

9 772547 945007
ISSN 2547-9458



CİLT(VOL):8 SAYI(NO):15
HAZİRAN(JUNE) 2023

sineFİLOZOFİ

HAKEMLİ E-DERGİ

PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL





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

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

Editör / Editor

Dr. Öğretim Üyesi, Işkın Özbulduk Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Editör Yardımcısı / Assistant Editors

Dr. Öğretim Üyesi, Dilar Diken Yücel, İnönü Üniveristesi, Türkiye

Dr. Fırat Osmanogulları, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

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

Arş. Gör. Aysu Uğur Balcı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Aslı Şahinkaya Ermiş, Başkent Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Gülşah Altuğ, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye

Mert Can Arık, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Kitap İnceleme Editörü / Book Review Editor

Suna Can Özbulduk, Anadolu Üniversitesi, Türkiye

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Legally Responsible Editor in Chief

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

Yayın Kurulu / Journal Editorial Board

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

Prof. Dr. Patricia Pisters- University of Amsterdam, Amsterdam, Holland
Prof. David Martin Jones- University of Glasgow, İskoçya
Prof. Richard Rushton- Lancaster University, İngiltere
Prof. Dr. Thomas E. Wartenberg, Mount Holyoke College, MA, USA
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. Adrian Martin, Monash University, Australia
Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Nüket Elpeze Ergeç, Çukurova Üniveristesi, Türkiye
Assoc. Prof. Anna Stavrakopoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Greece
Assoc. Prof. Evangelos D. Protopapadakis, National and Kapodistrian University of
Athens, School of Philosophy, Department of Philosophy, Athens, Greece
Assoc. Prof. Robert Sinnerbrink- Macquarie University, Avustralya
Dr. Tarja Laine, University of Amsterdam, Media Studies, Amsterdam, Holland
Doç. Dr. Hakan Erkılıç, Mersin Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Gökhan Uğur, Beykent Üniversitesi, Türkiye

Bilim, Sanat ve Danışma Kurulu / Science, Art and Advisory Comittee

Yönetmen Pelin Esmer, Türkiye
Yönetmen Ümit Ünal, Türkiye
Yönetmen Tayfun Pirselimoglu, Türkiye
Yönetmen Belma Baş, Türkiye
Yönetmen Kıvanç Sezer, Türkiye
Yönetmen Emre Yeksan, Türkiye
Yönetmen Belmin Söylemez, Türkiye
Senior Lecturer of Philosophy, Gary Zabel, University of massachusetts, USA
Prof. Dr. G. Deniz Bayrakdar, Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Mukadder Çakır, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Meral Serarslan, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Hülya Önal, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. 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, Türkiye
Doç. Dr. Seda Arıkan, Fırat Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Selçuk Ulutaş, Nevşehir Hacı Bektaş Veli, 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 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. Sarper Bütev, Kastamonu Üniversitesi, Türkiye
Öğr. Gör. İren Dicle Aytaç, Kocaeli Üniversitesi, Türkiye
Öğr. Gör. Berna Akçağ, Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Türkiye

Logo Tasarımı / Logo Design

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

Kapak Tasarımı / Cover Design

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

Sayfa Tasarımı / Page Design

Dr. Öğretim Üyesi, Işkın Özbulduk Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Web Editörü / Web Editor

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

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

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor

Öğr. Gör. Dr. Erdinç Yılmaz, Gaziantep Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Gaziantep

Türkçe Dil Editörü/ Turkish Language Editor

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

Sosyal Medya Ekibi / Social Media Team

Ece Yirmibeş, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Burcu Kanaç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Ceren Aysu Can, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Ceren Nazan Tekin, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Esmanur Çağlar, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Gülşen Altaş, Ege Üniversitesi, Türkiye

Zehranur Tüter, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Sekreteryası/ Secretariat

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

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

SineFilozofi has adopted the policy of providing open access. The journal does not charge APCs or submission charges. The Journal is not commercial, and access to the journal content is free. SineFilozofi operates on the basis of volunteerism. No royalties are paid for the articles, book and movie reviews or interviews that are published in the journal. To ensure that the journals's content is original, articles sent to the journal should not be published elsewhere or sent for publication. However, once a content has been published in our journal it can be published in other media.

SineFilozofi does not hold the publishing rights of the contents send by writers. All publishing and copy rights belong to the writers. Works published in the journal cannot be used without a proper reference



SineFilozofi, Türkiye adresli bilimsel dergilerin 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
Adres/Mail : Bışkek 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

Editörden	iv-v
Işkın Özbulduk Kılıç	

-Davetli Değini- -Invited Review -

<i>The Image in Thought</i>	1-13
<i>D. N. Rodowick</i>	

Makaleler . Articles

Dönüştürücü, Eleştirel ve Politik Bir Sinemanın İmkânı: Guy Ernest Debord Sineması (Araştırma Makalesi)	14-30
<i>The Possibility of a Transforming, Critical and Political Cinema: Guy Ernest Debord's Cinema (Research Paper)</i>	
Hale Satıcı	

Kaptan Fantastik (2016): Kapitalizm Kıskaçında Başka Bir Hayat Mümkün mü? (Araştırma Makalesi)	31-51
<i>Captain Fantastic (2016): Is Another Life Possible in the Grip of Capitalism? (Research Paper)</i>	
Deniz Yüceer Berker Cem Yıldırım	

Zorbalığın ve Damgalanmanın Sinemasal Suretleri: <i>Bilmemek</i> Filmi (Araştırma Makalesi)	52-74
<i>Cinematic Aspects of Bullying and Stigma: Not Knowing Film (Research Paper)</i>	
Onur Turgut	

Search for Transcendent in Science Fiction and Apocalyptic Films (Research Paper)	75-90
<i>Bilim Kurgu ve Apokaliptik Filmlerde Aşkın Arayışı (Araştırma Makalesi)</i>	
Osman Şahin	

Sorry We Missed You Filminde Yabancılaşma: Karl Marx Perspektifinden Bir Değerlendirme (Araştırma Makalesi)	91-113
<i>Alienation in the Movie Sorry We Missed You: An Assessment From Karl Marx's Perspective (Research Paper)</i>	
Seda Dilek Göğüş Hakan Kılınc	

Nostaljik Bir Deneyim Olarak Modernlik: Mimaroğlu Belgeseli (Araştırma Makalesi)	114-133
<i>Modernity As A Nostalgic Experience: Mimaroğlu Documentary (Research Paper)</i>	
Arife Hümeysra Hüsmen	

Estetik Varoluş ve Umutsuzluk: <i>Le Feu follet</i> (Araştırma Makalesi)	134-151
<i>Aesthetic Existence and Despair: Le Feu follet (Research Paper)</i>	
İrfan Yalçın	

The Philosophy of Chaos in Cinema: An Analysis on the Movie Mr. Nobody (Research Paper)	152-181
<i>Sinemada Kaos Felsefesi: Bay Hiçkimse Filmi Üzerine Bir Analiz (Araştırma Makalesi)</i>	
Yavuz Akyıldız	

- Evaluation Of The Concepts Goodwill and Duty, Considering The Cinematographic Narrative Through The Film “Dept” (Research Paper)** 182-197
İyi Niyet ve Görev Kavramlarının Sinematografik Anlatıda “Borç” Filmi Üzerinden Değerlendirilmesi (Araştırma Makalesi)
Eda Arısoy
- Ömer Kavur’un Erken Dönem Filmleri: Varoluşçu Arayışların Sineması (Araştırma Makalesi)** 198-215
Ömer Kavur’s Early Films: The Cinema of Existential Seeking (Research Paper)
Mustafa Kemal Sancar

Söyleşi – Interview

- Çiğdem Vitri nel ile Söyleşi** 216-232
Interview With Çiğdem Vitri nel
Serdar Öztürk

-Invited Review -

The Image in Thought

D. N. Rodowick*

Compare a concept with a style in painting

– Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*

Whether classic or modern, the great philosophers are often inventive stylists. It takes only a slight direction of attention to recognize suddenly that Plato or Wittgenstein are poets of philosophy, no less than Emerson, Nietzsche, Cavell, Deleuze and indeed many others. How is it possible to separate their art of thinking from the writerly composition of concepts in a space and time whose weaving of voice, rhythm, polyphony, and counterpoint seem so close to musical creation? In fact, one cannot. Thinking and the expressive line are inextricably intertwined in the great philosophical stylists.

Deleuze himself beautifully voiced this perspective in a lecture entitled, “What is the Creative Act?,” presented at la FEMIS in 1991, which opens with the question, “What does it mean to have an idea in cinema?” Deleuze notes an experience all too familiar to every creative mind—having an idea is an event worth celebrating because its occurrence is rare and unpredictable. To think, one must prepare a terrain and a context where an idea can germinate and unfold because, as Deleuze says, “No one has an idea in general. An idea—like the one who has the idea—is already dedicated to a particular field.... Ideas have to be treated like potentials already *engaged* in one mode of expression or another and inseparable from the mode of expression, such that I cannot say that I have an idea in general. Depending on the techniques I am familiar with, I can have an idea in a certain domain, an idea in cinema or an idea in philosophy.”ⁱ

*Prof., The University of Chicago, USA

E-mail: dnrodowick@uchicago.edu

ORCID : 0009-0002-2039-5911

DOI: [10.31122/sinefilozofi.1316515](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1316515)

Rodowick. D.N. (2023) The Image in Thought. SineFilozofi Journal. 8 (15). 4-13.

[10.31122/sinefilozofi.1316515](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1316515)

One of the principle lessons expressed here is that there is no difference between theory and practice. I have often been asked to explain how I understand the relationship between my philosophical work and my creative practice. For many years, my habitual response was simple though perhaps not very clear or revealing: I am thinking, and these are two media or practices wherein or through which I feel compelled to think. Or as Deleuze might say, I am thinking but in the two different domains of concept and image.ⁱⁱ

The inescapable impulse to create experimental images and to write what is sometimes called “theory” has for me always arisen simultaneously, as if springing from the same barely conscious point of origin. Many years later, I discovered that Henri Bergson named this experience as intuition and made it the source of his creative philosophy. There is nothing mysterious or occult about intuition. Intuition is a concrete philosophical practice where thinking deeply engages with the matter and time of human and inhuman life; its modes of attention are open to everyone, whether artist or philosopher. What Bergson calls intuition is a way of engaging thoughtfully with the world—and all the complexities of spatial and temporal experience of being in a world—with the fullness of your combined mental, perceptual, and bodily attention. In its deepest sense, philosophical intuition involves thinking directly in and through sensory experience both perceptually and mentally, where body and mind resonate in their multiple relations with the world’s forces, energies, and matters of sensation. Thoughtful investigation through intuition may lead to philosophy (conceptual expression) or unfold itself in perceptual experience (say, images or percepts), but somewhere, their borders always touch and interpenetrate, flowing into and out of one another in a domain whose point of departure may be mental experience (thinking as philosophy) or a perceptual experience (thinking through the Image).

The scandal remains but must be directly confronted. What would it mean to propose seriously that creative work is a philosophical practice? Take as one point of departure the relation between problems and ideas as related to intuition. Here, the philosophical question one might ask of any given creative work is: how does an intuition give rise to an idea that is formulated in response to a problem?

If there is any unifying thread to my creative practice, and I believe there is, it arises in intuiting ways of making movement and time “problematic” in relation to perception and thought. Investigating critically the mediation of temporal experience by technicity—the logical design of cameras, lenses, and recording media, whether analog or digital—is another special concern. All of my moving image works may be read as posing new questions or problems about temporal and sensory experience by experimentally testing the normative design of recording devices and programs with respect to the capture of light, space, color, movement, duration, and time. In this respect, I have a continuing interest in amateur or consumer recording technologies and programs because these are machines designed to reproduce automatically a restricted set of perceptual norms of space and time. The question then arises how can one creatively extract or produce different dimensions of sensation by experimentally testing these technologies in ways that push them beyond their design parameters and thus submit them to an internal critique?

Take for example two short works made thirty years apart: *Southcote Road: Frame Displacement* (1982, 16mm silent film, color, 3m) and *Waterloo* (2012, HD video, color, sound, 3m 58s).ⁱⁱⁱ

One obvious commonality between the two works is their internal time structure, and the fact that they are made through improvised performative actions that are territorially delimited in space and duration. The basis of both works are circular walks in defined locations: *Southcote Road* documents the street where I lived in London on the last day of a seven-week stay in the summer of 1981; *Waterloo* documents an urban any-space-whatever in contemporary London. The brevity and temporal discipline of the second walk is inspired by the first. Editing plays no role in either work, apart from starting and stopping a process. Like many of my earlier films, *Southcote Road* is structured by a gestural performance, a dialogue or dance between a hand-held camera and a shaving mirror, improvised within an automated protocol: in this instance, programming the camera with an intervalometer to capture one-frame-per-second until, after three minutes, the film runs out. Unlike digital capture, which is limited in duration only by the memory capacity of digital devices, here time is a finite resource that expires in a fixed interval. In *Waterloo* and my other digital “walking” works, I apply this durational constraint as an abstract discipline in order to restore the value and density of time to a digital domain where time is in principle unlimited and thus increasingly devalued.

Absent from the projected space of *Southcote Road* is evidence of the physical exhaustion and actual duration of the performance, which took nearly one hour to record. In *Waterloo*, however, the time of the work is the time of the walk. Just under four minutes long, *Waterloo* captures in “real-time” a thoroughly mundane location and situation – two circular trajectories through an underground passageway connecting the London Imax theater to Waterloo station. Using an iPhone on a hand-manipulated monopod, I follow a figurative line drawn by the electrical conduit running along the top of the tunnel walls. Of course, this is not what one sees in the image. Similar to *Southcote Road*, *Waterloo* is recorded in a single take using a capture rate of one-interval-per-second. As I move through the space, focus, exposure, and effective shutter speed are allowed to float. The initial images begin as almost abstract color fields that are blurred, textured, and fluid before resolving into a new series of volumes that emerge as if roughly extracted from the electrical conduit: jagged tubular shapes expand, contract, and torque while dissolving and reshaping themselves unpredictably against the varying and textured color fields. These tonalities emerge in response to the shifts in color temperature and luminance produced by the tunnel’s sources of artificial illumination. The sound is captured in real-time along with these images – distant traffic, rumblings, footsteps, drunken laughter, and snippets of animated conversation. The off-screen presence of real-time synchronized audio is an important temporal marker, for the rhythmic succession of (only) apparently still images are shaped by a duration every bit as real as the sound.

Despite other similarities, I think of these two works as experiments aimed as extracting novel dimensions or varieties of time from a given duration by exploring how spatial intervals produce tensions between stillness and movement. There is also something like an “epistemological” difference between the two works as defined by their improvised, gestural

performances in the analogue and digital domains. *Southcote Road*'s compositional gestures are photographic and "reflexive" while *Waterloo*'s are immersive and sensory. The automated operations of the intervalometer in *Southcote Road* compress time and duration so as to unveil the materiality of the filmstrip in a stuttering series of sequential images that shape a perceptual mise-en-abyme where the camera-hand works to frame the mirror-hand – there is a constant doubling of frame and screen as rotations of the mirror produce a cascade of reflected images from off-screen space. This is a reflexive gesture where the image sees itself seeing itself. Alternatively, in *Waterloo* the gestural hand paints a digital space where the interval is stilled and space is stretched and blurred because the algorithms for maintaining focus, exposure, and color rendering lag behind the movements of the hand in this low light environment. On top of or alongside the uninterrupted duration of the soundtrack there unfolds in the replacement of one image by another a digital domain whose framing of movement has a different phenomenological status than an analogue photograph – it is more a phase space of fluid and abstract transitions where time is suspended than a series of animated stills. Call this a digital time that appears in the image because the automated and algorithmic functions built into the camera continually fail to maintain the representational norms for which they were designed. Nevertheless, everything presented onscreen in *Waterloo* is data drawn from the actual environment – volumes, movements, surfaces, light intensities, color temperatures. This is the prosaic world in which we situate ourselves, but it is not the world of so-called natural perception, which it still appears in *Southcote Road*'s staccato series of images.

These first two examples demonstrate the central formal and philosophical thread of my creative practice: with one or two exceptions, none of my works present movement in what is conventionally called "real time." Almost all devices for recording moving images, especially consumer devices, are designed to capture and present time as if it were a homogenous medium that unfolds through linear and chronological movements presented as uniform and continuous changes in space: either uninterrupted duration or the quantitative addition of continuous spatial sections (long take or continuity editing). How can one imagine creatively other forms of temporal experience?

Taichung (2012, HD video, color, sound, 4m 50s) is one work that seems to be an exception to my investigation of alternatives to so-called "real time" recording. Rather than interrupting movements by recording at unconventional frame rates, *Taichung* is a phenomenological exploration of the infinite density of the physical reality of a world location and its space-time architecture. The work was recorded at sunrise from the 37th floor of a hotel in Taiwan's second city, Taichung. At first the image appears to be perfectly still, as if a photographic slide of a cityscape accompanied by the off-screen sound of a blaring television. The sound is incomprehensible for non-Mandarin speakers, but its genre is unmistakable. It is in fact a measure of mundane media-time – a news and weather report leading up to a change of hour – and similar to the soundtrack of *Waterloo*, it is an obvious measure of chronologically unfolding duration. Real-time takes on a different meaning, however, as presented by the perceptual discrepancy between a prosaic sonic time and the only apparently still image, which actually frames an infinite variety of barely perceptible interconnected

micromovements: the early morning passage of miniscule cars and trucks; tiny bursts of light throughout the frame, which are actually car headlights on the horizon; the passage of clouds so slow as to be barely detectable; and towards the end, the rising sun, only a few pixels in size, that appears above the mountains before disappearing into the clouds. The idea of *Taichung* is to recover from a singular duration a dense matrix of physical and natural actions in all of their incalculable contingency and complexity. As in Cage's 4'33", for viewers willing to redirect their perception and phenomenological attunement, the image is anything but static, minimal, and empty of content—there are entire worlds to discover there if one can release oneself from an alienated and mediatized clock time to intuit more deeply the infinite density of movement and time bustling in this interwoven matrix of human and natural actions.

Center (Inside Out) (2013-2014, HD video, color, silent, 1m 30s) presents another stark alternative both related to yet different from the temporal tactics I have discussed so far. I have mentioned my interest in testing the technological limits of consumer recording devices. What is the difference here between the analog and digital domains? Working with “tricked-out” iPhones and iPads, I began to discover that digital cameras were fundamentally distinct, perhaps even ontologically distinct, from analog video recorders; indeed, they are more like programmable computers with lenses than recording devices. This realization inspired a number of new experiments with non-standard frame rates and shutter speeds. However, I found myself missing a special capability of super-8 cameras, which is the possibility of “triggering” images one photogram at a time and using in-camera editing to build up animated image clusters of various metrical lengths and combinations. Both Rose Lowder and Kurt Kren have created compelling work with these strategies. Turning a video recorder on and off is not the same as triggering a single film frame because, as can be seen in the contrast of *Waterloo* with *Southcote Road*, the digital image is not a photogram; it is rather a pixel matrix. Unlike super-8 or 16mm film it is difficult to animate images in-camera because digital recorders capture dynamic data streams rather than whole frames. Change occurs not in the displacement of one “image” by another, but rather through data operations in a logical space that samples light values and encodes them as symbolic notations of color, intensity, and position. Individual pixels in the matrix correspond to memory locations that are dynamically updated during capture and playback; pixel values are continually changing but the matrix itself does not move. At a fundamental level, the digital apparatus conditions time, movement, and space in ways that are profoundly different from the photochemical filmic apparatus, and acknowledging these conditions shape intuitive responses to a new philosophical problem: what is a digital time image?

I will return to this question. But for the moment, it is important to acknowledge that digital cameras do capture still images, that is, “photographs.” *Center (Inside Out)* is a love letter to Le Corbusier's Carpenter Center for the Visual Arts at Harvard University, where I spent nine stimulating years, and a video postcard to the colleagues I left behind when I moved to Chicago in 2013. The idea informing *Center* was to invent a strategy of in-camera digital animation analogous to what is very simply done in the analog domain. The solution was to adapt a time-lapse program for the iPhone, although using it to record only one image at a

time at disjointed temporal intervals of $1/30^{\text{th}}$ of a second – the elapsed interval between any given image in *Center* can range from several minutes to several months, although this is invisible to the viewer in the flood of images passing onscreen at 30 frames-per-second. *Center* is related to both *Southcote Road* and *Waterloo* through the idea of investigating different ways of relating stillness and movement in non-standard times and frame rates. It is also another unedited work, though this time “hand animated” by taking a series of over one thousand sequential still images over a period of a year. The successive images follow a planned trajectory circling around the outside of the building, and then descending in circular movements from the fifth floor to the basement. Individual details are composed to assure maximum discontinuity through a precise compositional discipline: each successive image is framed to maximize contrast in terms of scale, shape, color, texture, and other formal values. Despite the apparent rapid-fire continuity, because there is an indefinite interval between each image, the composed fragments assembled on the time-line involve a radical compression of time into an image-crystal or constellation where a life lived over 12 months is condensed into one minute and thirty seconds. Perhaps *Center* and *Taichung* can be read as two variations on a digital time-image where the intensive intervals of *Center* turn the durational image of *Taichung* “inside out,” thus revealing between and across each image micro-intervals of time whose interval duration and division fall below perception yet makes themselves perceptible, perhaps, as rhythm.

The deeper problem I am trying to define here is the ontological distinctiveness of the presentation of time in digital images, which in my creative work is often intuitively expressed by exploring different varieties of stillness in relation to movement. There is an absolute stillness at the bottom of cinematographic movement, which is the individual photographic frame on the filmstrip, where time congeals into a space that cannot be further sub-divided. This segmented time then becomes a building block for assembling fixed spatial intervals at various scales – from Eisenstein or Vertov’s metrical editing to the sequence shots of Orson Welles or Béla Tarr – that define the pulse of time in every filmic image. Alternatively, everything in the digital image is a numerical *process*, and this intuition leads to two fundamental facts whose potential creative significance is very great. First, digital images can express change, but they do not *move* because their fundamental form is symbolic notation, tokens of numbers within a pixel matrix that neither occupies space nor changes through time. Rather, time values are assigned to groups of pixels as output instructions in the form “retain value x for time interval y.” The stilled digital interval is less a “freeze frame” than a suspension of time within the matrix or designated regions of the matrix. We may perceive “movement,” but ontologically the electronic image is never wholly present in either space or time nor does it “pass” in any way analogous to the unreeling filmstrip. Instead, the digital image is constructed through dynamic changes in information inputs and outputs within a pixel matrix that it is fundamentally discontinuous – it is never identical to itself in a given moment of time but rather is presented in a mosaic of oscillating pixels.

This discontinuity at the heart of the digital image leads to the second fundamental intuition, which is one can construct micro-intervals of time and assemble them into constellations that interact at scales above and below the frame, or even as fractional divisions

within the frame.^{iv} Unlike the chemical photogram embedded on the film strip, the digital interval is almost infinitely variable, scalable, and divisible. Finite extension in space is always the measure and limit of photochemical time. Alternatively, within the digital image, composed space and time may be compressed or expanded at will on the editing time-line – any given interval may in principle be digitally re-timed in durations ranging from fractions of seconds to minutes or even hours.

Again, I turn to paired examples. *Pyramid* (HD video, color, silent, 3m 50s), is the result of experiments inspired after visiting an exhibition at London's Tate Museum, *Conceptual Art in Britain, 1964-1979*, in 2016. The title of the work, and its "protagonist," refers to Roelof Louw's *Soul City (Pyramid of Oranges)* (1967), a sculpture composed from a pyramid of fresh oranges whose geometry is gradually disrupted as visitors "consume" the work by taking away its organic elements one by one. However, the mathematical protocol and the aesthetic idea informing my *Pyramid* was more directly inspired by John Hilliard's matrix of 70 photographs entitled, *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)* (1971).^v In contrast to *Center*, *Pyramid* was animated in Final Cut Pro on the digital time-line, in full knowledge that the digital image has no fixed interval but rather its duration can be digitally re-timed along both horizontal and vertical compositional axes. The work is composed from 482 sequential photographs of Louw's eponymous orange captured with systematic variations in light and dark bracket exposures, which were then assembled into a baseline video of twenty seconds duration, which is itself repeated ten times. The internal time structure of the work resulted from assembling a "time pyramid" in which six layers of the baseline video are superimposed, one on top of the other; each layer is then retimed systematically for shorter and shorter durations and thus more and more compressed speeds. Viewed as a static graphical picture within the editing program, the stacked layers appear geometrically in the form of a pyramid, thus giving this digital time-image its name. But when displayed on the screen, the fixed matter of the orange shatters into bursts of flickering quanta of light or energy that pulses in heterogenous waves or flows, until receding into darkness. The rigid spherical form gradually and systematically dissolves as micro-intervals of time accumulate within it as if an intensive temporal mise-en-abyme.

