etmiş olmaları dışında filmde herhangi bir bilgi verilmemektedir. Kim-taek'in oğlu Ki-woo ise kendisine hediye edilen taş ile kafasına aldığı ağır darbe sonucu haftalarca komada kalır. Filmin başında kendisine armağan olarak sunulan bu taş, filmin *ikinci sonu* olarak adlandırabileceğimiz finalinde Yunan mitolojisindeki *Sisifos'a* gönderme yaparak, dağın tepesine çıkardığımız taşı her seferinde yeniden yukarı çıkarma cezamıza razı oluşumuzu işaret ediyor gibi görünecektir. Kim ailesi tarafından bereket ve bolluk getirdiğine inanılan bu taş, doğanın bolluk ve bereketinin temsilcisi yağmurun ailenin tüm planını değiştirmesiyle birlikte uğursuz bir kader gibi Ki-woo'nun sırtından atamadığı yük haline gelmiştir. Ki-woo'ya göre taş bu yüzden, hayatı boyunca sırtında taşımaya mahkûm olduğu, özgürleşmeyeceği bir yüküdür.

Ki-woo, taşın başını ezmesinden sonra aylarca kaldığı komadan uyandığında, dünyaya onun gözünden bakmaya başlayan seyirci dağınık bir zihin ile karşılaşır. Ki-woo'nun kız kardeşi Ki-jeong aldığı bıçak darbesinden dolayı ölmüştür. Ki-woo hastaneden taburcu edildiğinde, annesi Chung-sook ile dolandırıcılıktan yargılanırlar ancak Ki-woo'nun zihinsel durumundan dolayı serbest bırakılırlar. Donk-ik cinayetinden aranan baba Ki-taek ise kayıplara karışmıştır. Polis bir süre Kim ailesinin evini ve aileden geriye kalanları takip etse de Ki-taek'le ilgili herhangi bir iletişim kurulmadığını fark etmiş ve takibi bırakmıştır. Ki-woo, tamamen iyileşmesi ve polis takibinin sonlanması ardından tüm olayların başladığı yer olan konağı, babasına dair ipucu yakalama niyetiyle uzaktan gözetlemeye koyulur. Babası aslında konağın sığınağında gizlenmektedir ve diğer parazit aileden öğrendiği Mors alfabesini kullanarak, eski bir izci olmasından dolayı bu alfabeyi bilen oğluna bir mesaj ulaştırmaya çalışır. Ki-woo, ışıkların Mors alfabesi ile uyumlu olacak şekilde yakılıp söndürülmesi üzerinden iletilen bu mesajı alır ve mesajı çözümlenmek için eve döndüğünde film, bir anlığına izleyicide önce taştan kurtulmakla ilgili sonra da Ki-woo'nun sonunda zengin olup o evi alarak babasını sığınaktan kurtarmasıyla ilgili bir *katharsis* anına ilerliyor gibi görünse de çok geçmeden bunun bir rüya olduğu fark edilir. Seyirci, Ki-woo'nun gözünden bu rüyayı bir anlığına gerçekmiş gibi seyrederek ve rüyada annesini, kız kardeşinin öldüğü bahçede mutlu olarak görür, devamında da baba sığınaktan çıkar. Rüya, Ki-woo'nun çok para kazanıp konağı satın alması, babasını sığınaktan kurtarmasıyla devam etmektedir ve böylece asıl sorunun kaynağı yeniden arzu nesnesine dönüşmekte ve taştan kurtulmanın mümkün olmadığı ya da taştan ancak rüyada kurtulabileceği sezdirilmektedir. O halde bahçedeki sahneden sonra ikinci final diyebileceğimiz filmin ikinci sonunda *sınıf bilinci yoksunluğunun*, sistemin dışına hiç çıkmayan arzuyu en baştan kurması işaret edilmektedir. Ki-woo'nun hayalinin gerçekleşmeyeceği izleyici tarafından neredeyse kesin gözüyle bakılan bir durumken, peşini hiç bırakmayan *sınıf atlama arzusu* bir yandan babası için başka bir plan yapmasını engellerken bir yandan da kardeşinin ölümünden ailesinin dağılmasına kadar olan tüm olayların nedenine dair bir sorgulamaya yine girişilmediğini/girişilemeyeceğini göstermektedir.

### Sonuç

Dünya prömiyeri 2019 yılında Cannes film festivalinde gerçekleşen, aynı yılın altın palmiye ödülünün sahibi Parazit filmi, Oscar ödüllerinde de dört dalda ödül alarak hem öyküsü hem de sinematografisinin başarısını dünyanın gözünde tescillemiştir. Sinemanın araçlarını ustalıkla kullanan filmin kendini gerçekleştirme, hayatta kalma, güvenli bir gelir kaynağına sahip olma gibi gündelik kayguların temeline sınıf çatışması ve *sınıf bilinci yoksunluğunu* koyarak seyircide bir sorgulama ve rahatsızlık hissi uyandırdığı görülmektedir. Böylece film, popüler sinemanın besleyip geliştirdiği bireyselliğin temelinin sarsarak kolektif bilincin gelişmesinin yegâne kurtuluş yolu olduğuna işaret ediyor görünmektedir. Bunu yaparken burjuva sınıfına mensup bireyleri kötü ilan etmeyerek doğrudan sistemin kendisini ve sistemin devamlılığını sağlayan öznelerinin arzularını deşifre etmiş olur. Görülmektedir ki ast sınıfın zaferiyle sonuçlanmayan *Parazit* filmi, sistemin kendi devamlılığını üzerine inşa ettiği sınıfın ortaklaşmasının gerekliliğini seyirciye bırakarak dolaylı bir temsil yaratmaktadır. Böylece sinema, eleştirinin aracı haline getirilirken eleştirinin karşısına koyulacak alternatifi seyircinin bulmasını dayatmaktadır. Bu dayatmayla seyirci üzerinde tarifsiz bir rahatsızlık tesiri bırakır ve izleyici öykünün gücü ve politik göndermeleri karşısında olduğu kadar, salondan çıktığında karşılaşacağı toplumdaki konumu, ait olduğu sınıfa dair tasavvuru bakımından da kendi üzerine düşünmeye mahkûm edilmiştir. Bu bağlamda *Parazit* filmi, sınıf ilişkisi olgusunu sınıf bilinci olmayan, tamamen kendi çıkar ve arzuları peşinde koşan aileler üzerinden izleyicisine sunduğu iddiası ile Lukács'ın sınıf bilinci tartışmaları takip edilerek yeniden ele alınmıştır. Sınıf çatışması kavramını daha önce Kar Küreyici filminde sınıf bilinciyle işleyen Bong Joon-ho'nun, bu kez tersten giderek sınıflı toplumu, sınıf bilincinin yoksunluğu meselesiyle birlikte ele alarak sunduğu gösterilmiştir. O halde filmin ana argümanlarından birisi, sınıf bilinci yoksunluğu sebebiyle yaşadıkları sorunların 'içinde buldukları sınıfsal konuma bağlı nedenlerini' saptayamayan Kim ailesi örneği üzerinden, bu bilinçten yoksun

insanların kendi trajedilerinin hem yazarı hem oyuncusu olarak var oldukları (Lucáks, 2014: 121) şeklinde ifade edilebilir. Gerçekten de sınıf bilincine sahip olmayan, her eyleminin o an kendi çıkarına uygun olan şeye göre şekillenen tek tek kişilerin, asıl sorunla hiç yüzleşmeden hayatlarını 'kaderleri' olarak ilan etmekten öteye gidemeyecekleri açıklıkla görülmektedir: "Gerçekten, hareket fiziksel olmadan önce daima düşünseldir - iplere bağlı kuklalar hariç; proletaryadan sınıf bilincini çıkarıp atın, ne kalır geriye? İpin ucunda dans eden kuklalar!" (Gramsci, 2010: 54).

### **Çıkar Çatışması Beyanı:**

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

### **Kaynakça**

- Arslan, D. A. (2004). Temel Sorunları ve Açılımları ile Sınıf Teorisi, Sınıf Bilinci ve Orta Sınıflar. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8, 126-143.
- Baker, U. (2017). *Beyin Ekran* (E. Begensel, Ed.). İletişim.
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları* (Ö. Nejat, Çev.). Bilgi.
- Bottomore, T. (2012). *Marksist Düşünce Sözlüğü* (M. Tunçay, Çev.). İletişim.
- Cansu Öksüz Karademir, & Kaya, M. (2020). Sınıf Eşitsizliğinin Bourdieu'nun Sermaye ve Habitus Kavramları Üzerinden Değerlendirilmesi: Parazit Filminin Betimsel Analizi. *TRT Akademi*, 6(10), 644-667.
- Gramsci, A. (2010). *Gramsci Kitabı* (D. Forgacs, Ed.; İ. Yıldız, Çev.). Dipnot.
- Joon-ho, B. Sin-ae, K. Yang-kwon, M. Young-hwan, J. (Yapımcılar), & Joon-ho, B. (Yönetmen). (2019), & *Parazit* [Sinema Filmi], & Güney Kore: CJ Entertainment.
- Joon-ho, B. Tae-sung, J. Nam, S. Chan-wook, P. Tae-hun, L. (Yapımcılar), & Joon-ho, B. (Yönetmen). (2013), & *Kar Küreyici* [Sinema Filmi], & Güney Kore: CJ Entertainment.
- Lucáks, G. (1979). *Lenin'in Düşüncesi* (R. M. Zararlı, Çev.). Belge.
- Lucáks, G. (2014). *Tarih ve Sınıf Bilinci* (Y. Öner, Çev.). Belge.
- Nineham, C. (2010). *Capitalism and Class Consciousness: The Ideas of Georg Lukács*. Counterfire.
- Platon. (2010). *Devlet* (S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, Çev.). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Urry, J. (1999). *Mekanları Tüketmek* (R. G. Ögdül, Çev.). Ayrıntı.

*-Araştırma Makalesi-*

**Mikhail Bakhtin'in Kronotop Kavramı Bağlamında  
Kalandar Soğuşu (2015) Filmi**

Ayşegül Konak\*

**Özet**

*Bir edebiyat eleştirmen ve kuramcısı Mikhail Bakhtin, roman incelemelerine getirdiği yeni kavramlarla edebiyat eleştirisine önemli bir değer katmıştır. Karnaval, diyaloji, çoksesselik gibi kavramları yazına kazandıran Bakhtin, incelediği romanlardaki ortak özellikleri bu kavramlar yoluyla belirlemeye çalışmıştır. Bu çalışmanın konusu olan kronotop kavramı da Bakhtin'e ait diğer bir önemli kavramdır. Kronotop, zaman-uzam anlamına gelir ve anlatıdaki zaman ve mekânların kesiştiği, anlatı açısından tarihsel, sosyal, kültürel anlamlar barındıran düğüm noktalarını ifade eder. Bakhtin'in ürettiği bu kavramlar edebiyat eleştirileri için günümüzde sıklıkla kullanılmakla beraber, diğer sanat dalları için de ufuk açıcı bakış açıları sunmaktadır. Sinema sanatında, film anlatısını incelemede Bakhtin'in kavramlarının kullanılması ise edebiyattaki kadar yaygın değildir. Bu çalışma, Mustafa Kara'nın Kalandar Soğuşu (2015) filmindeki kronotopları Bakhtin'in kavramsallaştırması ışığında belirlemek ve bu kronotoplar üzerinden sosyolojik bir okuma yapmayı amaçlamaktadır. Filmde anlatıyı oluşturan başlıca kronotopların taşra, dağlar ve mağaralar, boğa güreşleri ve maden ocağı olduğu tespit edilmiş ve bu kronotopların yakın dönem Türk Sineması'nda sıkça rastlanan yeni taşra söylemine ve erkeklik kavramına ilişkin bir bakış açısı oluşturduğu sonucuna varılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Bakhtin, kronotop, sinema, Kalandar Soğuşu, mekân, taşra, erkeklik

\*Doktora Öğrencisi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Kocaeli, Türkiye.

E-mail: konakaysegul@gmail.com

ORCID : 0000-0002-8470-2717

DOI: 10.31122/sinefilozofi.868907

Konak, Aç (2021). Mikhail Bakhtin'in Kronotop Kavramı Bağlamında Kalandar Soğuşu (2015) Filmi. Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1143-1160. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.868907>

Geliş Tarihi: 27.01.2021

Kabul Tarihi: 20.07.2021

-Research Article-

## The Movie *Kalandar Soğuşu* (2015) In The Context Of Mikhail Bakhtin's Chronotope Concept

Ayşegül Konak\*

### Abstract

*A literary critic and theorist Mikhail Bakhtin has added a significant value to literary criticism, especially with his new perspective on novel studies. Bakhtin, who brought the concepts such as carnival, dialogic, and polyphony into the literature, tried to determine the common features in the novels he studied through these concepts. The concept of chronotope, which is the subject of this study, is another important concept belonging to Bakhtin. Chronotope means time-space and refers to the crucial points at which time and spaces intersect in the narrative, and which have historical, social and cultural meanings in terms of narrative. Although these concepts created by Bakhtin are frequently used today for literary criticism, they also create an eye-opening view for other branches of art. The use of Bakhtin's concepts in the art of cinema to examine the film narrative is not as common as in literature. This study aims to determine the chronotopes in Mustafa Kara's film *Kalandar Cold* (2015) in the light of Bakhtin's conceptualization and to make a sociological reading through these chronotopes. It has been determined that the chronotopes that make up the narrative in the film are the countryside, mountains and caves, bullfights and mines, and it is concluded that these chronotopes form a perspective on the new provincial discourse and the concept of masculinity, which are frequently encountered in recent Turkish Cinema.*

**Key Words:** Bakhtin, chronotope, cinema, *Kalandar Sogugu*, space, province, masculinity.

---

\*PhD Student, Kocaeli university, Institute of Social Sciences, Radio, Television and Cinema Department, Kocaeli, Turkey.

E-mail: konakaysegul@gmail.com

ORCID : 0000-0002-8470-2717

DOI: 10.31122/sinefilozofi.868907

Konak, Aç (2021). Mikhail Bakhtin'in Kronotop Kavramı Bağlamında *Kalandar Soğuşu* (2015) Filmi. *Sinefilzoofi Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 12. 1143-1160. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.868907>

Received: 27.01.2021

Accepted: 20.07.2021

## Extended Abstract

This study aims to analyze the movie *Kalantar Soğuşu* (2015) in the context of the chronotope concept of the literary critic and theorist Mikhail Bakhtin. Bakhtin developed some concepts to create a method in his novel analysis and used these concepts in determining the historical, social and cultural meanings in novels. The concepts of Bakhtin such as dialogy, polyphony, carnival and chronotope created a new perspective through the novel criticism. These are very effective methods for classifying the types of novels in literature, revealing common features, and determining repetitive motifs. Stating that he borrows the concept of chronotope from Einstein's theory of relativity, Bakhtin uses the concept not in its real sense, but as a metaphor (2001: p. 316). Chronotope is a Latin origin word and consists of the words *chronos* (time) and *topos* (space). Chronotopes are centers in the novel where time and space intersect, containing the knot and solution points of the important events in the narrative. As time becomes visible through space, space also gains value by the historical and social meanings brought by time.

Using Bakhtin's concepts in analyzing motion pictures is quite new for the art of cinema. Considering that cinema is an art of arranging space and time, the application of the chronotope concept to films creates a very useful point of view. The tools of cinema are very open to interfere with the perception of time and space, and therefore cinema is a suitable art form for creating, modifying and manipulating chronotopes.

*Kalantar Soğuşu* focuses on a story set in the countryside of the Black Sea, directed by Mustafa Kara. The leading characters of the film, Hanife (Nuray Yeşilaraz) and her husband Mehmet (Haydar Şişman), lead a very difficult life in the mountains of the Black Sea. They are very poor. In the film, the chronotopes are determined as countryside, mountains and caves, bullfight, and mines. Country is a chronotope in which Bakhtin analyzes images of the small bourgeois towns of Europe reflected in the novels. He says that countryside is far from lifechanging events, and that it exists in an orderly manner that turns around daily activities (2001: p. 321). Time does not contain a progressive historicity, on the contrary, it progresses in short periods. From this point of view, the stable and ordinary structure of the countryside in the film becomes very important in terms of the plot. In the narrative of the film, Mehmet and his family's struggle in poverty becomes more apparent and perceivable in the context of countryside as a difficult place to live.

In the movie, mountains and caves, as another chronotope, appear in a metaphorical structure that will serve as an example for Bakhtin's road chronotope. In Bakhtin, the road is the intersection point of different human stories from all historical periods. It is a place where events start and conclude, and journey of the character occur (2001: p. 317). Mehmet searches for mine reserves in the mountains. His goal is to overcome his fortune and save his family from poverty for good. Another goal of Mehmet's journey is to get rid of the worthlessness in the eyes of his family as a father who cannot afford to supply for his family.

Another chronotope in the film, as an example of the threshold and road chronotopes intertwined, is bullfight. Threshold is one of Bakhtin's chronotopes where the lives of characters go through a break or turning point. Renewals, revivals, and dreams occur in this chronotope (2001: p. 322). Bullfight becomes a new hope for Mehmet, where he will earn money by racing his bull. The arena where the wrestling takes place becomes a threshold for Mehmet. When he wins the race, the boredom of life will ease, and he will change the way his family and society look at him and regain the dignity he lost.

Another chronotope in the movie is the mine. The meanings expressed by the mine show a structure in accordance with the hall chronotope determined by Bakhtin based on Stendhal and Balzac novels. Halls in these novels are places where human relations can be observed with all layers of the social hierarchy of the new era (2001: p. 320). Mine in *Kalantar Soğuşu* is the new "hall" belonging to the industrialized new era that allow to read new social relations built around production models. Mehmet is under pressure of his family and society to work in mine. Like "every man", he must be a part of the system and thus take his place in the model. Mehmet wants to find his own mine by refusing to become an ordinary individual of the society. Therefore, he turns into an extrinsic man of the society.

In summary, the chronotopes in the film constitute a point of view that supports the narrative of countryside and masculinity in modern Turkish Cinema.

## Giriş

Mikhail Bakhtin, dili, toplumsal ve ideolojik ilişkilerle şekillenen bir gerçeklik olarak değerlendirir. Dilin yapısına ilişkin kavramsallaştırması içinde ise romanın doğuşunu ve sosyolojisini etkin bir şekilde ortaya koyar. Edebiyat üzerine yaptığı kuramsal çalışmalar, romanın yeniden tanımlanması ve değerlendirilmesi çabalarına önemli bir bakış açısı katmıştır. Karnaval, diyaloji, çokdillilik, çokseslilik gibi kavramlar üretmiş ve bu kavramlar üzerinden romanlardaki ortak tarihi ve sosyal özellikleri ortaya koymayı amaçlamıştır. Bakhtin'in ürettiği bir diğer kavram da kronotoptur. Yunanca kökenli kronotop kelimesi, zaman ve mekân kavramlarının birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Kronotoplar, öyküde, zaman ve mekânların kesiştiği ve anlamın oluşmasını sağlayan noktalardır. Soyut bir kavram olan zaman, mekân sayesinde görünür ve hissedilir olur. Çünkü zamana ilişkin özellikler mekân ile buluştuğunda bir anlam kazanmaya başlar. Romanları bu bakış açısı üzerinden inceleyen Bakhtin, tarihin farklı zamanlarında üretilmiş romanlardaki kronotopların benzer tarihi ve sosyal anlamlar içerdiğini ortaya koymuştur.

Sinema metinlerini çözümlemede kronotop kavramının kullanılması ise edebiyata göre daha yenidir. Klasik sinema anlatısı, tıpkı edebiyattaki gibi öykü üzerinden ilerler. Öykü, karakterin belli bir mekân ve zamandaki yaşantısını içerir. Bu anlamda, bir mekân ve zaman düzenleme sanatı olan sinema, yapısı itibarıyla, kimi kuramcılara göre, kronotop kavramına edebiyattan daha uygundur (Ladin, 1999; Stam, 1989). Metz, sinemanın diğer sanat dalları arasında gerçeklik algısına en yakın sanat formu olduğunu belirtir. Sinema bu özelliğini araçları sayesinde yarattığı hareket algısına borçludur (1974: s. 14). Hareket sayesinde sinemada, zamanın görünürlüğü artar ve zaman-mekân bütünlüğü daha anlamlı hale gelir. Edebiyatta metaforik olarak kullanılan kronotop kavramı, filmlerin değerlendirilmesi sürecinde kullanıldığında gerçekliğe bürünmeye başlar ve sinema eleştirisi için elverişli bir araca dönüşür.

Bakhtin'in kavramsal çerçevesini çizdiği kronotopları sınıflandırmada araştırmacılar farklı yaklaşımlar kullanmaktadır (Vice, 1997; Flanagan, 2009; Vlasov, 1995). Bu farklı yaklaşımlar temelde, Bakhtin'in kimi zaman gerçek mekân (taşra, salon, misafir odaları, şato...vb.), kimi zaman ise bir motif (karşılaşma, yol, eşik...vb.) olarak belirlediği kronotop türleri etrafında şekillenir. Bu çalışmada, kronotop kavramının film analizine uygulanması, Bakhtin'in oluşturduğu farklı kronotop türlerinin filmin anlatı yapısı içinde izinin sürülmesiyle sağlanmıştır. Yöntemin uygulanabilirliğini sağlamak için filmdeki zaman özelliklerinden ziyade, filmin mekânlarından yola çıkmanın faydalı olduğu görülmüştür. Böylece, gerçek mekânlardan yola çıkılarak yapılan bu iz sürüş, Bakhtin'in belirttiği mekânsal ve motifsel kronotoplara ulaşılmasını sağlamıştır. Karadeniz taşrasında geçen bir öyküye odaklanan *Kalandar Soğuşu* filminde öne çıkan kronotoplar, taşra, dağlar, mağaralar, boğa güreşi ve maden ocağı olarak belirlenmiştir. Bu kronotoplar aynı zamanda eşik, karşılaşma ve yol gibi motifsel kronotoplarla iç içe geçmiştir. Bu durum, Bakhtin'in "zaman-uzamlar karşılıklı olarak kapsayıcıdır; bir arada var olur, iç içe geçebilir, birbirlerinin yerini alabilir ya da birbirlerine ters düşebilirler" (2001: s. 326) açıklamasına paralel bir görünüm sergiler.

Filmin öyküsü, büyük ölçüde, ana karakter Mehmet'in (Haydar Şişman) evin reisi olarak verdiği geçim mücadelesi ile şekillenmektedir. Kronotoplar üzerinden incelendiğinde, Mehmet karakterinin toplumsal olarak belirlenen erkeklik algısının oluşturduğu baskı altında ezilen bir erkeği temsil ettiği görülmüştür. Aynı zamanda, filmdeki taşra anlayışının Türk sinemasının yakın döneminde taşranın ele alınış biçimine uygunluk gösterdiği tespit edilmiştir.

### 1. Mikhail Bakhtin'in Kronotop Kavramı

Mikhail Bakhtin, edebiyat anlatılarını çözümlemek amacıyla bir dizi kavram geliştirmiştir. Kronotop, Yunanca kökenli "kronos" (yer) ve "topos" (zaman) kavramlarının birleşiminden oluşan bir sözcüktür. Kronotop, zaman-mekân olarak karşılık bulur. Zaman ve



mekânın kesiştiği, birbirine eklemeliği ve anlatı içindeki tarihsel anlamları içinde barındıran bir düğüm noktasına dönüşür. Bakhtin, kronotop kavramını Albert Einstein'ın Görelilik Teorisinden ödünç alır ve kavramı özel anlamıyla değil, bir metafor olarak kullanacağını belirtir (2001: s. 316).<sup>1</sup> Bakhtin bu terim ile, zaman ve mekânın birbirinden ayrılmaz bir bütünlük içinde olduğu fikrini somutlaştırmaktır. İncelemiş olduğu Batı'ya ait eserlerde yalnızca dilin formlarıyla değil, aynı zamanda zaman-mekânların işaret ettiği sosyal değişimleri de içeren genel bir tarihsel yapıyla anlamı ortaya çıkarır. Bakhtin'de zamanmekânlar romanın geniş tarihi için bir zemin görevi görür. Böylece, farklı roman türlerinde, farklı karakteristik motifler görünür kılınır (Dentith, 1995: s. 50).

Kronotoplar, yapıtın dış dünyası ile etkileşim içindedir ve "kronotoplar aracılığıyla metinsel ile metin-dışı arasında çakışma olmadan belli bir mesafe içeren temas olanağı yakalanır. Böylelikle edimsel dünya ile yapıtın dünyası arasında bir köprü kurulur." (Çakır, 2019: s. 47).

Kronotoplar roman anlatısının üzerinde kurulduğu merkezlerdir. Bu merkezler zamanın mekân sayesinde dokunulur hale geldiği ve olayların cisimleşip görünüm kazandığı temsil noktalarını oluşturur. "Felsefi, soyut unsurlar, toplumsal genellemeler, fikirler yerçekimine uyar gibi zaman-mekâna doğru çekilirler ve orada kanlı canlı bir varlık bulurlar; böylece sanat eserinin ya da kültürel herhangi bir üretimin tahayyül eden ve ettiren gücü işler hale gelir. Zaman-mekân yapıtın yerçekimliliğini sağlayandır." (Süalp, 2004: s. 92).

Bakhtin incelediği edebi anlatılarda, belli başlı kronotoplar (yol, taşra, meydan, eşik, karşılaşma, şato, salonlar ve misafir odaları..vs.) belirlemiş ve bunları irdelemiştir. Örneğin "karşılaşma" adını verdiği kronotopla zamansallık belirgin olarak ortaya çıkar çünkü karşılaşma anında duygu yoğunlaşması görülür. Zamanın yüksek değerdeki duygular nedeniyle daha hissedilir olduğu bu kronotoplar, anlatı açısından düğüm ya da çözüm noktalarını oluşturur. Karşılaşma kronotopuna bağlı olarak ele aldığı "yol" kronotopunda ise daha düşük derecede bir duygu yoğunluğu görülür. Yol, karakter ve anlatı açısından daha uzun zamana yayılan bir yapıya işaret eder. Yol başlangıç ve aynı zamanda sonuca ulaşılan yerdir. Bakhtin, yalnızca belli başlı ve en yaygın kronotoplar üzerinde durmuştur. Bununla birlikte, kronotoplardan her birinin, kendi içinde sınırsız sayıda küçük kronotoplar içerebileceğini belirtmiştir. Kronotoplar arasındaki ilişki kimi zaman da çekişmeli bir hal alır. Örneğin "yolculuk" kronotopunda zaman, mekâna üstünlük sağlarken, "taşra" gibi pastoral kronotoplarda mekân daha baskın bir varlık gösterir (Vice, 1997: s. 201).

Michael Holquist, kronotopun metnin çözümlenmesinde teknik bir araç gibi düşünülebileceğini belirtir. Bu araç sayesinde yaşam ve sanat arasındaki karmaşık ve dolaylı ilişkiyi keşfetmek mümkün hale gelir. Kronotop, Bakhtin'in diyalojizmine özgü pek çok terim gibi iki yönlü olarak ele alınmalıdır. Bu iki yönlü bakışta bir araç olarak kronotop, hem anlatıdaki olayı tespit edebilen bir aygıt hem de olaya yakından bakmayı mümkün kılan bir mercek gibi işler (2002: s. 109). Holquist'in bu yaklaşımı, kronotopun yalnızca edebiyat için değil diğer sanat dalları için de esere gözünü çeviren bir kamera gibi ele alınabileceğini akla getirmektedir.

Bakhtin'in kronotop kavramı, kuramsal çerçevesi açısından zayıf ve metodolojik olarak yetersiz olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir. Öncelikli eleştiri, kronotop kavramının nitelikli bir tanımının yapılmadığı yönündedir. Bunun yerine Bakhtin, ele aldığı romanlardaki belli

<sup>1</sup>Albert Einstein, 1905 yılında yayınlanan "Hareketli Cisimlerin Elektrodinamiği Üzerine" isimli makalesinde Özel Görelilik Teorisinin temellerini atar. Cisim, zaman, hareket ve mekânın birbirinden bağımsız olmadığını ifade eden Einstein, bu kavramların birbirine bağlı olduğunu vurgular. Bu anlayışa göre, uzam ile zaman iç içe örülüdür ve zaman-uzam olarak adlandırılan tek bir süreklilik vardır. Bu zaman-uzamlarda geçen olaylar farklı gözlemciler referans alındığında farklı zamanlarda gerçekleşmiş olarak algılanabilir. Michael Holquist, Bakhtin'in metnin diyalojik yapısını kurarken bu algılayıştan etkilendiğini ifade eder (2002: 113-114). Metnin içi ve metnin dışındaki dünya arasında keskin bir ayrılık tasavvur edilemez ve metnin içindeki ve dışındaki zaman-uzamların etkileşimi sayesinde anlam yaratılır. Bakhtin'in, Einstein'ın teorik fiziğinden bir metafor kullanması, aynı zamanda, göreliliğin başlattığı tarih ve coğrafya algılarındaki entelektüel değişimi de aktarır (Vice, 1997: 201).

başlı kronotopları belirlemeye ve açıklamaya girişmiştir. Bu anlamda, bilim çevrelerinde, Bakhtin'in temellendirdiği çerçevenin tek başına yeterli olmayacağı fakat çeşitli bilimsel çalışma alanlarına zengin katkılar sunabilecek kavramsal bir araç olduğu fikri ağır basmaktadır (Bemong ve Boghart, 2010: s. 3, 5). Kavramın düşünsel arka planının yeterince geliştirilmemesinden dolayı, kronotopların sınıflandırılması konusunda da bir kafa karışıklığı oluşmaktadır. Oysa, metin içindeki kronotopların belirlenmesi ve anlatıya kattıkları anlama ulaşmak açısından bu sınıflandırma gerekli görülmektedir. Bu durum, Bakhtin ile ilgili çalışan araştırmacılar tarafından kronotoplara ilişkin farklı sınıflandırma anlayışlarının ortaya konmasına neden olmuştur.<sup>2</sup> Bu sınıflandırma yaklaşımları, Bakhtin'in belirlediği kronotopları esas alırken aynı zamanda kronotopların, metnin ve metnin yaratıldığı zamanın özelliklerine göre şekillenebileceği fikrine vurgu yapar.

Keskin bir ayrımı yapılamayan kronotoplar, bu çalışmanın yazarının bakış açısı kapsamında ortaya çıkan bir sınıflandırma türü ile ele alınacaktır. Bu çalışma kronotopları temelde iki türe indirgeyerek incelemektedir. Bunlar, (fiziksel mekâna dayalı) mekânsal kronotoplar (taşra, meydan, salon..vb. gibi) ve motifsel kronotoplardır (karşılaşma, eşik, yol.. vb. gibi). "Tek bir yapıtın sınırları içinde ve tek bir yazarın tüm edebi ürünleri kapsamında, söz konusu yapıta veya yazara özgü birtakım farklı zaman-uzamlar ve bu zaman-uzamlar arasında da karmaşık etkileşimler bulunduğunu fark edebiliriz." (Bakhtin, 2001: s. 326). Bakhtin'in bu açıklaması, yukarıda yapılan ayırmadaki kategorilere her metnin kendisine özgü yapısı içinde ortaya çıkabilecek kronotop türlerinin de eklenebileceğini söyleme gücü vermektedir.

## 2. Sinemada Kronotop Kavramı

Farklı alanlarda destekleyici bir bakış açısı olarak kullanılan kronotop kavramı, sinema çalışmaları için de ufuk açıcı bir kavram olarak değerlendirilmektedir. Hatta öyle ki, Robert Stam'e göre, kronotop, film anlatılarını çözümlenmeye edebiyattan daha uygun bir kavram olarak algılanabilir. Edebiyat anlatıları, sanal ve sözcüğe dayalı bir mekân üzerine kurulurken, sinematik kronotoplar, gerçek bir zamanda, belli ölçülere sahip sinema perdesinin üzerinde zamanı açmıyarak (genellikle saniyede 24 kare), oldukça görünür bir gerçeklik sunar (1989: s. 11). Stam, kronotopların film söylemine uygulanmasının özellikle filmlerin türünü belirlemede etkili bir anlayış oluşturduğunu belirtir. Örneğin barlar, şehir sokakları veya salonlar *kara filmlerin* karakteristik mekânlarıdır. Ayrıca, zaman ve mekânsal özelliklerin sinema dili içinde düzenlenmesi ile ortaya çıkan yönetmenlere özgü stillerin tespit edilmesi de kronotoplar sayesinde mümkündür. Stam buna, Sanjayit Ray filmlerindeki yavaş ritim ile yakalanan zamansallık ve/veya Orson Welles'in eğik açılı perspektifi ile mekânın üzerinde yarattığı etkiyi örnek verir (s. 42).

Martin Flanagan, zaman ve mekânın sinemanın temel bileşenleri olduğunu vurgular. Sinema metni anlatı etkisini bu bileşenler üzerinden oluşturur. Flanagan, bu görüşünü temellendirirken, sinema diline ait araçların (konu, olay örgüsü, karakterler..vs.), zaman ve mekânı düzenlemedeki işleyişi sayesinde anlamın yaratıldığına vurgu yapar. Bu görüşünü, Bakhtin'in kronotopların, olayların "ete kemiğe bürünmesini" sağladığı açıklaması ile Christian Metz'in "sinema bir bedendir" açıklaması arasında anatomik bir bağlilik çizerek güçlendirir (2009: 58).

Bakhtin'in kronotopların birbirine geçebileceği, birbirine ters düşebileceği ya da birbiriyle yer değiştirebileceği gibi özelliklerinin olduğunu belirtmesi, kronotoplar arasındaki sınır ve ilişkilerin belirlenmesini zorlaştırmıştır. Bunun yanında, görsel sanatlar ve özellikle sinemada kronotopların tanımlanması ve geliştirilmesi daha olası gözükmektedir. Jay Ladin

<sup>2</sup> Örneğin Vlasov, kronotoplar arasındaki sınıflandırmayı farklı anlatı türleri (mizahi, otobiyografik, tragedya..vs) açısından ele alır (1995: s. 42). Flanagan ise şöyle bir sınıflandırma belirler; zaman-mekânların temsiline dayalı kronotoplar (taşra, şato..vb.), motifsel kronotoplar (karşılaşma, yol..vb.) ve her metnin kendine özgül kronotopları (metnin anlatısı içinde ortaya çıkabilecek, metin içi ve metin dışı etkileşimden dolayı ortaya çıkabilecek kronotoplar) (2009: s. 57). Vice ise kronotopların üç düzeyde işlediğini vurgular. Buna göre, metnin tarihi temsil aracı olarak kronotoplar, metnin içindeki zaman ve uzam imgeleri arasındaki ilişki olarak kronotoplar ve metnin kendisinin biçimsel özelliklerini tartışmanın bir yolu olarak kronotoplar (1997: s. 202).

(1999)'e göre, müzik, karikatür ve diğer görsel sanat dallarında kronotop elverişli bir bakış açısı oluştursa da kronotop konseptine en uygun düşen sanat formu film anlatıdır. Çünkü sinemada zaman ve mekân devamlı olarak kurgulanan ve tamamıyla görünür bir yapı oluşturur. Sinemadaki araçlar, zaman ve mekân algısına müdahale etmeye oldukça elverişlidir. Zamanın kronotoplar sayesinde görünür kılınması meselesi tam karşılığını sinemada bulmaktadır. Sinemada zaman, görsel efektler ve zamanın yavaşlatıldığı yavaş çekimlerde iyice görünür hale gelebilir. Ayrıca, filmdeki doğrusal olarak süregiden zamanın, başka zamanlara yapılan kesmeler ile bölünmesi, her film anlatısında zamanın fiziksel olarak inşa edildiği ve böylece algılanabilir hale geldiği gerçeğini vurgular (s. 228).

Ladin'e göre edebiyat, zamanla ilişkisi olmayan mekân ya da soyut zaman tanımlarını içerebilirken, film anlatısı şu ya da bu şekilde zaman ve mekânı tamamıyla kullanmak zorundadır. Zamanın soyut olarak ifade edildiği çekim ve sahnelerde bile mekân mutlaka görünürdür ve çekimin kendisi de bir zaman aralığında gerçekleşir (1999: s. 228). Bu noktada, film anlatısındaki öykünün zaman ve mekânı ile söylemin zaman ve mekânı arasında dahi bir ayırım olduğunu ortaya koymak faydalı olacaktır. Chatman, "öykü olaylarının boyutunun zaman olduğu gibi, öykü varlıklarının boyutu da uzamdır. Bu nedenle öykü zamanını söylem zamanından ayırdığımız gibi öykü uzamını da söylem uzamından ayırmamız gerekir" (1978: s. 8) demektedir. Chatman'ın bu görüşünün, sinema anlatısında gösterilen ve gösterilmeyen zaman ve mekânların birer kronotopa dönüştüğü ve bu kronotopların birbiriyle olan etkileşimleri sayesinde filmdeki anlamın oluştuğu gerçeğini ifade ettiğini söyleyebiliriz. Bu nedenle, sinema, hem film anlatısının kendi içindeki ve birbirini etkileyen kronotopları, hem de filmin gösterildiği -seyircinin içinde bulunduğu- kronotopların yadsınamaz varlığı nedeniyle kronotoplar üzerinden yapılacak bir çözümlemeye oldukça açıktır.

Tüm bu tespitlerden sonra, filmdeki zaman ve mekânın birbirine sınımsıkıya bağlı olan yapısının bir sanat dalı olarak sinemada ön planda olduğunu söyleyebiliriz. Sinemada zaman ilişkileri mekânsal nitelikler üzerinden anlam kazanır. Mekân da doğal olarak zamanın getirdiği özelliklerle şekillenir. Bu bakış açısına göre sinema, bir zaman ve mekân sanatıdır denilebilir. Sinemanın tüm araçları filmlerin zamansal ve mekânsal niteliklerini ortaya koymak için kullanılır (Demir, 1994: s. 125).

Peki sinema anlatılarındaki kronotopları belirlemede nasıl bir yol izlemek gerekir? Flanagan kronotopları belirlemede bir ölçüt ortaya koyar. Flanagan'a göre, sinema metnindeki kronotoplar arasındaki hiyerarşi göz önünde bulundurulmalıdır. Flanagan bunu bir film üzerinden örneklendirir. *Die Hard* (1988) filminde, John McClane (Bruce Willis)'in limuzinle Nakatomi Plaza'ya gittiği sahnede limuzinde yapılan yolculuk bir kronotoptur. Ancak, anlatı içinde bu kronotopun etkinliği zayıftır. Limuzinin John'u asıl olayların yaşanacağı plazaya ulaştırması dışında bir anlamı yoktur (2009: s. 58). Bu anlamda, filmde anlamın yoğunlaştığı noktalarda beliren kronotoplar ve bu kronotopların filmin öyküsü içindeki anlam bütünlüğüne yaptığı katkıyı saptamak önemlidir. *Kalandar Soğuğu* filmindeki kronotopları belirlerken bu anlayış etkili olmuştur. Ayrıca, bu çalışmanın ortaya koyduğu kronotop sınıflandırmasına uygun bir yol izlenmiştir. Öncelikle, anlamın daha kolay keşfedilebileceği mekânsal kronotoplar belirlenmiş, belirlenen bu kronotopların ise motifsel kronotoplarla iç içe geçtiği görülmüştür.

### 3. *Kalandar Soğuğu* (2015) Filminin Kronotopları

*Kalandar Soğuğu* (2015), yönetmenliğini Mustafa Kara'nın yaptığı, Karadeniz kırsalında geçen bir öyküye odaklanır. Filmin başrol karakterleri Hanife (Nuray Yeşilaraz) ve eşi Mehmet, Karadeniz'in dağlarında zorlu bir yaşam sürmektedirler. Yaşlı anneleri (Hanife Kara), down sendromlu olan küçük oğulları Mustafa (Temel Kara) ve büyük oğulları İbrahim (İbrahim Kuvvet) ailenin diğer üyeleridir. Filmdeki baba karakteri olan Mehmet, derme çatma bir kulübeyi andıran evlerini tamir etmek, borçlarını ödemek ve hasta olan oğullarını tedavi ettirebilmek için dağlarda maden aramaktadır.

### 3.1. Taşra

Filmde üzerinde durulması gereken en önemli kronotop, hikâyenin geçtiği kırsal alan ya da daha doğru bir deyişle taşradır. Bir mekân olarak taşra, son dönem Türk sinemasının mercek altına aldığı bir konudur. Öncelikle taşra kavramı ile neyi kastettiğimizi ve söz konusu filmde taşranın ele alınış biçimini açıklamak yararlı olacaktır.

#### 3.1.1. Bir Mekân Olarak Taşra

Taşra, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “Bir ülkenin başşehri veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık.” olarak tanımlanır (Türk Dil Kurumu Sözlüğü, 2021). Bu geniş anlamıyla bakıldığında, taşra aslında tanımı kesin olmayan özelliklere karşılık gelebilecek bir kavrama işaret eder. Kasaba, semt, mahalle, köy gibi pek çok idari yerleşim mekânı bu tanım altında kendine yer bulur. Taşranın neresi olduğuna dair bu belirsizlik, tanımı kimin yaptığına göre farklılık gösterecektir. Sadece büyük şehirlerde değil, herhangi bir şehir merkezinde yaşayanlar için kasabalılar taşralı; kasabada yaşayanlar için ise köylüler taşralı olarak tanımlanır. Pekdemir (2005: s. 78)’in, “şimdi mesela Diyarbakır ‘büyükşehir’ belediyesi vardır. Diyarbakır, batıda yaşayanlar için taşradır ve hatta sürgün yeridir; ama Kürt vatandaşlarımız için hakikaten büyükşehirdir, Şark’ın Paris’idir” şeklinde ifade ettiği gerçeklik tam da bu kafa karışıklığına işaret etmektedir.

Taşra tanımında dikkati çeken ve taşranın anlaşılması için önemli olan şey taşranın bir ikiliğin sonucu olarak ortaya çıktığıdır. Dışarı olan şeyin, bu özelliği kazanabilmesi için, içerisi ya da bir merkezi olmak durumundadır. Belli bir merkez olmadan, taşradan da söz etmek mümkün değildir. Bu anlamda taşra varlığını bir “merkez”e borçludur. Argın, merkeztaşra ikiliğini açıklarken “içerideki dışarı” ifadesini kullanır. Taşra, merkez tarafından tanımlanmış, hatta tayin edilmiş bir statüye sahiptir. Bu, şüphesiz taşraya kendi tanımından ziyade, devşirilmiş bir tanım yükler. Bu anlamda taşra, “... ‘boyun eğdirilmiş’, ‘evcilleştirilmiş öteki’dir. Bu nedenle ‘dışarı’da, ‘öte’de kalan, gerçek anlamda ‘öteki’ dediğimiz mekân ya da kimliklerden farklı, en azından onların tehdit ediciliğinden uzak ‘sakin’ bir mekâna işaret eder taşra” (2005: s. 278).

Merkez ve taşra arasındaki gerilim, taşranın kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının farkına varması ile ortaya çıkar. Taşra, taşra olarak ayrılmak için kendisini merkezin gözüyle görmeli ve sahip olduğu eksiklik ve yoksunluğu hissetmelidir. Kendi tanımına merkezin varlığı sayesinde ulaşan “..taşranın ufku her zaman büyük şehirdir.” (Gürbilek, 1995: s. 52). Taşranın kendi varlığını merkez üzerinden tanımlaması, Cumhuriyet ve modernleşmenin getirdiği toplumsal süreç içinde daha iyi anlaşılabilir. Cumhuriyet dönemi modernleşme hareketi, taşrayı değişim sürecinin bir öznesi değil, değiştirilmesi gereken bir nesnesi olarak konumlandırmıştır. Taşranın sahip olduğu doğal, kendine has ve sükûnetli karakteri böylece bir müdahaleye uğramış ve bu süreç içinde taşra, yukarıda bahsettiğimiz gibi merkezin varlığını tanımaya başlamıştır. “Merkezi ‘varlık’la donatan, taşrayı ise -tam tersine ‘yokluk’la kuşatan; ya da şöyle söyleyelim, merkezi ‘asıl’, taşrayı da ‘suret’ olarak resmeden ‘ikiyüzlü’ bir süreçtir bu... Cumhuriyet öncesinde, merkez taşranın asla sahip olamayacağı; Cumhuriyet sonrasında ise, bir türlü sahip olamadığı vasıflarla donanmıştır” (Argın, 2005: s. 281).

Taşranın geçirdiği tüm bu süreçler sonucunda konumlandığı yer; yoksun, mahrum, mahzun ve yersiz yurtsuz bir anlama ulaşır. Taşra sözcüğü, dillendirenin zihninde sıkıntılı bir anımsama yaratır. Nurdan Gürbilek, buna “taşra sıkıntısı” adını verir. Ancak bu, taşranın kendisine özgü bir sıkıntı hali değildir. Taşrayı da içine alan, fakat taşradan da öte, şehirde de yaşanabilecek türden bir sıkıntıdır. Bir dışta kalma deneyimi, bir daralma ve bunalma halidir. Bu sıkıntı, taşrada yaşayan veya hayatının bir aşamasında taşrada bulunmuş insanların anlayacağı türdendir. Gürbilek, bu bakış açısıyla her insanın içinde taşraya ait, taşradan kalma birtakım yaşanmışlıkların var olabileceğini, bu anlamda taşraya ötelikli bir anlam yüklemekten ziyade, taşranın ruh halinin yansımalarını iyi okumak gerektiğini vurgulamıştır. Bu, çoğu insan için tanıdık bir sıkıntı halidir. “...hep aynı yatakta istenmeyen bir kocayla

birlikte yatmanın, yük olduğunu bile bile bir ağabeyin evinde yenen yemeklerin, akşamdan akşama görülen sert bir babanın huzurunda, uzayıp giden çatal bıçak sesleri eşliğinde, hiç konuşmadan yenen akşam yemeklerinin sıkıntısı” gibi (1995: s. 80).

Burada önemli bir soruya yanıt verme gerekliliği doğar. Tanımı bile bu derece sorunlu olan taşraya nereden bakmak gerekir? Taşra, edebiyat ve sinemada genellikle iki türden bakış açısına konu olmuştur. İlki, taşranın sorunlu bir varlık olarak görüldüğü ve hatta olumsuz bir sıfat olarak kullanıldığı; uzaktaki, yaban, mutsuz ve duyarsız taşradır. İkincisi ise, idealize edilmiş, gitmesek de görmesek de bizim olan, güzellemelere layık taşradır. Bu iki uçlu bakış, taşrayı tam olarak anlamayı engelleyen bir kıskaç gibi görülebilir. Birkan (2005), taşraya ait özellikleri sıralarken, bu özelliklerin ya da bir başka deyişle, sorunların, şehir hayatı için de geçerli olan problemlerden ayrı tutulamayacağını söyler. Bunları üç temel düzeyde ele alır. İşsizlik, kültür faaliyetlerinin ve mekânlarının azlığı, taşranın küçüklük ve iç içeliğine bağlı olarak gelişen toplumsal baskı. Bunlar, şehirde yaşayanların da mustarip olduğu sıkıntılardır. İşsizlik, kentlerde had safhadadır. Kültür mekânları ulaşılabilir olsa bile, bunlardan yararlanabilecek düzeydeki maddi imkana erişmiş birey sayısı oldukça azdır. Ahlak ve namus bekçileri ise her yerdedir (s. 315). Öyleyse sorunlar benzerdir. Bakıştaki sorun buradan kaynaklanır. Merkezin taşraya, taşranın da merkeze bakışı çarpıktır. Sorumuza dönecek olursak... “İhtiyacımız olan şey, her şeyden önce hem ‘merkez’e hem de ‘taşra’ya dışarıdan bakmaktır...” (Argın, 2005: 291). Bu anlayışla, taşra-merkez ayrımının kendisine karşı durulmalıdır.