Untitled (2017, HD video, color, silent, 9m), sometimes referred to as *Augustine on the Beach*, exemplifies another tactic of using time pyramids to work with intensive and heterogenous durations. The video opens with a citation from Augustine's *Confessions*, "Time never lapses, nor does it glide at leisure through our sense perceptions. It does strange things in the mind," and concludes with the philosopher's question, "What, then, is time? If no one asks me, I know what it is. If I wish to explain it to him who asks me, I do not know. Yet I say with confidence that I know that if nothing passed away, there would be no past time; and if nothing were still coming, there would be no future time; and if there were nothing at all, there would be no present time." *Untitled* is a creative response, in the form of another kind of digital time-image, to the philosophical problem posed by Augustine's pointillist conception of passing time in which three temporalities coexist within any given interval: a time present of things past; a time present of things present; and a time present of things future. Here the baseline is a simple long take of a sunset on the ocean at Étretat on the coast of Normandy, a

site favored by many Impressionist painters. But similar to *Pyramid*, this simple duration is interrupted and internally complicated by superimposing eight stacks or layers of the baseline image whose durations are increasingly compressed. In simple chronological time, the sun sets within seven minutes. However, the time pyramid in *Untitled* is constructed so that after 30 seconds, a second layer is superimposed on top of the first but retimed so that the sun sets within a duration of about six minutes, and so on incrementally until, at the peak of the pyramid, the movements of sun, clouds and waves are compressed into a duration of one minute. What one sees inside the work are internal cycles or repetitions of more and more compressed time that blur the image and cause it to vibrate internally with more and more intensive rhythms, until its forms begin to dissolve into atmospheres, producing painterly effects not unlike Monet's 1872 *Impression, soleil levant*. In the final stages of the work, chronological time reasserts itself gradually as the superimposed durations conclude one by one.

The model of the time-pyramid has become more and more frequent in my work, starting with the fourth part of *Plato's Phaedrus* (2015-2016, HD video, color, Dolby 5.1, 68m) and its companion piece, *Agora, or things indifferent* (2015-2016, HD video, color, Dolby 5.1, 11m), and extending to more recent videos like *Lichtung Test No. 1* (2017, HD video, color, 9m9s). While the basic idea may seem simple, I discovered that an almost infinite variety of spatial effects can be produced within the temporal geometry of time pyramids by experimenting with mathematical formulas for manipulating the ratio of intervals aligned on the horizontal line in relation to the ratio of micro-intervals ascending into the vertical stacks. One might imagine these formulas as a kind of a digital alchemy or numerology.

I want to conclude, however, with another idea that is becoming more and more important to both my single-channel videos and my work with moving image installations. I call this, aspect seeing in time. Aspect perception is a phenomenon familiar to psychology, but its most well-known philosophical examination appears in the second part of Ludwig Wittgenstein's *Philosophical Investigations*. Wittgenstein invokes aspect seeing to examine how a given form or picture can give rise to conflicting or contradictory perceptions and interpretations, as in the famous drawing that can be seen as either a duck or a rabbit, but not both simultaneously. However, the problems of interpretation raised by aspect seeing are not limited to spatial illusions.

My moving image installation, *Interval*, takes up this problem as an investigation of how remediations of the historical image – in other words, re-presenting the mediated image under different temporal aspects – may affect our perception of time and processes of memory and forgetting. In 1983, I completed a film entitled *1963 (a meditation on history and violence)* (16mm silent film, color, 10m), which proved to be my last circulating analog work. Made twenty years after the assassination of President John F. Kennedy, *1963* is a contemplative investigation of the relation between image and memory, and indeed image as a medium that obscures memory as much as preserving or transmitting it. The paradox here is that the more traumatic the historical event, the more images and documents proliferate around it, clouding or fogging the experience to such an extent that one only sees the obscuring haze.

The source material for 1963 was a copy of Abraham Zapruder's 8mm footage of the Kennedy assassination, itself re-filmed in color Super-8 from the screen of a small black and white video monitor as it was broadcast on national television. Already twice mediated, these 26.6 seconds of images were then blown up to 16mm and step-printed at one frame-per-second, slowing and obscuring the image while bringing forward the textures of its electronic and photochemical mediations. In 1963, the step-printed sequence is repeated once – history repeats itself, at least in images.

In the intervals of time that have now elapsed between and beyond 1963 and 1983, I often thought about returning to these materials but in expanded form and using digital means. *Interval* is thus a new iteration of my ongoing interest in the fading of memory and historical experience as a function of image and medium. My intuition here is that the mediated images that comprise our collective memory of historical events are subject in complex ways to temporal erosion, where duration becomes distended and elliptical, gapped and perforated, and space is clouded by a thickening or sedimentation of time perceived as indistinct layerings of the past and the present in uneven rhythms.

The Zapruder film comprises 486 frames exposed at 18 frames-per-second on Kodachrome II safety film, shot from Zapruder's vantage point on a concrete pedestal near Dealey Plaza in Dallas, Texas. *Interval's* first temporal aspect shift is presented in eighteen cyanotype prints aligned in a continuous series on the gallery walls. (Printing digital files with this anachronistic photographic process presents another turn in *Interval's* analogue-digital transformations.) Each individual print is an image sampled from 1963 by dividing the running time of the work by a factor of 18. Set equidistant from each other, the arrangement of these images in series recalls the unrolling of a strip of film, and their uneven textures and monochrome color are reminiscent of Warhol's "Disaster Series."

Two video projections are set at either end of the print series. The time structure and duration of these works are very different; indeed, they present two different digital time-images. The first video is a time pyramid (*Red Interval*) wherein a baseline sequence extracted from 1963 is copied, retimed at different durations, and stacked vertically on the editing timeline in different opacities. The effect of layering different intervals of the image one on top of the other suggests that a heterogeneous and a-rhythmic time is itself obscuring the image. Layers loop and retrogress, preventing actions from going forward while splitting, fraying, and dissolving space as if to introduce new contingencies into the event, which nonetheless arrives at its foreordained conclusion.

The second projection (*Slow Interval*) is ideally set off from the rest of *Interval* in a quiet and darkened space. If the temporal aspect of the print series suggests an imagined external view point and a linear though gapped trajectory in time, and if the first video presents a compression of historical time into densely packed heterogeneous series, the second video offers an impossibly elongated event, slowed to the point of indiscernibility. The space of the second projection is meant to give the impression of residing within our own heads, or some solitary space disconnected from the outer world. This should be a floor-to-ceiling projection. Its material comprises a digitized file of the super-8 source images for 1963, retimed to a

duration of 55 minutes – the exact time elapsed between the landing of Air Force Two at Love Field in Dallas and the firing of the first shot in Dealey Plaza. For viewers unwilling to spend significant time in this meditative space, the images will appear almost completely still, or moving forward at a rate just below the capabilities of human perception.

A central theme of *Interval* concerns the technological conveyance of historical experience through images in uneven rhythms and staggered durations where information is both elliptical and gapped, and either too present or too withdrawn. There is a lesson to be learned here that is no less important for the spectator than the artist. Any given image contains everywhere and on its surface all the information it will ever convey; nothing is suppressed or invisible. However, while every image presents a space of total visibility, every observer confronts the image from a perspective of limited intelligibility. Interested observers never perceive every data point that the image offers – information emerges or recedes according to the external perspectives and contexts from which images are perceived and interpreted, and these contexts are continually appearing and disappearing in entirely contingent ways. Wanted here is a better comprehension of how the intelligible is distinct from the sensible. The radical multiplication of images, documents, and data in contemporary culture neither adds to nor subtracts from our ability or inability to derive sense from them. Images have no ethics, only interpretations of images, and these are inherently incomplete, contested, and contradictory. Learning to see time differently may yet help us to experience time differently.

¹ “What is the Creative Act?” in *Two Regimes of Madness*, ed. David Lapoujade, trans. Ames Hodge and Mike Taormina (Cambridge: Semiotext(e)/MIT Press, 2006), 317

¹ For a deeper account these questions, see my book, *Philosophy’s Artful Conversation* (Cambridge: Harvard University Press, 2015), especially pages 106-158.

¹ Many of the works referred to in this essay can be viewed at vimeo.com/dnrodowick. Further information and documentation can be found at bauleute.org.

¹ Leighton Pierce introduced me to this concept and to various ways of implementing it in practice, which informs his own video work in beautiful and imaginative ways. I would like to thank him here for those generous conversations and his continuing influence on my own work.

¹ Documentation for both works can be found online at <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/conceptual-art-britain-1964-1979>.

Araştırma Makalesi-

Dönüştürücü, Eleştirel ve Politik Bir Sinemanın İmkânı:

Guy Ernest Debord Sineması

Hale Satıcı*

Özet

Geleneksel anlatı ve sinematografi ilkelerinden sıyrılmış, eleştirel, politik ve dönüştürücü bir sinema yapmanın imkânı var mıdır? Sinemayı politik ve eleştirel bir eylem biçimi haline getirmek mümkün müdür? Böyle bir sinemanın imkânı, Guy Ernest Debord'un gösteri eleştirisinde ve detournement yönteminde açığa çıkar. Hem bir teoriysen hem de bir sinemacı olan Debord, sinemasını oluştururken, politik ve sanatsal bir eylem biçimi olarak detournement yöntemini işaret eder. Ona göre gösterinin imgeler vasıtasıyla yaydığı tahakküm sarmalından kurtuluşun yolu sanatsal alana politik müdahale ile mümkündür. Detournement yöntemi, böylesi bir müdahalede güçlü bir araçtır. Debord, tüm gerçekliğin bir yanılsama olarak imajlara indirgendiğini ve gösteriye dönüştüğünü ifade eder. Ona göre kitle iletişim araçları ve özellikle de sinema sahte gerçekliği yeniden üreterek gösteriye hizmet eden araçlardır. Buradan hareketle bu çalışmada, Guy Ernest Debord'un teorisinde ve her biri ayrı bir manifesto olan filmlerinde dile getirdiği gösteri kavramına ve eleştirisine odaklanılmıştır. Bu çalışmada Guy Ernest Debord'un gösteri teorisinden hareketle, onun yaşamı, eleştirisi ve sineması odağa alınmıştır. Çalışmada Debord'un filmlerine başvurularak gösteriye dair eleştirel bir analiz ortaya konulmakta ve detournement yönteminin eleştirel, politik ve dönüştürücü bir sinema yapmayı mümkün kılıp kılamadığı sorgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Detournement, Gösteri, Guy Ernest Debord, Sinema

* Dr., Türkiye.

E-mail: halesatici@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3489-4220

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1108688

Satıcı, H. (2023). Dönüştürücü, eleştirel ve politik bir sinemanın imkânı: Guy Ernest Debord sineması. SineFilozofi Dergisi. 8 (15). 14-30 10.31122/sinefilozofi.1108688

Geliş Tarihi: 25.05.2022

Kabul Tarihi: 02.01.2023

-Research Article-

The Possibility of a Transforming, Critical and Political Cinema: Guy Ernest Debord's Cinema

Hale Satıcı*

Abstract

Is it possible to make a critical, political and transformative cinema that is free from traditional principles of narrative and cinematography? Is it possible to make cinema a political and critical form of action? The possibility of such a cinema is revealed in Guy Ernest Debord's critique of spectacle and the method of detournement. Debord, who is both a theorist and a filmmaker, points to the method of detournement as a political and artistic form of action in the construction of his cinema. According to him, the way out of the spiral of domination that the spectacle spreads through images is possible through political intervention in the artistic field. The detournement method is a powerful tool for such an intervention. Debord states that all reality is reduced to images as an illusion and turned into a spectacle. According to him, mass media and especially cinema are tools that serve the spectacle by reproducing false reality. From this point of view, this study focuses on Guy Ernest Debord's concept and criticism of spectacle as expressed in his theory and his films, each of which is a manifesto in itself. This study focuses on Guy Ernest Debord's life, criticism and cinema based on his theory of the spectacle. The study presents a critical analysis of the spectacle by referring to Debord's films and questions whether the detournement method makes it possible to make a critical, political and transformative cinema.

Keywords: Detournement, The Spectacle, Guy Ernest Debord, Cinema.

* Dr., Türkiye.

E-mail: halesatici@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3489-4220

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1108688

Satıcı, H. (2023). Dönüştürücü, eleştirel ve politik bir sinemanın imkânı: Guy Ernest Debord sineması. SineFilozofi Dergisi, 8 (15), 14-30. 10.31122/sinefilozofi.1108688

Received: 25.05.2022

Accepted: 02.01.2023

Extended Abstract

It is often stated that cinema is an ideological tool that serves only entertainment and spreads dominant discourse. In this respect, it has been argued that cinema in its current form does not offer a critical, political and transformative environment. So is it possible to make a critical, political and transformative cinema that has been stripped of its traditional (narrative and cinematography) principles? Is it possible to make cinema a political and critical form of action? The possibility of such cinema is revealed in Guy Ernest Debord's spectacle review and detournement method. Debord, both a theorist and a filmmaker, points to the technique of detournement as a form of political and artistic action when creating his cinema. According to him, the way to eliminate the spiral of domination that the spectacle emits through images is possible with political intervention in the artistic field. The Detournement method is a powerful tool in this intervention. Debord's cinema is not only subjective cinema that includes its subjective experiences and inquiries but also social, socio-cultural, and political because it addresses and criticizes power, ideology, social structure, social conditions, and problems. In this respect, the detournement method, which Debord points out as a form of spectacle criticism and action, remains up-to-date because it has the potential to be a transformative intervention and criticism of both today's social and political conditions and cinema. In this respect, a theoretical axle is drawn regarding the spectacle theory, which first appeared in Debord's understanding of cinema, and the method of detournement, which he pointed out as a transformative artistic form of intervention. Then, by applying to Debord's films, a critical analysis of the spectacle is produced and questioned whether the method of detournement makes it possible to make critical, political, and transformative cinema.

As revealed in both his theory and his films, Debord emphasizes the importance of focusing privately on cinema, one of the tools expressed as the products of the capitalist system. Because cinema, primarily through entertainment, has mediated the spectacle becoming a powerful and unsustainable force that spreads everywhere. Nevertheless, despite all these negative reviews, Debord produced films and had a particular interest in cinema. The answer to why Debord made cinema despite his negative reviews is revealed in his manifesto, which is included in each of his films and his theory. According to him, cinema is something that must now die, it must be destroyed, and according to Debord, it is already dead. According to him, a new cinema is now required. It should be a destructive, critical manifesto that will spectacle the truth only as it is pure truth, going beyond the created false reality of cinema, historical analysis, theory, articles, and memoirs in precisely the way it did. Because according to him, cinema has never wanted to capture reality and creates a false reality. In its current form, cinema does not reflect the street's troubles, the authenticity of life, the event that has happened and even turns its back on it. Cinema, which excludes all reality, spectacles a selected, fake and designed, and therefore created truth. The spectacle, which hides reality through tools such as cinema, designs and reproduces the reality it desires. Thus, cinema is the keeper of society's sleep and continues to produce a false reality so that society does not wake up, see, question, criticize, and revolt. For this reason, Debord deflects images created by others (woman, hero, famous) in his films, plucking the created images in context, deflecting them in contrast to the original, de-imaging the images.

Thus, Debord criticizes the images of cinema, the traditional principle of narrative, and montage in all his films. Because according to him, cinema has become a formal structure consisting of cuts, repetitions, and stops. Montage exists to make images a meaningful whole, strengthen the meaning of the plot, and reinforce the false magic created by cinema. Debord, on the other hand, also opposes traditional narrative principles. Because the narrative, which promises a purification at the end, is an element that puts people to sleep, numbs them, and disconnects them from reality. This world of purification and pleasure created by cinema creates a new kind of alienation. In this respect, cinema should be destroyed.

Debord's cinema, therefore, defies the false pleasures that capital offers the audience, including the false 'aesthetic tastes' of existing cinema. In this respect, the detournement method allows cinema to

reassess cinema as a ground on which real pleasures are expressed while ensuring that the value of the false pleasures produced by cinema is overturned. In this respect, he creates his films by adhering to the idea of detournement, the destruction of old values, and the new and positive use of elements in the world. Therefore, in all his films, both as a theorist and as a filmmaker, Debord presents a concrete example of salvation and free art from the spiral and illusion of the spectacle by capturing and deflecting existing images in a creative, critical, and political way. Because there is no room for freedom in the framework drawn by the spectacle, Debord has tried to emphasize it since his first film and even in all his actions and theory. By using cinema for this purpose, it tries to expose the production relations that have become the monopoly of the spectacle by criticizing the fake reality imposed. In this respect, the death of cinema, which he proclaimed in almost every film, is not the end for him but rather a new beginning. It emphasizes the change of cinema, which is at the service of capitalist, dominant discourse and is the carrier of the spectacle. With this change, cinema can be made as free, revolutionary, and political art.

In summary, in this study, Guy Ernest Debord's life, criticism, and cinema are focused on based on the theory of spectacle. In the study, a critical spectacle analysis is put forward by referring to Debord's films. It is questioned whether the detournement method makes it possible to make a critical, political and transformative cinema.

Giriş

Sinemanın gerek anlatısı gerekse de sinematografik öğeleri aracılığıyla egemen söylemi yayan, ideolojik bir araç olduğu sıklıkla dillendirilmektedir. Bu bakımdan mevcut haliyle sinemanın eleştirel, politik ve dönüştürücü bir ortam sunmadığı ve bir direnişe imkân vermediği tartışma konusu olagelmıştır¹. O halde, geleneksel anlatı ve sinematografik ilkelerinden sıyrılmış, eleştirel, politik ve dönüştürücü bir sinema yapmanın imkânı var mıdır? Sinemayı politik ve eleştirel bir eylem biçimi haline getirmek mümkün müdür? Böyle bir sinemanın imkânı, Guy Ernest Debord'un gösteri eleştirinde ve *detournement* yönteminde açığa çıkar. Hem bir teoriysen hem de bir sinemacı olan Debord, sinemasını oluştururken, politik ve sanatsal bir eylem biçimi olarak *detournement* yöntemini işaret eder. Gösterinin imgeler vasıtasıyla yaydığı tahakküm sarmalından kurtuluş, sanatsal alana politik bir müdahale ile mümkündür ve *detournement* bu müdahalede güçlü bir araçtır. Debord'un sineması kendi öznel deneyim ve sorgulamalarını içeren öznel bir sinema olduğu kadar aynı zamanda iktidarı, ideolojiyi, toplumsal yapıyı, toplumsal koşulları ve sorunları ele alıp eleştirdiği için toplumsal, sosyo-kültürel ve politiktir. Bu açıdan Debord'un gösteri eleştirisi ve eylem biçimi olarak işaret ettiği *detournement* yöntemi, hem günümüz toplumsal ve politik koşullarına hem de sinema anlayışına dönüştürücü bir müdahale ve eleştiri potansiyeli taşıdığı için güncelliğini korumaktadır. Bu bakımdan bu çalışmayla, ilk olarak Debord'un sinema anlayışına sirayet etmiş olan gösteri teorisine ve sanatsal dönüştürücü bir müdahale biçimi olarak işaret ettiği *detournement* yöntemine ilişkin kuramsal bir aks çizilmektedir. Ardından Debord'un filmlerine başvurularak gösteriye dair eleştirel bir analiz ortaya konulmakta ve *detournement* yönteminin eleştirel, politik ve dönüştürücü bir sinema yapmayı mümkün kılıp kılamadığı sorgulanmaktadır.

¹ Kuşkusuz bu eleştiriler sinemanın politik bir araç olarak kullanılmadığı ya da sinema tarihi bağlamında eleştirel ve politik filmler üretilmediği anlamına gelmez. Ancak hem bir teoriysen hem de bir sinemacı olarak Guy Debord'u odağına alan bu çalışma, onun gösteri teorisi, eleştirisi ve sinemasıyla sınırlandırılmıştır. Çalışmanın amacı politik ve eleştirel sinema filmlerini ve sinemacıları yok saymak değil aksine bu sinemacı ve teoriysenlerden sadece biri olan Debord özelinde politik, eleştirel ve dönüştürücü bir sinemanın olanağını sorgulamaktır.

Gösteri Eleştirisi ve Sanata Politik Müdahale Biçimi Olarak Detournement Yöntemi

Sitüasyonist Enternasyonal (S.E.)² topluluğun üyelerinden olan Debord, “insanlar arasındaki ilişkilere hükmeden ve toplumumuzu onun müşterilerinden biri haline getiren günlük hayat gösterisinin yerine geçen ‘Gösteri Toplumu’ kavramını” (S.E., 2008, p. 34) ve teorisini geliştirmiştir. Gösteri toplumu, “yani, en uç noktaya ulaşmış bir kapitalizm (...) Sermayenin ‘imge-oluşu’, metanın, değişim değerinin kullanım değerini tamamen gölgede bıraktığı ve tüm toplumsal üretimi tahrif ettikten sonra, artık hayatın tamamı üzerinde mutlak ve sorumsuz bir egemenlik statüsüne erişebildiği son metamorfozdan başka bir şey değildir (Agamben, 1990, p. 4). 1967 yılında yayınlanan *Gösteri Toplumu (La Société du Spectacle)* ve 1988 yılında yayımlanan *Gösteri Toplumu ve Yorumlar (Comments on the Society of the Spectacle)* kitaplarında tüketim ilişkilerini şekillendiren kapitalizmin tüm dünyayı tek bir pazar haline getirdiğini ve kapitalizmin yarattığı bu düzenin dev bir gösteri halini aldığını iddia etmiştir. Gösteri, kültürel, sanatsal ve politik alanlara sirayet etmiş ve bu kanallar aracılığıyla yaratılmış şartlandırılmış toplulukları ifade eden bir terimdir (Bodson, 2008, p. 133). Debord’a göre kapitalizm bireyler üzerindeki egemenliğini tüketim yoluyla pekiştirmekte tüketim ise kültürden sanata kadar her alana sirayet ederek bireylerin denetiminin ve tektipleştirilmelerinin aracı haline gelmektedir. Bireylerin kapitalizmin nesnelere haline geldiği ve kendi gerçekliklerini unuttuğu gösteri toplumunda gösteri, direnişi mümkün kılmayacak biçimde güçlenmiştir. Dolayısıyla gösteri, “yeni bir yabancılaşma biçiminin ortaya çıkışıdır” (Yibing, 2012, p. 24) ve yeniden üretilmiş, sahte bir gerçekliktir. Bu sahte gerçekliği imajlar aracılığıyla yayan kapital düzen, insanları manipüle etmekte ve uyuşturmakta, insanlar ise gerçek yaşama özgü gereksinimlerini göremez hale gelmektedir. Dolayısıyla imajlar aracılığıyla üretilmiş dünyayı yeniden üreten gösteri, “algısal temsillerden gelen imgelerin oluşturduğu bir illüzyondur; gösterinin varoluşu temsillerle ve görünümle desteklenir ve idame ettirilir” (Yibing, 2012, p. 27). Toplumsal yaşamdaki gerçekliği maskeleyen ve görülmesini engelleyen bu temsiller gerek medya gerek sanat gerekse de toplumsal ilişkiler aracılığıyla sahte bir gerçeklik yayar ve bu yolla toplumun kapital düzenin arzu ettiği şekilde dizayn edilmesini kolaylaştırır. Böylece kapitalist sistemin sadık taşıyıcısı olan gösteri başta sinema olmak üzere kitle iletişim araçlarının yaydığı imajlar ve temsiller yoluyla “toplumsal hakikatin üstünü örter ve onu gizler” (Yibing, 2012, p. 27). Kısacası hayatın her alanına yayılmış olan gösteri, tüketim ve eğlence yoluyla “metanın toplumsal yaşamı tümüyle işgal etmeyi başardığı andır” (Debord, 1996, p. 27). Gösteri tüketicilere metayı sinema, dergi, televizyon gibi kitle iletişim ve eğlence araçları yoluyla ulaştırır. Bu yolla giyim tarzından, yeme içmeye kadar pek çok farklı alanda tüketime yönelik heyecanı körükler ya da bu araçlar vasıtasıyla güzel bir görüntünün ardına gizlediği yalanlarla tüketicilerini ikna etmeyi hedefler. Her şeyi manipüle eden gösteri izleyicilere kendi göstermek istediklerini, anlaşılmasını istediği şekilde gösterir. Kapitalist gösteri toplumunda sinemadan televizyona kadar her araç yalnızlaştırılan kitlelerin tecridini sağlama amaçına hizmet ederken bu araçlar aracılığıyla oluşturulan ve yayılan imgeler ise kendisine sunulanı edilgen biçimde kabul eden seyirciler meydana getirir. Böylesi bir düzende her şey gösteri tarafından önceden belirlendiği için insan yaratıcılığı ve etkinliği gelişemez (Yibing, 2012, p. 50). Bu açıdan Debord’un (1996, p. 22) tespitinde olduğu gibi, seyirci kendisine sunulanı izlediği ölçüde kendi yaşamını daha az yaşar ve kendisine sunulanı kabul ettiği müddetçe kendi varoluşsal

² Avrupa’nın pek çok ülkesine yayılmış ve farklı gruplardan oluşan (Letrist Enternasyonal, IMIB5, COBRA vb.) oluşan Sitüasyonist Enternasyonal, gündelik yaşamın her alanına yayılan iktidarın ve kapitalizmin tahakkümüne karşı çıkan muhalif bir oluşumdur. Daha ayrıntılı bir okuma için bkz. *Sitüasyonist Enternasyonal* (Haz. Şenol Erdoğan), İstanbul, Altıkırkbeş, 2008.

arzu, istek ve ihtiyaçlarının da o kadar az fakına varır. Özellikle sinema aracılığıyla “gösterinin sıradan izleyicileri, genellikle kendi sıkıcı gündelik varoluşlarını renklendirmek amacıyla kendilerini genel sahte yaşama ve yıldızların aldatıcı yaşamlarına kaptırırlar” (Yibing, 2012, p. 67). Dolayısıyla gösteride sahte gerçekliği üreten bir unsur da ünlü kişidir. Debord’a (1996, pp. 34) göre ünlü kişi gerçek yaşamdaki insanın gösterideki temsilidir ve üstelendiği temsil rolleriyle gerçekliği imajlar vasıtasıyla yeniden üretir. Debord ünlü kişiyi iki türe ayırır; sahte ünlü kimliğine bürünerek, sahte iktidar olarak kendini seçtiren politikacılar ‘devlet iktidarı’, tüketim ürünlerini pazarlayan ve tanıtan ünlü kişi de ‘tüketim yıldızları’dır (Debord, 1996, p. 35). Bu ünlü kişiler gerek karar alma mekanizmalarında gerekse de tüketim tercihlerinde izleyiciyi etkileyerek seçimlerin ve tercihlerin kendisine ait olduğu yanılsaması yaratan aldatıcı karakterlerdir. Kitle iletişim araçları vasıtasıyla yayılan ve pekiştirilen ünlü kişinin imgesi göz kamaştırıcı bir gösteri olarak izleyiciye sunulur. Gösteri, eğlencenin her tür formunu kullanarak hayatlara nüfuz eder ve kendisini salt bir gerçeklik olarak kabul ettirir.