### 3.1.2. Türk Sineması'nda Taşra

Türk sinemasında taşranın görüldüğü ilk örnekler Muhsin Ertuğrul filmleridir. 1935 yapımı *Aysel Bataklı Damın Kızı*, konuyu ele alış biçimiyle Cumhuriyet sonrası modernleşme sürecinin izlerini taşıyan bir yapıya sahiptir. Film bir köyde geçmesine rağmen, köylüler İstanbul Türkçesi ile konuşurlar. Tecavüze uğramış olan Aysel (Cahide Sonku), hakkını yasal yollardan arama yoluna giderek modern bir kadın temsili çizmektedir. Ailesi Aysel'i dışlamak yerine, onu sahiplenir. Filmdeki suçlu, Aysel değil, ona tecavüz edendir. Filmdeki diğer karakter olan Gülsüm (Feriha Tefvik Negüz), eğitim görüp köyüne geri döndüğünde çiftçilikle uğraşmaya başlar. Filmdeki bu toplumsal bakış açısı, Cumhuriyet rejiminin idealize ettiği bir taşra görünümü sergiler. Kalkınma ve modernleşme taşradan başlayacaktır. Sinema sanatsal bir yaratım sürecinden ziyade toplumsal kalkınmaya katkı sunacak bir araç olarak ele alınır. Bunun yanı sıra, taşrada geçen aşk öykülerine odaklanan filmler de bu dönemde sıklıkla görülür. Faruk Kenc'in *Dertli Pınar* (1943) ve *Hasret* (1944), Hadi Ün'ün *Harman Sonu* (1946), Vedat Orfi Bengü'nün *Bağda Gül* (1947) ve Baha Gelenbevi'nin *Kanlı Döşek* (1949) gibi filmlerinde taşradaki çoğu zaman imkânsız ve sorunlu olan aşk tezahürleri resmedilir.

İdealize edilmiş taşra ve romantize edilmiş taşra aşklarından sonra, sinemada taşranın daha gerçekçi bir temsile kavuştuğu dönem, Nijat Özön'ün “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırdığı dönemdir (2010: s. 153). Taşranın sosyal ve ekonomik koşullarını gerçekçi bir bakış açısıyla ele alan filmlerde, dünyada geniş bir yankı bulan İtalyan “yeni gerçekçilik” akımının etkileri görülür. *Beyaz Mendil* (Lütfi Akad, 1955), *Gelinin Muradı* (Atıf Yılmaz, 1957), *Yılanların Öcü* (Metin Erksan, 1962), *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963), *Hudutların Kanunu* (Lütfi Akad, 1966) gibi filmlerde taşra, kendine has sorunları ile ele alınır. Mülkiyet sorunları, feodal yapı ve ekonomik geri kalmışlığın pençesindeki köylü halkı, töre ve gelenekler ile oluşmuş toplumsal baskı altında ezilen fertler bu dönemin filmlerinde yansımalarını bulur. Taşra filmlerindeki bu gerçeği yansıtmaya çabaları, 70'li yılların sonuna dek gittikçe azalan bir şekilde de olsa varlığını sürdürmüştür.

Genel anlamda bakıldığında, taşranın 80'li yıllara kadar Türk Sineması'nda kendine bulduğu yer belli başlı sorunlara işaret eder. Belirli motifler ve çatışmalar etrafında şekillenen basmakalıp hikayeler ve mizansendeki üstünkörü anlayış, taşranın sinemada temsilini bulmasını zorlaştırmıştır. 80'li yıllarla birlikte, 12 Eylül 1980 askeri darbesinin de etkisiyle taşrayı ele alan filmlerde bireysellik ön plana çıkmaya başlar. Bu dönemin en önemli temsilcisi

Ömer Kavur'dur. Taşranın sıkıntılı ve melankolik ruh halinin en iyi şekilde yansıtıldığı Ömer Kavur'un filmlerindeki karakterler dış dünya ile problemleri bir ilişkiye sahiptir.

90'lı yıllarla birlikte Türk Sineması'nın içine girdiği yeni dönem, bağımsız yönetmenlerin ortaya koyduğu özgün filmlerle kendini gösterir. Bu değişimin sebebi, sinemanın 90'lı yıllara kadar sahip olduğu sanatsal üretim ilişkilerindeki yeni düzendir. Sinema, yalnızca yerli sermayeyle üretilmenin dışına çıkmıştır. Yönetmenler bireysel maddi kaynakları ya da uluslararası yapımcı destekleri sayesinde bağımsız filmler üretebilmişlerdir. 90'lı yıllara kadar sayıca az olan bağımsız yapımlar 90'lar ile devamlılık kazanmaya başlamıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde ise bağımsız Türk filmlerindeki artış hızla sürmüştür ve "Yeni Türk Sineması" adı verilen bir dönemden söz etmek mümkün hale gelmiştir. Değişen bu yapı içinde taşra temsilleri de kendine daha görünür ve önemli bir yer bulur. Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu gibi dönemin bağımsız yönetmenleri, çektikleri filmlerde taşranın sıkıntılı halini ve melankolinin farklı tonlarını ihtiva eden anlatı yapılarıyla sinemanın taşraya bakışına yeni bir boyut kazandırır. Taşra, şehirden umduğunu bulamamışlar için, saf ve doğal varlığıyla bir sığınma noktası, ama aynı zamanda aidiyetin de tam anlamıyla kurulamadığı bir mekâna dönüşür. Yeni dönem Türk Sineması'ndaki taşraya bakış, taşraya yakınlaşmayı dener. Taşra bireysel özgürlüklerin kısıtlı olduğu, insanların kimi zaman boğucu bir hal alan geleneksel yasayış biçimlerini sürdürdüğü bir yerdir. Bu sorunların yalnızca taşraya ait değil, genel toplumsal sorunların taşra özeline yansımaları olarak ele alınması bu dönemin filmlerini değerli kılar. Bu anlamda bu dönem yönetmenleri, "...kendisini egzotik görüntüler arayan bir seyyah, pasif bir gözlemci ya da haber peşindeki bir gazeteci gibi değil de o sorunun parçası olarak algılayan ve böyle bir duygu ve düşünsel perspektifle taşranın bireyin iç ve dış dünyasına yaptığı etkileri..." anlatırlar (Türkeş, 2005: s. 198). Bu anlayış ve anlatış, taşrayı uzaktan gözetleyen sinema seyircisinin konforunu elinden almış, "izleyen ile izlenenin göz göze gelmelerini" (Argın, 2005: s. 293) sağlamıştır.

### 3.1.3. *Kalandar Soğuğu* Filminde Taşra Kronotopu

*Kalandar Soğuğu* filminde taşra, belki de taşranın ifade edebileceği en uç gerçekliği taşır. Karadeniz'in yüksek dağlarına oturtulmuş ve birbirine oldukça uzak evler geleneksel anlamda bir köy yapısı bile sergilemez. "Kırsal" olarak ifade edebileceğimiz bir mekân olarak Karadeniz taşrası, filmdeki çetin iklim ve yaşam şartlarıyla anlatıya güç katar. Mehmet ve ailesi, kırsalın onlara sunmuş olduğu şartlar içinde ailelerini var etmek için büyük bir geçim mücadelesi verir. Tahtadan yapılmış, derme çatma ve oldukça eski durumdaki bir kulübede yaşarlar. Bu ev, Mehmet ve ailesinin içinde olduğu geçim darlığının en yalın ifadesidir. Elektrik ve suyun olmadığı, tek göz bir mekândır. Annesinin yaktığı ateşin başında ısınırken Mehmet'in yüzüne vuran ateşin yansımaları, yer yataklarında yorganlara bürünmüş ev ahalisi, ateşin şavkının vurduğu taş duvar, yokluk ve fakirliğin boyutlarını gözler önüne serer.



Görsel 1. Mehmet ve Ailesinin Yaşadığı Kulübenin İç Görüntüsü

Bakhtin, 19. yüzyıl romanlarındaki taşra mekânlarını bir kronotop olarak ele alırken bu kasabaların küçük burjuva kasabaları olarak öne çıkan özelliklerini inceler. Birbirine benzeyen küçük camlı evleri, sakin sokakları ve durağan yaşantısıyla bu romanlarda karşılaşılan taşra sıradan ve döngüsel bir yaşamı temsil eder. Bakhtin taşrada yaşamı değiştiren büyük olaylara rastlanmadığını, yaşamın “etkinlikler” ile devam ettiğini vurgular. Bu etkinlikler bir döngü içinde tekrarlanır. Yemek, içmek, uyumak gibi sıradan işlerle süregiden hayat heyecandan uzaktır (2001: s. 321). Bu şekliyle filmde sunulan taşra görünümü Bakhtin’in tanımladığı taşra kronotopuna tam olarak uymasa da ontolojik bir bağlılık gösterir. Filmdeki taşra, Bakhtin’in vurguladığı sıradanlıkta ve gösterişsizliktedir. Bu anlamda taşra bir kronotop olarak Mehmet ve ailesinin içinde olduğu fakirliğin baskısını daha görünür kılan bir kronotopa dönüşür. Peki filmin atmosferi içinde Mehmet ve ailesinin yaşadığı geçim sıkıntısı izleyici için ne kadar tanıdık? Geçim derdi taşraya özel bir sorun mudur? Bakhtin’in taşra kronotopunu açıklarken vurguladığı döngüsellik ve sıradanlıkta saklı olan karamsarlık, Nurdan Gürbilek’in mekânı aşan bir gerçeklik olarak insan olmanın genel sıkıntısına dikkat çeken “taşra sıkıntısı” ifadesinde kendini bulur (1995: s. 80). Şehirde de Mehmetler vardır. Mehmet ya da Hanife’nin Türkiye’nin en büyük metropolü olan İstanbul’da asgari ücretle çalıştığı işine gidebilmek için metrobüs kuyruğunda bekleyen ve saatlerini ulaşımaya harcayan herhangi bir İstanbulludan ne derece farkı vardır? Trafikte duran arabalar arasında gezinerek mendil satan bir baba, Mehmet’in yaşadığı duygusal bunalımdan ne kadar uzaktır? Sıkıntı ortak, yaşam mücadelesi benzerdir. Mehmet ve ailesi taşranın yoksunluğu ve doğanın çetin koşullarıyla savaşmak zorunda iken, kentnin göbeğinde, binlerce insan da kalabalıklar içinde kaybolmadan var olabilmenin ve ayakta kalabilmenin mücadelesini bir şekilde verir. Kentin varoşlarında, Mehmet ve ailesinin yaşadığı dramın benzerleri her gün yaşanmaktadır. Bu anlamda filmdeki taşra, kentnin sahip olduğu modern zaman sıkıntılarının yansımasını bulduğu bir mekâna dönüşür. Belki taşrada bu güçlükler bir nebze daha görünür ve baskındır.

Bakhtin’in ele aldığı taşra, taşranın bir mekân olarak karşılık geldiği birbirinden farklı yerleşim birimleri ve bu birimlere özgü yaşam şartlarından sadece birini sergiler. Bakhtin’in incelediği romanlardaki tarihsel dönemin özelliklerini yansıtan küçük burjuva taşra kasabaları, Avrupa taşrasına özgü bir görünüm olarak derdin uğramadığı, yalnızca sıradan ve sıkıcı mekânlardır. *Kalantar Soğuşu*’ndaki taşra ise Türkiye taşrasının ifade edebileceği en uç gerçekliğiyle filmde belirir. Coğrafya ve yaşanan yerin fiziksel şartları insan hayatında büyük ölçüde belirleyicidir. Pekdemir’in ifade ettiği gibi, “...sıcak bölgelerin taşralı haleti ruhiyesi ile soğuk bölgelerin taşralı haleti ruhiyesi hiç aynı olabilir mi? Belli ki, deniz kenarında kafa çekme fırsatı ile kahvede soba kenarında pinekleme mecburiyeti, insan tepkilerinde asla benzer sonuçlara yol açmayacaktır” (2005: s. 79). Buradan yola çıkarak denilebilir ki, Mehmet ve ailesinin hayatındaki zorlukta taşranın etkisi büyüktür. Geçim derdi tüm hırçınlığıyla Mehmet ve ailesini hırpalarken, Mehmet’in kurtuluş yolu olarak gördüğü maden bulma çabası, tam da yukarıda belirtildiği gibi, içinde yaşadığı şartlara verdiği bir tepkidir. Belki de bu çaba, Mehmet için hem gerçekten kaçış hem de gerçeğe varış anlamı taşır.

Filmde taşra ile ilgili olarak bahsedilmesi gereken bir diğer konu da zaman kavramıdır. Bakhtin, incelediği taşra romanlarındaki zaman kavramının döngüsellğine vurgu yapar. “Zaman burada, ilerlemekte olan hiçbir tarihsel devrim barındırmaz; bunun yerine dar devirlerle ilerler: günün, haftanın, ayın, bir kişinin yaşamının devri. Bir gün bir gündür yalnızca, bir yıl bir yıldır, bir yaşam bir yaşamdır” (2001: s. 321). Filmde Bakhtin’in bahsettiği türden bir zamansallık vardır. Döngüsel zamanı oluşturan unsur, filmdeki mevsimlerin dönüşümü ile sağlanır. Sonbahar yağmurlarını takip eden yoğun kar yağışı, baharın gelmesiyle yeşillenen doğa görüntüleri ve yüzünü gösteren güneş bir yılın döngüsünü oluşturur. Mehmet ve ailesi, geçen zaman içinde iklimin getirdiği şartlarla şekillenen bir etkinlik içindedirler. Mesela, kış için odun hazırlamak, otları kapalı bir yere koymak zorunluluğu vardır. Mehmet kışın dağlara çıkıp maden arayamaz. İklim izin vermez. İklimler değişir fakat geçim mücadelesi değişmez. Bu anlamda bakıldığında, Mehmet ve Hanife’nin verdiği uğraş, tarihin herhangi bir noktasında, herhangi bir yerde, herhangi bir insanın var olmak için verdiği uğraşa benzer şekilde, mekândan ve zamandan bağımsız bir anlam taşır. Zaman değişir fakat mücadelenin

adı aynıdır; “geçim derdi”. Bakhtin’in bahsettiği gibi “Zaman burada olaydan yoksundur ve bu nedenle, neredeyse havada asılı kalmış gibidir. Hiçbir “buluşma”, hiçbir “ayrılma” gerçekleşmez burada. Uzamda “kendisini” ağır aksak sürükleyen kısır ve kasvetli bir zamandır bu” (2001: s. 321). Mehmet ve ailesinin yaşadığı taşrada zamanın, mücadelenin kimi zaman çetinleştiği iniş çıkışlara neden olan anlamından başka anlamı yoktur.

### 3.2. Dağlar ve Mağaralar

Filmdeki dağlar ve mağaralar, filmin öyküsü için anlamlı birer mekâna dönüşürler. Filmin anlatısı içinde, Mehmet’in maden rezervi arama serüveninin başlıca mekânları olan dağlar ve mağaralar, aynı zamanda Bakhtin’in yol kronotopuna uygun bir yapı sergiler. Bakhtin, yol kronotopunu anlatırken yolların hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerler olduğundan bahseder. Yol kronotopunda dikkati çeken unsur, yolda zaman ve mekânın kaynaşması ve yolun bir akışa, bir seyire dönüşme potansiyelidir. Bu anlamda yol, eksenin zaman olarak kalması şartıyla eğretilmeye uygun bir hal alır (2001 :s. 317). Mehmet, ailesini yoksulluk ve çileden kurtarmak için maden aramayı hayatının başlıca serüvenine dönüştürür. Dağlara çıkar. Dağlar geçit vermez, yüksektir ve dağlarda aradığını bulmak büyük bir emek ister. Dağlara çıkmak, mağaralara dalıp maden aramak, bu anlamda, Mehmet için umudun peşine düşülen, umutla çıkılan bir yolculuktur. Yeni bir umuda doğru başlangıç, hem de umutların boşa çıktığı bir sonuç noktasıdır. Zaman, bu yolculukta Mehmet’i sonuca taşıyan bir araç olmaktan öteye gidemez. Zaman bir akışa dönüşür ve önemini bir anlamda yitirir. Bakhtin’in de belirttiği gibi, yolda, tüm sınıfların ve zamanların temsilcilerinin izlediği patikalar tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir (2001: s. 317). Tarihin herhangi bir noktasında, herhangi bir yerde, Mehmet’in var olabilmek ve var edebilmek adına peşinden sürüklendiği serüvenin benzerleri yaşanmıştır ve yaşanmaya devam edecektir. Bakhtin’in bahsettiği şekilde yol, “toplumsal mesafeleri” aşarak bir araya gelen yazgıların ortak bir buluşma noktasıdır.



Görsel 2. Mağara İçinde: Dağlarda Maden Arayan Mehmet

Bakhtin yol kronotopunu açıklarken yola farklı tarihsel süreçlerin görünür hale geldiği bir kesişim noktası olarak bakar. Bu anlamda Mehmet’in yola çıkışını çağlar boyunca süregelen ve toplumsal bakışla belirlenen erkeklik serüveni açısından da ele almak faydalı olacaktır. Toplumda cinsiyetlerin konumlanmasında ataerkil ideolojinin etkisi oldukça belirleyicidir. Erkeklik kültürel, ekonomik ve sosyal yapıların biçimlendirdiği bir olguya dönüşür. Erkeklik söylemi tarihsel süreçte birtakım değişikliklere uğrasa da temel olarak sürekli yeniden üretilen bir yapıya sahiptir. Bu yapılanma içinde erkekliğin tanımı değişse de erkek olmanın her kültürde “dölleyici, koruyucu ve geçindirici” olma niteliği ortaklık gösterir. Erkekliğin üretilmesinde ve devamını sağlamasında, kadın tarafından koşulsuzca üretilen bir takdir mekanizmasına ihtiyaç vardır. “...erkeğin eylemini onaylayan kadının bakışı ve varlığı stratejik bir işlev sağlar” (Aydoğan, 2020: s. 4-8).



Bu doğrultuda, Mehmet'in dağlara çıkararak gerçekleştirdiği yolculukta diğer bir arayış, karısının ve toplumun gözünde erkek olarak değerini yeniden kazanma çabasıyla ilgilidir. Annesi ve karısı Hanife, Mehmet'in dağlara çıkıp maden aramasına boş bir heves gözüyle bakarlar. Mehmet'in dağlarda geçirdiği vakti evdeki işlere, ahırdaki büyükbaş hayvanların bakımı için harcamasının daha anlamlı bir çaba olacağını her fırsatta vurgularlar. Bu onaylanmama hali, anlatının kimi noktalarında Mehmet için oldukça ezici bir hal alır. Hanife, Mehmet'in çabasını aşağılar, onun hevesini yerle bir eder. Mehmet'in dağlardan gece yarısı döndüğü sahnede, evde Mehmet'i annesi karşılar. Mehmet yerdeki yatakta yatan Hanife'ye doğru bakarak Hanife'nin yataktan çıkmasını bekler. Anne seslenir "Hanife kızım duymuyor musun? Kalk bak, bizim kaçak geldi". Hanife bu seslenmeyi duyar, ancak, yatakta bir taraftan diğer tarafa dönerek tepki verir. Bu, Hanife'nin Mehmet'in çıktığı yolculuğu onaylamadığı anlamına gelmektedir.

Ertesi sabah, hep birlikte oturlan kahvaltı sofrasında Mehmet'e çıktığı yolculukla ilgili hiçbir soru sormaz. Merak etmez. Yorum yapmaz. Hanife için gerçekdışı olan bu heves konuşulmaya bile değmez. Maden arayışı yerine, yakın gerçeklerden bahsetmeyi tercih eder. Mehmet'e ahırdaki boğayı yaklaşan Kurban Bayramı nedeniyle hayvan pazarına götürüp satmasını, böylece borçların bir kısmının ödeneceğini söyler. Hanife Mehmet'in yaptığını onaylamamakla kalmaz, aynı zamanda ona çok kızgındır. "Sandın kendini maden mühendisi, keçi gibi dağların tepelerinde" diyerek Mehmet'in uğraşını aşağılar. Bu anlamda Mehmet, değersizleştirilen kimliğini yeniden inşa etmek için madeni bulmaktan başka çare bulamamaktadır. Mehmet'in dağlar ve mağaralara yaptığı yolculuk, ailesinden gördüğü baskının gölgesinde kalır.



Görsel 3. Hanife'nin Mehmet'i Onaylamayan Bakışı

### 3.3. Boğa Güreşi

Film anlatısı içinde taşıyıcılığı önemli olan diğer bir kronotop, Artvin'deki boğa güreşleridir. Mehmet bakkalda Bekir (Tuncer Salman) ile karşılaşır. Bekir boğalarını güreştirerek yüksek miktarda para kazandığını anlatır. Mehmet'in Bekir ile karşılaşması sonucu aklını çelmeye başlayan boğa güreşleri, Bakhtin'in karşılaşma kronotopuna bir örnektir. Bakhtin, karşılaşma adını verdiği kronotopta zamansallık belirgin olarak ortaya çıkar çünkü o an ya da zamanda duygu yoğunlaşması görülür. Zamanın yüksek değerdeki duygular nedeniyle daha hissedilir olduğu bu kronotoplar, anlatı açısından düğüm ya da çözüm noktalarını oluşturur (2001: s. 316). Mehmet için boğa güreşleri yeni bir umut kapısı olur. Boğasını satmak yerine, onu güreştirip daha fazla para kazanmaya karar verir. Hanife'ye bu durumu açar. Hanife şiddetle karşı çıkar. "Şimdiye kadar madenden çok kazandın ya, şimdi de güreşten kazanacaksın. Bekir deli, sen de mi delisin" diyerek Mehmet'in boş maceralar peşinde olduğunu sert bir şekilde yüzüne vurur. Mehmet bu sahnede ağlayarak Hanife'ye sitem eder. "Bir kere de beni dinlesen. Hiçbir şeyimi beğenmiyorsun" diyerek gözyaşı döker. Erkeğin ağlaması, ataerkil

kültürün bütün baskısıyla hüküm sürdüğü taşra kültüründe olağanüstü bir anlam içerir. Çünkü “erkekler ağlamaz”. Hanife ikna olur ve boğayı, güreşlere katılması için hazırlamaya başlarlar.

Artvin, yüksek rakımlı ve dağlık bir bölgedir. Yaz mevsimi geldiğinde, insanlar hayvan sürülerini otlatmak amacıyla yaylalara çıkarlar. Geleneksel bir yaşam tarzına dönüşen yaylacılık, bir takım kültürel alışkanlıkları da beraberinde getirir. Yaklaşık 200 yıllık bir geçmişe sahip olan boğa güreşleri, köken olarak yaylacılık anlayışının bir uzantısı olarak ortaya çıkar. Kış mevsiminde ayrı ahırlarda yaşayan boğalar, yaylaya çıkıldığında aynı sürüye, aynı ahıra katılmaktadır. Boğalar birbirleriyle karşılaştıklarında içgüdüsel olarak sürü içindeki hiyerarşik düzeni sağlamak için birbirleriyle rekabete girerler. Bu rekabet hayvanlar açısından ciddi yaralanmalara sebebiyet verebilecek bir sonuca ulaşabilir. Bu durumun önlenmesi amacıyla her yılın bahar aylarında bir araya gelen yöre halkı kontrollü bir şekilde hayvanların birbiri ile karşılaşıp güreşmesini sağlayarak olabilecek hasarı en aza indirmeye çalışmaktadır. Gelenekselleşen bu güreşler, zamanla kültürel bir yapıya bürünür ve yöre halkı için eğlenceli bir etkinliğe dönüşür. Ancak, üzerinde durulması gereken husus, meşru bir gerekçeyle yola çıkan bu süreçte boğa güreşçiliğinin amacından uzaklaştığıdır. Boğa güreşleri zamanla insanların zevk ve hırsı adına hayvanları güreştirdiği bir hal almıştır.

Güreşler, boğa sahipleri için bir güç yarışına dönüştürülmüştür (Mercan, Yücel ve Sanal, 2020: s. 323).

Türk tarih ve mitolojisinde, Türklerin yaşam ve inanç sisteminde hayvanlar önemli birer simgedir. “Türkler, içinde buldukları her dönemde hayvanlarla olan ilişkilerini kesmemiş, onlara kutsal görev ve güç simgeleri yükleyerek hikâye, masal ve destan anlatılarını sanatında, inanç ve düşüncelerinde yaşatarak yaşamlarına ortak etmişlerdir” (Özkartal, 2012: s. 58). Boğalar eski Türk kültürlerinde savaş ilahı, kuvvet timsali ve yiğitlik simgesidir. Boğanın gücü, hükümdarlık ile özdeşleştirilir. Örneğin, Dede Korkut destanındaki Boğaç Han hikayesi, üzerine salınan boğa ile savaşıp onu alt eden ve bu yüzden Boğaç adını almaya hak kazanan güçlü bir oğlan çocuğunun hikayesidir. Mercan ve diğerlerinin yaptığı araştırmada, boğa güreşlerine katılan boğa sahipleri ile yapılan söyleşilerde, boğa sahiplerinin boğalarına duydukları sevgilerini ve tutkularını ifade etme şekilleri kültürümüzdeki bu anlayışı kanıtlar niteliktedir. “Oğuldur o.”, “Boğacılık anlatılmaz yaşanır.”, “Boğalarımı evlat sevgisiyle severim” (Mercan vd., 2020: s. 322) şeklindeki ifadelerle bakarsak, boğanın kültürel anlamının bir hayvan olmasından öteye geçtiğini söyleyebiliriz. Filmde, Mehmet’in alışveriş için bakkala gittiği sahnede, Bekir ile karşılaşması esnasında Bekir’in boğa güreşçiliği tutkusu konuşulmaktadır. Bekir boğa güreşleri ile olan ilişkisini şöyle tanımlar: “Bu iş para için değil, bu bir hastalık, babamdan beri devam eden bir hastalık.” Bu ifadeler, boğa güreşlerinin, erkeklik ve güç söylemi üzerinden şekillenen bir anlam içerdiğini göstermektedir. Babadan kalma ve tutkuyla yaşatılan bu gelenek, ailedeki ve toplumdaki ataerkil yapının da devamlılığını vurgulayan bir simgeye dönüşür. Yarıştırılan boğalar değil, erkeklikler ve erkek olmanın gücüdür.

Bakhtin kronotopların bir arada var olabileceği, iç içe geçebileceği ve etkileşimde olabileceğini ifade eder (2001: s. 326). Bu bakış açısından yola çıkarak boğa güreşi kronotopunda Bakhtin’in hem yol hem de eşik kronotopunun izlerini sürmek mümkündür. Bakhtin, eşik kronotopunun bir dönüm ya da kopuş noktası olduğunu söyler. Eşik bir eğretileme olarak kullanılır ve ötesine geçilen ya da kendisinden geri dönülen bir sınırdır. Bakhtin, Dostoyevski’nin romanlarından örnekler verir ve merdiven, ön hol ve koridor gibi mekânların ve bu mekânları açık havaya taşıyan sokak ve meydan gibi eylem mekânlarının eşik kronotopuyla ilgili olduğunu belirtir. Bu mekânlar “...kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, tecellilerin, kararların gerçekleştiği yerlerdir” (s. 322). Boğa güreşine katılma serüveni yeni bir yola çıkma halidir ve bu haliyle yol kronotopuna bir örnektir. Boğa güreşinin kendisi ise yol kronotopunun bir parçası haline

dönüşen bir eşik kronotopudur. Mehmet, oğulları İbrahim ve Mustafa ile güreşlere katılmak üzere yola koyulur. Güreşleri kazanmak ya da kaybetmek, sadece bir yarış sonucu olmaktan öteye geçen bir öneme sahiptir. Boğası meydanda yarışan Mehmet, bir diriliş ya da bir düşüşle bu meydandan ayrılacaktır. Güreş meydanı bir eşiktir. Güreşi kazanmak, Mehmet için hem erkeklik gurur ve onurunu yeniden elde etmek, hem de karısının ve ailesinin gözünde saygı kazanmak için gereklidir. Mehmet'in meydanda boğasını yarıştırdırken içinde olduğu psikolojik durum, yüzündeki endişeden bellidir. Mehmet bu eşiği geçemezse içinde olduğu derin yoksulluğa ve duygusal bunalıma geri dönecektir. Güreşler gerçekleşir, sonuç hüsrandır. Mehmet hayat karşısında bir kez daha yenilir. Uzun zaman önce yitirdiği erkeklik otoritesini ve gücünü geri kazanma umudu böylece elinden kayıp gider. Eşik geçilemez ve yolun sonu yine çaresizliğe ulaşır.



Görsel 4. Boğası Yenilen Mehmet'in Çaresiz İfadesi

### 3.4. Maden Ocağı

Filmde anlatı açısından önemli bir yere sahip olan diğer bir kronotop da maden ocağıdır. Mehmet ve ailesinin yaşadığı bölge altın, gümüş ve bakır rezervleri bakımından zengindir. Maden ocağı bölge halkının geçim kaynaklarından biridir. Maden ocağının filmin zamansal belirsizliğini bir nebze gideren uzamsal bir anlamı vardır. Dönemin toplumsal yapısını şekillendiren üretim ilişkilerinin bir temsili olan maden ocağı, Bakhtin'in salon kronotopunun ifade ettiği anlamlarla benzeşik bir anlam taşır. Bakhtin, Stendal ve Balzac'ın romanlarındaki salonların dönemin tüm politik ve toplumsal ilişkilerinin belirlendiği mekânlar olduğunu belirtir. "...yeni toplumsal hiyerarşinin tüm kademeleri burada tam takım (yani, tek bir zamanda tek bir yerde bir araya getirilmiş bir şekilde) bulunmaktadır; bir de son olarak, somut ve görünür olan biçimler, hayatın yeni hükümdarı paranın yüce gücü burada sergilenir" (2001: s. 320). Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, filmde maden ocağı, sanayileşme sonrası dönemde toplumsal yaşamı yeniden düzenleyen, üretim ve buna bağlı olarak iktidar ilişkilerini şekillendiren, Bakhtin'in deyişiyle "toplumsal hiyerarşinin kademelerinin" içinde bulunduğu bir motif, bir temsil oluşturur. Kentlerden taşraya uzanan bir fabrikalaşma düzeninde maden ocağı, modernizmin taşraya uzanan bir koludur. Geleneksel dönemden modern topluma geçişte üretim ilişkilerinin ve buna bağlı olarak erkek olmanın tanımı da bir değişime uğramıştır. 19. yüzyılda erkeği tanımlayan şey yaptığı işle ve sistemin devamını sağlayan bir unsur olarak sisteme yaptığı katkı ile ölçülür olmuştur. Sanayileşme sonrası dönemde "eğer erkeğin bir işi yoksa o, bir erkek olmaktan az bir şeyi" ifade eder hale gelmiştir (Reilly 2006'dan akt., Çağırkan, 2018: s. 98). Bu yönüyle, filmdeki maden ocağı, yeni toplumsal hiyerarşinin temsiliyi oluşturan sanayi sonrası dönemin yeni "salon"larıdır.

Filmde, Mehmet'in ailesi ve etrafındaki herkes ona maden ocağına girip çalışmasını tembihler. "Ben isterim ki yanımızda dur, dağlara çıkma, gir madene çalış." diyen Hanife, Mehmet'in aslında "her erkek gibi" olmasını temenni etmektedir. Sistemin dayattığı "bir işe

girip çalışmak" eylemini reddeden Mehmet, kendi maden rezervini bulmak ister. Bu tutkusu yüzünden, sistemin ve toplumun eğreti bir bireyine dönüşür. Mehmet'in peşinde koştuğu maden hevesi, Hanife için toplum karşısında duyduğu bir utanç vesilesidir. Mehmet'in dağdan dönüp geldiği ve Hanife ile dertleştikleri sahnede, Hanife gözyaşları içinde şu sözleri söyler: "Ben babamın evine gidemiyorum. Mehmet nerede? Olmaz işlerin pesinde... El aleme rezil olduk, köylüye rezil olduk, el alemin ağzında dolanıyoruz." Hanife, Mehmet'in kendi gözündeki değerini toplumun bakışı üzerinden belirler. Bu bakış ise üretim ilişkilerinin bir uzantısı olarak oluşturulmaktadır. Toplumsal kabul ancak madene girip çalışmak ve böylece eve para getirmekle sağlanabilir.



Görsel 5. Mehmet ile Dertleşen Hanife Ağlarken

Mehmet'in civarda yaşayan yaşlı komşusu Muzaffer (Muzaffer Şen) ile dertleştiği sahnede, aynı toplumsal baskının izleri görülür. "Zaten milletin gözündesin, madene gitti Mehmet, boşuna çalıştı Mehmet. Bırak bu işlerin yakasını, kendi işine dön, gir madene çalış." diyen de bir erkektir. Bu anlamda, Mehmet'in hem karısının hem diğer erkeklerin ve genel olarak toplumun nezdinde kabulü yoktur. Kayınpederi ve kayınbiraderleri Mehmet ile görüşmezler. Mehmet'in peşinden sürüklendiği macera değersizdir ve Mehmet'in bir erkek ve evin reisi olarak değersizleşmesine neden olur. Mehmet "Ben biliyorum onların derdini, baktılar bu adamdan biz bir şey koparamayacağız, borcu morcu var. Durumum iyi olsaydı..." diye ifade ettiği şey, bireyin toplumun gözündeki değerinin cebindeki para ile belirlendiği gerçeğidir. Bu parayı elde etmek için madene girmek, kanaat etmek, herkes gibi olmak, "salonda" yerini almak gereklidir.

## Sonuç

Filmin kronotopları üzerinden yapılan inceleme sonucunda filmin taşra ve taşrada erkek olmak söylemleriyle şekillenen bir anlatı yapısına sahip olduğu söylenebilir. Mehmet'in dağlarda maden arama yolculuğu, bireysel ve tarihin herhangi bir noktasındaki herhangi bir kimsenin sahip olabileceği bir tutku olarak görülebilir. Ancak, Mehmet'in yaşadığı toplumsal bağlam dikkate alındığında bu tutkusunu sıradan anlamların yanısıra erkeklikle ilişkilendirmek kaçınılmazdır. Bu anlamda film, öyküsü ile taşranın zorlu şartları ve taşrada erkek olmanın ağırlığını güçlü bir şekilde hissettirmeyi başarır.

Bakhtin'in kronotopu "en az geliştirilmiş" fakat "en anlamlı" kavramı olarak görülebilir (Rutland 1990'dan akt, Flanagan, 2009: s. 57). Geliştirilmeye açık yapısıyla kronotop, araştırmacılar için oldukça özgür bir alan vadetmektedir. Edebiyat metinleri için üretilen bu kavram, sinemanın zaman ve mekân ile doğrudan ilişkisi nedeniyle sinema metinleri için de anlamlı hale gelmektedir. Kronotopu sinema sanatı üzerinden geliştirmeye çalışan araştırmacılar Montgomery, filmlerdeki kronotopik motiflerin seyircinin filmi kendi yaşamı bağlamında konumlandırmasını sağladığını söyler (Montgomery 1994'ten akt., Collington, 2002: s. 99). Montgomery'nin sinemada kronotopu anlamlandırmada sinema seyircisinin

yaşamını doğrudan sürece katması, Bakhtin'in metin içi ve metin dışı dünya arasındaki yakın ilişkiye yaptığı vurguya uygun düşmektedir. Bu, aynı zamanda, sinema metninin yaşam ve seyirci ile kurduğu bağlılığın da bir göstergesidir.

Kronotop kavramının taşıdığı potansiyelleri metinler arası bir bakış açısıyla sinemadan hareketle keşfetmek araştırmacılara düşmektedir. Bu çalışma, kronotopun filmlerde karşılık geldiği anlamları keşfetmeye yönelik bir çabadır. Bu çaba dahilinde filmdeki kronotopların izlerini sürerken, filme özgü mekânlardan hareket etmenin faydalı olduğu görülmüştür. Mekânlara dayalı kronotopların açtığı düşünsel alanda ise soyut özellikleri ağır basan kronotopların varlığı kendini göstermiştir. Bu yaklaşım, bu çalışmaya özgüdür. Sinemada kronotop kavramı başka araştırmacılarca başka şekillerde elbette ele alınabilir. Çünkü Bakhtin'in diyalojizmi "farklı söylemlere, farklı dillerin hiçbirine ayrıcalık tanımaksızın eşit düzlemde hepsine alan açan; çoksesli, özgürlükçü, hiyerarşik olmayan, karnavalesk bir söyleşime, açık uçlu anlatıma kapı aralayan bir bakış açısına dayanır" (Çakır, 2019: s. 445). Bu nedenle, sinema ve kronotop ilişkisini araştırmaya yönelik her çaba anlamlı gözükmektedir.

### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

### Kaynakça

- Argın, Ş. (2005) Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Mü. B. Tanıl (Der.), *Taşraya Bakmak* içinde (271-295). İstanbul: İletişim.
- Aydoğan, D. (2020). Hegemonik Erkeklik Krizi ve Yeni Türk Sineması'nda Erkeklik Halleri. *Erciyes İletişim Dergisi*, cilt 7, 1-24. DOI: <http://10.17680/erciyesiletisim.543218>
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı.
- Bemong, N. & Borghart, P. (2010). Bakhtin's Theory Of The Literary Chronotope- Reflections, Applications, Perspectives. N. Bemong & P. Borghart & M. D. Dobbeleer & K. Demoen & K. D. Temmerman & B. Keunen (Der.) *Bakhtin's Theory Of The Literary Chronotope- Reflections, Applications, Perspectives* içinde (3-16). Gent: Academia Press.
- Birkan, T. (2005). Taşraya Bahar Hiç Gelmez Mi. B. Tanıl (Der.), *Taşraya Bakmak* içinde (297-316). İstanbul: İletişim.
- Chatman, S. (2009). Öykü ve Söylem. (Ö. Yaren, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayın. (1978).
- Collington, T. (2002). History Is not just a Thing of the Past': The Chronotopic Transformations of La Reine Margot. *Literature, Interpretation, Theory*, 13,2: 97-116.
- Çağırkan, B. (2018). Kimlik Ögesi Olarak Erkeklik Kavramı ve Postmodern Toplumlarda Farklı Erkeklik Algıları. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5 (5), 93-105. DOI: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asead/issue/40925/494178>
- Çakır, S. (2019). Sinema ve Edebiyat İlişisine Yöntemsel Bir Bakış. *Sinefilozofi Dergisi* 2019 Özel Sayı, 437-452.
- Dentith, S. (1995). *Bakhtinian Thought*. London: Routledge.
- Demir, Y. (1994). *Filmde Zaman ve Mekân Üzerine*. Eskişehir: Turkuaz.
- Flanagan, M. (2009). *Bakhtin and the Movies: New Ways of Understanding Hollywood Film*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis.

- Holquist, M. (2002). *Dialogism: Bakhtin and His World*. New York: Routledge.
- Kara, M. (Yönetmen). (2015). *Kalandar Soğuğu* [Film]. Türkiye: Nermin Aytekin.
- Ladin, J. (1999). Fleshing Out the Chronotope. E. Caryl (Der.) *Critical Essays on Mikhail Bakhtin* içinde (212-236). New York: Hall.
- Mercan, M. & Yücel, M. & Sanal, S. (2020). Artvin İli Folklorunda Boğa Güreşi Festivalleri. *Lokman Hekim Dergisi*, 10 (3), 317-326. DOI: <http://10.31020/mutftd.682357>
- Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, (Çev. M. Taylor). New York: Oxford University Press.
- Özkartal, M. (2012). Türk Destanlarında Hayvan Sembolizmine Genel Bir Bakış. *Milli Folklor*, 24 (94), 58-71. DOI: <http://millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=94&Sayfa=55> Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi*. İstanbul: Doruk.
- Pekdemir, M. (2005) Taşranın “Taşı Toprağı Altın” Da Ne Vardır. B. Tanıl (Der.), *Taşraya Bakmak* içinde (77-99). İstanbul: İletişim.
- Stam, R. (1989). *Subversive Pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Süalp, Z. T. A. (2004). *Zaman mekân: Kuram ve Sinema*. Ankara: Bağlam.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü. (2021). Erişim adresi <https://sozluk.gov.tr/>
- Türkeş, A. Ö. (2005). Orda Bir Taşra Var Uzakta. B. Tanıl (Der.), *Taşraya Bakmak* içinde (157-212). İstanbul: İletişim.
- Vice, S. (1997). *Introducing Bakhtin*. New York: Manchester University.
- Vlasov, E. (1995). The World According to Bakhtin: On the Description of Space and Spatial Forms in Mikhail Bakhtin's Works. *Canadian Slavonic Papers*, Vol. 37, No. 1/2, s. 37-58.

-Değini . Views-

## Küçük Şeyler Dünyasında “Kamufle Ben”

Berna Akçağ

“İnsanları yorgun kılan hayat değil, taşıdıkları maskelerdir.” diyen Shakespeare, insanların en ağır yüklerini yüzlerinde taşıdıklarını ve gerçekliği kamufle etmeye çalıştıklarını düşünür. Modern insanın yazgısına ayna tutarak, eleştiren Shakespeare görmek istemediğimiz gerçekliğin naifliğini överken Nietzsche’nin devesi gibi yüklerinden kurtulmanın insanda yaratacağı hafifliği dile getirmiştir.

Kişilik anlamına gelen *Persona* bir nevi yüklerimiz, kişinin saklamak istediği, karakterinin yanında toplumda yer edinmek adına taktığı maskedir. Kişi her koşulda toplumdaki tepki görmemek, maddi ve manevi çıkarları doğrultusunda kendisini gizleme çabası içinde olduğundan persona modern dünyada, *ben’in* içindeki yabancıya dönüşmüştür. Böylece kendimizi tehlikelere karşı koruduğumuzu, ilişkilerimizi güvence altına aldığımızı düşünürüz. Bazı durumlarda kişi daha da ileri giderek, taktığı personanın kendisi olduğuna inanır ve personasıyla özdeşleşerek gerçekliğine yabancılaşır. Bu durumda, rolüne kendisini fazlasıyla kaptırmış insan, personasının egemenliği altında kaybolmuş, kendi gerçekliğinden kopmuştur. Hatta kişiliğini kaybetmiş küçük bir kukla haline gelmiştir diyebiliriz. Oluşan bu etki ile yeni dünyalar kurulmuş, ‘şeyler’ temelinde inşa edilen hayatlar teşhir edilir konuma gelmiştir. Yalanlar üzerine kurulan bu dünyanın içinde maskenin farkında olmak, onu çıkarmak büyük bir çaba gerektirir ve bu süreç yeniden yabancılaşmayı, dışlanmayı gerektiren bir döngüye dönüşür. Bu noktada insan, ya olduğu ya da olmak istediği kişilik olmak zorundadır ve bu çelişkiyi ya ‘*ben*’ ya da ‘*toplumdaki ben*’ olarak yaşamaktadır.

Bu süreci gözler önüne seren sinema ise bizlere yeni seçenekler sunmaktadır. Bu amaçla kendi gerçekliğinin farkında olamayan, *büyülenen ve buharlaşan* insanın gerçek kişiliğiyle tanışma fırsatı sağlayan sinema, insana toplumsal güç ilişkileri etrafındaki çelişkili hayatının içerisinde “*Ben kimim?*” sorusunu sordurmaktadır. Kafkavari bir yöntemle insanı kekeleyen bu süreç, minör bir dil ve görsellikle, yönetmenliğini Kıvanç Sezer’in yaptığı, *Küçük Şeyler* (2019) filminde oluşturduğu personalar dünyasından kovulan Onur karakteri çerçevesinde çok net bir şekilde ele alınmıştır. Ayrıca, toplumda yer edinme çabası içindeki insanın personasının ağırlığının farkına varmasına yol açan etkenler, Kıvanç Sezer’in mizahi ve dramatik görsel dili, Deleuze’nun yersizyurtsuzlaşma düşünceleriyle oldukça uygundur.

Bu yazımda öncelikli hedefim zihnimde soluksuz kalan birkaç düşünceme nefes aldirmek ve beyaz tavşan ile Küçük Şeyler Dünyasına dalmak ki filmin ilk sahnesiyle ormana gözleri kapalı bir şekilde bırakılan karakterimiz Onur ile doğru yerde olduğumuzun hissine kapılmaktayım.



Ağaca sarılmak, onu dinlemek, doğaya dönmek ancak bunu gözleri kapalı olarak yapmak adeta sert, değiştirilemez olan mevcut yapının köksüzleştirilmesi anlamına geliyor.

Beton yapıların içinde kendisine yabancılaşan aynı zamanda yapay bir mutluluk tutkusuyla bitmek tükenmez bir çarkın içinde insanlığından uzaklaşan "insanın" hikâyesi gözler önüne seriliyor. Çalışmayı tüketmek için var eden kapital insanın iplerini kesen ve varoluş amacına yaklaştırmaya çalışan Sezer bunu hem psikolojik hem de felsefi bir alt yapıyla izleyiciye sunuyor.

La belle indifference, aldırmaçlık hastalığını tam tersine çevirerek kendine dönmenin, tanımının başlangıcı olarak tanımlayan Sezer, Antideprasan kutusunun içinden sürpriz yumurta gibi çıkan Onur'un belki de sorunlardan kaçış için taktığı personası burada düşmekte ve alıştığı personasını gerçek zanneden Onura yaşama fırsatı vermektedir.

Ve en güzeli birçok izleyiciyi nedenini düşündüren zebra...



Zebranın bu absürtlüğün içinde sadece bir ikon olduğunu düşünüyorum. Ayrıca kamuflaj açısından bir o kadar güçlü ve kendisine ait biricik desenlere sahip olan zebranın tam da Sezer'in söylemek istediği kendisine dahi yabancılaşan yersizyurtsuz kent insanına göndermesi olarak görebiliriz. Onurdaki etkisini bilinçaltına kadar hissettirirken, yankılanan "ben kimim?" sorusuna da birçok sahne de ayna görevi üstlenmektedir.

Karı-Koca, Patron-İşçi ilişkisini hiyerarşik bir bakış açısıyla anlatan Sezer parasız kalanın köşe kapmaca oynadığı bir anda intihara kadar sürüklenebileceğini belirtirken her zaman bir umut vardır düşüncesiyle yeni, saf bir dünya sunuyor beyaz yakalılara.