Debord gösterinin imgeler vasıtasıyla yarattığı ve yaydığı tahakküm sarmalından kurtuluşun yolunu sanatsal müdahale olarak çizer ve detournement³ yöntemiyle sanata politik müdahalenin gerekliliğini vurgular. Kendi sinemasını oluştururken sıklıkla kullandığı detournement yöntemi “önceden var olan sanatsal unsurların yeni bir bütünde yeniden kullanılması” (Debord, 2011, p. 317) dır. Debord’a (2011, p. 317) göre detournement yöntemi iki temel prensibe sahiptir; Bunlardan ilki mevcut unsurların önemini ve anlamını yitirmesi ve böylece ilk anlamının yok olması ikincisiye bağlamından koparılan unsurların yeni bir görüşle yeniden yorumlanması ve böylece yeni bir anlam kazanmasıdır. Yibing’e (2012, p. 99) göre Debord’un kullandığı detournement yöntemi, gizli anlamlar barındıran ve manipülasyon aracı olarak işleyen kapitalist imgelerin yapısöküme tabi tutulmasıdır ve karşıt ideolojik anlam kazanan imgeler kullanarak kapitalist imgelere hücum edilmesidir. Dolayısıyla detournement yöntemi gösteriye onun kendi araçlarını kullanarak saldırmak anlamına gelir ve bu karşıt saldırı, bir yandan gösterinin manipüle edici ideolojik imgelerini ifşa ederken aynı zamanda da onları karşıt bir saldırı aracına dönüştürür. Bu açıdan Debord için detournement yöntemi, “sınıf mücadelesinin hizmetinde güçlü bir kültür silahı” (Debord & Wolman, 2016, p. 4) olarak işlev görür. Jappe’ye (1999, p. 59) göre, orijinal ögenin yeni bir bağlama uyarlanarak yeniden kullanımı içeren detournement, aynı zamanda, burjuva özgünlük kültürünü ve düşüncenin özel mülkiyetini aşmanın bir yoludur ve bu yolla burjuva uygarlığının ürünleri (reklamlar, filmler vb.) anlamlarını değiştirecek şekilde yeniden kullanılabilir. Böylece yeniden kullanılan öğeler yeni bir anlam kazanarak karşıt propaganda amacıyla kullanılabilir.

Tam da bu noktada Debord, detournement yönteminin en etkili olacağı alanlardan biri olarak bir görsel kültür aracı olan sinemayı işaret eder. Zira Kellner’in (2013, p. 28) de işaret ettiği gibi, sinema, göz kamaştırıcı, şöhret dolu, zengin bir gösteri alanı haline gelmiş ve filmler abartılı ve gösterişli fragmanlar sayesinde dikkat çekici gösteriler haline almıştır. Bu açıdan sinemanın *detourne edilmesi*⁴, onu özgürleştirmenin yanında gösteri karşıtı bir araca da dönüştürecektir. Debord detournement’in işleyişini açıklamak için sinema tarihinin en önemli filmlerinden olmakla beraber ırkçı bir film olan D. W. Griffith’in *Bir Ulusun Doğuşu* (*A Birth of a Nation*, 1915) filmini örnek olarak kullanır. Debord, içerdiği ırkçı dil ve ulusçu ideoloji nedeniyle filmin gösterimini değersiz bulmakla birlikte gösteriminin yasaklanmasının da sakıncalı olduğunu ifade eder. Ona göre filmin içeriğindeki bir ırkı ve ulusunu yücelten tüm

³ (Fr.) Détournement sözcüğü Türkçe’de “çalıp değiştirme” (Matthews, Knabb, Debord, Bodson ve Brown, 2008), “ele geçirip-saptırma” (Debord ve Wolman, 2016), “anlam kaydırması, yön değiştirme” (Yibing, 2012) olarak karşılık bulmaktadır.

⁴ Metin içerisinde hem Türkçe olarak karşılanmasının zor olması hem de yöntem ve kavrama (detournement) referans etmesi açısından *detourne edilmesi* şeklinde kullanılan kavram, sinemanın yönünün değiştirilmesi, bağlamının farklılaştırılması şeklinde de ifade edilebilir.

unsurların detourne edilerek ırkçılığın, emperyalist güçlerin ve savaşın eleştirildiği ve kınandığı bir versiyona dönüştürülmesi gerekmektedir (Debord & Wolman, 2016, pp. 4-5). Böylece sinemaya ve görsel imgelere uygulanacak böylesi bir müdahale ile politik ve karşıt bir mücadele mümkün kılınabilir. Zira gösteriyle mücadele edebilmek ve onu alt edebilmek “onun en gözde silahlarını (imgeler, sözcükler, simgeler) ele geçirmek ve bunları yepyeni bir biçimde bir araya getirerek yok etmektir” (Macdonald, 1998, p. 216). Bu açıdan Noys’un (2004, p. 1) işaret ettiği gibi Debord, sinemayı içeriden yok etme arzusuyla ilk filmi *Sade İçin Ulumalar*’dan (*Hurlements en Faveur de Sade*, 1952) itibaren sinemanın yıkılması gerektiğini savundu ve gösteri toplumu tarafından üretilen mevcut imgeleri kullanarak onları saptırmaya tabi tutarak sinemanın yıkımı savını deklare etti ve geliştirdi. “Bu, kesinlikle çağdaş toplumun bütününe yönelik politik bir pratikti” (Noys, 2004, p. 1). Dolayısıyla Debord için gösterinin araçlarından olan ve görsel bir kültür aracı olan sinema yıkılmalı ve hatta ölmelidir. Böylece yeni bir sinema doğabilir. Bu yeni sinema tam da Debord’un yaptığı şekilde tarihsel analiz, teori, makale ve hatıratlardan oluşan, yaratılmış sahte gerçekliğin dışına çıkarak saf katıksız gerçeği olduğu gibi gösteren, yıkıcı, eleştirel bir manifesto olmalıdır. Bu bakımdan onun sinemaya olan ilgisi ve gösteri eleştirisi her bir filminin içerisine sirayet etmiş olan düşüncelerinde açığa çıkmaktadır.

Gösteriyi Alaşağı Etmek: Debord’un Sineması

Debord’un gösteri teorisi ve sanatsal dönüştürücü bir müdahale biçimi olarak işaret ettiği detournement yöntemi, onun sinemasında pratik olarak somutlaşmaktadır. Bu açıdan onun eleştirilerini, bu eleştirilerin sinemasına yansımalarını ve detournement yönteminin pratikteki uygulamasını gözlemleyebilmek için yaşamı boyunca imza attığı altı filmi incelemek yerinde olacaktır.

Sade İçin Ulumalar (Hurlements en Faveur de Sade, 1952)

Debord’un bu ilk filminde, 64 dakika boyunca siyah ve beyaz ekrandan başka hiçbir görsel belirmez ve farklı konuşmacılar kuramsal notlar ve alıntılardan oluşan kolaj metinleri seslendirir. Filmin son 24 dakikasına ise tamamen sessizlik hakimdir. Jappe’ye göre bu “provokasyonun amacı, seyircinin edilgenliğini aşmaktır: Debord (...) yeni bir estetik arayışıyla artık ilgilenmiyordu; tam tersine en güncel sanatın bile altına bir çizgi çekmek istedi” (1999, p. 49). Tam da bu noktada Debord’un eleştirisini anlamak açısından iki unsuru tek tek ele almak gerekir; birincisi filmde hiçbir görsel imge bulunmaması, ikincisi ise filmin öyküsel bir bütünlük sunmaması. İlk unsur olan görsel imge kullanılmaması Debord’un gösteri eleştirisinin bir sonucudur. Zira Debord (1996, p. 17) için gösteri, toplumu imajlar aracılığıyla şekillendiren ve onları tüketim nesnelere haline getiren iktisadi bir sektördür. Dolayısıyla gösteri, imajlar aracılığıyla toplumun bir temsilini sunarken onların ihtiyaç ve isteklerini şekillendirip yönlendirerek kendisini yeniden üretir. Bu açıdan eleştirisinin merkezinde mevcut olan her şeyin imajlara ve temsile indirgenmiş olduğu iddiası yatan Debord, filmde herhangi bir imgeye ya da temsile başvurmadan kaçınır.

Buradan hareketle ikinci unsuru ele alırsak, Debord, metinde öyküsel bir bütünlük sunmayarak sinemanın geleneksel anlatı biçimine karşı çıkar. Zira geleneksel anlatının temelinde kolay kavranabilen bir öykü vardır. Öykü ise giriş, gelişme, sonuç sırası içinde ve çözülmek üzere kurulan bir çatışma üzerinden örülerek sona erdiğinden izleyicileri rahatlatan ve üzerine düşünmeye gerek bırakmayan bir yapıdadır. Bu haliyle geleneksel anlatı, pasif bir izleyici yaratırken egemen söylemin de taşıyıcısı konumundadır. Dolayısıyla Debord filmlerinde öykü kullanılmayarak hem geleneksel anlatıyı hem de taşıdığı her türden söylemi eleştirir ve reddeder. Macdonald’ın da ifade ettiği gibi,

“gösterinin özelliğini açıklamada hiçbir şey edilgen sinema izleyicisi ile filmin kendisi arasındaki ilişkiden daha etkili olamaz (...) sinemaya gidenler duygu ve isteklerin önceden hazırlanmış olduğu ve kendi istemleri dışında oluşturulmuş bir dünyanın benliklerini yok etmesine izin veren bir süreçte, gözlerinin önüne serilen düşsel bir dünyayı edilgen biçimde izlerler” (1998, p. 204).

Bu açıdan sahte gerçekliğin yeniden üretildiği bir alan olarak sinema imgelerle izleyiciyi yönlendirerek, onları gündelik dertlerinden uzaklaştırarak, sahte yıldızlarla büyüleyerek yeni bir tür yabancılaşma yaratır.

Debord'un geleneksel anlatıyı ve temsili oluşturan imgeleri reddetmesinin ve eleştirmesinin temelinde ise sinemanın yanlı oluşu iddiası yatmaktadır. Zira bir sanat dalı olduğu kadar bir kitle iletişim aracı da olan sinema Debord'a (1996, pp. 19-20) göre yanlıdır ve yanlı olduğu kadar da gösterinin bütünlüğünün ve devamının sağlayıcısıdır. Bu haliyle sinema, gösterinin söylemini yayan bir araç olması nedeniyle Debord tarafından eleştirilir. Zira kendi devamlılığı sağlamak için bireylerin istek, arzu ve gerçek ihtiyaçlarını gizleyen gösteri kendisine sunulan gerçekliği kabul eden sadık izleyiciler yaratma arzusundadır. Bu açıdan Debord, filmin gerçekliğine kapılmayı ve sorgulamadan kabul etmeyi bireyin ve toplumun varoluşu için tehlikeli bir durum olarak ifade etmektedir. Dolayısıyla Debord, hiçbir imgenin belirmediği, siyah ve beyaz ekrandan oluşan filmi ile gösterinin görsel tahakkümüne olduğu kadar öyküsel bir bütünlük sunmayan gündelik yaşama dair gözlemleri içeren cümlelerin, Letirist teoriye dair anekdotların ve filmlerden alınmış replikleri andıran kopuk parçaların seslendirildiği filmi ile geleneksel anlatı biçimine de karşı çıkar.

Dolayısıyla “Debord'un bütün filmleri gibi bu film de aracı eleştirirken bir mesaj vermektedir: *Sinema öldü. Filmler artık olası değil. İsterseniz, tartışalım*” (Matthews, 2008, p. 58). Film içerisinde vurguladığı bu diyalogda da görüldüğü gibi Debord, sinemanın sonunu ilan eder. Zira mevcut koşullarda üretilen sinemanın yanlı ve ideolojik yapısı onun sorgulanmasını ve dönüştürülmesini zorunlu kılar ve sinema var olan bu haliyle kabul edilemez. Böylece Debord sinemanın ölümünü ilan ederek, ondan yeni ve özgür bir araç yaratılmasının ve yeni bir eleştiri pratiğinin gerekliliğinin altını çizmektedir. Bu da ancak detournement yöntemi ile mümkün olabilir. Bu nedenle Debord bu ve bundan sonraki filmlerinde sinemanın geleneksel yapısının işleyişini ters yüz ederek sinemayı dönüştürmeyi ve yeni bir üretim biçimi oluşturmayı hedefler.

Oldukça Kısa Bir Zaman Diliminden Birkaç Kişinin Geçiş Üzerine (Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps, 1959)

“Debord'un saptırılmış belgesel filmi” (S.E., 2008, p. 47) adından da anlaşılacağı üzere birkaç kişi üstüne odaklanır: film içindeki diyalogda ‘*kendi hayatlarının efendileri olmak istiyorlardı*’ dediği kendisi ve onunla aynı görüşü paylaşmış olan arkadaşları. Filmin metni “Sitüasyonistlerin yaşamlarına ve onların tarihsel rollerine ilişkin yer yer melankolik düşünceleri içerir” (Jappe, 1999, p. 108) ve bir manifestoyu çağırıştırır. Filmin görselinde ise Paris sokakları, sokaktaki eylemci gençler ve çalışan insanların bir belgeseli andıran görüntüleri yer alır. Filmde Debord, öncelikle belgeseli hedef alarak, belgesellerin konuyu kısıtlaması ve sadece seçili olanla ilgilenmesini eleştirir. Bu kısıtlama ve seçimin sonucu olarak belgesellerin şehirlerin yoksulluğunu görmediklerini iddia eder. Ona göre böylesi bir sanat, egemen sınıf tarafından kültürel bir üretim yapmak için icra edilmektedir. Dolayısıyla Debord'a (1996, p. 15) göre gösteri, gerçeği saptırmak ve çarpıtmak için yanlı, amaçlı ve kasıtlı olarak üretilmiştir.

⁵ Filmlerden alıntılanan diyaloglar çalışmanın bundan sonraki bölümünde ‘tek tırnak’ içinde ve *italik* ile belirtilecektir. Filmin adı, yönetmen adı ve yıl şeklinde parantez içerisinde belirtilecektir: (*Sade İçin Ulumalar*, Guy Debord, 1952)

Bunun yanında sinemanın gerçekliği üretmek için kullandığı belgesel veya kurmaca biçiminde olsun türler ve yöntemler (anlatı, çekim vb.) gerçekliğin yeniden üretiminden öteye gidemez. Zira Agamben'in (1995, p. 1) de tespit ettiği gibi sinemanın bütün türlerinde imajlar hâkim olmaya başlamış ve sinema imajlarla üretilen bir alan halini almıştır. Sinema artık gerçekliğe bir katkı sunmayan, üretilmiş yıldızların arzulandığı, ihtiyaç duyulmayan ürünlerin pazarlandığı bir arena halini almıştır. Dolayısıyla gösterinin dışına çıkmak Debord'un filminin sonunda belirttiği gibi *'tüm yabancılaşmış iletişim biçimlerinin yok olup gidişini gerektirir. Sinemanın da yıkılması gerekmektedir'* (Sade İçin Ulumalar, Guy Debord, 1952). Noys'un (2004, p. 2) tespit ettiği gibi, sinemayı özgürleştirmeyi değil, gündelik yaşamı özgürleştirmeyi amaçlayan Debord, sinemayı yok etmek için sinemanın dilini kendi aleyhine çevirmeyi vurgular ve gösteri toplumunun temsili olan sinemanın gösteri halini alan baskın egemenliğini meydana çıkaracak bir müdahalenin gerekliliğini işaret eder. Bu müdahale gösterinin pasifleştiren yapısını kırmaya yönelik sitüasyonist bir harekettir ve bu yolla durumlar karşısında aktif bir eylem biçimi hayata geçirilebilir.

Ayrışmanın Eleştirisi (Critique de la Separation, 1961)

Debord'a göre sinemasal gösteri, *'memnun edici ürünler'* (Ayrışmanın Eleştirisi, Guy Debord, 1961) üretmek üstüne kendini konumlandırır ve bunun için belli yöntemleri vardır. Bunlardan biri yıldızlaşan ünlü kişiler yaratarak toplumun onlarla özdeşleşmesini sağlamaktır. Debord'a (1996, p. 34) göre gerçek yaşamdaki rolleri temsil eden ünlü kişi, insanların özdeşleşme nesnesi olarak işlev görür. Ne var ki temsil hiçbir zaman gerçekliğin kendisi yerine geçemez ve gerçekliği saf, katıksız bir biçimde yansıtamaz. Bu bakımdan özdeşleşme nesnesi olarak imal edilen ünlü kişi sinema gibi araçlar kanalıyla yıldızlaştırılarak belli amaçları gerçekleştirmek için üretir. Gösterinin hizmetindeki ünlü kişi, gösterinin ürettiği rolleri, değerleri, kalıpları, arzuları, yargıları, değerleri ve inançları temsil ederek gösterinin seyirci algısını, tercihlerini, istek ve arzularını yönetmesine ve yönlendirmesine aracılık eder. Örneğin Paris sokaklarından kesitlerin yer aldığı sahnelerde sokakların, yapıların, mekanların *'taşındıkları kişisel anlamın deneyimlemeksizin iletilemez'* (Ayrışmanın Eleştirisi, Guy Debord, 1961) oluşuna yapılan vurguda da olduğu gibi, belgesel ya da resmi haber görselleri aracılığıyla sunulan mekân, sokağın gerçeğini ve orada yaşayanların deneyimini değil *'yöneticilerinin yüzeysel ve durağan bir gösterisine indirgenmiş bir tarihi'* (Ayrışmanın Eleştirisi, Guy Debord, 1961) yansıtır.

Bazen bir ürünün satın alınmasını sağlamak, bazen bir partinin seçim propagandasını yapmak için *"kâh devlet iktidarı sahte-ünlü kimliğine bürünür; kâh, tüketimin ünlü kişisi, yaşanmış olanın üzerinde bir sahte-iktidar olarak kendini seçtirir"* (Debord, 1996, p. 35). Böylece kitle iletişim araçları ve sinema, devletin ideolojik aygıtı⁶ gibi işlerken, aynı zamanda iktidara hizmet eder ve *'yöneticilerin dünyası, gösterinin dünyası'* (Ayrışmanın Eleştirisi, Guy Debord, 1961) halini alır. Bu açıdan *'ister dramatik ister belgesel olsun sinemanın işlevi, sahte ve yalıtılmış bir tutarlılık sunmaktır'* (Ayrışmanın Eleştirisi, Guy Debord, 1961). Özellikle filmin ortasına denk düşen sahnelerde askeri birliklerin resmî törenle karşıladığı hükümet yetkililerinin yer aldığı sahnede de vurgulandığı gibi, *'konusu ne olursa olsun, sinema, yönetenlerle aynı eski model üzerinde modellenmiş kahramanlar ve örnek davranışlar sunar'* (Ayrışmanın Eleştirisi, Guy Debord, 1961). Üretilmiş bu kahramanlık ya da demokrasi modeli sahnenin devamında vatandaşlarını sokaklarda sürükleyen ve silah zoruyla göz altına alan - muhtemelen Fransa sömürgesi olan bir bölgeyi gösteren- sahnelerdeki tezatlıkla karşılaştırılır.

⁶ Althusser, toplum içerisindeki özel ve kamu alanlarındaki neredeyse tüm kurumların (Din sistemleri, Öğretim kurumları, Aile, Hukuk vd.) devletin ideolojik aygıtları olarak hizmet ettiği görüşündedir. Devletin ideolojik aygıtları (DİA) kavramsallaştırması için bkz. Louiss Althusser, *Devletin İdeolojik Aygıtları*, İletişim, İstanbul, 2000.

Böylece sinema aracılığıyla güçlü bir ulus, kapsayıcı ve demokratik bir toplum imajı çizilen ve bir güç olarak kendisini konumlandırırken kendi modelini diğerlerine dayatan toplulukların yarattığı sahteyi de gözler önüne serer.

Dolayısıyla Debord'un filmi, sinemanın yarattığı sahteyi gözler önüne sererek eleştirmesinden dolayı '*sinemanın yaklaşmaya asla cesaret edemediği bir konudur*' (*Ayrışmanın Eleştirisi*, Guy Debord, 1961). Zira film bir devrim ve direniş etrafında toplanamayan aksine gösteri ile birbirinden ayrılan/ayrıştırılan toplulukları gözler önüne sererek eleştirir. Filmin açılış sahnesinde ve devam eden sahnelerde de sık sık yer verdiği kendisi ve arkadaşlarının kafe ve şehir sokaklarında yer aldığı görsellere eşlik eden argümanlarında da ifade ettiği gibi, ayrılmaya neden olan unsurları tespit etmek ve '*başka önlemlere başvurmak zorundadır*' (*Ayrışmanın Eleştirisi*, Guy Debord, 1961). Zira insanlar bir rüyada, sahte bir gösteri yanılışında yaşamaktadır ve sinema da bu yalanı sürdürmede rol oynamaktadır. Dahası onun için en kötü olan da '*insanların buna alışmış görünmesidir*' (*Ayrışmanın Eleştirisi*, Guy Debord, 1961). Bu açıdan dünyayı kurtarma fırsatı kaçmış görünmekle birlikte mücadeleden vazgeçmek başka ayrılıklara ve ayrışmalara da yol açacaktır.

Gösteri Toplumu (La Société du Spectacle, 1973)

Film, Debord'un *Gösteri Toplumu* kitabına dayanan, tüketim toplumunun sinematik analizidir ve Debord, "filmi devrimci teoriyi sunmak için bir araç olarak kullanmayı başarmıştır" (Noys, 2007, p. 395). Filmin metin kısmında, *Gösteri Toplumu* kitabında yer alan pasajlar bulunmaktadır. Filmde değişik yönetmenler tarafından çekilmiş filmlerin görüntüleri (John Ford *Rio Grande*, Nicholas Ray *Johnny Guitar*, Josef von Sternberg *Shanghai Gesture*, Orson Welles *Arkadin* vb), televizyon reklamları, haberler ve belgeseller detournement yöntemiyle kullanım amacından saptırılarak, orijinaline zıt bir biçimde başka bir yöne çekilerek ve bağlamdan koparılıp kullanılmıştır. Örneğin, yüksek katlı binaların, gelişmiş şehir yapılarının ve otoyolların yer aldığı -muhtemelen bir şehir belgeselinden alınan- ve bunların inşa süreçlerinin görüldüğü bir sahnede görülen görselleri (filmin yaklaşık 10. Dakikası) gösteri teorisinde deklare ettiği üretim başarısı ve gelişmişlik olarak sunulan bolluğun aslında kendi ürettiğine yabancılaşan toplulukları imal ettiği argümanını somutlaştıracak şekilde kurgulanmıştır. Böylece amacı üretimi bir başarı ve gelişmişlik göstergesi olarak vurgulayan böylesi bir içeriği bağlamından kopartarak teorisinde dile getirdiği eleştiriye kaynak teşkil eden bir görsele dönüştürür. Yine Mayıs 68 olaylarının haber görüntülerinden alınan bir sahneyi (filmin yaklaşık 50. Dakikasında), resmi söylemde anarşi ve devlete başkaldırı şeklinde marjinalize edilen sokak çatışmalarını, işçi sınıfının devrim bilinci kazanmasının ardından hak ve özgürleşme talebini içeren yeni bir tarih yazma sürecinin başlangıcı fikrini temsil edecek şekilde kurgular.



Görsel 1: Gösteri Tolumu (La Soci t  du Spectacle, 1973)



Görsel 2: Gösteri Tolumu (La Soci t  du Spectacle, 1973)

Örnekler çoğaltılabilir olmakla birlikte Debord bu film ile, gösterinin gerçekliği yeniden üretmek sahte bir gerçeklik olarak kamusal sunulmasını eleştirir. Ona göre, “modern üretim koşullarının hâkim olduğu toplumların tüm yaşamı devasa bir gösteri birikimi olarak görünür” (Debord, 1996, p. 13) ve Debord filmde üretim araçlarıyla üretilip, reklam kampanyaları ve ünlü kişiler aracılığıyla hayatlarımıza dahil edilen bu durumu gözler önüne serer. Zira ona (Debord, 1996, p. 14) göre gösteri kendisini toplumun bir yansıması olarak sunduğu gibi aynı zamanda toplumu bir arada tutan bir mekanizma olarak deklare eder. Bunu da reklam sektörü, televizyon içerikleri ve sinemanın öğelerini kullanarak gerçekleştirir. Sinemanın mevcut filmlerle sunduğu bu işlev gösterinin yayılmasına aracılık eder. Buna bağlı olarak da gösterinin sahte gerçekliği üreten ve yayan bir aracı olarak sinemayı eleştirir.