## Film

Sezer. Kıvanç (Yönetmen). (2019). Küçük Şeyler, [Film]. Türkiye



-Değini . Views-

## 6. Yıl Geride Kalırken...

Hacı Mehmet Duranoğlu

En son söyleyeceğimi en başta söyleyeyim:

Biz, Neşet Ertaş'ın deyimiyle bugüne kadar "*yanmadığımız sevdanın, çekmediğimiz derdin türküsünü söylemedik.*"

Bu yazı, içinde yaşadığı toplumun tarihi ve kültürü üzerine yirmi yıldan fazladır belgesel sinema aracılığıyla düşünce üretmeye çalışan bir *yönetmenin*; Uygulama alanında yirmi yılda biriktirdiklerini üniversite bünyesinde öğrencileriyle paylaşmaya çalışan bir *öğretim görevlisinin*; İçine doğduğu aileyi, çevreyi, toplumu, ülkeyi ve bir parçası olduğunu düşündüğü insanlığın macerasını daha iyi anlayabilmek için alanında doktora yapan bir *öğrencinin*; Melville'in dediği gibi "*Kuzey yarıküresinde yaşanan hayatın gerçek yüzünü anlamak için uzak denizlere açılmayı*" göze almış; Aklanıp paklanıp "*hizaya*" gelmektense, kralın adamlarına inat kir pas içinde oynamaya devam ederek "*yıkanmak istemeyen çocuklar*"ın yanında saf tutmuş bir *yurttaşın* gözlemleridir. Görülen, duyulan, okunan, araştırılan, hissedilen neyse onun dile getirilmeye çalışıldığı; aklın ve bilimin yolundan ayrılmadan ama hissedilen duyguları da coşkun bir şekilde ifade etmekten çekinmeyen bir yazı... Ünsal Oskay'ın ifadesiyle "*yaşanan bir hayattan sonra, geçip giderken, arkada bırakılan bir iki söz. Gündelik varoluş biçimimizin içindeki 'sınırlı insan' halimizi aşıp da bıraktığımız bir iki söz...*"

Önce makaleleri, ardından kitapları ve nihayet kendisiyle tanıştım.

Yayımlanmış eserlerinin kapaklarına bakınız: Nicelerinin büyük puntolarla bastıra bastıra, bağıra çağıra, altını yaza çize yazdığı unvanlardan bir tekini bile göremezsiniz. Sağına, soluna bakarsınız, isminden başka bir şey bulamazsınız. Kimden mi bahsediyorum? En saf haliyle yazayım: Serdar Öztürk'ten. Her ne kadar kendisi tevazu gösterip isminden başka bir sıfat kullanmamaya özen gösterse de biz -varsa günahı da boynumuza olsun- yiğidin hakkını yiğide verelim ve adını yıllar içinde nice emekler vererek deyim yerindeyse "söke söke" kazandığı unvanlarıyla birlikte analım: *Cumhuriyet Türkiye'sinde Kahvehane ve İktidar (1930-1945)*; *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset*; *Osmanlı'da İletişimin Diyalektiği*; *Türkiye'de İletişim Sosyolojisinin Kaynakları*; *Türkiye'de İletişim Düşüncesinin Kökenleri*; *Mekân ve İktidar: Filmlerle İletişim Mekânlarının Altpolitikası*; *Sinefilozofi: Kurosawa'nın Düşleri'nde Sinefilozofik Bir Yolculuk*; *Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe* kitaplarının yazarı; John B. Thompson'ın *Medya ve Modernite* adlı eserinin çevirmeni; Ken Loach *Filmlerinde Mücadelenin Arkeolojisi* adlı önemli çalışmanın derleyicisi; Ulusal ve uluslararası dergilerde yayımlanmış kırktan fazla bilimsel makalenin yazarı; Uluslararası alan ve Ulakbim TR indeksli elektronik hakemli dergi *SineFilozofi*'nin kurucusu ve yayıncısı; Bu yıl 4.'sü düzenlenen *Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu*'nun başkanı; onlarca lisansüstü öğrencinin tez danışmanı, yüzlerce lisans öğrencisinin sağı-solu belli olmayan nefes kesen hocası; Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Öğretim Üyesi...

Serdar Öztürk'ün adını ilk defa 2015 yılında Konya'da duydum.

Biraz kendi isteğim, biraz da çok sevdiğim hocalarımla teşvikiyle yüksek lisans yapmak için mezun olduğum üniversiteye yıllar sonra yeniden döndüğümde. Selçuk Üniversitesi

İletişim Fakültesi binasında. Sinema Anabilim Dalı Başkanı Prof. Dr. Meral Serarslan'ın odasında. 1998 yılında Çukurovalı bir çiftçi çocuğu olarak "belgeselci" olma hayaliyle geldiğim Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümünü daha bitirmeden Ankara'da özel bir prodüksiyon ajansında çalışmaya başlamış, sonraki yıllar boyunca çoğu televizyonda, bir kısmı da sinemalarda vizyona giren belgesel filmlerin yapım yönetiminde yer almıştım. Uygulamaların birbirini tekrar etmeye, kuramsal bilginin eksikliğinin hissedilmeye başladığı anda yeniden üniversiteyle bağ kurma ihtiyacı hissetmiş ve mezun olduğum Selçuk Üniversitesi'nde yüksek lisans yapmaya başlamıştım. Tabii yüksek lisansla birlikte akademik okumalar da başlamıştı. İşte o okumalar esnasında Selçuk İletişim Dergisinde "*Türk Sinema Tarihinin Altpolitikası 1896-1923*" başlıklı bir makale okudum. Uzun yıllar alandan uzak kalmıştım. Yazıda o güne kadar hiç duymadığım birtakım kavramlar üzerinden bir tartışma yapıyordu. Ancak konuyu tam olarak bilmesem de yazan o kadar güzel yazmıştı ki öğrenmemek, bilmemek elde değildi. Derken, hocanın konuştuğu, yazdığı, yayınladığı her ne varsa toplamaya, okumaya, dinlemeye başladım. Sinema Politikaları üzerine hazırladığım yüksek lisans tezimde, neredeyse bütün çalışmalarından yararlandım. Birkaç yıl sonra Osmanlı'da sinema hayatı üzerine Atalay Taşdiken ile birlikte yönettiğimiz *Bırakın Çocuk Oynasın* belgesi için kapısını çaldık. Bizi kırmadı. Konuya dair yaptığı yayınlardan, ortaya çıkardığı belgelerden, vardığı sonuçlardan bahsetti. Ankara'da güzel bir röportaj yaptık. Serdar Hocayla yaklaşık on yıl neredeyse yan yana oturduğumuzu o zaman fark ettim. Kendisi Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi binasında, ben hemen arkada Emek 8. Cadde üzerinde bir sokakta. Reklam yapmayalım, bilenler bilir, aramıza ünlü bir çiğerci girmiş.

Uzun yıllar dokümanter belgesel yazıp yönettiğim için kalem, kâğıt, kitapla aramız fena değildir. Hangi metin ne söylüyor, nasıl söylüyor, bu konuda epeyce antrenmanlı sayılırım. Kimlerin sadece "akademik nakliyatçılık" yaptığını, kimlerin bilmeden biliyormuş gibi yazmaya çalıştığını, kimlerin metni şişirmek için lafı uzattıkça uzattığını az çok anlarım. Doktora ders döneminde Serdar Öztürk'ün ulaşabildiğim bütün makale ve kitaplarını yeniden okudum. Daha dikkatli ve alıcı gözlerle. İlk fark edilen şey şudur: Öztürk, hangi konuyu ele alırsa alsın, deyim yerindeyse konuya adeta balyozla dalmaktadır. Okadar ki ele aldığı konunun artık ne kaçacak bir yeri ne de takati kalmıştır. Konuya ne kadar hâkim olduğunu çok çabuk anlarsınız. Metinlerinin ilk cümlesiyle son cümlesine dikkat ediniz. Aynı sürdürülebilir irade ile yazılmıştır. Bu, birbirine yakın zamanlarda ürettiği çalışmalarda da böyledir, ilk yazdığı kitapla son kitap arasındaki metinlerde de böyledir. Mesela; Henüz bir doktora öğrencisi iken ve doktora tezine çalışırken ürettiği ilk eseri *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset*'tir. Tarih 2005'tir. Son yayınladığı müstakil çalışma *Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe*'dir. Tarih 2018'tir. Bu ilk ve son çalışma arasında 13 yıldan fazla bir zaman vardır. Elbette bilgi birikimi, tecrübe farkı da. Ama iki eserde de ele aldığı konuya nasıl yaklaştığını, bulguları nasıl yorumladığını, en karmaşık, soyut, anlaşılmaz meseleleri nasıl anlaşılır kıldığına dikkat edin. 2005 yılında yayınladığı eserdeki iradeyi 13 yıl sonra yayınladığı eserinde de benzer şekilde görebilirsiniz. Aynı heyecan ve tazeliğe. Ve elbette keskin bir dikkatle. Oysa hem fiziksel hem de psikolojik olarak bir eserin ilk cümlesiyle son cümlesi farklı koşullarda yazılır. İlkinde çok heyecanlı, enerji dolu oluruz. Bu, yazdığımız cümleden de çok çabuk anlaşılır. Ama çalışma ilerledikçe güçten düşmeye, bunalmaya, yolumuzu şaşırma, savrulmaya başlarız. Bu bunalım, şaşkınlık, yorgunluk metne de yansır. Artık son sayfalara doğru geldiğimizde "aman canım bitse de gitsek" duygusundayızdır. Nitekim son sayfaya, paragrafa, cümleye geldiğimizde onu alelacele yazar ve adeta kaçarcasına uzaklaşırız çalışmadan. Mümkünse de bir daha da geriye dönüp yüzünü bile görmek istemeyiz. O kadar yani.

Öztürk'ün ürettiği çalışmalarda -ister belirli sayfa sayısı ile sınırlandırılmış bir makale olsun isterseniz tuğla gibi bir kitap- dikkatinizi çekecek ikinci şey şudur: Ele alınan konu çok sağlam ve özgün kuramsal temeller üzerine oturtulur. Konuyla ilgili kabul görmüş mevcut yayınlar, kavramlar elbette söz konusu edilir ama akademik nakliyatçılık yapılmaz, mesele ne olursa olsun ille de sağlam bir elekten geçirilir. Yeni ve özgün kavramlar üretilir, yeni tezler, iddialar ileri sürülür. Sağlam kanıtlar sunulur. Tüm bunlar bilimsel yol ve yöntemden

ayrılmadan yapılır. Ve çalışmanın bütününde kuramla uygulamanın bir kanaviçe gibi örüldüğü görülür. Ve belki de bunu yapabilmesinin sırrı ele aldığı konunun üzerine diktiği “delici bakış”tır. O dikkatli bakış ki yöneldiği konuyu deler, parçalar ve onun özüne ulaşır. O özü kavrar. Kavranan öz damıtılır, çok soyutsa somutlaştırılır. Çok derinlerdeyse hapsoldüğü yerden çekip çıkarılır. Görünebilir, kavranabilir, anlaşılabilir hale getirilir. Balyozla dalma, delici bakışla parçalama ve nihayet en özü ortaya çıkarma. Ve bunu sözü hiç uzatmadan en saf haliyle yazma, söyleme. Bence Serdar Öztürk’ün bütün çalışmalarına ve eylemlerine damga vuran şey bu olsa gerek. En azından ben böyle düşünmekteyim. “Yerim dar” yoksa bu konuda cümle cümle, kelime kelime, madde madde kanıt sunabilirim.

Pandemi koşullarında evlerimize hapsoldüğümüz günlerde *DDI Akademi* ve kurucusu sevgili *Dağhan Dönmez* müthiş bir işe imza attı. Öztürk’ü ikna edip çevrimiçi de olsa Sinema ve Felsefe ağırlıklı toplantılar düzenledi. Aylarca süren bu toplantıların çoğuna katıldım. Katılmadıklarımın kayıtlarını rica ettim. Serdar Hocanın sinema ile felsefe, imajlarla kavramlar arasında nasıl dans ettiğine şahit oldum. Tabi programa katılan pek çok arkadaşımız gibi bu entelektüel çabaya ben de hayran olup şapka çıkarttım.

Ve Uluslararası alan ve Ulakbim TR indeksli elektronik hakemli dergi *SineFilozofi* dergisi. 2016 yılından bu yana elektronik ortamda yayınlanan ve erişimi ücretsiz olan dergiye bakınız: Sinema konusuna nasıl yeni ve taze bir soluk getirdiğini göreceksiniz. Özgün tartışmalara, röportajlara, değerlere ve kitap tanıtımlarına şahit olacaksınız. Bizzat tanıştım: Bugünlerde pek çok insan SineFilozofi dergisinde bir makalem yayınlanır mı acaba diye tarifsiz heyecan duymakta. Ne mutlu kuruluşundan bu yana emek verenlere.

Serdar Öztürk ve SineFilozofi Dergisi ekibi tarafından hazırlanan bir başka şölen: *Sinema ve Felsefe Sempozyumu*. Geçtiğimiz üç yıldır ulusal arenada sahne alan sempozyum bu yıl uluslararası sahaya çıktı. Geçtiğimiz yıl pandemi koşullarından dolayı çevrimiçi yapılmıştı. Ben de neredeyse bütün oturumları ilgili sosyal medya hesaplarından canlı takip etmiş, sayfalar dolusu notlar almış, izlenecek filmler, okunacak kitaplar listesi çıkarmış ve ne büyük bir haz almıştım. Sempozyum bu yıl Ankara’da ve yüz yüze yapıldı. Ve ben de ilk defa Serdar Öztürk ve çalışma arkadaşlarıyla daha yakından tanışma fırsatı buldum. Sempozyumun nasıl büyük bir emek ve özveriyle hazırlandığına bizzat şahit oldum. Lisans öğrencisinden doktor öğretim üyesine kadar farklı unvanlardaki birçok arkadaşımız ve hocamızdan oluşan bu harika ekibin nasıl üretim yaptığını gördüm. Serdar Öztürk’ün bu harika ekiple ilişki ve iletişimi başlı başına bir ders niteliğinde. Öztürk hem yetiştiriyor hem görev ve sorumluluk veriyor hem tartışıyor hem eleştiriyor hem övüyor hem vitrine çıkarıyor. Hiçbir ayrıntıyı gözden kaçırmıyor. Ne olması gerekiyorsa onu yapıyor. Bu yıl Ankara’da 10-12 Aralık 2021 günleri arasında düzenlenen *Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu IV*’te işte ben bunları gördüm. Sayısız katılımcı, yerli ve yabancı misafirler, yönetmenler, sunumlar, tartışmalar. Sempozyum kayıt altına alındı. SineFilozofi Youtube kanalından takip edebilirsiniz. Daha bir hafta önce evlenip balayı niyetine sempozyuma gelip aslanlar gibi sunum yapan çiftler bile vardı. O kadar diyeyim yani. Biz de bu muhteşem şölene *Sinema ve Tarih* konulu bir panelle katkı sunmaya çalıştık. Hakan Aytakin ve Hasan Özgen gibi iki önemli ustayı davet ettik. Walter Benjamin’in tarih üzerine fikirlerinden yola çıkarak Hakan Aytakin ve Hasan Özgen’in ürettiği belgeseller üzerinden keyifli bir sohbet gerçekleştirdik. Hem SineFilozofi Dergisine hem de Sinema ve Felsefe Sempozyumuna emek veren başta Serdar Öztürk olmak üzere bütün ekip arkadaşlarına ne kadar teşekkür etsek azdır.

Sempozyumun kapanış töreninde Serdar Öztürk bu muhteşem öykünün nasıl başladığını anlattı. 2016 yılı Nisan ayında yapılan bir yürüyüşten SineFilozofi Dergisi, 2017 yılında Kızılay’da yapılan bir yürüyüş esnasında ise Sinema ve Felsefe Sempozyumu fikri doğmuştu.

Bu “yürüme” eylemi önemli. Çünkü Serdar Öztürk’ün birçok fikri yürürken ürettiğini, teoriden eyleme de yine yürürken geçtiğini onu tanıdıktan sonra öğrendim. Zaten çoğu önemli

görüşmelerini de yürürken yapmakta. O gün de Kızılay'da yürürken "neden olmasın" diye sormuş kendi kendine. Sonra da kolları sıvamış. Öğrencileri ve dostlarıyla. Çıkış o çıkış. İşte 4. yıla kadar ulaşmışlardı. Ve Serdar Hoca konuşmasında sinema ve felsefe üzerine düşünen tüm kişi ve kurumları birlik olmaya çağırdı. Ve şunu sordu: "Denemeye değer... Var mısınız?" Sempozyuma kurgu konusunda destek veren, bir çok projede birlikte çalıştığımız meslektaşım, arkadaşım Öğr. Gör. Mehmet Ali Sevimli ile birlikte Ankara'dan ayrılırken bu soruya yanıt niyetine bir marşı mırıldandığımızı hatırlıyorum: "Yürüyelim arkadaşlar..!"

*-Kitap İncelemeleri.Book Reviews-*

## Yeni Sinefili

*İnceleyen:* Tezcan Kaplan

Bilge Demirtaş'ın çevirisiyle Yort kitabın sinema dizgesinde yer alan bu ince kitap, sinemaya dair ufuk açıcı tartışmalar sunmaktadır. Kitabın yazarı olan Girish Shambu, biz sinema izleyicilerine ve araştırmacılarına, sinefili olmağın yaşadığı dönüşümü idrak edebileceğimiz patikalar açıyor. Kitabın kulağa hoş gelen ama bir o kadar da anlam yükü olan başlıklarını, bu açılan patikalar gibi görebiliriz. Kitabı açar açmaz hemen şu başlıklar dikkatimize mazhar oluyor: yeni bir tür aşk, "orada" ve "başka" yerde, bitmek bilmeyen yaz, mancınık, elektronik agora, hastalık ve sağlık, mobil bir sinefili vd. Buraya dâhil etmediğim bir bu kadar daha başlık olduğunu düşünürsek, hepi topu 96 sayfa olan bu kitaba ilgimizin artması hayli yüksek. Ortalama üç sayfada bir başlık değişiyor. Kitabın içeriği, bir nevi biçimine de bulaşmış gibi. İçerik ve biçimin birbirini tamamlamasını daha anlaşılır kılmak için birkaç başlığı açmak gerekir. "'Orada' ve 'başka' yerde' başlığında, Shambu, iki tür sinema deneyiminden bahseder. Sinemanın temel hüviyeti bize imgeler sunmasıdır. Bu imgelerin duyularımıza doğrudan temas etmesi kendi içinde bir ilişkilene düzeyi taşır. Film adeta bizim üstümüze imgeleriyle birlikte çöker, bizi kendi "oradalığına" taşır. Bu noktadan sonra artık karşımızdaki bir filmde söz edemeyiz, duyularımızın yüzeyinde gezinen ve düşüncelerimizi zorlayan içerimizdeki bir filmde söz edebiliriz. Fakat bu içerideki, film bittikten sonra, yerinde duramayan bir çocuk gibi dışarı çıkmak ister. Orada olan an(ı), geleceğe taşınmak ister. Ve onu bir bütün olarak hatırlamamız da gerekmez, bir imge başka bir yerde ve zamanda aniden çıkıp gelebilir. İmgenin geldiği benle gelmiş olduğu ben arasında bir uçurum uzanır. Yeni sinefili, tam da bu uçurumu çağın ruhuna göre yeniden değerlendirir.

Shambu yeni sinefiliyi, aslında, Deleuze'ün *Zaman İmge'nin* son bölümünde işaret ettiği elektronik imge çağına yerleştirir. "Bitmek bilmeyen yaz" bölümünde, yeni sinefilinin kavramsal gelişimi için, Deleuze'ün *Müzakereler* kitabındaki *Şefaatçiler* denemesinden ilham aldığını dile getirir. Deleuze, sohbetlerden oluşan bu kitabında, denetim toplumu ve disiplin toplumu arasında bir ayırım yapar. Bir kapatılma mekânından (okul, ev, aile, hastane vd.) diğerine geçen süreksiz tahakkümün altında değiliz artık, gündelik hayatın her noktasına sızan sürekli tahakkümün içindeyiz. Birinin diğerinden ne kadar daha kötü olduğunu düşünmektense, yeni direniş yolları bulmak daha önemlidir. Shambu, bu direnişin sinematik halini sinefili olmağın dönüşümünde bulur. Hangi tahakküm altında olursak olalım, o tahakküm ilişkilerinden sızan ve aslında onlardan geçen bir direniş çizgisi oluşturulabilir. İnternette birlikte gelişen yeni sinefili, bir filmi izleme, deneyimleme, yorumlama gibi tüm insani faaliyetlerimizin değişiminde kök salar. Artık filmleri bir perdeden çok bir ekranda kendi yaşam ritimlerimize göre izliyor ve onlar hakkında her çeşit grafiğe ve yoruma anında-izlerken ulaşabiliyoruz. Sinema izleyicisi ve araştırmacısı, farklı yörüngelere dâhil olarak, internette sörf yapar gibi, sinemanın o "başka yerde"liğini sürekli devinen bir modülasyonda deneyimlemektedir. Kitabın içeriği ve biçimi birbirini tamamlar derken bunu kastetmişim. Başlıklar bir internet sekmesi gibi açılır ve hemen kapanır, hızlı ve etkilidir. Bir başlıktan diğerine sörf yaparız.

Elektronik imge çağında, bloglar, sosyal medya platformları, film izleme sitelerinin yorum pencereleri ve daha pek çok dijital uzam, bir adımlık mesafededir. Teknolojik gelişmelerle birlikte, sinemanın “orada”sı “başka yer”inden uzak değildir artık. Filmdeki bir imgenin üzerimizdeki şokunu deneyimleyen başka bir izleyicinin/araştırmacının algılanımına, duygulanımına ve düşüncesine ulaşabilmek “elektronik bir agora”da olup biter. Bu agorada, filmlerle beraber ortaya çıkan her etki, duyumsal ve düşünsel bir veri haline gelir. Kamusal bir alanda filmleri izler ve yorumlarız. Bu alanın bir ev olması bu gerçeği değiştirmez. Bir sinema salonundan (kamusal alandan) evimize (özel alana) gelmeyiz. Özel ve kamusal alan diye iki ayrı alan yoktur. Kendisi kamusal bir alan haline gelen evimizin bir odasında, bir internet sekmesinden diğerine geçeriz. O halde, sinema izleyici ve araştırmacısı, artık sadece estetik bir deneyim yaşamaz. Dünyayla olan ilişkimiz değiştiği için, bir filmi izlemek ve yorumlamak, aynı zamanda etik-politik bir eylemdir. Shambu’nun, Daney’den alıntılıdığı şu veciz söz daha açıklayıcı olacaktır: “sinefil sadece sinema ile kurulan özel bir ilişki değildir; sinema aracılığıyla dünya ile kurulan ilişkidir” (2020: 37).

Shambu’nun sinefilinin dönüşümüyle işaret etmek istediği şey, dünyayla bizim aramızdaki değişen ilişkidir. Deleuze, dünyayla insan arasındaki bağ kopmuştur der. Bu bağ onarabilmek yaşamdan yeni olanaklar çıkarabilmekle mümkündür. Shambu’nun yeni sinefilisini, bu olanaklardan biri olarak okuyabiliriz.

-Kitap İncelemeleri.Book Reviews-

## Post-Sinema: 21. Yüzyıl Sinemasının Kuramsallaştırılması

İnceleyen: Aysu Uğur Balcı

Dijitalleşme, gündelik hayatın her alanında olduğu gibi sanatı ve medyayı değişime uğratmıştır. Biçimde ve içerikte yaşanan bu değişim 21. yüzyılın temel unsuru olan dijitalleşmenin yansımalarıyla gerçekleşmiştir. Dijital sinema, üreticilerin üretim aşamasında teknolojik araçları kullanımındaki değişimi ifade ederken, izleyici açısından seyir deneyiminin mekânsal olarak farklılaşmasını belirtmektedir. Bir başka ifadeyle dijitalleşmenin film yapımı, yönetimi, dağıtımını ve tüketimindeki dönüşümü dijital sinemayı anlamamıza yardımcı olmaktadır. Yeni medya ya da dijital medyanın sayısallık, eş zamanlılık, hızlılık, etkileşimsellik, bilgisayar tabanlı yeni dijital teknikler gibi olanaklar sunması dijitalleşme çağında sinemayı da yeniden düşünmemizi sağlamaktadır. Editörlüğünü Shane Denson ve Julia Leyda'nın yaptığı *Post-Sinema: 21. Yüzyıl Sinemasının Kuramsallaştırılması* (2021) kitabı bu noktadan yola çıkarak post-sinema kavramını tartışmaktadır.



Editörler kitabın giriş bölümünde *post-sinema* kavramının yeni medyanın kümülatif etkisine gönderme yaptığını ve sinemadan post-sinemaya geçişi düşünmemiz gerektiğini vurgulamaktadır. Denson ve Leyda aynı zamanda bu kitapta post-sinemanın geçmişten bir kopuş anlamına gelmediğini, eski ve yeniyi birlikte ele almamız gerektiğini belirtmektedir. Kitap, post-sinema üzerine düşünen yazarların değerlendirmelerinden oluşmaktadır. Bu derleme kitap post-sinema kavramını felsefi, estetik ve medya teorileri bağlamında ele almaktadır.

Birinci bölümde Lev Manovich dijital sinemanın ne olduğu sorusunu tartışmaktadır. Manovich'e göre (2021: 32) dijital medya, sinemanın kimliğini yeniden tanımlamaktadır. 20.yüzyıl sinemasının merkezinde kameranın kayıt almaya başlamasıyla tasarlanan bir dünya yer almaktaydı. Başka bir deyişle teknik efektler, animasyonlar, imgenin soyutlaşması gibi tekniklerin yerine çoğunlukla kamera gerçeği ya da kurmacayı akış içinde gösteren kaydedici bir araç olarak görünmekteydi. Yazar, sinemadaki göstergelerin teknolojik yeniliklerle değişikliğe uğradığını belirtirken 3 boyutlu animasyon, dijital renk ekleme, sahnelerin yerini kolayca değiştirme gibi yeniliklerle sinemanın nasıl bir dönüşüme girdiğini ele almaktadır.

Sinema, hareketin sanatı olarak doğmuştur. Hareketli imgeler sinema tarihinin temelinde olsa da yazar özellikle bilgisayar tabanlı hareket imgelerin Hollywood sinemasını dünya çapında popüler hale getirdiğine vurgu yapmaktadır. Yazar bu düşünceden yola çıkarak dijital film yapımının bazı ilkelerini şöyle belirtmiştir;

- Dijital teknolojiler filmde yeni bir tür gerçekliği ortaya çıkarmıştır. Gerçek görüntü ile bilgisayarla oluşturulan görüntüler birlikte kullanılır hale gelmiştir. Örneğin gerçeğin kayda alınması ile başlayan bir sahnede bir objenin ya de kişinin yeşil perde (greenbox) ile çekildikten sonra bilgisayarda yeşil perde yerine istenilen her görüntünün konulması yeni bir gerçekliği ortaya çıkarmaktadır.

- Kurgu ve özel efekt süreçleri önceden ayrı süreçler olarak ele alınırken, dijital sinema ile iki unsur birbirini tamamlar hale gelmiştir.

Yazar dijital sinemayı *canlı çekim malzemesi + boyama + görüntü işleme + birleştirme + 2 boyutlu bilgisayar animasyonu + 3 boyutlu bilgisayar animasyonu* şeklinde özetlemektedir. 20.yüzyıl sineması manuel tekniğin ön planda olduğu ve filmler üzerinde düzenlemelerin hızlıca yapılamadığı bir dönem olmaktadır. Manovich, bundan dolayı bu film yapım tarzının daha çok gerçeğin kaydedildiği ve muhafaza edildiği bir sistemi zorunlu kıldığından söz etmektedir. Sonrasında dijital tekniklerle film karelerinde değişiklik yapılması yazara göre sinematik kayıt özelliğinden çıkılmasını sağlamıştır. "Sinema zamanla, resmin bir dalı haline gelmiştir; artık bir sine-göz değildir, bir sine-fırça'dır" (Manovich, 2021: 55). Böylelikle anlatı alanında özgürlükler yaşanmış, sinematografinin estetik sunumu ön plana çıkmıştır. Dijital teknikler ve gerçeğin görüntüsü harmanlanarak türlerde çeşitlilik olmuş, filmler sadece dram türüyle kurgulanmamış, fantastik gibi farklı türlerde de düşünsel ve duygusal imgeler görünür olmuştur.

Post- Devamlılık başlığı ile ikinci bölümde Steven Shaviro, *post-süreklilik* adlı bir kavram geliştirdiğini belirtmektedir. Bu kavramla son yıllarda çekilen aksiyon filmlerinde sıkça kullanılan film tarzını anlatmaktadır. Aksiyon filmlerinin harekete dayalı olması, kurguda hızlı kesmelerle geçişlerin yapılması ve özellikle birçok dijital materyali birleştirmesi yazarın bu kavramı oluşturmasında etkili olmuştur.

Perdenin Görüntüsü, Fotoğrafik, Sinematik ve Elektronik Oluş Üzerine adlı bölümde yazar Vivian Sobchack sinema ve medya gibi algısal teknolojiler tarafından şekillendiğimizi vurgulamaktadır. Yazara göre "her teknoloji sadece bedensel varoluş şeklimize farklı şekillerde aracılık etmekle kalmaz, aynı zamanda onları oluşturur" (2021: 75). Sobchack, teknolojinin salt bir araca indirgenmesinin yanlış olduğunu Heidegger'in "teknolojinin özü hiçbir zaman teknolojik değildir" önermesinden yola çıkarak belirtmektedir. Bu yaklaşıma göre teknoloji politik, sosyal, toplumsal ve kültürel anlamlar taşımaktadır. Sinema, fotoğraf, televizyon ve bilgisayarın sadece duyarımızı değil, görme ve anlamlandırma kapasitemizi geliştireceğini belirten yazar bu durumu algısal ve temsili teknolojiler olarak adlandırmaktadır.

Shane Denson ise Çılgın Kameralar, Uyumsuz Görüntüler ve Post-Sinematik Duygulanımın Post-Algısal Aracılığı adlı dördüncü bölümde post-sinemada kullanılan kameraları ele almaktadır. Yazar *Paranormal Aktivite* filminde kullanılan el kamerası ve güvenlik kamerası tarzındaki görüntülerle video-duyusal etki yaratıldığını belirtmektedir. Bu anlamda kamera kavramının çeşitlendiği, tek bir kamera aracı ya da açısının olmadığı görülmektedir. Özellikle post-sinema farklı kameraların kullanıldığı ve filmin bilgisayardaki dijital düzenlemelerle yenilediği bir sinema tarzı olmaktadır.

Beşinci bölümde Ceatlin Benson-Allott, RealD <sup>1</sup> teknolojisinden söz etmektedir. Yazar, film üretici ve dağıtıcılarının 2009 yılında üretilen *Caroline* ve *Avatar* filmlerinden sonra bu sisteme aşına olduklarını ve popülerleştiğini vurgulamaktadır. Yazar *Caroline* filmiyle animasyon ve üç boyutlu sinemanın ilk adımının atıldığını ve bu filmin özelliklerini ele

<sup>1</sup> RealD teknolojisi günümüz sinema salonlarında 3 boyutlu film izlemek için yaygın olarak kullanılan bir teknolojidir.



almaktadır. Dijital 3D filmlerinin seyirciyi daha çok çektiği ve daha fazla gelir getirdiği düşüncesiyle RealD kullanılan bir yöntem olmuştur. “Bir izleyici artık üç boyutluluk özelliği olan bir filmi izlerken üç boyutlu hareket edebilir; üç boyutlu görmeyi ilk kez hantal bir şekilde değil tamamen tekinsiz bir hisle deneyimleyebilmektedir” (2021: 147). Benson-Allott, RealD teknolojisiyle vurgulamak istediği değişen seyir deneyimi ve sinema-gerçek arasındaki ilişkidir. İzleyici duyularıyla filmi hissetmeye başlamaktadır. Film evreninin bir parçası olan izleyici duyuşal özdeşleşme ve haz alma konusunda daha aktif olmaktadır. Dijital sinemanın günümüzdeki olanakları yeni film türleri, biçimleri ve anlatılarını düşündürmektedir.

Francesco Casetti, Sinemanın Yeniden Konumlandırılması adlı bölümde yöndeşmenin olanaklarıyla sinemanın ev, iş yeri, sokak, kafe, uçak gibi farklı mekanlarda zamansız şekilde gösterilmesini ele almaktadır. Ona göre bu çeşitlilik filmlere yeni formatlar, yeni ortamlar vermektedir. “Bu yeni manzaraya uyum sağladığı için sinemanın yaşamaya devam etmesine -sadece hayatta kalmasına değil- izin verir” (Casetti, 2021: 175). Yazar sinemanın yaşadığı dijital dönüşümle ilgili sorular sormaktadır. Bu sorulara çeşitli açıdan cevap arayan Casetti, sinemanın bir medium olmasının yanı sıra kültürel biçim olarak deneyim alanları yarattığını belirtir. Ek olarak yazar sinemanın yeni ortamlarda konumlanışının değiştiğini vurgulasa da sinemanın öldüğü ya da aurasının kaybolduğu görüşüne katılmamaktadır. Casetti, sinemanın ne olduğu sorusuna; hayal gücümüzü harekete geçiren, dünya hakkında bilgilendiren ve bizi bir topluluğun üyesi olarak hissettiren bir araç olarak cevap vermektedir.

Son bölümde Selmin Kara, Antrhoposinema: Kitleşel Yok Oluş Çağında Sinema adlı yazısında öncelikle *Antroposen* kavramını ele almaktadır. Antroposen, insan çağı olarak adlandırılmakta özellikle insan etkisiyle değişen dünyayı tanımlamaktadır. Bu çağda insanın ekolojik ve toplumsal birçok şeyi dönüştürdüğü fikri gelişmektedir. Yazar ekolojik felaket ve neslin tükenmesi gibi öyküleri konu edinen filmlerle birlikte Antroposen’in sinemaya yansımalarının görüldüğünü belirtir. Yazar bu ilişkiyi *antroposinema* olarak kavramsallaştırmaktadır. Kara, bu türe *Gravity*, *Melancholia* ve *Snowpiercer* gibi filmleri örnek göstermektedir. Antroposinemanın, dijital tekniklerle olan ilişkisi post-sinemayı anlamak açısından önemlidir. Kozmik olayların görsel imgeler haline dönüştürülmesi bilgisayar efektleri sayesinde olmaktadır. Bu anlamda genellikle fantastik-bilimkurgu türü bilimin olası ihtimallerini kurgularken dijital sinemanın tekniklerini kullanmakta ve izleyiciyi çeşitli açıdan düşündürmektedir. “Bu filmlerin anlatılarına nüfuz eden yok oluş söylemleri, çağdaş kaygılarımızı yansıtmaktadır. Derin uzay ve zaman mecazları olan filmlerin çoğalması, insan jeo-mühendisliğinin getirdiği felaketlerin bir tasviri olduğu kadar post-sinemanın yeni film teknolojilerinin de bir ürünü olan Antroposinemadan söz edeceğimize işaret eder” (Kara, 2021: 230).

Özetlemek gerekirse kitap günümüz sinema anlayışını dijital teknikler, içerikler, izleme ortamları ve gündelik hayat ile birlikte ele almaktadır. Bu derleme kitapta 21. Yüzyıl sinemasının sorgulanması yapım, yönetim, içerik ve izleyici açısından incelenmektedir. Kitap, dijital sinema ile ilgili farklı bakış açılarını barındırırken yeni kavramlarla sinema alanına katkılar yapmakta ve sinemayı bu çağda yeniden düşünmemize yardımcı olmaktadır.

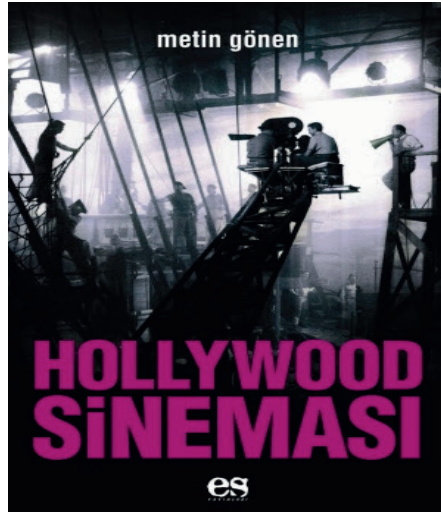
### Kaynakça

Denson, S. ve Leyda, J. (2021) (ed.) Post-Sinema: 21. Yüzyıl Sinemasının Kuramsallaştırılması. Çev. Pınar Fontini. İstanbul: NotaBene Yayınları.

-Kitap İncelemeleri.Book Reviews-

## Düşler Fabrikasına Kısa Bir Ziyaret: Hollywood Sineması

İnceleyen: Dilar Diken Yücel



Küresel bir sinema dili oluşturmuş olan ve bu dili birçok coğrafyada anlaşılır kılmayı başaran Hollywood'u tanımaya nereden başlamalı? Bu sorunun cevabını arayanların karşılaşması kuvvetle muhtemel olan ilk kitaplardan biri Metin Gönen'in 2007 yılında Es Yayınları tarafından yayınlanmış olan *Hollywood Sineması* adlı kitabıdır. Gönen (2007, s. 5) kitabıyla buluşan okurlarını Gilles Deleuze'den yapmış olduğu bir alıntıyla karşılamaktadır. Bu alıntıda Deleuze "Sinemanın organizasyonu öyledir ki, üzerine çöken denetim ne kadar büyük olursa olsun; yaratıcı (yönetmen), yine de geriye döndürülemez işlemek için, belli bir zamana sahiptir" demektedir. Bu alıntı geriye dönüşü mümkün kılmayan, denetimin ön planda olduğu kurumsal temsil tarzıyla işleyen Hollywood sinemasının çok yönlü ele alınacağına habercisi gibidir. Zira Gönen (2007, s. 11) için Hollywood, paradoksal bir sanat olan sinemanın ayrılmaz bir parçasıdır ve bu nedenle o da paradokslar içermektedir. Kitabın temel izleği de bu düşünceye dayanmaktadır. Gönen, bir yandan Hollywood'un kemikleşmiş özgün doğasını incelerken bir yandan da söz konusu doğada çatlaklar yaratan ayırksı imajların varlığını imler ve bu imajların peşine düşer. Gönen (2007, s. 12) için bu ayırksı imajların mimarları, John Ford, Fritz Lang, Raoul Walsh, Alfred Hitchcock, Howard Hawks ve Anthony Mann gibi yönetmenlerdir.

Dört ana bölümden oluşan kitabın giriş bölümünde yazar, California'nın küçük bir kasabası olan Hollywood'un tarihsel süreç içerisinde nasıl Amerikan film endüstrisinin cazibe merkezi haline geldiğini anlatmaktadır. Bu öyle bir cazibedir ki Blaise Cendrars (2009, s. 22), Hollywood'u "Sinemanın Kâbesi" olarak adlandırmaktadır. Gönen için bu cazibenin iki kaynağı vardır. İlki geniş araziye ihtiyaç duyulan film sanayinin kurulabilmesi için kasabada uygun ucuz arsaların olması ve sendikal örgütlenmeden yoksun olan kasabadaki ucuz iş gücü, diğeri ise kasabanın film yapımına elverişli iklimi ve doğasıdır. Özellikle 1913 yılında yapımçı ve yönetmen olan Cecile DeMille'nin Hollywood'a yerleşmesinin ardından çok sayıda

yönetmen, aktör ve kamera üreticileri film stüdyolarını bu kasabaya taşımıştır. Hollywood sineması sekansını başlatan isim ise David W. Griffith olmuştur. Söz konusu sekansı oluşturan öğeler, kitabın ilk üç bölümünün konusunu oluşturan tiplleme, şeffaflık ve özdeşlemedir. Kitapta, *Hollywood'un sanatsal biçimlenme sekansı* olarak adlandırılan bu süreç 1910-1970 yılları aralığında incelenmiştir (2007, s. 15-20).

*Hollywood ve Tiplleme Operasyonları* başlıklı birinci bölüme, tipllemenin Hollywood'un tüm dünyada kabul görmesini sağlayan temel estetik öğelerden olduğu fikri hâkimdir. Tiplleme filmin hem anlatı yapısında hem de sinematografisinde tekrar ve standartlaşma anlamına gelmektedir. Tipllemede amaç, klasik anlatının birincil motivasyonlarından olan seyirciler üzerinde benzer etkiler yaratmaktır. Bu arzu Gönen'e (2007, s. 19) göre tıpkı Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde vurgulamış olduğu gibi neden/sonuç ilişkileri ile mantıksal düzleme dayalı bir evren kurma vasıtasıyla doyuma ulaşmaktadır. Öyle ki neden/sonuç aksını takip eden Hollywood bu sayede, gerçek yaşamdan daha da gerçek olarak algılanmaktadır. Gönen'in (2007, s. 26-27) de ifade ettiği gibi "Yaşam daha çok bir Godard filmi gibidir: Rastlantılarla, tekrarlarla, geriye dönüşlerle, ölü (sıkıcı) zamanlarla ve anlamsız-karşıt birlikteliklerle doludur". Oysa Hollywood sürekli ileriye doğru akan olay örgüsü ile mantıklı, anlamlı bir dramatik kompozisyon yaratmaktadır. Hollywood, tiplleme operasyonlarının bir gereği olarak filmleri kendi aralarında farklı türler olarak kategorize etmiştir. Örneğin Western filmlerinin havası coşkun (epik) bir tondayken, fantastik filmlerin atmosferi kaygı uyandırıcıdır. Söz konusu tiplleme, Hollywood'un aynı zamanda güçlü bir endüstriyel yapı olduğunu hatırlatması yönünden dikkat çekicidir. Zira söz konusu tiplleştirmeler ekonomik olarak hem kazançlı hem de hızlı film üretimine katkıda bulunmaktadır. Bu noktada Gönen (2007, s. 37-39) resme farklı bir açıdan bakmayı tercih etmiş ve İkinci Dünya Savaşı sırasında yapılmış olan *The Ox-Bow Incident* (William Wellman, 1943) adlı film üzerinden düşüncesini örneklendirmiştir. Bir Western filmi olan *The Ox-Bow Incident*, Hollywood'un tiplleştirme operasyonlarından sıyrılmayı başarmış, ayrıksı imajlar üretmiş olan bir filmidir. Filmde suçsuz yere asılan insanları kurtaracak bir kahraman yoktur, adalet Amerikan ideolojisinin bir gereği olarak tesis edilmemiştir. Amerikan rüyası imajını zedeleyen film, Hollywood'un kurumsal temsil tarzının esnetilebileceğinin de bir örneğidir.

*Hollywood, Şeffaflık ve Gerçeklik İnancı* başlıklı ikinci bölümde ise, Hollywood'un şeffaflık ilkesiyle beraber yaratmış olduğu gerçeklik illüzyonu üzerine bir tartışma yürütülmüştür. Şeffaflık, sinematografik müdahalelerin görünmezliği anlamına gelmektedir. Bu aşamada oyunculuk, filme çekme ve montaj gibi tüm biçimsel safhalar seyirciden ustalıkla gizlenmektedir. Bu kural ile amaçlanan, seyircinin beyaz perdeye yansıyan görüntüyü gerçek dünyaya açılan bir pencere olarak görmesini sağlamaktır. Bu noktada Gönen'in vermiş olduğu örnek dikkat çekicidir. *The Ghost and Mrs. Muir* (L. Mankiewicz, 1947) adlı filmde bir kaptanın hayaleti ile fani genç bir kadının aşkı konu edinilmiştir. Bu doğüstü olayda dahi seyircinin filmin finalinde iki aşığın kavuşmasını diliyor olması şaşırtıcı değildir. Hollywood bunu, tanrısal koruma altındaki gerçeklik illüzyonuna borçludur (Gönen, s. 43-45).

*Hollywood Sineması ve Özdeşleşme* başlıklı üçüncü bölümde Gönen, Hollywood sinema sekansını oluşturan üçüncü basamak olan özdeşleşme üzerine yoğunlaşmıştır. Godard'ın da ifade ettiği gibi, Hollywood, Hitchcock'un komutasında evreni ele geçirirken özdeşleme sürecinden etkin bir şekilde faydalanmıştır. Seyirci bu süreçte ekranda gördüklerinden sanki kendisi yaşıyor muşçasına etkilenir. Aristoteles'in işaret ettiği katharsis (arınma) süreci de özdeşleme aracılığıyla gerçekleşmektedir. Gönen bu bölümde özdeşleşme sürecini açıklarken Christian Metz'in sınıflandırmasından yararlanmıştır. Metz'e göre iki tür özdeşleme vardır. Bunlardan ilki, temel sinematografik özdeşleşme/birincil özdeşleşme olarak adlandırılmaktadır. Burada süreç, seyircinin kameranın açısıyla, başka bir deyişle yönetmenin bakış açısıyla özdeşleşmesi şeklinde ilerlemektedir. İkincil özdeşleşmede ise seyircinin filmdeki karakterler ile duygusal ve dramatik olarak özdeşleşmesi söz konusudur (Gönen, s. 61-64). Bölüm dâhilinde Gönen, her iki özdeşleşme türünü vermiş olduğu film referansları

ile örnekleyerek tartışmış ve Hollywood'un yaratmış olduğu gerçeklik illüzyonu vasıtasıyla seyircinin Frankenstein (James Whale, 1931) adlı bir yaratıkla veyahut dev bir gorille (King Kong, Merian C. Cooper ve Ernest B. Schoedsack, 1933) bile özdeşleşebileceğini ifade etmiştir.

*Sinema ve Politika* adlı dördüncü bölümde ise Gönen, Hollywood'un kurmaca yapıtlarını Michel Foucault'un kavramsallaştırmış olduğu heterotopie kavramıyla birlikte değerlendirmiştir. Heterotopie ayrıkçı varoluşlara referans etmektedir. Bu noktada bir kurmaca yapıt, ampirik gerçeklikten değişik bir biçimde ve farklı bir yerde var olan kurgusal gerçeklikler barındırmaktadır. Bu durumu ise yukarıda bahsedilen *The Ghost and Mrs. Muir* adlı filmdeki hayalet kaptanının kurgusal gerçekliğiyle örneklemek mümkündür. Nitekim kaptan, sevdiği kadın olan Lucy'e "Bana güvenmiyor musun? Fakat ben gerçeğim. Ben buradayım çünkü benim burada olduğuma inanıyorsun. Bu inancı korudukça ben senin için hep gerçek olacağım" derken ayrıkçı var oluşunu hem Lucy'e hem de seyirciye kanıtlamak ister gibidir. Gönen bu noktada kurmaca bir sanat olan sinemanın politikasının dünyayı değiştirmek olmadığını, insanın kendi kendisiyle ve yaşadığı toplumla olan imgesel-kurgusal ilişkisini görünür kılmak ve öznel özgürleşmeye olanak sağlamak olduğunu vurgulamıştır. Sinemanın politikası bir estetik duyarlılık ile beraber sanatsal düşüncüyü yaratmaktır. Söz konusu sanatsal düşünce ise zihinleri öznel özgürleşmeye davet etmektedir. Deleuze'ün kitaba başlarken zihinlerimize çarpan ifadesinde olduğu gibi her türlü denetime rağmen böyle bir sinema mümkündür. Üstelik Hollywood gibi ticari parametreler üzerine kurulmuş olan bir sinemanın içinde de mümkündür. Nitekim Victor Hugo'nun da dediği gibi "Şeytanlar saldırırken, hayaletler direniyordu!" (Gönen, s. 99-107).