Filmler aracılığıyla, seçilen bir parçası merkeze alınan gerçeklik sahte içeriklerle doldurularak seyir nesnesi haline getirilir ve yaratılan bu sahte gerçeklik var olan gerçekliğin yerini almaya başlar (Debord, 1996, p. 13). Dolayısıyla Debord’a göre ‘tüm dünya çoktan filme alınmıştır ve şimdi mesele bunu değiştirmektir’ (Gösteri Tolumu, Guy Debord, 1973). Bu bakımdan Noys’un tespit ettiği gibi, “Debord’un yapmayı amaçladığı şey, kapitalizmin ‘parçalanmasını’ sinemanın ‘parçalanması’ ile sağlamaktır ve böylece dünyayı tersine çevirmektir. Sinema tarihi modern kapitalist toplum tarihinden ayırt edilemediği için bu iki görevin eş zamanlı olarak yerine getirilmesi gerekiyordu” (2007, p. 395). Bu açıdan Debord -ve Sitüasyonistler- gösterinin tahakkümündeki sinemayı yıkmaya girişir ve klasikten avangarda sinemanın tüm biçimlerini ve belgeselden kurmacaya tüm türlerini eleştirir. Bunu da mevcut öğelerin bağlamından kopararak değersizleştirildiği ve ardından yeni bir bağlamda yeniden değerlendirildiği detournement stratejisi güderek gerçekleştirir. Noyan’a (2007, p. 397) göre Debord, mevcut sinemanın görüntülerini, önceki anlamlarını parçalayarak yeni bir bütüne oturtmanın yanı sıra, bu görüntüleri film müziği ve ara başlık kullanımına karşıt bir biçimde de oynatır. Böylece imgeler yalnızca birbirleriyle olan yeni ilişkileri aracılığıyla değil, aynı zamanda konuşulan metinle olan ilişkileri aracılığıyla da özgürleşirler.

‘Gösteri Toplumu’ Filmi Üzerine Bugüne Dek Yapılmış Eleştirilerin Lehte ya da Aleyhte Reddi (Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu’hostiles, qui ont été jusqu’ici portés sur le film ‘La société du spectacle’, 1975)

Debord bu filmi ile 1973 yapımı Gösteri Toplumu (La Soci t  du Spectacle) filmi için dile getirilmiş ‘lehte ya da aleyhte’ eleştirilere bir cevap vermektedir. Debord, politik bir film üretmek için hikâye anlatmak yerine teoriyi film haline getirmiş olmasının cesurca bulduğunu dile getiren bir bürokratin yorumu karşısında filminin nasıl anlaşılmamış ve hatta yanlış anlaşılmuş olduğunu ifade eder (Debord, 1975, p. 3). Zira film, bürokrasi ve iktidar karşıtı

olduğundan, bir bürokratin ondan hoşlanması mümkün değildir. Diğer eleştirileri şu şekilde ifade eder:

“Sinema uzmanları filmimdeki devrimci politik dilin kötü olduğunu söylerken, sol kanattaki politikacı illüzyonistler ise filmin vahim olduğunu iddia ettiler. Fakat bir kişi hem devrimci hem de yönetmen olduğunda, onun için, ortak hoşnutsuzluklarının kaynaklandığı yeri göstermek hiç de güç olmuyor ki bu kaynak, sorguladıkları filmin, nasıl başa çıkacaklarını bilmedikleri toplumun kusursuz bir eleştirisi ve nasıl yapacaklarını bilmedikleri bir film türünün ilk örneği olmasıdır” (Debord, 1975, p. 4).

Bu beyandan da anlaşıldığı gibi Debord, filmini toplumsal eleştiri içeren bir film türünün ilk örneği olarak ifade eder. Zira onun filmi hem toplumsal gerçeği hem de sinemanın gerçek olarak sunduğu yanılmayı ortaya koyduğu için ilk olma özelliği taşır. Fransa Cumhurbaşkanı Giscard, İçişleri bakanı Salengro gibi bürokratların konuşmalarını ve sokak olaylarını içeren haber görüntülerinin sıklıkla yer bulduğu film, ‘*Fransız solunun ortak programından Portekiz devrimine kadar*’ (‘*Gösteri Toplumu*’ *Filmi Üzerine Bugüne Dek Yapılmış Eleştirilerin Lehte ya da Aleyhte Reddi*, 1975) hem ülke içinde hem de dünyada süren sınıf mücadelesinin bürokratlar ve sendikalar tarafından gösteri aracılığıyla nasıl manipüle edildiğini merkezine koyar. Dolayısıyla kameralar önünde açıklanan programların kameralar kapandığında dönen asıl gündemlerle belirlenmiş olduğu vurgusunu filminde kullandığı görsellere eşlik eden eleştirileriyle deklare eden Debord, bu film ile sinemayı kullanarak yeni bir çatışma ve kışkırtma başlatmayı hedefler. Bu açıdan ona göre ne kapitalizmin öğretilmiş kalıplarına göre davranan siyasilerin ne de geleneksel teorilere sıkı sıkıya bağlı olan düşünürlerin ve sanatçıların onun filmini anlaması mümkün değildir.

Yine sıklıkla dile getirilen diğer bir eleştirinin de filmin *anlaşılamaz* bulunması olduğunu ifade eden Debord (1975, p. 2), görüntüler ve kelimeler arasında kaybolduğunu dile getiren izleyici eleştirisinin merkezine yerleştirir. Zira kolay tüketilir ürünler üreten gösteri, insanları uyuşturur, düşüncelerine izin vermez, Debord ise onların düşüncelerini ister ve filmin anlaşılmasının temel problemini izleyicinin köleleşmiş ve körleşmiş zihinlerinin bir sonucu olduğunu ifade eder (Debord, 1975, p. 2). Zira gösteri, sinema için belli standartlar çizer ve buna uymayan her şeyi dışarda bırakabilmek için “var olanı yoksa, olmayanı izah et” (Debord, 1975, p. 3) buyurur. Bu tam da sinemanın klasik anlatı geleneğine ve sinematografik ilkelerine karşılık gelir. Öyküyü bir sırayla anlat ve sonunda mutlaka çözüme kavuştur ya da olayın ve karakterlerin neden öyle davrandığını/davranmadığını izah et. Sinema başka bir durumu kabul etmez ve Debord’da bu durumu eleştirisinin merkezine koyar.

Gecenin İçinde Dönüyoruz ve Ateş Bizi Yutuyor (In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni-1978)

Debord, otobiyografik özellikler taşıyan bu filmde, farklı film, fotoğraf ve çizgi romanlardan derlediği görüntüler kullanmıştır. Filmin adı, düz ve tersten yazıldığında aynı şekilde okunabilir. Bu açıdan filmin “kendi üstüne dönen bir cümle (olarak)... asli bir palindrom⁷ karakteri vardır” (Agamben, 1995, p. 2). Yine filmin sonunda görmeye alışkın olduğumuz şekliyle ‘son’ kelimesini kullanmak yerine ‘*baştan başlamak için*’⁸ (Gecenin İçinde Dönüyoruz ve Ateş Bizi Yutuyor, Guy Debord, 1978) yazması da filmin bu palindrom karakterini destekler.

⁷ Palindrom, soldan ve sağdan okunuşları aynı olan cümle, sözcük ve sayıları ifade eden bir terimdir. Bkz.

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Palindrom>

⁸ Fr: À reprendre depuis le début. İng: To start over from the beginning.



Görsel 3: *Gecenin İçinde Dönüyoruz ve Ateş Bizi Yutuyor*, Guy Debord, 1978

O halde Debord için sinema, yapay bir taklit ve kurmaca olarak gerçeklik üstüne dönen bir palindrom, yani “hiçbir şey iletmemesi için özenle tasarlanmış bir üründür. Aynı sıkıntının bir yansıması ile bir saatlik bir sıkıntıyı defetmekten başka bir amaca hizmet etmez. Bu korkak taklit şimdiki zamanın bir aldatmacası, geleceğin ise yalancı bir şahididir” (Debord, 1978, p. 2). Bu açıdan Debord filminde mevcut yapının kendi içinde dönen aldatıcı yapısını gözler önüne serer. Debord’a göre “özel bir teknolojik biçim değil, özel bir toplum biçimi, sinemaya bugünkü şeklini vermiştir” (1978, p. 3), o toplum biçimi de gösteri toplumdur ve onun için sinema kendisinin şu anda yaptığı gibi “tarihsel analiz, teori, makale ve hatıralardan” (Debord, 1978, p. 3) oluşmalıdır.

Aynı zamanda yapıyı olduğu kadar toplumu da eleştiren Debord, tüm suçun gösteri ve sinemadan kaynaklanmadığını, halkın da en az onlar kadar sorumlu ve suçlu olduğunu vurgular. Zira halk bu üretime rıza göstermektedir.

“Tüm diğer sinemacılar, basın tarafından çoktan moda haline getirilmiş aynı birkaç meseleyi bugüne kadar tekrarlayıp duranlar dahil bu toplumun masum olduğu varsayımında ısrar ederler ve hayatı onun yerine yaşayan yıldızlar tarafından canlandırılan aynı uzak maceraları sergilemek için aynı bilindik sinematografik gelenekleri kullanmayı sürdürürler” (Debord, 1978, p. 2).

Dolayısıyla hem toplum rıza gösterdiği ve sinemanın gösteriyi yaymasına izin verdiği için, hem de sinemayı bu rızayı yönettiği ve yönlendirdiği için eleştir.

Sonuç

Hem teorisinde hem de filmlerinde açığa çıktığı üzere Debord, kapitalist sistemin ürünleri olarak ifade ettiği araçlardan olan sinemanın üzerinde özel olarak durmanın önemini vurgular. Zira sinema özellikle eğlence aracılığıyla gösterinin her yere yayılan, güçlü ve önüne geçilmez bir güç haline gelmesine aracılık etmiştir. Bu yolla hayatın kendisi de tıpkı televizyon, radyo ve film gibi bir araç haline almış ve her birimiz performanslar sergileyen oyuncular ya da süregiden gösterinin izleyicileri haline gelmiş oluruz ve bu haliyle hayatlarımız da bir film haline gelmiştir (Gabler, 2000, pp. 11-12). Yine de Debord, tüm bu olumsuz eleştirilerine rağmen film üretmiş ve sinemaya özel bir ilgi duymuştur. Bu açıdan Debord’un, tüm bu olumsuz eleştirilerine rağmen neden sinema yaptığı sorulabilir. Bunun cevabı onun teorisinde olduğu kadar her bir filminin içerisinde yer alan manifestosunda açıkça dile getirilmektedir. Zira ona göre sinema artık ölmesi, yıkılması gereken bir şeydir ve zaten Debord’a göre de ölmüştür. Ona göre artık yeni bir sinema gereklidir. Tam da kendisinin yaptığı şekliyle sinema, tarihsel analiz, teori, makale ve hatıralardan oluşan yaratılmış sahte gerçekliğin dışına çıkarak gerçeği, sadece saf katıksız gerçeği olduğu gibi gösterecek, yıkıcı,

eleştirel bir manifesto olmalıdır. Zira ona göre sinema, gerçekliği hiçbir zaman yakalamak arzusunda olmamıştır ve bu yüzden de sahte bir gerçeklik yaratır. Mevcut haliyle sinema, sokağın dertlerini, yaşamın sahiciliğini, olan olayı yansıtmaz hatta ona sırtını döner. Tüm gerçekliği dışarda bırakan sinema, seçili, sahte ve tasarlanmış dolayısıyla da yaratılmış bir gerçeği gösterir. Sinema gibi araçlar vasıtasıyla gerçeği gizleyen gösteri kendi arzu ettiği gerçeği tasarlar ve yanlı olarak üretir. Dolayısıyla sinema toplumun uykusunun bekçisidir ve toplumun uyanmaması, gerçekliği görmemesi, sorgulamaması, eleştirmemesi ve başkaldırmaması için sahte gerçekliği üretmeyi sürdürür. Bunun için Debord, daha önce başkaları tarafından yaratılmış imajları (kadın, kahraman, ünlü) kendi filmlerinde kullanarak, yaratılmış imajları, bağlamından kopartarak saptırır, orijinaline zıt bir şekilde başka bir yöne çekerek imajları imajsızlaştırır.

Bunu da örneğin, Kapitalizmin imal edilmiş ihtiyaçlar ve zevkler üretmesini reklam filmlerinden aldığı zevk, parıltı ve ihtişamı vurgulayan sahneleri; Sinemanın kolay anlaşılır anlatılar ve kalıplaşmış temsillerle şartlandırılmış izleyiciler yaratmasını, salonları dolduran izleyicilerin yer aldığı görselleri ya da filmlerden aldığı sahneleri; Devrimci mücadelenin sürmesi ve işçi sınıfının kendi gerçekliğine kavuşmasının gerekliliğini, sokak hareketlerini içeren görselleri filmlerinde eleştirel anekdotlarının görseli haline getirerek gerçekleştirir. Dolayısıyla bir ürünün satılması için kurgulanmış gösterişli bir reklam filmi, ihtiyaçların imal edildiği deklare eden bir kışkırtmayla çarpıtılır. Yine sokaklarda yaşanan çatışmaları bir aşırılık ya da hükümeti bölmeye yönelik bir girişim gibi sunan hükümet yanlısı bir haber söyleminin yer aldığı görüntüleri, sokağın gerçekliğinin ve taleplerinin bir tezahürü olduğunu gösterecek şekilde kurgulayarak mevcut söylemin iktidarını alaşağı eder. Dolayısıyla üretilmiş her türden görüntüyü zaman zaman fotoğraf karesi şeklinde dondurarak, kurgusunu değiştirerek, kasıtlı olarak görüntünün belirli bir anını bütünlüğünden çekip alarak ne görsel ne de anlatsal bir hikâye oluşturmadan teorik, tarihsel ve toplumsal eleştirilerin bir manifestosu haline getirir.

“İlk filmlerinden beri ve gittikçe daha açık bir şekilde Debord bize kendi başına imajı, yani Gösteri Toplumu’nun temel teorik ilkelerinden biri uyarınca doğru ile yanlış arasındaki kararsızlık bölgesi olan imajı gösteriyor. Ama bir imajı göstermenin iki yolu vardır. Kendi başına imaj olarak gösterildiğinde imaj artık hiçbir şeyin imajı olmayı bile bırakır, o bizzat artık imajsızdır. Bir imaja yapılamayacak tek şey, söylemek gerekirse imajın imajıdır. Gösterge her şeyi gösterebilir, sadece göstermekte olma halini gösteremez” (Agamben, 1995, p. 2).

Böylece Debord, tüm filmlerinde, sinemanın imajlarını, geleneksel anlatı ve kurgu ilkesini eleştirir. Zira Agamben’in (1995, p. 2) de tespit ettiği gibi, kurgu ilkeleri⁹ belirlendikten sonra, çekim önemini yitirmiştir ve kurgu aracılığıyla yaratılan tekrarlar, durmalar ve kesmelerle film üretilebilir olmuştur. Dolayısıyla da artık sinema, kesmelerden oluşan, tekrar ve durmalardan ibaret biçimsel bir yapı hale gelmiştir. Kurgu, imajları anlamlı bir bütün haline getirmek ve olay örgüsünün anlamını güçlendirmek için vardır ve sinemanın yarattığı sahte büyüü pekiştirmesine hizmet eder. Öte yandan Debord, geleneksel anlatının tragedyalardan bu yana vaat ettiği olay örgüsüne, mimesis (taklit)¹⁰ ve katarsis (arınma)¹¹e bir karşı duruş sergiler. Zira her türden taklit ve sonunda bir arınma yaratma vaadi ile özdeşleşme ilkesi insanı uyutan, uyuşturan ve gerçeklikten koparan bir unsurdur. Sinemanın yarattığı bu

⁹Rudolf Arnheim, bireyi psikolojik özelliklerinden hareketle algılamayı teknik anlamda şekillendirmek üzere kurgunun temel ilkelerini belirlemiştir. Bu ilkeler sonraları pek çok denemeye tabi tutulmuş ve özellikle Sergei Eisenstein’in filmlerinde sahnenin etkisini arttırmak için kullanılmıştır Bkz., R. Arnheim (1957), *Film as Art*, University of California Press, Berkeley.

¹⁰ Aristoteles’e göre mimesis, en genel tabiriyle taklittir ve insan doğası gereği yaşamı taklit eder. Bkz. Aristoteles, *Poetika*, çev: Furkan Akderin, Say, İstanbul, 2011.

¹¹Aristoteles’e göre Katarsis, arınma anlamına gelir. İnsan sanat yoluyla tutkularını dizginler ve yatıştırır. Böylece salt gerçekle başa çıkabilir. Bkz., Aristoteles, *Poetika*, çev: Furkan Akderin, Say, İstanbul, 2011.

arınma ve haz dünyası yeni bir tür yabancılaşma meydana getirir bu bakımdan sinema yıkılmalıdır. Bu açıdan Noyan'ın (2007, p. 397) tespitinde olduğu gibi, Debord'un sineması, yabancılaşmış sanat dünyasının yaratılmasına olanak tanıyan estetik öğelerden ayrıldığı gibi, sinemayla ilişkilendirilen geleneksel estetik 'haz' biçimlerinden de ayrılır. Onun sineması, bir 'hoşnutsuzluk' sinemasıdır ve mevcut sinemanın sahte 'estetik zevkleri' de dahil olmak üzere sermayenin izleyiciye sunduğu sahte zevklere karşı çıkar. Bu açıdan detournement yöntemi sinemanın ürettiği sahte zevklerin değerinin aşağıya edilmesini sağlarken sinemayı gerçek zevklerin dile getirildiği bir zemin olarak yeniden değerlendirebilmesine olanak tanır.

Dolayısıyla Debord sinemanın tüm ilkelerini, filmlerinde hem teorik hem de pratik olarak eleştirir. Zira Jappe'nin (1999, p. 108) de işaret ettiği gibi Debord, kendisinin bir teorisyen olarak adlandırılmasına izin verir ama aynı zamanda kendisini bir film yapımcısı olarak tanımlar. Filmlerini eski değerlerin yok edilmesi ve dünyada var olan unsurların yeni ve olumlu bir şekilde kullanılması yani detournement fikrine sadık kalarak üretir. Bu açıdan filmlerinde sıklıkla kendi çekimlerini kullanmak yerine çeşitli kurgu filmlerden, tarihi belgesellerden, siyasi olaylarla ilgili haber filmlerinden veya reklamlardan saptırdığı görüntüleri bir dış sesin aktardığı metinler eşliğinde kullanır. Örneğin *Gösteri Toplumu (La Société du Spectacle, 1973)* filminde modellerin poz verdiği bir reklam çekiminin yer aldığı sahnenin devamında fabrikada üretim gerçekleştiren işçilerin görüldüğü bir sahne gelir. Bu sahnelere eşlik eden diyalogda 'egemen üretim biçiminin hem sonu hem de amacı' olarak gösteriye dikkat çeken Debord ürettiğini tüketen ama aynı zamanda tüketmek için üreten kitlelerin yaratıldığını gösterir. Yani reklam çekimi sahnesiyle ürünlerin imajlar yoluyla üretimi ve akabinde fabrika işçilerinin tüketim mallarını üretimi sahneleri tüketmek için üreten toplumlar yaratan üretim biçiminin tezatlığını ve eleştirisini gösterecek şekilde eşleştirir. Dolayısıyla bu iki görsel içerik detournement yöntemiyle bağlamından kopartılıp Debord'un gösteri eleştirisini güçlendirecek güçlü bir görsele dönüştürülür. Zira "detournement, görüntü oyunu, seslendirme ve altyazı yoluyla, filmleri toplumlarımızı yapılandıran temsillerin bütününe eritir" (Noys, 2004, p. 3). Dolayısıyla hem bir teorisyen hem de bir sinemacı olarak tüm filmlerinde, mevcut imgeleri yaratıcı, eleştirel ve politik bir biçimde ele geçirip saptırarak Debord, gösterinin sarmalından ve yanılışmasından kurtuluşun ve özgür bir sanatın somut örneğini sunar. Zira gösterinin çizdiği çerçevede özgürlüğe yer yoktur ve Debord ilk filminden bu yana ve hatta tüm eylemlerinde ve teorisinde bunu vurgulamaya çalışır. Sinemayı da bu amaçla kullanarak, gösterinin tekeli haline gelen üretim ilişkilerini, dayatılan sahte gerçekliği eleştirerek gözler önüne sermeye çalışır. Bu bakımdan neredeyse her filmde ilan ettiği sinemanın ölümü, onun için son değil, aksine yeni bir başlangıçtır. Kapitalist, egemen söylemin hizmetinde olan ve gösterinin taşıyıcısı sinemanın değişmesini vurgular. Bu değişimle, özgür, devrimci ve politik sanat olarak sinema yapılabilir.

Sonuç olarak Debord'un filmlerini politik olarak okuma noktasında ısrar eden Knabb'ın Debord üzerine yazdığı kapsamlı çalışmasının önsözünde de vurguladığı gibi, "önemli olan, söyleyeceklerini özümsemek, uygun görüneni kullanmak ve uygun olmayanı görmezden gelmektir. Bu filmlerde ortaya çıkan asıl mesele, Debord'un kendi hayatıyla ne yaptığı değil, sizin kendi hayatınızla ne yapacağınızdır" (2003). Yine Agamben'in de vurguladığı gibi "gösterinin şiddeti çok yıkıcıdır; ama gösteri hala olumlu bir olasılık içerir ve bu olasılığı ona karşı kullanmak bizim görevimizdir" (1990, p. 8). Dolayısıyla Debord'un filmleri ve teorisile ortaya koyduğu asıl mesele gösterinin bilincine varmak, durumlar karşısında aktif eylem biçimleri geliştirmek ve böylece yaşamlarımızı aktif olarak inşa etme olasılığıdır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- AGAMBEN, Giorgio (1995). "Guy Debord'un Sineması" (U. Baker, Çev.). *Körotonomedy*. Erişim: 17/04/2014 <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,263,0,0,1,0>.
- AGAMBEN, Giorgio (1990). "Marginal Notes on Comments on the Society of the Spectacle". Erişim:http://repo.manaplus.org/openmathdep/history/Marginal_Notes_CommentsSocietySpectacle-Agamben.pdf
- ALTHUSSER, Louis (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (Y. Alp ve M. Özışık, Çev.). İstanbul: İletişim.
- ARİSTOTELES (2011). *Poetika* (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say.
- ARNHEIM, Rudolf (1957). *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.
- DEBORD, Guy (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar* (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- DEBORD, Guy (2011). "Olumsuzlama ve Perulid Olarak Detournement". *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* içinde (s. 317-319) (A. Artun Der.) İstanbul: İletişim.
- DEBORD, Guy & WOLMAN, Gil, J. (2016). "Ele-Geçirip-Saptırma İçin Kullanıcı Kılavuzu". Erişim: 02.01.2016 <http://www.geocities.ws/anarsistbakis/makaleler/debordelegeciripsaptirma.html>,
- GABLER, Neal (2000). *Life: The Movie*. New York: Vintage Books.
- JAPPE, Anselm (1999). *Guy Debord*. California: University of California Press.
- KELLNER, Douglas (2013) *Medya Gösterisi* (Zeynep S. Doğruer, Çev.). İstanbul: Açılım Kitap.
- KNABB, Ken (2003). "Introduction to Guy Debord's Complete Cinematic Works". Erişim: Guy Debord's Complete Film Scripts (Introduction) (bopsecrets.org)
- MACDONALD, Bradley J. (1998) "Gösteriden Birleştirici Kentleşmeye: Sitüasyonist Kuramın Yeniden Değerlendirilmesi". *Cogito*, 14, 201-225.
- MATTHEWS, J. D., KNABB, K., DEBORD, G., BODSON, G. & BROWN, B. (2008). *Sitüasyonist Enternasyonel* (Ş. Erdoğan, Ed.). İstanbul: Altıkkırkbeş.
- S.E. (2008). "S.E.'ye Temel Giriş" (Merve Darende, Çev.), *Sitüasyonist Enternasyonel* içinde (s. 33-52).
- S.E. (2008). "Yadsıma ve başlangıç olarak Détournement", *Sitüasyonist Enternasyonel* içinde (s. 45-47).
- S.E. (2008). "S.E.'nin Sunumu" (Merve Darende, Çev.), *Sitüasyonist Enternasyonel* içinde (s. 9-32).
- BODSON, G. (2008). "Sitüasyonizm Nedir" (Melis Oflas, Çev.), *Sitüasyonist Enternasyonel* içinde (s. 127-135).
- MATTHEWS, Jan D. (2008). "Sitüasyonistlere Marksist Giriş" (Artemis Günebakanlı, Çev.). *Sitüasyonist Enternasyonel* (s. 53-86).
- NOYS, Benjamin (2007). "Destroy Cinema! Destroy Capital!: Guy Debord's *The Society of the Spectacle* (1973)". *Quarterly Review of Film and Video*, 24: 395-402.
- NOYS, Benjamin (2004). "Howls for Debord". *Film-Philosophy*, Vol. 8 Issue 2. Erişim: 19.06.2018 <https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/film.2004.0016>

YİBİNG, Zhang (2012). *Derida'nın Marx Hayaletleri Baudrillard ve Debord'un Yeni Toplumu* (Aylin Muhaddisoğlu, Çev.). İstanbul: Kalkedon.