Gönen'in kaleme almış olduğu *Hollywood Sineması*, film endüstrisinin küresel liderine sabit bakış açısıyla yaklaşmadığından dikkat çekicidir. Gönen için Hollywood *aynılaştırma* ve *farklılık* kavramlarıyla birlikte düşünülmelidir. Bu bütünlüklü yaklaşımı sayesinde eser, okurlarını Hollywood sineması hakkında tefekkür etmeye davet etmektedir.

### Kaynakça

- Cendrars, B. (2009). *Hollywood Sinemanın Kabesi* (Sevgi Tamgüç, çev. ), İstanbul, Can Yayınları.
- Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*. İstanbul, Es Yayınları.

-Söyleşi.Interview-

## Vuslat Saraçoğlu ile Söyleşi

Eda Arısoy  
Fırat Osmanoğulları

**Eda Arısoy:** Öncelikle *Borç* çok etkileyici bir film. İlk izlediğimden beri hep aklımda olan bir film. İncelikli, basit ve aynı zamanda çok derinlikli düşünerek hazırlanmış bir film aslında. Dergimizin Aralık sayısına konuk olduğunuz ve bizimle bu söyleşiyi gerçekleştirdiğiniz için teşekkür ederiz.

**Fırat Osmanoğulları:** Tekrar hoş geldiniz. Neden film çekmeyi seçtiniz? Sizi imajlar dünyasına yönelten şey ne oldu? Bu bir kaygı olabilir dahası bir dert olabilir bir duygudaş arama çağrısı olabilir ve tabii ki bambaşka bir şey de olabilir. Ne söylemek istersiniz.

**Vuslat Saraçoğlu:** Ben aslında yıllardır sinema ile uğraşan biri değilim. Bu durum son 10 yılda gelişti. Beni sanata yönelten şey ile başlayayım önce. Sanat derken edebiyat ve müziği de işin içine katıyorum. Oralar benim için bir sığınma alanı. Çocukluğumdan beri böyle diyebilirim. Kendimde, hayatta anlam veremediğim pek çok şeyi orada anlamaya çalışmak, orada sorular sormak beni hem çok mutlu ediyor hem de dert ettiğim bir takım şeylerin evcilleşmesiyle daha baş edilebilir hale gelmesini sağlıyor. Dolayısıyla edebiyata, müziğe, sinemaya muhtacım. Neden imajlar ve film çekmek dersek, yıllar içinde bu sanat dallarının birbiri ile ikame edilemeyeceğini anladım. Mesela bir romanın kolay kolay sinemaya uyarlanamayacağını (uyarlanabiliyor ama kimi zaman başarısız oluyor) düşünüyorum. Yani bazı duygu ve düşüncelerin imajlarla anlatılması gerekiyor, gösterilmesi gerekiyor, kelimeler orada yetersiz kalıyor. Bazı şeylerin şarkı olması gerekiyor, bazılarının öykü-roman olması gerekiyor, bazı şeylerin de film olması, belki fotoğraf olması gerekiyor diye düşünüyorum. Bu açıdan da karmaşık aslında hangi şeyin film olacağına karar vermek kolay bir karar değil. Belki 25. filmimi çekerken edinebileceğim bir öz bilgidir bu. *Borç* özelinde konuşursak film olması kararıyla yola çıkmamıştım. Kafamı kurcalayan sorular zincirini sürekli yanımda taşıyordum, sonra bunlar yavaş yavaş senaryo haline geldi. Neden senaryo oldu? Belki benim verecek net cevaplarım olmadığı içindir. Söyleyecek bir sözden ziyade soracağım sorularım ya da göstereceğim imajlarım olduğu içindir.

**E.A:** *Borç* (2018) ilk uzun metraj filminiz. Ben beslenme kaynaklarınızı soracaktım ama siz önceki soruda çok güzel cevapladınız. Bu konuda benzer düşünüyoruz. İmaj, imajdır. Görüntü ile anlatılması gereken işleri ayrı tutmak gerekir. *Borç* filmi hem basit düşünüp hem de derin hissiyat uyandıran bir film. Burada sizin de başarınıza değinmek gerek, çünkü bu derinliği izleyiciye duyumsatmak her zaman kolay bir iş değil. Çok bizden bir konu *Borç*'un hikayesi. Yani, yan komşumuzdan bir hikaye aslında. Film günlük yaşamda elbette ki baktığımız ama göremediğimiz pek çok incelikle dolu. Cevabınızdan beslenme kaynaklarınızın müzik, edebiyat gibi dallar da olduğunu anlıyorum. Doğru mu?

**V.S:** Evet. Sadece edebiyat müzik de değil, sosyal bilimler kapsamında bir takım makalelerin de etkili olduğunu söyleyebiliriz. Başlangıçta yönetmen olayım, film yapayım düşüncesiyle yola çıkmamıştım. Ama küçük yaşlardan itibaren merak duygum çok keskindi. Hatta bu sebeple ortaokul yıllarında akademisyen olmaya karar vermiştim. Sonra Boğaziçi Üniversitesi'ndeki Mithat Alam Film Merkezi sayesinde sinemaya yöneldim. Merak ettiğim konular genel olarak

peşimi bırakmıyor, onlarla organik bir bağ kuruyorum. Borç, otobiyografik öğeler taşıyor gibi görünüyor ama yıllardır içimde büyümüş soruların sonucu olduğunu söyleyebiliriz. O konuyu yanınızda taşıdıkça okuduğunuz, izlediğiniz, baktığınız şeylerde onunla ilgili izler arıyorsunuz, sorularınızı çoğaltıyorsunuz. Mesela iyilik yaptığımız bir kişi bize teşekkür etmese ne hissederiz? Bu soru yıllardır benim aklımda dönüyordu. Bazen kendimizle ilgili iyi hislere kapılmak için mi iyilik yapıyoruz acaba? O zaman bu gerçek bir iyilik olur mu? Belki Terry Egleton'un *Kötülük Üzerine Bir Deneme* adlı kitabını raftan almamın sebebi o dönem yanımda bu konuyu gezdirmem sebebiyle oldu. Ya da *Zabu'nun Kapı* filmindeki bir cümleyi hiç unutmam. Karakter şuna benzer bir şeyler söylüyordu: "O içinden geldiği için bu iyiliği yapıyor oysa ben toplumun iyi bir şey yapmam gerektiğini söylediği için bunu yapıyorum". Benimki o zaman bir sorumluluk duygusu, iyilik değil. O halde bu durum benim iyi biri olduğumu göstermez. Bu benim sorumluluk sahibi disiplinli bir insan olduğumu gösterir diyordu. Belki iyilik konusu zihnimde dönüyor olmasaydı, bu cümle o kadar ilgilimi çekmeyecekti, ya da Anna Karenina'da Kiti ile babası arasında geçen iyilik muhabbeti farkında olmadan dikkatimden kaçacaktı. Sonuç olarak merak ettiğim konuyu radara alma gibi bir durum oluşuyor sanırım, o zaman da hem müzikten, hem edebiyattan, hem makalelerden, baktığım insanlardan, ilişki biçimlerinden, kendimden beslenmiş oluyorum.

**E.A:** Filmde çok tanıdık ama bir o kadar da uzak bir iyilik, iyi insan olma hali var. Yakın kısmı verili olan, sosyal oluşumlar çerçevesinde öğrenilmiş olan gerçeklikler. Ancak biz filmde bu iyilik olgusunun sınırlarını bulmakta zorlanabiliyoruz. Tufan ve Mukaddes'in de iyi insan olmaya olan bakışları aslında ortakmış gibi hissediliyor ilk başta. Ancak yaklaşımları çatallı. "İyilik ve kötülük" aslında bütün herkes için ortak değerdeymiş, ortak kavramlarmış gibi düşünülebilecekken tam da öyle değil. Başta yakınlaşan ama gitgide ayrışan ve kendi özgürlük alanları zorlanana kadar serbest bıraktıkları vicdanlarını da yok saymayan bir yapıdan bahsetmek yanlış olmaz galiba. Sizin değerlendirmenizle, *Borç* bu kavrama tam olarak neresinden yaklaşıyor?

**V.S:** Ben iyilik nedir kötülük nedir konusuyla ilgili yıllardır hiçbir tanımlama yapamadım, bundan sonra da yapabileceğimi de sanmıyorum. Ama bu konuda sorular üretmenin, daha iyiyi arama çabamıza hizmet edebileceğini düşünüyorum. Bu iyilik-kötülük meselesini sorularla biraz inceltmeye ve derinleştirmeye ihtiyacımız var. Bize toplumca öğretilen iyilik anlayışı var ya, kültürümüzün kapsadığı, mesela yaşlılara ve zor durumda olanlara yardım etmek, vefalı olmak, alçak gönüllü olmak. Aslında bunlar çok güzel şeyler fakat sınanmalardan geçmediğinde altı yeterince dolu mu tam kavrayamıyoruz. On çeşit iyi insan tipi görüyorsak bunlar hangi açılardan farklılaşıyor, tepkileri hangi sınavlarla karşılaştığında neye dönüşür, onlara cevap veremiyoruz. Ben şunu gözlemledim: Tufan gibi karakterler bu toplumda çok fazla var ama baskın karakter olmadıkları için genelde risk almıyorlar ve dolayısıyla hayatın zorlukları kendini dayatmadıkça bu tür sınavlara giremiyorlar. Bizim de bu iyilik türünün arka planında taşıdığı dinamikleri inceleme şansımız olmuyor. Sonuç olarak *Borç*'ta şunu yapmak istedim: Tufan karakterinde biri, o sosyo-kültürel yapıya ait bir insan, toplum kurallarının kapsayamadığı, otomatikleşmiş reflekslerinin cevap veremeyeceği ara bir alanla karşılaşır ne olur? Tufan'ın Huriye'yi eve alırken bir varsayımı var. Diyor ki: 'Yan komşunun yardıma ihtiyacı var. Bu kadın bizim yıllarca komşumuzdu, bana da bir sürü emeği geçti. Elbette bakacağız. Huriye gelir, belki iki gün kalır sonra Dilek her koşulda gelip annesini alır, böylece ben de görevimi yerine getirmiş olurum'. Tufan anne babasız da büyümüş bir insan olduğu için, onun getirdiği hafif bir öz sevgi eksikliği, takdir toplama, teşekkür isteme, hep iyi olmaya çalışma; toplumca belirtilen iyi insan modeline uyma anlayışına da sahip. Bundan dolayı kendisine böyle bir misyonu kolaylıkla biçebiliyor. Ama hayat her zaman böyle işlemiyor. Dilek annesini almadı, sonra ne oldu? Huriye yapılan iyiliği içselleştirmeye, normalleştirmeye başladı. Bu alma verme ilişkisinde çok sık yaşanan bir şey. Benim de hem alan tarafta hem de veren tarafta yaşadığım bir şey, bundan azade değilim. Yani Tufan otomatik bir denklem tasarladı aslında. Her şey yolunda gidecek ve ben her zamanki iyi Tufan olacağım; manavın

gözünde, mahallelinin gözünde, kendi gözünde. Ama bir şeyler aksadı, zamanla bu iyilik tercihen ve gönüllü yapılan bir şey olmaktan çıkıp Tufan'ın görevi haline gelmeye başladı. Huriye, Mukaddes'e kaynanası gibi davranmaya başladı. Bu tarz şeyler hep oluyor. Birisine, turnak içinde, on beş tane iyilik yaptığımızda on altıncısını yapmadığımızda karşınızdakinin bunu beklediğini farkediyor ve bir reaksiyonla karşılaşıyorsunuz. Ya da biz o tarafta da olabiliyoruz, biri bize her zaman yaptığı iyiliği bir gün aksattığında "Ne oluyor ya?" dediğimiz oluyor. İnsanın böyle garip yanları var. Huriye'nin misafirliği bahsinde Mukaddes elbette sıkıntı yaşıyor çünkü asıl bedeli o çekiyor. Ardından Tufan bir fark ediyor ki, Huriye parayı kızına yollamış, bu da bir ara alan, aslında toplumsal normların kapsamadığı bir alan. Çünkü toplumca marjinalize olmuş bir karaktere para gönderilmiş oluyor. Normalde anneye bakmayan bir insan adidir, nankördür ve toplumun dışına itilmeyi hak eden bir insandır, Tufan bu zihniyette bir insan. Öyle olunca onun yaptığı iyilik bu alanı kapsayamadı ve bocalayıp agresifleşmesine sebep oldu. Bu da o zaman şu soruyu getiriyor, bunun iyiliği ne kadar iyilik, ne kadarı özgür irade. Tamam kendi karar verip bunu yapıyor ama o zaman iyiliği yapıp denize atması gerekiyordu, Huriye parayı kızına gönderdiği zaman bir hayal kırıklığı yaşamaması gerekiyordu.

**F.O:** İsterseniz o özgür irade sorusuna geçelim bu arada.

**V.S:** Bir şey daha ekleyeceğim burayla ilgili, soruyu tam cevaplayabilmek adına; Tufan'ın aldığı iyilik yapma kararı, aslında sadece kendisini bağlayan bir karar değil. İki kişiyi daha ilgilendiriyor. Biri Simge, diğeri Mukaddes. Orada da yine bir sorun çıkıyor özgür irade kapsamında. Çünkü o evde iki kişi daha yaşıyor, onların da bu kararda söz hakkı var. Üstelik kendi kaynaklarıyla bir iyilik değil bu yaptığı şey. Belki Tufan tek başına yaşayan bir insan olsaydı, bu iyilik yapma kararını veremeyecekti. Orada da Mukaddes adına da bir karar vermesiyle, onun iradesini ezmesiyle de bir sorun çıkıyor bence aralarında. Bunlar her ne kadar evli olsalar da farklı mizaçta, karakterde insanlar. İyilik anlayışları göreceli, ahlak anlayışları göreceli... Mesela Mukaddes'in sinirlendiği daha doğrusu yadırgadığı "Neden sorayım ki ben parayı nereye gönderdiğini?" dediği bir sahne var ya, ona göre birine bunu sormak ayıpken, Tufan'a göre değil. Böyle ayrıştıkları noktalar da var. Bu hikâye böyle çatallanmasaydı, Tufan bu sınamalardan geçmeseydi ya da bu gelişmeler yaşanmasaydı biz belki de Mukaddes'le Tufan'ı aynı toplumsal yapı içerisinde, alt-orta sınıf bir ailenin aynı değer yargılarına sahip üyeleri zannedecektik. Bana bu çok ilgi çekici geliyor işte: Dışarıdan homojen bir yapının üyeleri gibi algılanan insanların böyle mikro alanlarda farklılaşması ve bu mikro alanlardaki farklılaşmanın bize aslında makro olanla, yani toplumla ilgili çok sıra dışı şeyler söylemesi.

**F.O:** Zaten herhalde biraz daha bu iyilik kötülük meselesinin üzerinde duracağız. Bunun hangi bağlamlarda temellendiği, vicdan mıdır, ahlak mıdır, din midir? Çünkü bunlar kadim meseleler felsefe tarihinde de. Dolayısıyla hem bir filmde bu kadar açık şekilde ele alınışı ve hem de felsefe tarihi açısından öneminden bizim de doğrudan ilgi alanımıza giriyor. Bu noktada, siz de az önce söylediniz: özgür irade, iyi ve kötü davranışlar, bunlar da tam olarak nedir siz de tanımlamanın zor olduğunu ifade ettiniz. Burada özgür iradenin rolü etik bir duruma açılıyor. Bunu açığa kavuşturduğumuzda, sizin filminizi hangi etik bağlama oturtacağımızı da aslında öne çıkarıyor. Bu noktaya ne dersiniz? Hem özgür irade hem de iyilik ve kötülüğün temellendiği noktalar ve bunun etik üzerinden tartışılması açısından.

**V.S:** Dediğim gibi bu konuda da aslında kafam karışık. Fazlasıyla karmaşık ve dallı budaklı bir konu. Mesela iyilik adaletten bağımsız düşünülebilir mi sorusu da var bu filmde. Biraz önce bahsettik ya, Tufan kendi öz kaynaklarıyla bu iyiliği yapmıyor, tamam kendi finansal kaynaklarını kullanıyor ama Mukaddes'in de ciddi bir emeği var. Asıl yükü Mukaddes çekerken Tufan'ınki gerçek bir iyilik midir? Vermenin verende pek bir eksilme yaratmadığı, dolayısıyla fedakarlık sayılamayacağı bir şeyi vermenin gerçek bir iyilik olduğundan bahsedebilir miyiz? Örneğin pandemi zamanı birtakım ünlüler çıkıp da kiracımdan kira parasını almıyorum diye deklarasyonlar yapıyorlardı. Birincisi bu, deklare edildiğinde bir anlamı kalır mı sorusu

çıkıyor ortaya. Bunu deklare edenin kazandığı imaj, yaptığı reklam iyiliğinin masumiyetine gölge düşürür mü? İkinci bir mesele de şu, diyelim ki bu kişi ayda yüz milyon kazanıyor, kiracısından almadığı dört bin lira onun yüz milyonunu eksiltir mi? Bu reklamı yapıldığı gibi zor koşulları paylaşmak ve dayanışmak anlamına mı gelir yoksa kendinden zor durumda olan birine sadaka vermek ama onun karşılığında müthiş bir pr hizmeti almak mı demektir? Elbette kiracı için bu davranış bir anlam taşır ama iyilik yapanın eğilimini tartışmak gerekmez mi? Diğer taraftan bütün gün temizliğe gidip kazanılan iki yüz liranın yüz lirasının başka birine verilmesi eylemi diğeriyle ne kadar aynıdır? Bunların ayrıştırılması, arkasındaki dinamiklerin sorgulanması gerekmez mi? Herkese bodoslama iyi diyemeyiz gibi geliyor bana. Hemen alkışlamamız gerekiyor gibi geliyor. Toplumumuzda çoğunlukla veren herkes alkışlanıyor sanki. Ama arkasında ne var acaba? Kimin emeği çalınarak sağlanıyor? Bir insan belki çok yardımseverdir ama adaletli olmayabilir. Bir iftiranın karşısında susuyorsa bu onu iyi yapmaya yeter mi? Sonuç olarak adaletli olmak daha önemli bir şeymiş gibi düşünüyorum zaman zaman ama dediğim gibi kafam karışık.

**F.O:** Karışık olmasa belki yapmazdınız filmi de.

**V.S:** Sürekli yeni sorular ürtüyor bu arada film bitti ama yeni deneyimler de yaşadıkça bu sorular bambaşka formlara kavuşuyor, bitmiyor yani bir türlü. Benim açımdan hala kapanmadı o dosya.

**E.A:** Kant, ahlakın insan iradesine bağlı olduğunu ve insanın kendi iradesi doğrultusunda iyiliği, kötülüğü yönetebileceğini söyler. Bu bağlamda, evrensel doğru ve yanlışların dengede kalamadığı hallerde de sorunlar başlıyor. Ve bu karmaşa bizi etik sorunsalı ile baş başa bırakıyor. Karakterlerin etik olan ve olmayan arasındaki bocalaması da ahlaki anlamda iyilik kavramına bakış açılarından mı kaynaklanıyor? Biraz önce de bahsettiğimiz o özgürlük alanları biraz kişilik çatışmaları gibi faktörlerle bu kavram çok dönüşüme uğruyor. Aslında sanki filmin çekirdeğinde duran bir mesele bu, yani kavramın herkes için nasıl bir ahlaki sonuca ulaştığı. Mesela Tufan'ın şu repliği benim hiç zihnimden silinmedi, tabi ki görsellikle birleştirerek zihnimde canlandırıyorum sürekli. "Sokağa mı atalım Mukaddes" hep böyle bir şey var "sokağa mı bırakalım kadını?". Mukaddes'e döndüğümüzde o da çok haklı. Yani birini dinleseniz o haklı öbürünü dinleseniz öbürü. Yani sürekli bir dönüşüm halinde bu kavram ve göreceli. Bir de aslında filmin başta söylediğim, çok basit düşünüyorum kısmı özel. Neden bu kadar minimal bir konu sizin anlatmak istediğiniz meseleye dönüştü? Aslında bizim günlük hayatta pas geçtiğimiz şeylerdir bunlar. Yani "günaydın demeden geçti" gibi ve bizi derinlikli düşündüren bir şey de aynı zaman da. Siz derinlikli düşündürebilme kısmını seçmişsiniz ve izleyici de "evet böyle de bir şey var", "evet doğru!" diyerek izliyor filmi. O manada çok etkileyici, bunu eklemek isterim.

**V.S:** İşte bu pas geçtiğimiz şeyler benim ilgi alanım sanırım. Verili kabul edilenlerin, makro konuların dışında kalan, çok üzerinde konuşulmayan, konuşulmaya değer bulunmayan ama hissedilen. Yani akşam başımızı yastığa koyduğumuzda bizi kemiren, konuşmaya değer bulunmayacağından çekindiğimiz için kimseyle konuşamadığımız meseleler olduğunu düşünüyorum. Mesela, o bana niye günaydın demedi? Onun altında aşağılık kompleksi olabilir, derinde yatan bir suçluluk duygusu olabilir, kendini sevdirme istediği olabilir o kadar çok faktör sayabiliriz ki ve tek bir kişi özelinde bu faktörler değişebilir. Neden o insanın o soruyu sorduğuna dair. İşte bu kısım benim çok ilgimi çekiyor ve bunlar bana küçük konular gibi de gelmiyor. Örneğin bizde sosyal devlet anlayışı gelişmiş olsaydı belki insanlar böyle bir suçluluk duygusu geliştirmeyecekti. "Sokağa mı atalım Mukaddes" yani bu bir borç. Bir sürü borç var ya filmde. Tufan kendince bu topluma bir borç hissediyor. Belki bir iyilik, dayanışma ve borç zinciri var. Belki toplum bu şekilde ayakta kalıyor. O sana yardım edecek, sen ona yardım edeceksin. Sosyal devletin olmadığı yerlerde böyle şeyler daha hâkimdir ya. Belki Tufan başka bir toplumsal yapıda bu borcu hissetmeyecekti. Devlet zaten bakıyor diyecekti. Bunlar üzerine düşünmek, yüzeydekini kazıma uğraşı bana çok büyüleyici geliyor. Ben annemlerle,



ailemle gezmelere gitmeyi çok severdim. Annemin altın günleri. Bu üniversite zamanlarımda bile katılmaktan çok keyif aldığım bir şeydi. Orada dönen konuşmalar, söylemler, kullanılan jargon, insanların birbirine verdiği mesajlar çok ilgimi çekiyordu. Görüntüde orada çok sıradan bir şey dönüyordu ama altı fokur fokur kaynıyordu. *Borç*'ta da sıradan bir hikayeyi seçmek istedim çünkü altında yatanlar bana öyle karmaşık geliyor ki. Sıradan bir hikâye seçmesem, hepimizi kapsayan temsili bir karakter seçmesem belki altına bu kadar inemezdik. Bu soruları rahat yöneltecezdik. Aynı şey görsel dil için de geçerli. Mümkün olduğunca sade olmasını istedim. Seyirci varlığını hiçbir yerde hissetmesin istedim. Biz izleyicilerle beraber bu konuyu topluca masaya yatıralım kendimizi düşünelim, toplumumuzu düşünelim, başka insanları düşünelim, bu soruları çoğaltalım istedim. Bu sıradan insan alt orta sınıfa mensup bir kişi gibi görünüyor ama bence her sınıfsal yapının bir Tufan'ı var. Farklı araçlarla Tufan'lık yapabiliyorlar. Ya da içimizde başka Tufanlar, Mukaddesler olabilir. Sıradan ve temsili olsun ki, biz bunu sadece Eskişehir'de değil Türkiye'nin herhangi bir yerinde yaşanabilecek bir hikayeymiş gibi düşünebilelim

**E.A:** Oyunculuklardan da bahsetsek biraz, zira filmin ana ve yan karakterlerinin tamamında hissedilir bir doğallığın yönetmenin anlatı tarzı ve oyuncu yönetiminin bir ürünü olduğu gerçeği aşikar. Oyuncularınız deneyimli ve yetenekli ancak önemlidir ki sizin beklentinize göre farklılaşabildikleri de profesyonelliklerinin bir parçası. Filmin anlatısında oyuncu yönetiminin çok büyük önemi var bu nedenle bu süreci sizden dinlemek kıymetli. Biraz da bize perde arkasını anlatır mısınız? Yani nasıl bir süzgeçten geçiyor zihninizde oyuncu seçimi. Neydi aklınızdan geçen, beklentiniz kastı oluştururken? Biraz bundan da bahsedelim mi?