Film Senaryosu

DEBORD, G. (1975). "Gösteri Toplumu Filmi Üzerine Bugüne Dek Yapılmış Eleştirilerin Lehte ya da Aleyhte Reddi". *Bureau of Public Secrets*. Erişim: 25.12.2015 <http://www.bopsecrets.org/turkish/refutation.htm>,

DEBORD, G. (1978). "In Girum Imus Nocte et Consumimr Igni". *Bureau of Public Secrets*. Erişim: 26.12.2015

<http://situasyonturkey.blogspot.com.tr/2011/11/ingirmimusnocteetconsumimrigni.Html>,

Filmler

Guy Debord (Yönetmen). (1952). *Hurlements en Faveur de Sade* (Sinema Filmi). Fransa.

Guy Debord (Yönetmen). (1959) *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*. (Sinema Filmi). Fransa.

Guy Debord (Yönetmen). (1961). *Critique de la Separation*. (Sinema Filmi). Fransa.

Guy Debord (Yönetmen). (1973). *La Société du Spectacle*. (Sinema Filmi). Fransa.

Guy Debord (Yönetmen). (1975). *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La société du spectacle'*. (Sinema Filmi). Fransa.

Guy Debord (Yönetmen). (1978). *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni*. (Sinema Filmi). Fransa

-Araştırma Makalesi-

**Kaptan Fantastik (2016):
Kapitalizm Kıskaçında Başka Bir Hayat Mümkün mü?**

* Deniz Yüceer Berker

** Cem Yıldırım

Özet

Kapitalizmin tarihsel süreçte yol açtığı tüm yapısal değişiklikler, toplumsal yaşamda ve dolayısıyla toplumsal kurumlarda da ekonomik ve kültürel değişiklikler meydana getirmiştir. Kapitalizmle değişikliğe uğrayan yapılardan aile, din ve eğitim kurumları, mevcut sistemin onaylanması noktasında taşıdıkları ideolojik işlevleri sebebiyle önem teşkil etmektedir. Günümüzde neoliberalizm, dünyanın pek çok yerinde toplumsal düzeni sağlamanın gereği, hatta bütünüyle doğal yolu olarak görülmekte ve alternatif başka bir düzenin mümkün olmadığını altı çizilmektedir. Toplumsal kurumlar ve yapılar da bu inancı pekiştirecek şekilde dönüşmektedir. Bu çerçevede, çalışmamızda kurmuş oldukları yaşam tarzı ile mevcut kapitalist sisteme ve kapitalizmin etkilediği kurumlara direnen bir ailenin yaşamını anlatan 2016 yılı yapımı Kaptan Fantastik filmi incelenmiştir. Bu çalışmanın amacı, kapitalizmin biçimlendirdiği kurumsal yapıların tamamen dışında kurulacak alternatif bir yaşamın ne derecede mümkün olabileceği sorunsalı çerçevesinde filmin söylemini açığa çıkarmaktır. Kapitalizmin dönüştürdüğü aile, din ve eğitim kurumlarının dışında bir yaşamın ne derecede mümkün olabileceği sorunsalına karşı filmin söylemsel olarak yaklaşımını açığa çıkarmayı amaçlayan bu çalışmada, filme konu olan ailenin mevcut kapitalist sistemle hangi noktalarda çatıştığı ve hangi noktalarda uzlaşma kurduğu betimsel analiz yöntemi kullanılarak belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Kaptan Fantastik (2016), Kapitalizm, Neoliberalizm, Egemen İdeoloji, Toplumsal Kurumlar.

*Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Topkapı Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İstanbul, Türkiye
E-mail: denizberker@topkapi.edu.tr
ORCID : 0000-0001-7983-8137

**Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Topkapı Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi İstanbul, Türkiye
E-mail: cemyildirim28@gmail.com
ORCID : 0000-0001-7767-8715
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1159345

Yüceer Berker, D., Yıldırım, C., (2023). Kaptan Fantastik (2016): Kapitalizm Kıskaçında Başka Bir Hayat Mümkün mü?. SineFilozofi Dergisi. 8 (14). 31-51 10.31122/sinefilozofi.1159345

Geliş Tarihi: 08.08.2022

Kabul Tarihi: 16.01.2023

-Research Article-

**Captain Fantastic (2016):
Is Another Life Possible in the Gripper of Capitalism?**

* Deniz Yüceer Berker

** Cem Yıldırım

Abstract

All the structural changes that capitalism has caused in the historical process have brought about economic and cultural changes in social life and therefore in social institutions. The family, religion and education institutions, which are among the structures that have undergone changes with capitalism, are important because of their ideological functions at the point of approval of the current system. Today, neoliberalism is seen as a necessity, even a completely natural way to ensure social order in many parts of the world, and it is underlined that no other alternative order is possible. Social institutions and structures are transforming in a way that reinforces this belief. In this context this study examines the movie Captain Fantastic (2016), which is about the life of a family that resists the existing capitalist system and the institutions affected by capitalism, with the lifestyle they have established. The aim of this study is to reveal the discourse of the film within the framework of the question of how possible to live an alternative life completely outside of the institutional structures shaped by capitalism. For this purpose, by using the descriptive analysis method, the compromises and contrasts between the capital system and the family in the movie were tried to be revealed.

Keywords: *Kaptan Fantastic* (2016), Capitalism, Neoliberalism, Sovereign Ideology, Social Institutions.

* Asst. Prof. Istanbul Topkapi University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Türkiye
E-mail: denizberker@topkapi.edu.tr
ORCID : 0000-0001-7983-8137

** Asst. Prof. Istanbul Topkapi University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Türkiye
E-mail: cemyildirim28@gmail.com
ORCID : 0000-0001-7767-8715

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1159345

Yüceer Berker, D., Yıldırım, C., (2023). Kaptan Fantastik (2016): Kapitalizm Kıskaçında Başka Bir Hayat Mümkün mü? SineFilozofi Dergisi. 8 (14).31-51 10.31122/sinefilozofi.1159345

Received: 08.08.2022

Accepted: 16.01.2023

Extendet Abstract

All the structural changes caused by the adventure of capitalism in the historical process have created radical changes in social life and therefore in social institutions in the socio-economic and cultural context. Modern capitalism once encouraged individualism, competition and market subjectivity, and in the period that followed, defined as unorganized capitalism, flexible production and multinational companies emerged. Capitalism emerges as an economic system that reconstructs the mechanisms of unlimited capital accumulation through both economic and other social processes. This system is a structure based on the existence of more capital, the use of production methods and labor.

*Neoliberal policies were introduced in response to the steady decline in the profit rates of the capitalist system as of the end of the 1960s and the rise of the class struggle. Since the late 1970s, neoliberalism has become the main source from which economic and social policies are derived. Neoliberalism is redefining politics and the nature of society as well as having a strong impact on the global economy. Neoliberalism is an ideology that prevails today, defending and justifying social and economic inequalities. In this context, family, education and religion, which are among the social institutions that have changed with the historical journey of capitalism, have been examined more closely in this study. In the light of this theoretical framework, family, education and religious institutions are evaluated through the movie *Captain Fantastic* (2016), which is about the life of a family that resists with their lifestyles to the current capital system and the institutions affected by capitalism. In this study, which aims to reveal the approach of the film against this question: Is it possible to live a life outside of the family, religion and educational institutions transformed by capitalism? Within the scope of this question, descriptive analysis method was used in the study.*

Captain Fantastic, directed by Matt Ross, tells the story of the Cash family, who settled in a forested area far from civilization and led a natural life in order to raise their children outside of the capitalist system. Ben and Leslie try to raise their children as philosophers in this natural environment. However, the family has to face modern life after the death of Leslie, who suffered from mental disorder. At first glance, it can be thought that the lifestyle of the Cash family presented in the film challenges capitalist life phenomena and institutions. However, in this image of alternative life designed against the capitalist system, there are fictional elements that involuntarily approve of the existing system. For example, the fact that the lifestyle of the Cash family, which is against the capitalist order, is romanticized as a utopia and is located in the forest is the most basic indicator of this. For this reason, when children come to the city, they do not know how to fight the capitalist system and feel like "freaks". Therefore, at this point, the idea of "there is no alternative to this system", which is the greatest teaching of the neoliberal system, is approved. The film includes references to Noam Chomsky, with whom the family celebrates his birthday. However, it is seen that Chomsky's ideas are not fully placed on an alternative life plane against capitalism presented in the film and are caricatured with the celebration of Chomsky day. Although the film is presented as if everyone has an equal say, Ben has a hierarchical effect on children. All activities are timed and take place at the request of the father. In order to escape from all the obligations imposed by the capitalist system, the forest was chosen as their residence, but they also created a routine of their own in the forest. At the same time, it is only boys who oppose the father's authority in terms of education and life. Daughters are seen quite compatible with the father's authority throughout the movie. In the film, the most obvious resistance gained against the capitalist system is through the phenomenon of "religion". Ben and the kids fulfill Leslie's wish to be cremated

after death. However, no one else know about this victory over the system. The phenomenon of religion, which has moved to the private sphere with capitalism, becomes institutionalized by going beyond the preferences of individuals when it comes to the protection of social order. At the end of the movie, after the opposition established with the capitalist system, a compromise is reached and a kind of semi-modern life is started. The idea that there is no alternative to the dominant ideology and that a consensus must be established has surrounded Ben and his family.

Giriş

Kapitalizm serüveninin tarihsel süreçte yol açtığı tüm yapısal değişiklikler, toplumsal yaşamda ve dolayısıyla toplumsal kurumlarda da sosyo-ekonomik ve kültürel bağlamda köklü değişiklikler yaratmıştır. Modern kapitalizm, vaktiyle bireyciliği, rekabeti ve piyasa öznelliğini teşvik etmiş, ardından gelen ve örgütsüz kapitalizm olarak tanımlanan dönemde ise esnek üretim ve çok uluslu şirketler ortaya çıkmıştır. Kapitalizm, sermaye birikimini sınırsız bir şekilde devam ettirebilmenin mekanizmalarını hem ekonomik hem de diğer toplumsal süreçler üzerinden her seferinde yeniden inşa eden bir ekonomik sistem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sistem daha fazla sermayenin varlığına, bu sermayeye dayanan üretim yöntemlerinin kullanılmasına ve emek sermayesine dayalı bir yapıdır (Ercan, 1997). Kapitalist sistemde 1960'lı yılların sonu itibariyle kâr oranlarının istikrarlı bir şekilde düşmesi ve sınıf mücadelesinin yükselmesi, sermayenin neoliberal politikaları devreye sokmasına yol açmıştır. Neoliberalizm, 1970'lerin sonundan itibaren iktisadi ve toplumsal politikaların türetildiği ana kaynak haline gelmiştir (Kozanoğlu, Özden & Gür, 2008, p. 14). Küresel ekonomi üzerinde kuvvetli bir etkiye sahip olan neoliberalizm, aynı zamanda politikayı ve toplumun doğasını da yeniden tanımlamıştır (Giroux, 2007, pp. 14). Neoliberalizm, Monbiot'un (2016) işaret ettiği gibi, günümüzde egemen olan, sosyal ve ekonomik eşitsizlikleri savunan, destekleyen ve haklı çıkaran bir ideolojidir. Bu nedenle içinde yaşadığımız dönemin egemen ideolojisinin yapısını ve öğretisini kavramak, çalışmanın analiz kısmına ışık tutması açısından önem teşkil etmektedir. Bu kapsamda çalışma dahilinde, kapitalizmin tarihsel yolculuğu ile beraber değişime uğrayan toplumsal kurumlardan aile, eğitim ve din olgularına daha yakından bakılmıştır. Bu çerçevede, çalışmamızda kurmuş oldukları yaşam tarzı ile mevcut kapitalist sisteme ve kapitalizmin etkilediği kurumlara direnen bir ailenin yaşamını anlatan, yönetmenliğini Matt Ross'un yaptığı, Kaptan Fantastik (Captain Fantastic, 2016) filmi incelenmiştir.

Kapitalizmin dönüştürdüğü aile, din ve eğitim kurumlarının dışında bir yaşamın ne derecede mümkün olabileceği sorunsalına karşı filmin söylemsel olarak yaklaşımını açığa çıkarmayı amaçlayan bu çalışmada, filme konu olan ailenin mevcut kapitalist sistemle hangi noktalarda çatıştığı ve hangi noktalarda uzlaşa kurduğu betimsel analiz yöntemi kullanılarak belirlenmeye çalışılmıştır.

Kapitalizmin Toplumsal Kurumlara Etkisi

Kapitalizmin tarihini üç dönemde ele almak mümkündür. İlki, hem Birinci Dünya Savaşı, hem de Büyük Buhran'a yol açan devletlerarası emperyalist büyüme çekişmesinin yaşandığı dönem, ikincisi Fordist dönem, üçüncüsü ise 1970'lerde ortaya çıkan küresel serbest piyasa dönemidir (Curtis, 2015, pp. 90). Küreselleşme sürecinde ekonominin aldığı bu yeni

durum, yeni kapitalizm olarak da nitelendirilmektedir. Bir başka tanımı ise "örgütsüz kapitalizm" olarak yapılmaktadır (Marshall, 1999, pp. 564). Kapitalizm, ortaya çıktığı dönemden şimdiye kadar farklı adlarla, süreçlerle ve gelişmelerle ilişkilendirilmiştir. Günümüzde ise yeni kapitalizm, geç kapitalizm, geç modernlik, postmodernizm veya postfordizm olarak formüle edilen kapitalist sistemin mevcut doğasının temelini değişime uğramaması, onun nasıl adlandırıldığını önemsiz kılmaktadır. Sonuç olarak kapitalizmin geldiği son evrenin temel dayanağı ve itici gücü de sermaye birikimidir. Örgütsüz kapitalizm olarak tanımlanan bu evrenin en büyük farkı ise esnek üretim olarak görülmektedir (Lash & Urry, 1987). Braudel de (1982, pp. 433), kapitalizmi şu şekilde tanımlamaktadır: "Kapitalizmin tarihini tanımlayan temel özellik, onun sınırsız esnekliği ve yeni şartlara göre kendini değiştirerek adapte olmasıdır". Böylece sisteme karşı çıkan davranış ve düşünceleri kendi belirlediği alan içerisine alarak onları kendi potasında eritmekte ve aykırı düşüncelere verilen yaşam hakkını sadece sistemin sınırları içerisine hapsetmektedir.

Marx, "kapitalizm altındaki üretken emek" ile "üretken emek" kavramları arasında güçlü bir ayrım yapmaktadır. Birincisi, tek faktörün kapitalist için artı değer üretimi olduğu tek taraflı bir üretkenlik anlayışıdır. Bununla birlikte, ikinci "üretken emek" kavramı, kullanım değerlerinin üretimine odaklanmaktadır. Burada emek, bireyler veya genel olarak toplum tarafından kullanılabilir bir şey üretiyorsa, bu şekilde değerlendirilmektedir (Brown, 2012). Günümüzde kapitalist sistemin en büyük dayanağı ise hiçbir "üretken emeğe" fırsat vermeyen bir tüketim ideolojisidir. Tüketim, sadece insanlara özgü ve ayırt edici bir emek gerektirmeyen olgudur. Kapitalist sistem, hegemonyasını devam ettirebilmek adına en önemli silahı olan tüketim kültürünü kullanır. Bu sistem, bireyin sürekli bir şeyler satın almasını sağlamak için metallerden çok, onlara yüklenen anlamlardan yaratılan hayali bir dünya sunar (Mouffe, 2015, pp. 110). Mevcut ekonomik sistem, tarihsel süreç içerisinde hem coğrafi olarak genişlemiş hem de daha önce ekonominin dışında kalan noktaları da içine alıp meta haline getirerek derinleşmiştir. Modern insanın hayatını, giderek daha az emek içinde üretimle, ama giderek daha fazla kendi ihtiyaçlarının ve refahının üretimi ve sürekli yenilenmesiyle geçirir hale getirmiştir (Baudrillard, 2012, pp. 86). Debord'un da (2012) belirttiği gibi, metaller şenlikli bir gösterinin aksesuarları haline gelerek yaşamlarımızı tamamen ele geçirmiştir. Yaratılan tüketim kültürü, her derde deva çözümlerle bireye sonsuz bir yaşam veya ebedi bir kurtuluş vaat etmektedir (Saad, 2012, pp. 289). Gösterişçi bir tüketimin yüceltiği mevcut ekonomik düzende bütün sınıflar maddi bir mücadele içine girmekte ve kendi dünyalarını daha da korunaklı hâle getirmeye çalışarak, öteki sınıflardan keskin bir ayrılmaya gitmektedir (Veblen, 2005, pp. 158).

Gelişen teknolojiyi de kapitalizmin bir sonucu olarak gören Wallerstein (2004), teknolojinin daha az emek gücü gerektirmesi nedeniyle yüksek kâr ve sermaye birikimine yol açan tekelleri üretim süreçleri yarattığını belirtmektedir. Gelişen iletişim teknolojileri ile beraber bireyselleşmenin ve denetim mekanizmalarının da arttığı gözlemlenmektedir. Şaylan'ın (1999, pp. 126) da ifade ettiği gibi, elektronik medya toplumsal yaşamın her alanına sirayet etmiş ve bu durum hem bireyselleşme sürecini hızlandırmış hem de bireylerin denetimini kolaylaştırmıştır. Foucault'un (2015, pp. 64) deyişiyle iktidar, başta gözetim ve denetleme olmak üzere toplumu sürekli izlemekte, şifrelemekte ve kaydetmektedir. Modernizmin

önemli boyutları olan gözetim ve denetimin işleyebilmesi noktasında devletin baskı aygıtları ve ideolojik aygıtları devreye girmektedir. Devletin baskı aygıtları, açık güç kullanımının bulunduğu alanlarda işleyen kurumlarken (hukuk, mahkeme, polis, ordu vb), devletin ideolojik aygıtları ise aile, eğitim ve din gibi alanlarda mevcut yapının onanmasını devam ettiren kurumlardır. Bu alanlar içerisinde bireyler adlandırılır, kimlik kazandırılır ve devletin egemenlik alanına hapsedilir (Althusser, 2003, pp. 27). Bu nedenle mevcut sistemin onaylanması ve sürdürülmesinde, önemli ideolojik işlevi olan aile, din ve eğitim kurumları önem taşımaktadır. Bu kurumların, tarihsel süreç boyunca yaşadıkları değişim ve dönüşümler, ekonomi ve ona bağlı olarak değişen toplumsal gelişmelerle yakından ilişkilidir.

19. yüzyıldaki ekonomik süreçler ve sanayileşme, ailenin dönüşümünü derinden etkilemiş, kadınların iş hayatına dâhil olmasını beraberinde getirerek evlilik ve aile kavramlarına bakış açısını değiştirmiştir (Güloğlu, 2019, pp. 50). Avcı ve toplayıcı dönemdeki aile modeli, çocuk doğurma ve evin ihtiyaçlarını giderme rolünün kadına atfedildiği anaeril bir yapıdır. Briffault da ailenin ilk örneklerinin anaeril dönemde yaşandığını belirtmektedir (Horwitz, 2015). Ancak Gökçe'nin (1976, pp. 54) de ifade ettiği gibi, ailenin tarihsel evriminde patriarkal bir dönüşüm yaşanmıştır. Erkekler, tarımsal faaliyet ve ilişkilerin ön planda olduğu ve kas gücüne duyulan ihtiyacın arttığı dönemde üretim fazlasını ve aile hâkimiyetini sahip olduğu güç sayesinde eline geçirmiştir. Sanayileşmeyle birlikte erkeklerin iş ve siyasetin kamusal alanını, kadınların ise evin özel alanını işgal ettiği cinsiyetçi bir iş bölümü ortaya çıkmıştır (Horwitz, 2015). Geleneksel geniş aileden, modern çekirdek aileye geçişte yaşanan değişen aile içi roller ve fonksiyonlar değerlendirildiğinde, geleneksel geniş ailenin temel birçok fonksiyonunun piyasa mekanizmasının tahakkümüne geçtiğini söyleyebilmek mümkündür (Eyce, 2000, pp. 230). Günümüzde, ailenin ekonomik ve politik işlevlerinin birçoğu hane dışına taşınmış ve ortaya çıkan boşluğu dolduracak yeni işlevler belirlemiştir. Aileler psikolojik ve duygusal doyuma ilgilenmeye başlamış ve bu değişimden en büyük payı "çocukluk" almıştır. Çocuklar, yüzyıllar boyunca mümkün olan en kısa sürede yetişkin sorumluluklarını üstlenmeleri beklenen "küçük yetişkinler" olarak görülürken, günümüzde "korunaklı çocukluk" denilen bir olgu ortaya çıkmıştır (Horwitz, 2015). Çocukları yetişkinlerin dünyasından koruyan "bitmeyen bir çocukluk" olgusu ortaya çıkmıştır.

Horwitz'in (2015) ifadesi ile aşka dayalı evlilik, kapitalizm yoluyla ekonomiyi, anayasal demokrasiler aracılığıyla da siyaseti zaten fethetmiş olan bireyciliğin kültür üzerindeki etkisini temsil etmektedir. Engels de modern tek eşliliği ve bireysel cinsel aşkın ortaya çıkışını, mülkiyet ilişkilerindeki değişimlerle açıklamaktadır (Poster, 1989, pp. 77-78). Çünkü çocukların babalarının servetine sahip olabilmeleri ve ataeril miras sürekliliğinin sağlanabilmesi için, babaları bilinen çocuklar yetiştirilmesi gerekmektedir (Engels, 1998, pp. 73-78). Marx da burjuva biçimindeki aileyi baskıcı ve daha iyi bir toplumun ortaya çıkması için önemli ölçüde değiştirilmesi gereken bir şey olarak tanımlamaktadır (Horwitz, 2015). Benzer şekilde Horkheimer ve Adorno da yazılarında, aileyi tutucu bir toplumsallaştırma aracı olarak değerlendirmektedirler (Poster, 1989, pp. 87). Kapitalizmin tarihsel serüveninde değişmeyen olgu, ailenin birey ile toplum arasında bir tür aracılık rolü üstlenmesidir. Aile, yapılanması ve değerler sisteminin en ufak gösterimi olarak toplumun küçük bir örneğini oluşturmaktadır. Ataeril ailenin topluma en büyük katkısı, aile içinde en küçük bireyler olan

çocukları ataerkil toplum tarafından beklenen uyum ve uygunluk düzeyine getirme sorumluluğudur (Millet, 1987). İnal'ın (2007, pp. 6) belirttiği gibi, çocuklardan talep edilen, okulda itaatkar bir öğrenci, tüketim pazarı için verimli birer müşteri, uhrevi alanların küçük dindarları, atölyelerin uslu çırakları ve her savaşın zorunlu mültecisi olmalarıdır. Aile ve toplum arasında kurulan bu işbirliği, özünde sadece çocukların değil, toplumsallaşma sürecinden geçen tüm bireylerin otoriteye boyun eğmesi ve toplumsal denetim altına alınması amacına hizmet etmektedir.

Kapitalizmin etkilediği kurumlardan bir tanesi de kuşkusuz ki eğitimidir. Çünkü sistem gerçek gücünü, devlet aygıtının baskı gücünde değil, ezenlerin “dünya görüşünün” ezilenler tarafından kabul görmesinde bulmaktadır (Carnoy, 2001). Bu noktada eğitim, modernizm ile beraber “geleceğin yurttaşları” yetiştirme düşüncesi ile önem kazanmıştır. “Geleceğin yurttaşları” aynı zamanda bilimin de merak konusu haline gelmiş, itaatkar ve ideal vatandaşlar yetiştirme konusunda devlete eşsiz fırsatlar sunmuştur (Şirin, 1999, pp. 56). 1970’li yıllardan sonra ise neoliberal eğitim politikaları ortaya çıkmıştır. Neoliberal eğitim ile; eğitimin amacı ve içeriği piyasanın talepleri doğrultusunda belirlenir olmuştur. Okullar şirketleşmiş ve eğitimin toplumsal hareketteki rolü neoliberal eğitim gündemi ile uyumlanmıştır (Cornay, 1995). Freire’nin (1998) belirttiği gibi, “bankacı eğitim modeli” ile öğretmenlerin eleştirelilikten ve karşılıklı diyaloglardan uzak boş bilgiler ile öğrencileri bir yatırım nesnesi olarak doldurduğu bir eğitim modeli yaratılmıştır. Eleştirel pedagoji, bu eğitim sisteminden kurtuluşun ancak bilgi ve iktidarın her zaman sorgulanabilir ve tartışılabilir olduğu özgürlükçü bir diyalog ile sağlanabileceğinin altını çizmektedir (Giroux, 2007, pp. 31). Marx da, politeknik eğitime önem vermiştir. Politeknik eğitimde kişiler, eğitim süreçlerinin genel bilimsel ilkelerini öğrenerek uygulama yapmalı ve aynı zamanda da beden eğitimi ile estetik eğitimden geçirilmelidir (Feinberg & Soltis, 2009). Politeknik eğitimin eksiklikleri sürekli sınanmalı ve onarılmalıdır. Ancak böyle bir eğitim sistemi ile bireyler eleştirel yurttaşlar olarak toplumsal dönüşümlerde aktif rol oynayabileceklerdir (McLaren, 1998, pp. 178). Benzer bir şekilde Chomsky de (2013, pp. 25) eğitimi sadece bireylerin pasif olarak konumlandığı ve neye inanılması gerektiğinin aktarıldığı bir süreç olarak değerlendirmez. Dünyayı anlamak ve değiştirebilmek için sadece başkalarından dinlemek veya bir kitabı okumak yeterli değildir. Bireyin kendisinin de aktif olarak katılacağı bir öğrenme süreci gerekmektedir.

Kapitalizm ve din olgusu da 19. yüzyıldan itibaren tartışma konusu olmuştur. Marx ve Weber gibi düşünürler, toplumda ana etkenlerden biri olan fakat kapitalist sistemin elinde bir oyuncak haline gelen din olgusunun, sisteme hangi noktalarda eklemlendiğini konusu üzerinde durmuşlardır. Emegın sömürüsü ile sermaye birikimi üzerinde temellenen kapitalist ekonomi, dine olan ilgisini kurduğu bu sömürü düzenini meşrulaştırmanın bir aracı olduğu ölçüde devam ettirmektedir (Parlak, 2012, pp. 34-47). Marx’ın ifadesiyle, kapitalizm katı olan şeyleri buharlaştırmış, kutsal olanları ise profanlaştırmıştır. Kapitalizm ile birlikte katı olan şeyler metalaşarak buharlaşmıştır (Marx & Engels, 2011, p. 46). Din de, kapitalizm içerisinde dünyevileşmiş ve metalaşmıştır. Marx ve Engels, dinsel kurumların ve ideolojilerin bağımlı grupları etkin biçimde pasifleştirdiğini ve toplumsal arayışından alıkoyduğunu belirtir. Hakim sınıf tarafında din, işçi sınıfını pasifize etmek ve kaderlerine boyun eğdirmek için

dayatılmaktadır (Desfor, 2006). Weber'in Kalvinist'ine göre de ekonomik başarı, bir seçilmişlik ve kurtuluş işaretidir. Yoksuluk ise lanetlenmiş bir kaddedir. Maddi başarı, tanrısal iyiliğin bir işareti olarak görülmektedir (Giddens, 2008, pp. 586).

Tüketim toplumu yapısının ortaya çıkması ile modern toplumdaki püriten birey, daha hedonist, daha bireyci ve zevklerini her şeyin önünde tutan bir yapıya dönüşmüştür (Bozkurt, 2000). Gündelik hayat pratikleri tüketim kültürü içinde metalaşmıştır. Dini inanç ve pratikler de metalaşarak anlam yitimine uğramıştır. Miller'in (2005) de belirttiği gibi tüketim olgusunun her alana etki ettiği bu kapitalist sistemden, dinsel alan da etkilenmiştir. Bireyin kendini gerçekleştirme, kimlik ve benlik dönüşümlerinin din eksenli uygulamaları tüketici taleplerine uygun hale getirilmiştir. Dini semboller metalar sistemine uyumlanmış, dinsel pratikler ise tüketim kodları içerisinde içselleştirilerek birer tüketim ürünü haline gelmiştir (Demirezen, 2011, pp. 80). Toplumdaki eşitsizlikler ve mülkiyet üzerinden gerçekleşen ayırım, kaderciliğin altı çizilerek din buyruğu olarak sunulmuş, bireylerin yaşadığı sorunların kapitalist düzenden kaynaklandığı gerçeğinin üzeri örtülmüştür (Dağlı, 2006). Marx'a göre de, bu etkileşim içinde tarihin görevi, egemenin elinde şekillenmeye başlayan ve insanları gerçekliğin ötesindeki bir dünya ile avutan dine karşı dünyanın gerçekliğini kurmaktır. (Marx & Engels, 2008, pp. 35-36).

Egemen İdeoloji: Neoliberalizm

1974 krizin Batı toplumlarında yarattığı iktisadi ve toplumsal etki neoliberalizmin yayılmasını ve kabulünü kolaylaştırmıştır. İngiltere'de Margaret Thatcher hükümetinin iş başına gelmesi ile başlayan para ve bütçe politikalarını, ABD'de Ronald Reagan başkanlığındaki düzensizleştirme ve esnekleştirme politikaları takip etmiştir (İnsel, 2004, pp. 9). Neoliberalizm; toplumdaki bireylerin refahının, bireysel girişimcilik özgürlüklerini ve becerilerini özgürleştirerek geliştirilebileceğini öne süren bir politik ve ekonomik uygulamalar teorisine atıfta bulunan çok yönlü ve biraz da belirsiz bir terimdir (Harvey, 2015). Toplumdan ziyade bireyi önceleyen bir ideoloji olarak neoliberalizm, sosyal dayanışma biçimlerine de özel mülkiyet, bireycilik ve kişisel sorumluluk ekseninde yaklaşmaktadır. M. Teatcher'in ifadesi ile; 'toplum diye bir şey yoktur, yalnızca bireyler vardır' (Çelik, 2012, pp. 192). Neoliberalizmin temel felsefesini; serbest piyasayı yüceltmek, bireysel yararı öncüllemek, emeği esnekleştirmek ve işgücündeki maliyetleri aşağı çekmek oluşturmaktadır (Duman, 2011, pp. 695). Daha fazla ticaret özgürlüğü, girişimciliği teşvik etmek, devlet hizmetlerinin özelleştirilmesi, finansal yeniliğin teşvik edilmesi, işgücü piyasalarının serbest bırakılması, kısıtlanmış para politikalarının uygulanması, 1980'li ve 1990'lı yıllar boyunca neoliberal hedefler olarak belirlenmiş ve kapitalist dünyada sağduyu haline gelmiştir (Brenner, Jamie & Nik, 2010). Bu şekilde üretkenlik ve rekabetin ilahlaştırıldığı ve kazancın kült haline geldiği bir ideoloji ortaya çıkmıştır (Duman, 2011, pp. 695).

Neoliberal teori, işsizlik, yoksulluk ve iktisadi krizler gibi kapitalizme içkin olguların, piyasalara getirilen sınırlandırmaların bir çıktısı olduğu varsayımıyla piyasaların uluslararası pazarlara açılmasını ve bu sorunların çözümündeki en kestirme yol olduğunu iddia etmektedir. Sendikal hareketlerin geriletilmesi, kamu mülklerinin özelleştirilmesi gibi uygulamalarla, bölüşüm mekanizmalarındaki emek payı aşağıya çekilmiştir (Lapavitsas, 2014,

pp. 65). Ekonomik özgürlük gibi görünüşte özgürlükçü kavramlar bile, tarihsel olarak, toplumsal düzenin uygulanması, örgütlü emeğe düşmanlık ve muhalefetin bastırılması ile ilişkilendirilmiştir (Giroux, 2004; Hall, 2017). Özgürlük kavramının gücünün serbestliğine karşılık geldiği bir anlayış toplumsal ilişkilere hakim olmuş ve sonuç olarak toplumun giderek büyüyen bir kesimi kaybedenler sınıfına itilmiştir (Özkazanç, 2011, pp. 15). Dolayısıyla, her ne kadar söylemsel olarak neoliberal ideolojinin, kişisel özgürlük ve özgürlüğü temel değerler olarak kabul etse de, işçi sendikalarını ve sosyal güvenlik ağlarını dağıtarak, işçilerin büyük çoğunluğunu daha az özgür ve ticari şirketlere çok daha fazla bağımlı hale getirdiği görülmektedir. Chomsky'nin (2010) ifadesi ile neoliberal ilkelerin tasarımı, demokrasiye doğrudan bir saldırdır. Giroux da (2007, pp. 15), neoliberalizmin, demokrasi ve toplum çıkarı gibi kavramlara saldırdığını, yurttaşlık ve sosyal yaşam kavramlarının da anlamlarını değiştirdiğini belirtmiştir. Yurttaşlığın ve kamusal yaşamın neoliberalizm içinde çözülmesi ile beraber toplumsal yükümlülükler küçük cemaatler içine yerleştirilerek, siyasal alanın yaşam tarzı ve kimlik ekseninde şekillenmesini de beraberinde getirmiştir. Eşitlik ve adalet kavramları siyasal alanın dışına itilerek değer yitimine uğratılmıştır (Özkazanç, 2011, pp. 15).

Neoliberal ideoloji, tıpkı sosyal olarak muhafazakar ideolojinin ırksal ve etnik azınlıkların kötü durumuna karşı kayıtsızlığı teşvik etmesi gibi, yoksulların kötü durumuna da kayıtsızlık beslemektedir (Adorno, Frenkel-Brunswik, Levinson, & Sanford, 1950). Neoliberal ideoloji, kapitalizm altındaki sosyal, ekonomik ve politik kurumları ve düzenlemeleri temize çıkararak, yoksul insanları kendi yoksulluklarından sorumlu tutan bir ideolojidir. Bunu yaparak sürekli olarak var olan sistemi meşrulaştırmaktadır. Zenginler servetlerini liyakat yolu ile elde ettiklerine inanırken, yoksullar da kendi koşullarını ve başarısızlıklarını kendilerinin suçu olarak görmektedirler (Monbiot, 2016). Neoliberalizm, zengin ve güçlülerin ideolojisidir (Dusanic, 2015, pp. 141). Onlar, sahip oldukları muazzam finansal güçle medyayı ve siyasi dünyayı şekillendirerek kendi hegemonyalarını yaymaktadırlar. Toplumun rızasını kazanabilmek için, şirketler, medya ve sivil toplumu oluşturan üniversite, okul, kilise, meslek örgütleri gibi- sayısız kurumda güçlü ideolojik etkiler dolaşıma sokularak; neoliberalizmin, özgürlüğün tek garantörü olduğunu savunan bir fikir iklimi yaratılmıştır. Neoliberalizm, Dünya'nın pek çok yerinde toplumsal düzeni sağlamanın gerekli, hatta bütünüyle doğal yolu olarak görülmektedir (Harvey, 2015, pp. 27, 48-49). McChesney'in (1999, pp. 40) belirttiği gibi, neoliberalizmin en yüksek sesli mesajı, statükonun alternatifinin olmadığı ve insanlığın doruk noktasına ulaştığıdır.

Kaptan Fantastik Filminin Analizi

Metodoloji

Çalışmada buraya kadar çizilen kavramsal çerçevenin ekseninde, Kaptan Fantastik filmi çözümlenirken, çalışmanın odak noktasını oluşturan toplumsal kurumlar (aile, eğitim, din) üzerinden film içindeki kodları ortaya koymak amaçlanmaktadır. Bu bağlamda çalışma için en uygun yöntemin betimsel analiz olduğuna karar verilmiştir.

Betimsel analiz yöntemi önceden belirlenmiş bir çerçeveye bağlı olarak nitel verilerin işlenmesi, bulguların tanımlanması ve tanımlanan bulguların yorumlanması adımlarını içeren bir analiz yaklaşımıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2003). Bu analiz yöntemi, araştırmacının

betimlemelerden yola çıkarak kendi yorumlarını yapmasına ve çıkarımlarda bulunmasına olanak sağlamaktadır. Araştırmacı bu aşamada elde ettiği bilgileri inceleyerek, anlamlı bölümlere ayırmaya ve her bölümün kavramsal olarak ne ifade ettiğini anlamaya çalışır. Kendi içinde anlamlı bir bütün oluşturan bu bölümler araştırmacı tarafından isimlendirilir (Yıldırım ve Şimşek, 2003).

Bu kapsamda çalışmada betimsel analiz yöntemi ile kapitalist sistem içerisinde var olan aile, din ve eğitim kurumlarının Kaptan Fantastik filmi içinde nasıl ele alındığı ve Cash ailesinin mevcut sistem içindeki bu kurumlar ile karşıtlıklarını ve uzlaşalarını ortaya koyabilmek amaçlanmaktadır.

Filmin Özeti

Eski bir profesör olan Ben Cash ile avukatlıktan ayrılan eşi Leslie, yaşları yaklaşık sekiz ila on sekiz arasında değişen altı çocuk sahibidir. Ben ve Leslie, çocuklarını kapitalist düzenin zararlarından korumak amacıyla onları modern toplum yapısının dışında yetiştirmeye karar vererek Amerika Birleşik Devletleri'nin kuzeybatı bölgesinde bulunan ormanlık bir alana yerleşirler. Cash ailesi tüm yaşamsal ihtiyaçlarını doğadan karşılayarak, kendi kendilerine yetecek bir düzen kurmuştur. Kızılderili çadırlarında uyuyan bu aile, sebze ve meyveleri kendileri yetiştirip, yalnızca ok ve bıçak gibi araçlar kullanarak avlanmaktadır. Çocuklar herhangi bir okula gitmemektedir. Eğitimleri Ben ve Leslie tarafından verilir. Gündüzleri yoğun bir şekilde fiziksel antrenman yapan çocuklar, akşamları ise edebi ve felsefi metinleri okuyup tartışarak entelektüel bir eğitime tabi tutulur. Kurumsallaşmış dinlere karşı olan aile, Noel yerine Noam Chomsky'nin doğum gününü kutlar. Ben ve Leslie'nin amacı, Platon'un Devlet'inden bir cennet yaratıp, çocuklarını filozof kral ve kraliçeler olarak yetiştirmektir. Ancak ailenin bu düzeni, Leslie'nin var olan mental hastalığının şiddetlenmeye başlamasıyla birlikte kesintiye uğrar. Leslie, varlıklı olan ailesinin de desteğiyle tedavi olmak amacıyla modern yaşama geri dönmek zorunda kalır ancak bir süre sonra intihar eder. Bir Budist olan Leslie, cenazesinin yakılmasını vasiyet etmiştir. Ancak oldukça muhafazakar olan Leslie'nin ailesi, cenazenin Hristiyan geleneklerine uygun bir şekilde gömülmesine karar verir. Leslie'nin babası Jack, kızının ölümünden sorumlu tuttuğu Ben'in cenaze törenine katılmasını yasaklar. Fakat Ben, Jack'in tehditlerine aldırmayarak çocuklarıyla birlikte Leslie'nin vasiyetini yerine getirebilmek için yola çıkar. Ben'in kız kardeşi Harper'in evinde konaklayan çocuklar, modern toplum yapısıyla ilk olarak burada karşılaşır. Cenaze töreninin yapıldığı kiliseye giren Ben, Leslie'nin böyle bir merasimi onaylamayacağını vurgulamasının ardından güvenlik tarafından dışarıya atılır. Leslie'nin cenazesi dini ritüellere uygun bir şekilde defnedilir. Modern yaşamın cazibesine kapılan çocuklardan biri, annesinin ölümünden dolayı Ben'i suçlayarak büyükbabası Jack ile yaşamaya karar verir. Ben, çocuğu geri almaya çalışırken bu sefer kızlarından biri ciddi bir tehlike yaşar. Bu olay üzerine, şimdiye kadar sürdürdüğü yaşam tarzının çocuklar için güvenli olmadığını düşünmeye başlayan Ben, onları büyükbabaları Jack'e teslim eder. Fakat çocuklar kaçarak Ben'e geri döner. Hep birlikte Leslie'nin tabutunu gizlice mezarlıktan çıkarırlar. Onun vasiyetine uyararak, cenazesini Budist inancına uygun bir şekilde yakarlar. Cash ailesi ormana geri döndüğünde, modern eşyaları olan bir eve yerleşir. Çocuklar okula gitmeye başlar. Natürel yaşam felsefesini kısmi olarak

sürdürmeye devam eden aile, medeniyetin sunduğu bazı yaşamsal olanaklardan da faydalanmaya başlar ve sonuç olarak modern yaşamla uzlaşır.

Aile, Din ve Eğitim Olguları Üzerinden Kaptan Fantastik Filminin Çözümlemesi

Aile ve Eğitim

Kaptan Fantastik filminde çocuklar okula gitmemekte aile içinde eğitim görmektedir. Kapitalist eğitim sistemine karşı bir tutum görülmektedir. Bu nedenle bu kategori de kapitalizmin etki ettiği kurumlar olan aile ve eğitim kurumu aynı kategori altında değerlendirilmiştir.

Film, uçsuz bucaksız bir orman görüntüsüyle açılır. Ardından gelen ve akarsu ile devasa ağaçları gösteren bir dizi çekimle, bulunulan ortamın doğal güzelliği sunulur. Duyulan, yalnızca bu ortamda yaşayan canlıların sesi olup, burada medeniyete dair hiçbir iz yok yoktur. Burası, Cash ailesinin modern toplumdan tümüyle izole bir şekilde yaşadığı alandır. Bu görüntülerin ardından gelen ilk sahnede, ailenin en büyük çocuğu Bodevan, bir geyiği yalnızca bir bıçak kullanarak avlar. Aile, aynı zamanda sebze ve meyveleri de kendileri yetiştirmektedir. Ailenin tüm üyeleri, sebzeleri sulamak ve avlanan hayvanların derisini yüzmek gibi aktivitelerde bulunarak bu komün yaşama katkıda bulunmaktadır. Bu doğa ortamında kapitalist üretim ilişkileri dışında bir yaşam kurmuş olan bu aile, besin ihtiyaçlarını kendi emekleri ile karşılamakta, hayatta kalmak adına başkaları için çalışmak zorunda değildir. Fakat çocuklar, babanın talepleri doğrultusunda hareket etmekte ve son kararları baba vermektedir. Baba burada sistemin bir temsilcisi gibi konumlanmaktadır. Her ne kadar özgürlük ortamı hâkimmiş gibi görünse de sistemin yaptığı gibi bu özgürlük ortamı babanın izni ile sınırlıdır.

Bu günlük işlerin dışında, Cash ailesinin en önemli aktivitesi eğitimidir. Ben, gündüz vakitlerinde çocukların kendilerini çeşitli tehlikelere karşı koruyabilme yetisini kazanabilmeleri için onlara yakın dövüş tekniklerini öğretir. Ailenin en küçüğü bile, karşısındaki rakibini etkisiz hale getirebileceği zayıf noktaları tanıyacak kadar anatomi bilgisine sahiptir. Ben, kaya tırmanışı eğitimi sırasında bileğini inciten ortanca oğlu Rellian'nın yardım çağrısına, "*tek başına kaldığında, hiç kimse sihirli bir şekilde ortaya çıkıp seni kurtarmayacak*" diyerek cevap verir. Ben'in amacı, çocuklarını zorlu koşullarda tek başlarına hayatta kalmayı öğretmektir. Bu tür fiziksel aktivitelerin sonucu olarak çocukların hepsi son derece sağlıklı ve formdadır. Gündüz yapılan bu eğitimleri, akşam saatlerindeki entelektüel faaliyetler izler. Çocuklar, kamp ateşinin ışığı eşliğinde Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşlerler*, George Eliot'un *Middlemarch* ve Jared Diamond'un *Tüfek, Mikrop ve Çelik* isimli kitaplarını okumaktadır. Ben, çocukların hangi sayfada kaldıklarını not ederek, onlara okudukları kitaplarla ilgili sunum yapacağını söyler. Kurumsallaşmış dinleri, tüketimciliği, ahlakçılığı, popüler kültürü, endüstri tarafından üretilen gıdaları ve ana akım politikalarla uzlaşmayı reddeden Ben, bu eğitimlerde çocukları da aynı şekilde yönlendirir. Resmi bir eğitim kurumuna kayıtlı olmayan çocuklar, bu eğitimlerde yalnızca klasik edebiyat ve bilimsel eserleri okumakla kalmayıp, aynı zamanda eleştirel bir şekilde düşünmeyi de öğrenir. Ben, Kielyr'in romanı derinlemesine bir şekilde analiz etmesini ister. Ben burada kapital sistem ideolojisinin etkisi altında olan resmi eğitimin tam tersi bir eğitim tarzı benimsemiştir. Örneğin

Ben, Vladamir Nabokov'un ünlü romanı *Lolita*'yı okumakta olan büyük kızı Kielyr'e yapıtla ilgili olarak ne düşündüğünü sorar. Kielyr'in verdiği "ilginç" cevabı, Cash ailesinin aldığı eğitim çerçevesinde yetersiz ve hatta yasaklı bir kelimedir.

Ben, çocuklarını sömürüye dayalı bir ekonomik sistemin ihtiyaçlarını karşılamak için tasarlanmış bir eğitim modelinden farklı olarak, yaşadıkları çevresel koşulların gerektirdiği fiziksel ve zihinsel becerileri edinmeleri için çaba gösterir. Böylelikle, Ben'in çocuklarını yetiştirme tarzı, Marx'ın çocuk eğitimine yönelik görüşleri ile örtüşmektedir. Marx 'a göre uygun bir eğitim üç kısımdan oluşur: Bu kategorilerin ilki zihinsel eğitimidir. İkinci olarak beden eğitimi gelir (jimnastik ve askeri egzersizler). Üçüncü olarak ise teknolojik eğitim gelir (Akt. Alford, 2017). Bu çocuklar, buldukları ortamda hem zihinsel hem bedensel hem de teknolojik olarak (bıçak ve ok gibi savunma ve avlanma araçlarının kullanımında ustalaşarak) yetiştirilmektedir. Çocuklar, bu eğitim yaklaşımının sonucu olarak pek çok zihinsel ve fiziksel beceriye sahip olup, hem yaşadıkları çevreye hem de karşılaşacakları diğer insanlara karşı oldukça insancıl ve saygılı bir davranış içinde olacaktır. Bu eğitim yaklaşımının önündeki en büyük tehlike, Ben'in çocuklarını uzak tutmaya çalıştığı mevcut kapitalist sistemdir. Ancak film, modern toplumdaki izole bir şekilde gerçekleştirilen bu eğitim modelini tamamen idealize etmemektedir. Bu modelin en önemli sorunlarından biri olarak, çocukların bu izole ortamda diğer insanlarla, özellikle karşı cinsle olan iletişimlerinde nasıl davranacaklarını bilmemeleri olarak yansıtılır. Kasabada, Bodevan'a açık bir şekilde ilgi gösteren bir genç kız, onunla konuşmaya çalışır. Büyük bir tedirginlik yaşayan Bodevan, ne yapacağını bilemeyerek yere bakar. Bu durumu fark eden Ben ise, Bodevan'ı cesaretlendirmeye çalışarak, gidip genç kızla konuşmasını ister. Bodevan ise sitemli bir şekilde, "*onunla ne konuşabilirim ki, gidip ona işçi sınıfının kendilerini sömüren sermaye sahiplerine karşı silahlı bir devrim yapması hakkında ne düşündüğünü mü sorayım?*" diyerek cevap verir. Ben'in bu doğal eğitim modeli, bir erkek çocuğunu ergenlik dönemine hazırlayamamıştır. Bodevan, filmin ilerleyen sahnelerinde yine kendisine ilgi gösteren bir başka genç kızla tanışır. Fakat Bodevan, karşı cinsle romantik bir etkileşime girme konusunda hiçbir fikri olmadığından, daha birkaç saat önce tanıştığı kıza evlilik teklifi yaparak gülünç duruma düşer. Bodevan, Marksizm ile ilgili derinlemesine bir bilgi ve analiz yeteneğine sahip olmasına karşın, yaşadığı bir genç kızla iletişim kurma konusunda hiçbir fikri yoktur. Filmde Marksizme sıklıkla gönderme yapılırken Bodevan'ın aile kurumuna eleştirel bakmaması dikkat çekicidir. Burada film aslında bu tarz bir eğitim modelinin gerçekte var olamayacağını altını çizmektedir. Engels (1998) modern tek eşliliği mülkiyet ilişkileri ile açıklarken Marx da aileyi baskıcı ve büyük ölçüde değişmesi gereken bir kurum olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla kapitalist sistem üzerine o kadar okuma yapmış bireylerin, bu sistemin aile ve romantik ilişkilere etkisi hakkında hiç konuşmamış olmaları da burada sistemle bir uyum gösterdiklerinin işareti olarak görülebilir.