**V.S:** İzleyicinin kendini hikayeye kaptıracak kadar gerçekçi olmasını arzu ettiğim bir hikayenin oyunculuklarının çok iyi olması gerekiyordu. O yüzden oyunculuga neredeyse en baş sırada özenmem gerektiğini biliyordum. Buna hiç repliği olmayan yardımcı oyuncuların oyunculukları da dahil. Hikayeyi takip ederken yaşanacak iki saniyelik bir kopuş bile filme zarar vermeye yetebilirdi gibi hissediyordum. Öncelikle şunu gözettim, hangi oyuncularla iyi anlaşabilirim, benim yoğun çalışma isteğime kimler aynı istekle karşılık verir... Yoğun çalışmadan kast ettiğim; ciddi provalar değil, ama karakterle ilgili fikir yürütürken sürekli irtibat halinde olmak. Oyuncuların pek çoğuyla beş-altı ay öncesinde anlaştım, sürekli hikayeyi konuşuyorduk. Mesela Tufan'ın hal ve tavırlarını, pek çok bahisteki görüşünü, sahip olduğu nesnelere konuşuyorduk. Bütün bunların filmde doğrudan bir yeri olması gerekmiyor, filmin sahnelerinin dışında Tufan ne yapıyor. Böyle bir karakter ayakkabısını nerden seçer, onu nasıl bağlar? Adil'in evinde içinde dua olan bir çerçeve asılı mıdır? Mukaddes salçasını kendisi mi yapıyor yoksa marketten mi alıyordur. Bütün bu detaylar karakterlerin filmde görüldükleri sahnelerin dışında da nefes almalarını sağlayan unsurlar bence. Ve bunlar üzerine düşünmek, bunları konuşmak bana çok zevk veriyor. İstedim ki ben bunlardan bu kadar haz alırken ve işimi ancak böyle iyi yapacağımı düşünürken karşımdaki oyuncular da bu hevese iştirak edebilecek, yani bu talebimi aynı heyecanla karşılayacak kişiler olsun. O sebeple seçtiğim kişilerin iyi oyuncu olup olmamalarından önce kişiliklerini, tavırlarını, oyunculukla nasıl bir ilişki kurduklarını araştırdım. Hemen hepsinin röportajlarını izledim, oradan bir takım izler yakalamaya çalıştım. Ve bunun çok işe yaradığını düşünüyorum. Mesela Serdar Orçin'le başlayayım. Serdar Orçin otuzuncu filmi de yapsa o kadar ilginç bir heyecanı oluyor ki çünkü görüyorum ki mesleğine aşık bir insan. Yani sadece bunu iyi yapan biri değil, aynı zamanda çok büyük bir şevkle yapan birisi. Bazen ikisi aynı anda olmayabilir. Birisi çok iyi bir oyuncudur ama işinden yılmış olabilir. Ya da filmin bütününe, hikayesine bu kadar ilgi duymayabilir. Sadece oyunculuk performansına yoğunlaşıyor olabilir. Biraz önce bahsettiğim detaylar ayrıntılar var ya işte onlar Serdar'ı da çok heyecanlandırıyordu. Biz ilk görüşmemizde bunu fark ettim, Serdar hayatın detaylarına, ayrıntılarına heyecanla ve incelikle bakan biri, belki bunun sayesinde bu kadar iyi bir oyuncu zaten. İpek Türktan'la da ilk görüştüğüm anda mayamızın ne kadar uyduğuna gördüm. Bir kere zekasına hayran olunmayacak gibi değil. Çok okuyan, çok düşünen biri. Ozan Çelik, Rüçhan Çalışkur, Feridun Koç, Beyti Engin, Ülkü

Aybala Sunat ve ismini sayamadığım bütün oyuncular... Çok şanslıyım, hepsi hikâyeyi çok sahiplendi ve buna bir iş gibi bakmadılar. Öyle olunca da kendilerinden de çok şey kattılar. Karakterlere çok önceden çalışmaya başlayınca diyalogları çoğu yerde beraberce düzenledik. Belki görmüşsünüzdür, Serdar Orçin'in ismi senaryoda katkıda bulunanlarda geçiyor. Çünkü bu süreçte biz o kadar çok şey konuştuk ki senaryonun pek çok yerinde onun fikirlerine yer verdik. Sadece kendi karakterine değil, diğer karakterlere ve hikayenin geneline de dair. İpek'in de çok ciddi katkıları oldu. Sahnelemeye, mizansene dair çok güzel önerileri oluyordu. Örneğin ellerinin hamurlu olduğu bir sahne var, orada kapı çalıyor ve Mukaddes'in kapıyı açması gerekiyor. İpek, kapıyı dirseğinin ucuyla kapatmayı önerdi. Biz bunu senaryoyu çalışırken konuştuk diye hatırlıyorum. Bu öneri önemsiz bir detay gibi görünebilir ama bana gerçekçiliği arttıran müthiş bir katkıymış gibi geliyor. Buna benzer daha çok şey var. Herkes bu kadar istekle katkı yaparken ben de bir grup arkadaşımınla beraber hikayeyi elbirliğiyle yukarı çıkarıyormuşuz gibi hissediyordum. Belki size yansıyan bu olmuştur.

Onun dışında oyuncu seçerken şablonlardan kaçınmaya çalıştım. Dizilerde, filmlerde kolayca yönelilen şablonlar var. Örneğin bir patron rolü mü var, hemen şöyle algılanıyor patron dediğin uzun boylu olur, haşmetli olur. İşte saçları olmaz çoğu zaman ya da sert bakışlı olur. Ben bu klişelere çok karşıyım. İlk etapta benim de aklıma aynı suret gelse bile hemen onu yıkmaya çalışıyorum. Dilek karakterini araştırırken birilerine danışsam belki bana marjinal tipli birini önereceklerdi. Ama hayat bu şablonları sürekli yıkıyor.

Yan karakterlerle ilgili de bir şey söyleyeceğim. Bazen tek sahnesi var diye kast seçiminde çok özenilmediği oluyor. Mesela avukatlık, doktorluk mesleğiyle, orada dönen meseleyle ilgili çok fazla bilgi sahibi olmadan, jargona hakim olmadan sahneler yazılıyor. Oyuncular daha önce hiç çalışmadan sete geliyor. Oysa bana o roller de çok önemli geliyor. Mesela o sahneyi izleyen bir doktorun filmde doktor rolünde bulunan kişinin diyaloglarını, cümle kuruş biçimini, beden dilini yadırgamaması gerekiyor. Mesleği doktor olan izleyicinin filmdeki doktor rolüne inanması gerekiyor. *Borç*'ta buna çok dikkat ettik. Örneğin bilir kişi, Medical'de çalışan görevli, Huriye'ye hastalığı hakkında bilgilendirme yapan doktor, burada oyuncuların hakkını teslim etmem lazım. Mesela Gülhan Kadim, filmde tek bir sahnesi vardı ama biz onunla iki üç kere acile gittik. Orada doktorlar bu hastalıktan muzdarip insanlarla nasıl konuşuyorlar, onlara nasıl yaklaşıyorlar görmek için... Reçeteyi nasıl yazdığından, damgayı nereye bastığına kadar öğrendik. Medical görevlisini oynayan oyuncumuz Çiğdem Özkurt Şipikerman bizzat o dükkanda iki gün satış elemanı olarak çalıştı. Sonra bilirkişinin diyalogları da birebir gerçek diyaloglar. Ben gerçek bir bilirkişi ile birlikte benzer iki hırsızlık vakasında gözlemci olarak bulundum. Bilirkişiyi oynayan arkadaşımız İhsan Önal gerçek bir bilirkişinin onayından geçmiş bir metni çalıştı.

**E.A:** Sizin detaycı kişiliğiniz, filmin içindeki küçük detaylara çok güzel bir şekilde sirayet etmiş. Hepsi bu detaycılığın güzel bir ürünü olarak ortaya çıkmış diye düşünüyorum. Çünkü gerçekten o detaylar izleme esnasında insana varlıklarını hissettiriyor. Bir mimik olarak, olmayan bir diyalog ya da sessiz kalış olarak mesela.. bunların hepsi aslında bahsettiğimiz detaylara dahil. Bu manada aslında etkileyciliğini bu detaycılıktan aldığını düşünüyorum filmin. Hemen buradan sinematografiye de geçeyim çünkü aynı minimallik ve sanki her sahne, bize çok geniş planlarda gösterilmek istenmiyormuş gibi hissediliyor. Yani biraz dar açılarda kalarak aslında oradaki yaşama odaklanmaya çalışıyormuş gibi. Bu doğru mudur bilmiyorum. Sinematografisi çok dingin bir film. Biraz önce bir cümle ile aslında buna değindiniz. "izleyici beni görmesin istedim, ön plana çıkmak istemedim" dediniz. Sanırım kamera açılarında bunu görüyoruz. Sanki izleyiciyi olayın içine sokmak istemişsiniz ve çok dar açılarda bırakmanın planlı bir iş olduğunu hissediyorum. Ve filmdeki ses kullanımı da çok doğal sanki yan odada oluyormuş gibiydi. Biraz da bu konularda düşüncenizi alabilir miyiz?

**V.S:** Burada hemen Meryem Yavuz'a gelmem lazım, görüntü yönetmenimiz. Meryem Yavuz da biraz önce Serdar ile ilgili bahsettiğim gibi işini büyük bir aşkla yapan birisi. Yani film yapma

eyleminin her aşamasında her an gözleri parlayan birisi. Biz Meryem ile de çok öncesinde çalışmaya başladık. O da hikâyeye çok organik bir ilişkiye girdi. Onunla konuştuğumuz bir şey vardı. Bu ev insanın üstüne üstüne gelsin. Yani sıkışmışlık hissi versin. İzleyiciye burada bir kişiye bile yer yok hissi versin. Sizin söylediğiniz gördüğünüz şey belki budur. Buna sanat yönetiminde de çok uğraştık. Mesela yatak odasındaki o doluluk, sandığın üstünde bulunan hurçlar, onların hepsi üzerinde uzun uzun düşünülmüş şeylerdi. Burada sanat ekibimize de teşekkür etmek istiyorum onlarla da çok planlı ve detaylı çalıştık. Açıları ve renk düzenlesini de hikayenin hizmetinde düşündük. Evet ses konusunda da çok detaylı çalıştık. Editörümüz Naim Kanat da bana bu konuda çok destek oldu. Ses tasarımcımız Cenker Kökten ile birlikte çok yoğun çalıştık. Tabii ki buralarda da gözettiğimiz şey, çabalarımızın kimsenin gözüne kulağına çarpan bir belirginlikte olmaması filmin bütünlüğü içinde erimiş halde seyirciye ulaşmasıydı.

**E.A.:** Meryem Yavuz'un imzası zaten var filmde, çok belli. Gerçekten onun eli değmiş filme, katkısı hissediliyor gerçekten de.

**V.S.** Meryem'in sadece eli değil hikayeye ilişkin güzel düşünceleri, zihniyeti de sızdı filme. Onun da senaryoya ciddi katkıları oluyor işin açıkçası. Meryem çok birikimli çok akıllı bir kadın. Filme hazırlanırken o konuyla ilgili önerebileceğimiz ne kadar kitap varsa okumak ister mesela. Şimdi ikinci filmimi de onunla çalışıyorum. Aklına güvendiğim insanların katkılarına açık olmak çok hoşuma gidiyor.

**E.A.:** Buradan ikinci filminizin yolda olduğu mesajını da almış olduk. Başarılar şimdiden. Sözü arkadaşım Fırat Osmanogulları'na bırakıyorum

**F.O.:** Hani konuşmanın başlarında söylediniz ya uzun süredir kafamı kurcalayan bir mesele idi, her yere götürdüm bunu. Sonuçta sizin zihninizde ürettiğiniz bir düşünce idi bu gündelik hayatta size çarpan fenomenleri değerlendirdiniz hislerinizi değerlendirdiniz. Bir yandan da filmdeki sıradan olana odaklanma meselesinden bahsettiniz ve aksiyona özellikle izin vermediğinizi de ve kendinizi de dışarıda bıraktığınızı belirttiniz. Bu noktada evet bu sizin zihninizin bir ürünü ama işin bir de seyirci kısmı var. Yani filmi gören her bir zihin farklıdır ve bu noktada seyirci nerede durur. Benzer bir soru sinema felsefesi panellerinden birinde Tayfun Pirselimoglu'na soruldu. Tayfun Pirselimoglu "ben seyirciye film yapmıyorum ben iyi bir film izlemek için film yapıyorum. Kimse izlemese de olur" gibi bir şey söylemişti. Bu noktada bu radikal bir cevaptı bence. Sonuçta iyi bir ekonomi yönetimi söz konusu. Bu noktada seyirci sizin için nerede? Sonuçta zevkler ve renkler tartışılır ki tartışılmazsa tüm estetik felsefesini çöpe atmış oluruz. Sizce bu noktada film yoluyla ürettiğiniz düşüncede seyircinin konumu hakkında neler söylersiniz?

**V.S.:** Yani Tayfun Hoca ile çok farklı tarzda filmler yapıyor muyuz gibi görünse de seyirciye film yapmama konusunda ortaklaşıyoruz sanırım. Ama iyi bir film izlemek için film yaptığım için değil. Benim kendi meselelerimi dinginleştirmek için film yapmaya o kadar ihtiyacım oluyor ki seyirciyi düşünenecek halim olmuyor. "Acaba bu film izlenir mi? Acaba seyirciye hitap eder mi? Hikayeyi biraz daha mı hızlandırsam?" konusunun çok derdim olduğunu söyleyemeyeceğim. Benim isteğim eteğimdeki taşlar dökülsün, üzerimdeki yükler kalksın, biraz ferahlayayım. Çünkü bir hikayeyi geride bıraktığınızda onun hissini size anlatamam o kadar güzel oluyor ki. Sürekli kafanızı meşgul eden sorulardan biraz olsun arınmak... İhtiyaçtan yapmış olmamdan ötürü tam bir meslek gibi de bakamıyorum aslında. Bir meslek bir hayatı nasıl bu kadar rahatlatıp güzelleştirebilir ki diye düşünüyorum. Belki de bizim meslek algımızda sıkıntı var. Meslek denen şey para getiren kendini tükettiğin sıkıcı işlerle özdeşleşmiş ya hep. Öte yandan şöyle bir şey de var, seyirci filmimi izlerken karşısında hazır cevaplar bulmasa, onu yönlendirdiğimi hissetmese, filmi bol bol konuşsa tartışsa dediğim de oldu. Yapım aşamasında değil ama film bittikten sonra söyledim bunu kendime. Gösterimlerden sonra iki saat süren tartışmalar olsa, insanlar filmdeki karakterleri birbirlerine farklı argümanlarla savunsa diye düşündüğüm oldu. Ama bu film özelinde tabii, diğer filmlerimde ne olur bilemiyorum. Şimdi böyle bakınca da seyirciden demek ki tamamen bağımsız değilmişim diyorum. Bütün bu arzularımın ciddi

şekilde gerçekleşmiş olması beni mutlu ettiğine göre seyircinin durduğu yerden çok da uzak değilim. Ama dediğim gibi bunlar film ortaya çıktıktan sonra gerçekleşen düşüncelerdi, yapım aşamasında hiç oralara giremiyorum çünkü çok içeride bir şeylerle uğraşıyorum ikinci filmi Temmuz'da çekmeyi planlıyoruz. Onun hazırlıklarına başladık. Orada da bu noktadayım.

**F.O.:** Bir şey daha var. Biçimsel olarak da tercih ettiğiniz ilginç olandan ziyade gündelik olana hatta olabildiğince gündelik olana yönelmeniz bu anlamda seyirci tartışması açısından biraz risk doğuruyor. Ben bu tarz filmler izlediğim zaman uzun süre konuşmuyorum ya da konuşamıyorum. Söyleşilerde olur ya "sorusu olan var mı" denir bir süre kimse parmak kaldırmaz ve herkes bir şey düşünür. Tam böyle bir şey değil tabi ki ama filmler kafamda soru işaretleri bırakıyor ve bu güzel bir şey. İçine dahil olmaktan ziyade o mesafeyi filmin koruması aslında benim için daha değerli olabiliyor. Çünkü örneğin bir ailenin yemek yemesi bir saat boyunca seyredilebilir. Bu belki ana akım seyirci için çok olası değil ama deneysel işlere konu olmuş zamanında. Bu bile izlemeye değer bir şey. Şunu eklemek istiyorum, oyunculuk yaptınız, daha önce kısa filmlerinizi, belgeseliniz var müzikle uğraşıyorsunuz aynı zamanda da senaryo yazıyorsunuz ve sanatın aslında birçok alanına dahil olmuşsunuz. Bu durum film yapma meselesi üzerinden düşünürsek nasıl katkılar sunuyor ya da tam tersi kısıtlamalara mı sebep oluyor? Bu konuda neler söylersiniz.

**V.S.:** Oyunculukla ilgileniyor olmamın güzel etkiler yaptığını düşünüyorum. Oyunculüğün çok zor bir şey olduğunu bilmem, oyuncularla iyi ilişkiler kurmamı, onları daha iyi anlamamı sağlıyor olabilir. Tabii *Borç*'taki oyuncular bu kadar özverili olmasaydı hem de kişilik olarak da bu kadar iyi anlaşmasaydık belki benim oyunculuk yapıyor olmamın olumlu etkileri çok da rahat hissedilemeyebilirdi. Müzik konusuna gelince, ben yıllardır müziğe çok ilgiliydim fakat bir şekilde hep sekteye uğruyordu. Böyle olunca da net çıktılar elde edemiyordum. *Borç*'tan sonra kendime artık müziği hiç bırakmayacağıma dair bir söz verdim. Pandemi de daha fazla yoğunlaşmama yardımcı oldu. Sonra farkettim ki, müzik ve sinema ile aynı anda ilgileniyor olmak beni çok dengede tutuyor. Bundan böyle mümkün olursa ikisini hep bir arada götürmeyi düşünüyorum yeni senaryomu yazarken eve kapandığımız zamanlarda müzik olmasaydı belki bu kadar verimli olmayabilirdim diye düşünüyorum. Tek bir şey ile uğraştığımızda orayı fetişleştirme riski oluyor ya. Tüm umutları oradan devşirmek, maddi manevi tüm kazançları oraya bağlamak o bence insanda biraz stres oluşturuyor ve yaptığı işle bazen arasını bozabiliyor. Yani çıkış noktasını zedeliyor ve kirletebiliyor gibi düşünüyorum. Ve o zaman insanlar başarısızlıktan çok korkuyor olabiliyorlar. Müzikle ilgilenmemin bunu da biraz çözdüğünü düşündüm ben. Mesela sinema ile ilgili karışık duygular, umutsuzluklar yaşadığımda müziğe kaçmak bana aşırı iyi geliyor. Sinemayla ilişkiyi hizaya sokuyor ve bu işi neden yaptığımı bana hatırlatıyor. Yaşamıma dışarıdan bakmamı, sinema sektörüne ve o üretme biçimine dışardan bakmamı sağlıyor. Bana en büyük katkısı bu bence. .

**E.A.:** Çok güzel anlattınız, çok teşekkür ederiz. Gerçekten çok keyifli bir söyleşiydi. Tekrar tebrik ederim, çok derinlikli bir film *Borç*. Düşündürme tarzı ile detaycı yapısı ile farklılaşıyor. Bu filmle dergimize katkı verdiğiniz için çok teşekkür ederiz. Diğer filminizi de konuşuyor olmayı arzu ederiz. Şimdiden başarılar.



CİLT(VOL):6 SAYI(NO):12 ARALIK(DECEMBER) 2021

# sineFILOZOFl

HAYATI SİNEMAYLA KAVRAMAK İSTEYENLERİN HAKEMLİ E-DERGİSİ

ARALIK SAYISINDA NELER VAR?

## Editörden

Eda Arısoy

## Makaleler / Articles

Yapay Zekâ Düalizminde Özbilinçlilik Halinin Varlığı Ve Yıkımı Üzerine

*On The Existence And Destruction Existence Of Self-Consciousness In Artificial Intelligence Dualism*

**Mehmet Ali Sevimli - Meral Serarslan**

Mimarlık Ve Sinema Arakesitinde Yer Ve Yersizliği Okumak: Ahlat Ağacı Filmi'nde Ruhun Yitimi

*Reading Place And Placelessness At The Intersection Of Architecture And Cinema: Loss Of The Spirit In Ahlat Ağacı (The Wild Pear Tree)*

**Gülşen Ergün Bilgili - Pınar Dinç Kalaycı**

*Oryantalist Bakış Yeniden: Djam (Aman Doktor) Filminde İstanbul*

*The Orientalist Look Again: Istanbul In The Djam*

**Özge Güven Akdoğan**

Emotional Appeal Of Science Fiction Cinema: In Awe Of Interstella

*Bilim Kurgu Sinemasının Duygusal Cazibesi: Yıldızlararası'na Duyulan Hayranlık*

**Mehmet Sarı**

Sinemada "Rüya" Ve "C Blok" Film Örnekleri Üzerinden Sosyal Konut Eleştirisi

*Social Housing Criticism Based on Rüya And C Blok Film Samples In Cinema*

**Burhan Kılıç**

Rewriting Shakespeare: Discussing Postmodern Drama Elements in Two Feature Film Adaptations of William Shakespeare's play "The Tempest"

*Shakespeare'i Yeniden Yazmak: William Shakespeare'in oyunu The Tempest'in İki Film Uyarlamasındaki Post Modern Drama Unsurları*

**Emir Orhan Kılıç - Ayşe Çakır**

Suyun Sesi Filminde Posthümanist Perspektiften Öteki-Oluş *Becoming-Other From The Posthumanist Perspective in the Shape Of Water Movie*

**Duygu Ergün Takan**

İpin Ucunda Dans Eden Kuklalar: Parazit Filmi ve Sınıf Bilinci Yoksunluğu

*Puppets Dancing on a String: Parasite and Lack of Class Consciousness*

**Erman Kaçar**

Mikhail Bakhtin'in Kronotop Kavramı Bağlamında Kalandar Soğuğu (2015) Filmi

*The Movie Kalandar Soğuğu (2015) In The Context of Mikhail Bakhtin's Chronotope Concept*

**Ayşegül Konak**

## Değini / Views

Küçük Şeyler Dünyasında "Kamufle Ben"

**Berna Akçağ**

6. Yıl Geride Kalırken

**Hacı Mehmet Duranoğlu**

## Kitap İncelemeleri / Book Reviews

Yeni Sinefile

**İnceleyen: Tezcan Kaplan**

Post-Sinema: 21. Yüzyıl Sinemasının Kuramsallaştırılması

**İnceleyen: Aysu Uğur**

Düşler Fabrikasına Kısa Bir Ziyaret: Hollywood Sineması

**İnceleyen: Dilar Diken Yücel**

## Söyleşiler / Interviews

Vuslat Saraçoğlu İle Söyleşi

**Eda Arısoy - Fırat Osmanoğulları**