Cash ailesinin modern toplumdaki izole bir şekilde kurduğu yaşamın, karşı çıktıkları kapitalist sistemden tümüyle bağımsız olarak sürülmesi imkansız görülmektedir. Bu yaşam modelinde her ne kadar beslenme ve eğitim gibi ihtiyaçlarını kendileri karşılayabilseler de, yine de modern yaşamla çeşitli biçimlerde ilişki kurmak zorundadırlar. Örneğin çeşitli yerlere yaptıkları seyahatler için kullandıkları otobüs için benzin almak zorundadırlar. Bunun için Ben, ormanda yetiştirdikleri çeşitli ürünleri kasabadaki dükkana satmak zorundadır. Bununla

birlikte, telefon ve mektup gibi çeşitli iletişim araçlarını kullanmak için de kasabaya gitmek zorundadırlar. Çocukların annesi Leslie, ağırlaşan bipolar bozukluk hastalığı nedeniyle ücretini Leslie'nin varlıklı babasının ödediği bir hastanede yatmaktadır. Ormandaki doğal yaşamda, Leslie'nin yaşadığı mental rahatsızlığa bir çözüm bulunamayıp, çare Ben'in karşı olduğu hastane kurumunda aranmıştır. Oysa Ben, daha önce çocuklarına Amerika'daki hastanelerin sağlıklı insanların öldürüldüğü yer olduğunu söylemiştir. Ben, Leslie'nin durumu hakkında çocuklarla oldukça açık bir şekilde konuşur. Çünkü çocuklarına aşılama çalıştığı en önemli değer dürüstlüktür. Konu ne olursa olsun çocuklarına asla yalan söylemez. Cinsellik, çıplaklık ve ölüm gibi konular bu ailede hiçbir şekilde tabu değildir. Modern çocukluk kurgusunda var olan "bitmeyen çocukluk" olgusu, Ben ve ailesi için geçerli değildir. Çocuklar, filmde sistemin içinde yer alan ailelerdeki gibi gerçeklerin saklandığı, ciddiye alınmayan ve bazı şeyleri anlamayacakları düşünülen bir aile yapısında yer almazlar. Günümüzde var olan "korunaklı çocukluk" (Horwitz, 2015) anlayışı yerine çocukların her olaya ve duruma aktif katılımlarının olduğu bir aile yapısı vardır.

Cash ailesinin kurduğu bu doğal ve moderniteden uzak yaşamları, Leslie'nin beklenmeyen intiharı ile sarsılır. Bir Budist olan Leslie, cenazesinin yakılmasını vasiyet etmiştir. Fakat Leslie'nin muhafazakar babası Jack, cenazenin Hristiyan geleneklerine uygun bir törenle gömülmesine karar verir. Jack, yaşam tarzını onaylamadığı ve kızının ölümünden sorumlu tuttuğu Ben'in cenaze törenine katılmasını yasaklar. Aksi taktirde onu tutuklatacak ve torunlarının velayetini üzerine alacaktır. Ben, ilk başlarda çocuklarını kaybetmek korkusuyla cenazeye gitmemeye karar verir. Çocuklarına da "*Bize söyleneni yapmak zorundayız. Bazı kaogaları kazanamazsınız. Güçlüler, güçsüzlerin yaşamlarını kontrol eder. Bu dünyanın düzeni böyle. Bu çok kötü ve hiç adil değil. Susmak ve bunu kabul etmek zorundayız.*" der. Fakat ardından, sanki bu cümleleri aslında sistemle dalga geçmek için söylemiş gibi, "*...başlarım şimdi!*" diyerek isyankar bir tavırla otobüsün direksiyonunu ters yöne kırar ve çocuklarıyla birlikte cenazeye katılmak için yola çıkar. Arada sırada babasıyla kasabaya giden Bodevan dışında ormandaki doğal yaşamı ilk kez terk eden çocuklar, bu yolculuk boyunca alışveriş merkezleri, fast-food restoranları ve büyük markaların tabelaları gibi daha önce teorik olarak gördükleri kapitalist sistemin vücut bulmuş sembolleriyle karşılaşır. Ben, bu görüntüler üzerine alaycı bir şekilde Amerika Birleşik Devletleri'nin otuzuncu başkanı Calvin Coolidge'ın sözlerini tekrarlar: "*Bu gördükleriniz Calvin Coolidge'ın düşüncesinin somutlanmış bir örneğidir: Amerika'nın işi, Amerika'nın ticaretidir. Demokrasimiz, insanlık tarihinde sosyal adaletin en parlak ışıklarından biridir.*" Tam bu sözlerin üzerine ironik bir şekilde, üzerinde Sam Amca resminin ve "Bu göçmenlik mi? yoksa bir istila mı?" yazısının bulunduğu ırkçı bir tabelanın önünden geçilir.

Filmde, Cash ailesinin yaşam felsefesi ile modern toplum arasındaki temel çatışmalar, Ben'in kız kardeşi Harper'in evinde geçen sahnelerde sunulur. Aile, reddettikleri modern toplumsal yapıyla ilk olarak bu evde karşılaşır. Nai, Harper'a yemek masasına konulan kızarmış tavuğu nasıl öldürdüğünü sorar. Bu çocuk, kapitalist toplumda insanların gıda ihtiyaçlarını satın almak zorunda olduklarının farkında değildir. Nai, aynı zamanda tüketimci Amerikan kültürünün ikonları olan küresel markalardan da habersizdir. Onun için "Nike", yalnızca mitolojideki bir Yunan tanrıçasıdır. Ancak kuzenleri Justin ve Jackson için yaşamlarının temeline oturmuş olan, onlarsız bir hayatın anlamsız ve sıkıcı olacağı bilgisayar

oyunları ve marka ayakkabılar gibi kapitalist düzenin metalaştırılmış ürünlerinden bihaber olmak, gülünç derecede bir ilkelliktir. Cash ailesinde çocukların küçük miktarda şarap içmelerinde bir sakınca yoktur. Bu konuda Harper ve eşi Dave'nin itirazlarına rağmen Ben, az miktarda şarabın sindirimi kolaylaştırdığı için çocuklara faydalı olduğunu savunur. Justin, teyzelerinin neden öldüğünü merak eder. Dave, Leslie'nin bir tür hastalık sonucu öldüğünü söyleyerek çocuklarından gerçeği gizlemeye çalışır. Bunun üzerine çocuklara yalan söylenilmesine karşı olan Ben ise Leslie'nin bir zihinsel hastalık sonucu intihar ettiğini açıkça ifade eder. Bununla birlikte bir tür eğitimci amaçla, Leslie'yi intihara sürükleyen bipolar bozukluk hastalığını Justin ve Jackson'a detaylı bir şekilde anlatır. Harper ve Dave, Ben'e tepki göstererek bütün bunların çocukların önünde konuşulmaması gerektiğini savunur. Modern ailede yaşamın birtakım gerçekleri çocuklardan gizlenmeye çalışılırken, Ben'in ebeveynlik ve eğitim anlayışında çocuklara birer yetişkin gibi davranılır. Dave ve Harper, Ben'in yaşam biçimine ve çocukları yetiştirme tarzına karşıdır. Onlara göre bu çocukların sağlam bir düzene ihtiyacı vardır. İyi bir geleceğe sahip olabilmeleri için, gerçek bir okuldan mezun olmaları gerekir. Dave ve Harper için normal olan, çocukların kapitalist toplum düzeninin çarkına girmesidir. Harper'a göre Ben'in bu yaşam biçimi, çocukların ölümüne yol açacaktır. Oysa Ben için, tam tersi geçerlidir. Çocuklarını kapitalist sistemin çarklarından uzak tutarak onların hayatlarını kurtarmaktadır. Çünkü Ben'in çocukları, kırık bir kemiğin nasıl tedavini edileceğini bilir. Zifiri bir karanlıkta yalnızca gökyüzündeki yıldızlardan faydalanarak yönlerini bulabilirler. Hangi bitkilerin yenilebilir, hangilerinin zehirli olduğunu bilirler. Hayvan derilerinden elbise yapıp, ellerinde bıçaktan başka bir şey olmadan doğada hayatta kalabilirler. Profesyonel bir sporcu gibi sağlıklı bedenlere sahiptirler. Justin ve Jackson gibi modern toplumun bilgisayar ve cep telefonu bağımlısı çocukları, bunlardan hiçbirini yapabilme bilgi ve becerisine sahip değildir. Ama Dave ve Harper, bunların bir önemi olmadığını ileri sürerek, onların "çocuk" olduğunu ve dünya hakkında bilgi edinebilmeleri için okula gitmeleri gerektiğini savunur. Ben, bunun üzerine kendi eğitim yönteminin sonuçlarını kanıtlamak için Harper'ın çocuklarına Haklar Bildirisi'nin ne olduğunu sorar. Justin'ın bu konuda hiçbir fikri yoktur. Jackson ise oldukça yetersiz bir yanıt verir. Ben, bunun üzerine aynı soruyu sekiz yaşındaki kızı Zaja'ya da sorar. Zaja, Haklar Bildirisi'ni madde madde de saymaya başlar. Fakat onu durduran Ben, Zaja'dan maddeleri ezbere saymasını değil, Haklar Bildirisi'ni kendi cümleleriyle açıklamasını ister. Bu tavır eleştirel pedagojik yaklaşıma bir örnek teşkil etmektedir. Freire'in (1998) ifade ettiği gibi ezbere dayalı değil eleştiriye ve diyaloga dayalı bir eğitim modeli örneğidir. Ben'e göre ancak böyle bir eğitim şekli bilgi ve iktidarın her zaman sorgulanabilir ve tartışılabilir olduğu özgürlükçü bir diyalog sağlanabilir. Zaja, Haklar Bildirisi'nin tarihsel ve sosyokültürel olarak önemini akıcı bir şekilde anlatır, ayrıca Amerikan Yüksek Mahkemesi'nin 2010 yılında büyük şirketlerin seçimlere verdiği desteğin önündeki engelleri kaldıran kararından da haberdardır. Böylelikle Ben, çocuklarını Justin ve Jackson gibi modern toplumun eğitim kurumlarına giden çocuklara göre çok daha iyi bir şekilde eğittiğinin kanıtlarını ortaya koyar. Hiçbir okula gitmemiş olan Bodevan, Yale, Harvard, Brown, Princeton, MIT ve Stanford gibi oldukça önemli üniversitelerden kabul almıştır. Ancak Ben, kapitalist toplumda yer alan her tür kuruma karşıdır. Altı yabancı dil konuşan Bodevan, yüksek derecede matematik ve fizik bilgisine sahiptir. Ben'e göre bu üniversitelerin hiçbiri Bodevan'a bu yetkinlikleri sağlayamaz. Fakat Bodevan, modern

toplumla karşılaştıktan sonra Ben'in bu eğitim ve yaşam felsefesine itiraz etmeye başlar. Ona göre babası, çocuklarından birer "ucube" yaratmıştır. Kitabı bilgilerin dışında, -karşı cinsten birine nasıl davranılması gerektiği gibi- yaşamla ilgili hiçbir konuda bilgi ve deneyim sahibi değildir.

Rellian, babası yüzünden annesinin cenaze törenine katılmadığı için oldukça öfkelidir. Ayrıca normal insanlar gibi Noel gününü kutlamak yerine, "Noam Chomsky Günü" gibi Ben tarafından uydurulmuş bir günü kutlamaktan dolayı da mutsuzdur. Kuzenlerinin teknolojiyle bezenmiş cazip yaşamlarına özenen Rellian, babası Ben'e isyan ederek büyükbabası Jack'in evine yerleşir. Ben, onu geri almaya çalışsa da Devleti temsil eden Jack yine kendisini tutuklatmakla tehdit eder. Bunun üzerine Ben, kızı Vespyr'ı gizlice Jack'in evine gidip Rellian'ı geri alması için görevlendirir. Fakat Vespyr, çatıya tırmanırken kiremitin kırılması sonucu düşerek yaralanır. Doktorun söylediğine göre Vespyr, felç olmaktan kıl payı kurtulmuştur. Ben, bu olay sonrasında şimdiye kadar çocukları için doğru olduğunu düşündüğü yaşam tarzını sorgulama başlar. Çocukları için endişelenen Ben, büyükbabalarıyla kalmalarının onların gelecekleri açısından çok daha güvenli olacağı sonucuna varır. Ben'deki bu zihinsel değişim, filmde fiziksel olarak da sakallarını tıraş etmesiyle sembolize edilir. Bu, aynı zaman Ben'in kurduğu alternatif yaşamın, kapitalist sistem karşısında yenilgiye uğradığını gösterir. Fakat birer asi olarak yetiştirilmiş olan çocuklar -Rellian da dahil olmak üzere- Ben'le yaşamayı seçer. Çocuklara göre zenginliğin ve gösterişin kaba bir görünümü olan Jack'in büyük malikanesi, mekanın ahlaksız ve adaletsiz bir şekilde paylaşımının örneğidir.

Filmin sonunda yaşadıkları maceralardan sonra ormana geri dönen Cash ailesinin yaşamı artık eskisi gibi değildir. Ben, çocukları için tehlikeli olduğuna kanaat getirdiği eski radikal yaşam tarzıyla, kapitalist düzene uygun bir yaşam arasında bir denge tutturmaya çalışır. Yine ormanda, fakat bu kez Kızılderili çadırlarında değil, duvarlarla örülüp yapıları olan bir evde yaşamaya başlarlar. Çocuklar artık okula gidip, kendi yaşlarına uygun kitaplar okumaktadırlar. Evde çamaşır makinesi ve buzdolabı gibi modern yaşamın nimetlerinden faydalanılmaya başlanmıştır. Bodevan ise üniversiteye gitmek yerine dünyayı tanımak ve yaşamı deneyimleyebilmek için yolculuğa çıkmayı tercih etmiştir. Bu tercih, kapitalist eğitim sistemine karşı direniş çabasını sürdürme isteğini göstermektedir. Filmin başında görülen ormandaki eğitimin eksiklikleri, kapital sistem içerisinde test edilmiş ve bu eksikleri giderecek şekilde yeni bir eğitim modeline geçilmiştir. Bu nokta, Marx'ın politeknik eğitim anlayışına gönderme yapmaktadır. Kurulan bu uzlaşa ise Bodevan'ın uzun saçlarını kesmesiyle temsil edilir. Cash ailesi, radikal yaşam tarzından kısmen vazgeçip, artık karşı olduğu modern toplumla uzlaşarak bir orta yol bulmuştur. Horkheimer ve Adorno'nun (2021, pp. 78-79) belirttiği gibi hayatın uyumsuzlukları, çelişkilerini gösteren yüksek modernist sanat demokratik bir toplum için gerekli olan eleştirel kapasitenin gelişmesine olanak sağlar. Filmde de görüldüğü gibi çocuklar klasik müzik dinlemekte ve yüksek sanat üreten sanatçıların eserlerini okumaktadırlar. Ve her biri bir enstrüman çalmayı bilmektedir. Yüksek müziğin hem tüketicisi hem de hep beraber müzik yaptıklarında üreticisi olurlar. Aynı zamanda okudukları kitapları da birbirlerine anlatıp tartışmaktadırlar. Böylece yüksek sanat ile beraber eleştirel bir bakış açısı geliştirmektedirler.

Din Olgusu

Kaptan Fantastik filminde kapitalist sistem içerisinde ele alınan bir diğer unsur da din olgusudur. Film de yolculukları sırasında çok sayıda şişman insanla karşılaşan çocuklar büyük bir şaşkınlığa uğrar. Modern yaşam tarzının ve gıda endüstrisinin sağlıksız gıdalarının şişmanlattığı bu insanlar, çocukların gözünde hastadır. En küçükleri olan Nai'nin bu insanları su aygırlarına benzetmesinin ardından, diğer kardeşleri tarafından hiçbir insanla alay etmemesi gerektiği konusunda uyarılır: "*Bunu düşünebilirsin, ama dile getirmemelisin!*" Cash ailesinde, alınan eğitim gereği insanların "kusurları" ile alay edilmez. Alay etmenin serbest olduğu tek konu kurumsallaşmış dinlerdir. Noel gününün kutlanmadığı ailede, çocukların hediye alıp verme gibi bir kutlama etkinliğinden mahrum olmaması amacıyla bunun yerine Noam Chomsky'nin doğum günü kutlanır. Ben'e göre hayali ve uydurulmuş bir figür yerine, daha insancıl bir yaşam için mücadele Noam Chomsky gibi bir insan hakları savunucusunun doğum gününü kutlamak çok daha mantıklıdır.

Cash ailesinin kurumsallaşmış dinlere karşı alaycı yaklaşımı, otobüsün polis tarafından durdurulduğu sahnede de açık bir şekilde gösterilir. Polis memuru, otobüsü stop lambasının kırık olması sebebiyle durdurmuştur fakat çocukları görünce şüphelenip, Ben'e çocukların şu anda neden okulda olmadıklarını sorar. Polis, tam işlem yapmak üzereyken çocuklar coşkulu ve aşırı dindar bir Hristiyan aile rolüne bürünüp polisin etrafında ilahi okuyup dans etmeye başlarlar. Çocuklar, böyle bir durumla karşılaşılma olasılığına karşı bu rolü daha önceden prova etmişlerdir. Oynadıkları bu dindar Hristiyan rolü, polisin onları serbest bırakmasını sağlamıştır. Muhafazakar toplumlarda dindarların bazı yasaları çiğnemesine göz yumulabilmektedir. Bunun farkında olan Ben, zor durumlar için böyle bir plan düşünmüştür. Polisi ekarte etmelerinin ardından Bodevan, zafer kazanmış bir edayla 1960'lı ve 1970'li yıllarda Amerika'da sol siyasetin kullandığı politik bir slogan olan "halkın iktidarı" (power to the people) diye bağırır. Ben ise "isyan" anlamına gelen "stick it to the man" sloganıyla cevap verir. Bunlar, hegemonyanın baskısına karşı direnişçi ruhu temsil eden politik söylemlerdir (Nguyen, 2017).

Yolculuk sırasında acıkan çocuklar, yol kenarında otlayan bir koyun sürüsüne rastlar. Kielyr, koyunlardan birini avlamak için okuyla nişan alır. Bu, onların ormandaki doğal yaşamlarında yemek bulmak için gerçekleştirdikleri olağan bir aktivitedir. Fakat Kielyr, koyunu bir türlü öldüremez. Çünkü bu hayvanlar kendi doğal ortamlarında değildir. Nişan alınan koyun kıpırdamadan durmaktadır. Filmin açılış sahnesinde Bodevan'ın avladığı geyik gibi kaçma şansı olmayan bu koyunu öldürmek, Kielyr için etik değildir. Ben, otobüse elleri boş dönen çocukların karınlarını doyurmak için onları bir restorana götürür. Menüye bakan çocuklar, daha önce hiç duymadıkları yiyecek ve içecek isimleriyle karşılaşılır. Zaja, "kola nedir" diye sorar. Ben ise, kolanın zehirli su olduğunu söyler. Çocuklar heyecanla patates kızartması ve hamburger gibi daha önce hiç tatmadıkları yemekleri yemek ister. Ancak Ben, bunların gerçek bir yemek olmadığını ileri sürerek, şimdiye kadar hep organik (gerçek) bir şekilde beslenmiş olan çocuklarının modern toplumu zehirleyen bu toksik ürünlerin tadına varmalarını istemez. Bu ürünler, daha önce çocukların ilk kez görüp oldukça şaşırdıkları ve hasta olduklarını düşündükleri obez insanların şişmanlamasına ve hastalanmasına neden olan yemeklerdir. Çocuklarını apar topar restorandan çıkaran Ben, bu kez en azından kendi

yemeklerini yapabilmek için bir süpermarkete girer. Burada zekice bir soygun planı uygulayan Cash ailesi, aldıkları ürünlere para ödemedi çıkarlar. Genel ahlaki normlara göre bu bir hırsızlıktır. Ancak Ben, bu yaptıklarını bir hırsızlık olarak değil, adına "gıdayı özgürleştirme hareketi" dediği bir aktivizm olarak görür. İnsanlar için temel bir ihtiyaç olan gıda, yalnızca onu elde etmeye gücü olanların ulaşabileceği bir meta olmayıp, herkesin hakkı olmalıdır. Ona göre insanın yaşamasını sürdürebilmesi için gerekli olan hiçbir şey metalaştırılmaz. Maslow'un (1943) ihtiyaçlar teorisi piramidine göre de, birinci basamakta en temel ihtiyaçlar olarak belirlenen fiziksel ihtiyaçlar yer almaktadır. Bunların başında da beslenme gelmektedir. Dolayısıyla Cash ailesi için besin ihtiyacını karşılamak ahlaksız değildir, tam tersi onları besin ihtiyacından mahrum bırakan kapital sistem ahlaksızdır.

Ben, Jack'in tüm tehditlerine rağmen çocuklarıyla birlikte Leslie'nin cenaze töreninin yapıldığı kiliseye gider. Cash ailesi, herkesin cenaze törenine uygun bir şekilde siyah ve gri tonlarla giyinmiş olduğu kiliseye, rengarenk kıyafetlerle giriş yapar. Ben, 1960'lı yılların hippie tarzında kırmızı renkli bir takım elbise giyinmiştir, çocuklar ise saçlarına çiçek halkaları takmıştır. Ben ve çocukların bu şekilde giyinmesi, karşı oldukları kilise gibi bir otorite figürüne bir başkaldırıyı sergiler. Ben, konuşmakta olan rahibin sözünü keserek kürsüye çıkar ve Leslie'yi anlatmaya başlar: Her şeyden önce Leslie bir Budist'ti. Ancak o, Budizm'i bir din olarak değil, bir felsefe olarak yaşamıştı. Leslie, esasen kurumsallaşmış tüm dinlerden nefret ederdi. Ona göre bu dinler, insanlara korku salarak egemenlere itaat etmelerini sağlamak amacıyla uydurulmuş en tehlikeli peri masallarıydı. Leslie, ölmesi durumunda yaşam döngüsünün bir kutlaması olarak cenaze töreninin müzik ve dans eşliğinde gerçekleştirilmesini, ardından da bir Budist olarak cenazesinin yakılmasını, küllerinin ise tercihen kalabalık ve halka açık bir alana götürülerek tuvalete dökülmesini ve ardından da sifonun çekilmesini vasiyet etmişti. Fakat Ben, Leslie'nin bu vasiyetini yerine getiremez. Çünkü kızının Hristiyan geleneklerine göre defnedilmesini isteyen Jack, varlıklı bir insan olarak güçlü bir toplumsal desteğe sahiptir. Polis, elbette ki Jack'in deyimiyle palyaço kılıklı bir hippie olan Ben'e değil, varlıklı, saygın ve inançlı bir Hristiyan olan Jack'e inanacaktır. Weber'in Kalvinist'inde olduğu gibi dinde ekonomik başarı bir seçilmişlik ibaresidir (Giddens, 2008). Hiçbir desteğe sahip olmayan Ben, otoritenin gücüyle kiliseden dışarı atılır. Bu noktada dinin kapitalizm ile beraber kurumsallaşmış yapısının toplum üzerinde yarattığı etki görülmektedir. Marx'ın da ifade ettiği gibi, mesele aslında dine karşı baskı yapmak değil, insanların içinde bulunduğu durumu değiştirmek, yani toplumsal gerçeği ortaya çıkarıp toplumu değiştirebilmektir (Lefebvre, 1968, pp. 48). Dolayısıyla buradaki sorun bireylerin inancı değil, dinin toplum üzerinde yarattığı ideolojik baskıdır.

Filmin sonunda gizlice Ben ve çocuklar, Leslie'nin tabutunu mezarlıktan çıkararak onun vasiyetinde belirttiği Budist geleneğine uygun bir şekilde yakıp, küllerini tuvalete dökerler. Burada da bir uzlaşma kurulmuştur. Açıkta isyan edip karısını Budist geleneklerine göre yolcu edemeyen Ben, sistemden ve onun temsil ettiği kişilerden gizlice çocukları ile beraber karısına bir anma töreni yaptıktan sonra küllerini tuvalete atmıştır.

Sonuç

Kaptan Fantastik filminde sunulan Cash ailesinin yaşam tarzının, ilk bakışta kapitalist yaşam olgularına ve kurumlara meydan okuduğu düşünülebilir. Ancak kapitalist sisteme karşı olarak tasarlanmış bu alternatif yaşam görüntüsünde, mevcut sistemi istemsizce onaylayan kurgusal unsurlar bulunmaktadır. Örneğin filmde kapital sisteme karşı konumlanan hayatın, sistemin içinde değil de bir ütopya gibi romantize edilerek ormanın içinde yer alması bunun en temel göstergesidir. Bu nedenle çocuklar şehre geldiklerinde kapitalist sistem ile nasıl mücadele etmeleri gerektiğini bilememekte ve kendilerini “ucube” gibi hissetmektedirler. Dolayısıyla bu noktada, neoliberal sistemin en büyük öğretisi olan “bundan başka sistem alternatifi yok” düşüncesi onaylanmaktadır. Filmde, ailenin doğum gününü kutladığı Noam Chomsky’ye yönelik atıflar yer almaktadır. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde sekiz yaşındaki Zaja, İnsan Hakları Bildirisi’ni sayarken “İnsan hakları olmasaydı Çin gibi olurduk. Düşünce özgürlüğü var. Vatandaşlar vahşi ve sıra dışı cezalardan korunuyor” demektedir. Bu söylem, Chomsky’nin “Amerika’nın vahşi emperyalizmi” yaklaşımıyla uyumsuzdur. Chomsky’e (2003) göre Amerikan dış politikası tarafından izlenen emperyalist ana strateji, dünyayı kontrol etmeyi amaçlamaktadır. Amerika’nın yarattığı kötü niyetli imparatorlukta, "demokrasi getirme" adı altında gerçekleşen bir ekonomik ve kültürel sömürü söz konusudur. Dolayısıyla Chomsky’nin fikirlerinin de filmde sunulan kapitalizme karşı alternatif bir yaşam düzlemine tam oturtulmadığı ve Chomsky günü kutlaması ile karikatürize edildiği görülmektedir. Filmde herkesin eşit söz hakkı varmış gibi sunulsa da, Ben’in çocuklar üzerinde hiyerarşik bir etkisi vardır. Yapılan tüm aktiviteler saatlidir ve babanın isteği doğrultusunda gerçekleşmektedir. Kapitalist sistemin dayattığı tüm zorunluluklardan kaçmak için mesken olarak orman seçilmiş, ancak ormanda da kendilerine ait bir rutin oluşturmuşlardır. Bu rutini belirleyen ise baba Ben’dir. Aynı zamanda eğitim ve yaşam noktasında baba otoritesine karşı çıkan yalnızca erkek çocuklardır. Kız çocukları film boyunca baba otoritesi ile oldukça uyumlu görülmektedir. Filmde kapitalist sisteme karşı kazanılan en net direnişin “din” olgusu üzerinden olduğu görülmektedir. Ben ve çocuklar, eşinin ölümden sonra yakılma isteğini gerçekleştirir. Ancak bu zaferlerini de sistemden gizli olarak kazanmışlardır. Sisteme karşı kazanılan bu zaferden sadece Ben ve çocukların haberi vardır. Kapitalizm ile beraber özel alana taşınan din olgusu, toplumsal düzenin korunması söz konusu olduğunda bireylerin tercihlerinin dışına taşarak kurumsallaşmaktadır. Filmin sonunda ise kapitalist sistem ile kurulan karşıtlık sonrasında bir uzlaşya varılarak yarı-modern bir yaşama geçilmiştir. Egemen ideolojinin bir alternatifi olmadığı ve mutlaka bir uzlaşya kurulması gerektiği düşüncesi Ben ve ailesini kuşatmıştır. Oysa, filmin sonunda böyle bir uzlaşya kurmak yerine sistemin tam da merkezinden, sistem ile girilecek yeni bir mücadele, filmi eleştirel bir noktaya taşıyabilir ve iyi bir sistem eleştirisi izleterek amaçlanan etkiye ulaşabilirdi.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale yazarları herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmişlerdir.

.Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

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

Kaynakça

- Adorno, T. W., Frenkel-Brunswik, E., Levinson, D. J., & Sanford, R. N. (1950). *The Authoritarian Personality*. New York: Harper.
- Alford, Steven E. (2017). Capitalism Rejected is Education Perfected: The Imperfect Examples of Tarzan's New York Adventure and Captain Fantastic. *Class, Race and Corporate Power*: Vol. 5: Iss. 1, Article 3. DOI: 10.25148/CRCP.5.1.001670 <https://digitalcommons.fiu.edu/classracecorporatpower/vol5/iss1/3> (Erişim Tarihi: 28.07.2022)
- Althusser, L. (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev. Alp Tümertekin). , İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Tüketim Toplumu Söylenceleri Yapıları*. (Çev. Hazal Deliceçaylı - Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozkurt, V. (2009). *Pritanizmden Hedonizme -Yeni Çalışma Etigi*. Bursa: Alesta Yayınları.
- Braudel, F. (1982). *The Wheels of Commerce*. London : Collins.
- Brenner, N., Jamie P. and Nik T. (2010). Variegated Neoliberalism: Geographies, Modalities, Pathways. *Global Networks*, 10, 1-41.
- Brown, H. (2012). *Marx on Gender and the Family: A Critical Study*. Boston: Brill.
- Carnoy, M. (2001). Gramsci ve Devlet. *Praksis*, (3), 252-278.
- Cornay, M. (1995). Structural Adjustment And The Changing Face Of Education. *International Labour Review*, 134(6), 653-673.
- Chomsky, N. (2003). *Hegemony or survival : America's Quest For Global Dominance*. New York: Henry Holt and Company, LLC.
- Chomsky, N. (2010). The high cost of neoliberalism. *NewStatesmanAmerican*. <https://www.newstatesman.com/south-america/2010/06/chomsky-democracy-latin> (Erişim Tarihi: 19.07.2022)
- Chomsky, N. (2013). *İşgal Et: Sınıf Savaşı, İsyan ve Baskı Üzerine Düşünceler*. (Çev. Osman Akınay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Curtis, N. (2015). *İdiotizm Kapitalizm ve Hayatın Özelleştirilmesi* (Çev. M. Ratip). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çelik Z. (2012). "Neoliberalizmi Kısa Tarihi" (Kitap Eleştirisi), *İdealkent*, (7), 187-193.
- Çubukçu, Y. (2007). *Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Dağlı, K. (2006). İslam ve Kapitalizm. *Marksist Tutum Dergisi*, Sayı 11, http://www.marksist.net/kerem_dagli/islam_ve_kapitalizm.htm (Erişim tarihi 20.07.2022).
- Debord, G. (2012). *Gösteri Toplumu ve Yorumları*. (Çev. Ayşen Ekmekçi - Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demirezen, İ. (2011). *Tüketim ve Din*. İstanbul: Fotografika Yayıncılık.
- Desfor E. L. (2006). *Uygulamalı Kültürel Sosyoloji*. (C. Atay, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.
- Duman, M. Z. (2011). Neo-liberal Küreselleşmenin Zaferi, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, Cilt:8, Sayı:1, S. 667-700.
- Dusanic, B.J. (2015). *Neoliberalism: Discussions in the Academy of Economic Sciences*. Belgrade: Catena mundi.

- Engels, F. (1998). *Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. Ankara: Sol Yayınları.
- Ercan, F. (1997). Finance-Capital In The Context Of Money And Commodity Relations: A Theoretical Framework Of Changing Capital Accumulation Strategy. *Ekonomik Yaklaşım*, 8 (27), 157-186. DOI:10.5455/ey.10270
- Eyce, B. (2000), Tarihten Günümüze Türk Aile Yapısı, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler MYO Dergisi*, Sayı:4, 223-244
- Foucault, M. (2015). *Hapishanenin Doğuşu* (Çev. M.Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitapevi.
- Freire, P. (1998). *Ezilenlerin Pedagojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2008). *Sosyoloji* (Çev. Eren Rızvanoğlu & Mehmet Ali San). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Giroux, H. A. (2004). *The Terror of Neoliberalism: Authoritarianism and the Eclipse of Democracy*. Boulder, CO: Paradigm.
- Giroux, H. A. (2007). *İktidar, İdeoloji*. Mehmet Küçük (der). Ankara: Ark yayınları.
- Giroux, H.A.(2007). *Eleştirel Pedagoji ve Neoliberalizm*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Gökçe, B. (1976). Aile ve Aile Tipleri Üzerine Bir İnceleme. *Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Cilt 8, Sayı 1-2.
- Güloğlu, M. F. (2019). Redefining the Family: Changes and Continuities. *Toplumsal Değişim*, (1), 47- 78.
- Feinberg, W. & Soltis, J. F. (2009). *School and Society* (5. Baskı). New York: Colombia University.
- Hall, S. (2017). Introduction (Ed.) with an by S. Davison, D. Featherstone, M. Rustin, & B. Schwarz, *Selected Political Writings: The Great Moving Right Show and Other Essays*. Durham: Duke University Press.
- Harvey, D. (2015). *Neoliberalizmin Kısa Tarihi*. (Çev. A. Onacak), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Horwitz, S. (2015). Capitalism and the Emergence of the Modern Family. In: Hayek's Modern Family. *Palgrave Macmillan*, New York. https://doi.org/10.1057/9781137448231_4 (20.07.2022).
- İnal, K. (2007). *Modernizm ve Çocuk- Geleneksel, Modern ve Postmodern Çocukluk*. Ankara: Sobil yayıncılık.
- İnsel, A. (2004). *Neo-liberalizm Hegemonyanın Yeni Dili*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Kozanoğlu, H. & Özden, B.A., & Gür, N. (2008). *Neoliberalizmin gerçek 100'ü*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lapavitsas, C. (2014). Neoliberal Dönemde Anayolcu İktisat Kuramı. (Ed.) A. Saad-Filho & D. Johnston, *Neoliberalizm Muhalif Bir Seçki*. (çev. Ş.Başlı & T. Öncel). İstanbul: Yordam Kitap, 59-75.
- Lash, S. & Urry, J. (1987). *The End of Organized Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Lefevbre, H. (1968). *Karl Marx: Hayatı ve Eserleri*. Ankara: Mars Matbaası.
- Maslow, A. H. (1943). A Theory of Human Motivation. *Psychological Review*, 50(4), 370-396. <https://doi.org/10.1037/h0054346>
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. O.Akınhay & D. Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Marx, K. (1866) "Instructions for the Delegates of the Provisional General Council: The Different Questions," The International Workingmen's Association, <https://www.marxists.org/history/international/iwma/documents/1866/instructions.htm#04> (Erişim Tarihi: 27 Temmuz 2022)

Marx, K. & Engels, F. (2008). *Din Üzerine*. (Çev. Kaya Güvenç). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K. & Engels, F. (2011). *Komünist Parti Manifestosu*. (Çeviren: Yılmaz Onay). İstanbul: Evrensel Basım Yayınları.

McChesney, R. (1999). *Rich Media Poor Democracy: Communication Politics in Dubious Time*. Chicago: University of Illinois Press.

McLaren, P. (1998). Revolutionary Pedagogy In Post-Revolutionary Times: Rethinking The Political Economy Of Critical Education. *Educational Theory*, 48(4), 431-462. <https://doi.org/10.1111/J.1741-5446.1998.00431.X>

Miller, V. J. (2005). *Consuming Religion: Chiristian Faith and Proctia in Consumer Culture*. New York: Bloomsburry.

Millet, K. (1987). *Cinsel Politika*. İstanbul: Payel Yayınları.

Monbiot, G. (2016). Neoliberalism – The ideology at the root of all our problems. The Guardian. Retrieved from <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/15/neoliberalism-ideology-problem-george-monbiot> (Erişim Tarihi: 19.07.2022)

Mouffe, C. (2015). *Dünyayı Politik Düşünmek* (Çev. M. Buzluolcay). İstanbul: İletişimYayınları.

Nguyen, T. (2017). "Disconnect to connect: the politics of disconnectivity in the film Captain Fantastic". Diggitt Magazine. <https://www.diggittmagazine.com/papers/disconnect-connect-politics-disconnectivity-film-captain-fantastic> (Erişim Tarihi: 24.07. 2022)

Özkazanç, A. (2011). *Neoliberal Tezahürler: Vatandaşlık-Suç-Eğitim*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Parlak, D. (2012). Kutsalından Arındırılmış Din: Helal Gıda'nın Ekonomi-Politik Analizi. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, *Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*.

Poster, M. (1989). *Eleştirel Aile Kuramı*. (Çev. Hüseyin Tapıncı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saad, G. (2012). *Tüketim İç güdüsü* (Çev. N. Özata). İstanbul: Mediacat Yayınları.

Stam, R. (2021). *Sinema Teorisine Giriş* (2. Basım). (Çev. Selda Salman & Çiğdem Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Şaylan, G. (1999). *Postmodernizm*, Ankara: İmge Yayınları.

Şirin, M.R. (1999). *Kuşatılmış Çocukluğun Öyküsü*. İstanbul: İz Yayınları.

Tatar, H.C. (2012). Din ve Kapitalizm. *Sosyoloji Konferansları*. 45 (1) / 149-168.

Veblen, T. (2005). *Aylak Sınıfın Teorisi* (Çev. Z. Gültekin). İstanbul: Babil Yayınları.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.

Wallerstein, I. (2004). *Dünya Sistemleri Analizi: Bir Giriş*. (Çev. E. Abadoğlu & N. Ersoy). İstanbul: Metis Yayınları.

-Araştırma Makalesi-

Zorbalığın ve Damgalanmanın Sinemasal Suretleri: Bilmemek Filmi

* Onur Turgut

Özet

Bu çalışmada, 2019 yapımı "Bilmemek" filmi üzerinden zorbalık ve damgalanma durumlarının izdüşümleri incelenmiştir. Filmde ana kahramanlardan biri olan Umut'un yaşadıkları merccek altına alınarak, zorbalık ve damgalanma eylemlerinin nasıl temsil edildiği yorumlanmaya çalışılmıştır. Umut, ailesinden gördüğü örtülü baskının yanında akıbeti belli olmayan bir fotoğraf sebebiyle, okul arkadaşları tarafından dışlanarak zorbalığa maruz kalmıştır. Bu durum, Umut'un kimliğinin zedelenmesi ve dışlanmış bir birey haline gelmesine sebep olmuştur. Bu yönüyle, dikkate değer bir örneklem olarak görülen Bilmemek filmi, betimsel analiz ve söylem analiziyle ayrıntılı olarak incelenmiştir. Filmin analizi sırasında, öteki olma, sosyal tecrit, cinsel yönelimle ilişkili damgalanma gibi konulara odaklanılmış ve bu durumların karakter bazındaki göstergeleri ifade edilmeye çalışılmıştır. Film, marjinalleşme, aidiyet kaybı ve damgalanma gibi nosyonları genişleterek tartışmaya açmıştır. Bu anlamda, Bilmemek filmi, bu temaları güçlü bir şekilde örneklendiren ve izleyiciye empati kurma fırsatı veren önemli bir sorgulama aracı olarak değerlendirilmiştir. Nihai olarak, zorbalığa maruz kalmanın birey üzerinde derin yaralar açtığı ve karakterlerin ruhsal düzleminde onarılamaz izler bıraktığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Zorbalık, Damga, Bilmemek Filmi, Ötekilik, Homofobi

* Araştırma Görevlisi, Özyeğin Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İstanbul, Türkiye

E-mail: onur.turgut@ozyegin.edu.tr

ORCID : 0000-0003-1631-5800

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1159345

Turgut, O., (2023). Zorbalığın ve Damgalanmanın Sinemasal Suretleri: Bilmemek Filmi SineFilozofi Dergisi. 8 (15). 52-74

10.31122/sinefilozofi.1159345

Geliş Tarihi: 23.08.2022

Kabul Tarihi: 13.11.2022

-Research Article-

**Cinematic Aspects of Bullying and Stigma:
Not Knowing Film**

* Onur Turgut

Abstract

This study examines the manifestations of bullying and stigmatization through the film "Bilmemek" (2019). By focusing on the experiences of the main character, Umut, the representations of bullying and labeling actions are interpreted. Umut, besides the covert oppression he faces from his family, is ostracized and subjected to bullying by his schoolmates due to a photograph with an uncertain fate. He experiences the pain of a wounded identity and marginalized self. In this respect, the film "Bilmemek" is considered a noteworthy example and is analyzed through descriptive and discourse analysis. The indicators of being the "other," social isolation, and labeling due to sexual orientation are attempted to be expressed at the character level. As a result, it is concluded that being subjected to bullying leaves severe damage on the individual and causes irreparable wounds at the character level. The film "Bilmemek" is found to be a competent tool in exemplifying these representations and providing an important example for questioning and fostering empathy.

Key Words: *Bullying, Stigma, Not Knowing Film, Otherness, Homophobia*

* Research Assistant, Özyeğin University, Faculty of Architecture and Design, Istanbul, Türkiye

E-mail: onur.turgut@ozyegin.edu.tr

ORCID : 0000-0003-1631-5800

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1159345

Turgut, O., (2023). Zorbalığın ve Damgalanmanın Sinemasal Suretleri: Bilmemek Filmi. SineFilozofi Dergisi. 8 (15). 52-74
10.31122/sinefilozofi.1159345

Received: 23.08.2022

Accepted: 13.11.2022

Extendet Abstract

Humankind is a cultural being. Our judgments about the outside world are acquired through socialization under the dominance of the mind and the self. As emphasized by Immanuel Kant in his "Critique of Pure Reason" the accumulations obtained through the external world become meaningful by being kneaded in line with the principles of the mind. Therefore, what is known about external reality can be known through phenomena that the individual makes meaningful for himself. At this point, it is possible to emphasize that representation plays an important function. As a matter of fact, the instrumental use of categorical thinking and symbolic separation is relatively easy to convey through mental typologies and various codes. At this point, it is possible to say that the representation is dynamic and differs according to the periods. It is normal for these differences to affect the way of thinking epistemologically. Because, according to Michael Foucault, representation is a way of thinking. In representation, the focus is on where the information produced through discourse comes from rather than its reality (Foucault, 2001). In other words, the discourse produced by the current period does not distill the knowledge of the essence of things, but only creates meaningful clusters within the historical context. This is often managed through language and signs. On the other hand, according to Stuart Hall, representation is the semantic production of concepts in minds created by using functions of language. While making this definition, Hall makes a culture-oriented reading and states that the shares in the culture in which the representation is produced create common perceptions. That is, mental representations produce categorical classifications through conventions between signifier and signified through language and codes. Therefore, we can say that the representations in question are structural and that the instruments of the society to categorize people create symbolic boundaries. These limits are categorically distinguishing and classifies individuals, practices, actions, time and space. Therefore, we can say that certain individuals and groups are exposed to inclusion and exclusion strategies. Considering the generally similar characteristics and behaviors of people and groups, as well as their differences such as different biological, physical, racial, economic, belief, gender, sexual orientation, it is important how these differences are perceived in the social sphere and how they are embodied by individuals who have different social interactions. These basic questions indirectly lead us to the ego-other dilemma. As a matter of fact, according to Erving Goffman (2022: 28), "When we meet a stranger, from that moment on, first impressions are likely to allow us to predict in advance the category and qualities of the person we meet, and hence the 'social identity' of the person we meet". Because the self-positioning is determined by the type of relationship established with the other. In this sense, individuals or groups use someone else's mirror when describing themselves. However, "we refuse to recognize the stranger in front of us as a singular other, corresponding to the singular otherness within us. As the Other, we refuse to recognize me" (Kearney, 2022: 18). For this reason, the acceptance of differences as a threat triggers the use of othering elements on the person who is left out in the process. Because the difference between the self and the other creates reflexes such as exclusion and intolerance. Self-definition practices cause people who are far from social norms to be discredited, stigmatized, marginalized, and represented within certain stereotypes. From this point of view, the movie "Not Knowing (2019)"

directed by Leyla Yılmaz will be discussed as an example. In this study, the story, and experiences of Umut, one of the main characters of the film, will be focused. The fact that the rumors that he is gay caused Umut to be stigmatized and bullied, and Umut's struggle with this stigma and the way he warded off psychological violence inspired this study. As a theoretical ground, stigma and the basics of socio-psychological bullying will be discussed. Then, the experiences of Umut will be discussed by using descriptive analysis and discourse analysis. The aim of this study will be to examine the formation of bullying and stigmatization processes in the film and their indicators in the cinema.

Giriş

Zorbalık başkalarını aralıklı olarak kasıtlı şekilde rahatsız etme ve aşağılama biçimidir (Olweus, 1999; Sanders, 2004). Bu durum, okullarda yaygın olarak rastlanılan, öğrenciler ve ailelerine olumsuz sonuçlar doğuran davranış modelidir. Kurbanların hayatını tehlikeye sokan damgalanmayla sonuçlanan bu davranış biçimi, saldırganlığın bir formudur. Bu denli hassas bir konunun sinemada temsiller yoluyla aktarılması, durumun yeniden üretilmesine, çeşitli söylem ve göstergelerle gündeme gelmesine sebebiyet verir. Zira Michael Ryan ve Douglas Kellner'e göre (2010, p. 18), "filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer". Bunlar, söz konusu durumun nasıl algılandığını, nasıl üretildiğini gösteren toplumsal iz düşümler oluşturur. Sinema tarihine ¹bakıldığında, zorbalık sıklıkla kameraya alınan önemli tematik meselelerden biri olmuştur. Filmler üzerinden, gündelik yaşam pratiklerinin çeşitli veçhelerine ulaşabildiğimiz gibi, bu araştırmayla zorbalık imajlarına dair çeşitli tahayyüllere ulaşmak amaçlanmaktadır.

Öteki olma, marjinalleştirilme, sosyal dışlanmaya maruz kalma toplumsal ilişkilerde zorbalığın ortaya çıkardığı temel meselelerden olmuştur. Richard Kearney başkalık durumuyla ilgili olarak (2022, p. 17), "huzurumuzu bozan bir başkalıktan aslında bizzat mesul olduğumuzu kabullenmek yerine, suçu üstümüzden atmak için her yolu deneriz. Bunun başlıca yollarından biri, başkalarını 'yabancı' diye yaftalayıp günah keçisi ilan ederek hayatımızı kolaylaştırma çabası" ifadesinde bulunur. Çünkü ötekiyi farklılaştırma kombinasyonları, doğası gereği pejoratif sıfatlara maruz kalmayı, etiketlenmeyi doğurmaktadır. Bunun çeşitli sebepleri olsa da Dominique Schnapper (2005, p. 26), *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki ile İlişki* kitabında ötekiliğe dair şöyle bir açıklama getirmektedir: "Öteki, kendisinin eksik halinden başka bir şey olamaz. Öteki bu farkla kabul görür, ancak değiştirilmesi mümkün olmayan bir aşağıda olma hali içinde donup kalır". Dolayısıyla,

¹ Bkz. (Klass, 2007, Ilmaar Raag), (Elephant, 2003, Gus Van Sant), (1:54, 2016, Yan England), (Accepted, 2016, Steven Pink), (Después de Lucía, 2012, Michael Franco), (Alena, 2015, Daniel Di Grado), (American Yearbook, 2004, Brian Ging), (Bad Reputation, 2005, Jim Hemphill), (Ben X, 2007, Nic Balthazar), (Pasookkoon, 2010, Yoon Sung-Hyun), (Bully, 2001, Lary Clarck), (Carrie, 2002, David Carson), (Contest, 2013, Anthony Joseph Giunta), (Cyberbully, 2011, Charles Biname), (The Tribe, 2014, Miroslav Slaboshpitsky), (Cyberbully, 2015, Ben Chanan), (The Final, 2010, Joey Stewart). (Diary of the Wimpy Kid, 2010, Thor Freudenthal, Chris Columbus).

doğası gereği dezavantajlı konumda olan öteki, dışlanmaya maruz kalarak harici olarak algılanır. Nitekim, bütün toplumsal gruplar çeşitli kurallar oluşturarak uygun davranış modellerini belirler. Bu kurallara uygun olmayanlar ya da biat etmeyenler ihlalcı varsayılarak harici ya da damgalı vasıflarıyla nitelendirilirler (Becker, 2021, p. 21). Yine benzer şekilde, Arno Gruen (2010, p. 10), *İçimizdeki Yabancı: Nefretin Kökenleri, Yabancı Olana Nefret ve Sonuçları* isimli eserinde “yabancılara duyulan nefretin, daima, insanın kendisine duyduğu nefretle bir ilişkisi olduğunu, eğer insanların neden başka insanlara acı çektirip, onları aşağıladıklarını anlamak istiyorsak, önce kendi içimizdeki tiksindiğimiz şeylerle uğraşmamız gerektiğini söyler; çünkü bir başkasında gördüğümüzü sandığımız düşmanı, ilk olarak kendi içimizde aramamız gerekir”. Bu aynı zamanda kendi öteki üzerinden benlik arayışının oluşturduğu konumlanma arzusuyla ilişkilidir.

Bu girizgahtan sonra, temel olarak bu makalenin örselenen kimliklerin, damgalanmış öznelerin temsil biçimine, sinemasal suretlerine odaklanacağını söylenebilir. Bunu yaparken, kültürel etkileşim alanı olan sinemanın, bireysel olanı alenileştirdiği, toplumsal olanı da estetize ederek pekiştirdiği düşünüldüğünde, filmler üzerinden soyutlanmış kimliklere dair iz sürmenin anlamlı bir izlek sağlayacağı düşünülmektedir. Buradan hareketle, örneklem olarak yönetmenliğini *Leyla Yılmaz*'ın yaptığı *Bilmemek (Not Knowing, 2019)* filmi ele alınacaktır. Filmin anlatısında “LGBTİQ birey, göçmen, yeni neo-liberal politikalar ve iş güvencesi, beyaz yakalılar, aile, kadın olmak, eğitim sistemi, özel alan, kamusal alanda birey ol(ama)ma gibi birçok sorunla yüzleşilmektedir. Dolayısıyla Yılmaz'ın *Bilmemek* filmi “öteki”, “ötekileştirme”, “aile ve ataerki”, “cinsiyet rolleri”, “LGBTİQ”, “homofobi” ve “linç kültürü” (Uçar İlbuğa, 2020, p. 48) gibi pek çok konuya ışık tutmakta, spesifik bir bakış getirmektedir. Fakat bu çalışmada özel olarak, filmin esas kahramanlarından olan (Umut'un) hikâyesine ve yaşadıklarına odaklanacaktır. Eşcinsel olduğu yönündeki dedikodular Umut'un damgalanmasına, akran zorbalığına maruz kalmasına sebebiyet vermiştir. Umut'un bu damga ile mücadelesi, psikolojik şiddeti savuşturma biçimi bu çalışmaya ilham vermiştir. Umut'un damgalanma sürecinin yaşamına etkisi, gündelik ilişkilerindeki açık uçlu karmaşık sonuçları ve kendisini anlamlandırma süreci, ötekileştirilmeye dair makro sorunları mikro düzleme indirgemıştır. Bu sebeple, damgalanma, dışlanma, stereotipleştirilme, ön yargı ve yanlış tanıma gibi dışsal müdahalelerin toplumsal hatlarına dair çeşitli iç görüler sunması beklenmektedir. Filmde, damganın yorumlanması şekli, damgayla başa çıkma stratejileri ve (destigmatisation) toplumsal ilişkilerdeki kangrenli bölgelere dair sorgulamalar üretilmeyi, bu konuları daha fazla konuşmayı ve tartışmayı elzem kılmaktadır. Buradan hareketle damgalanma ve zorbalık ekseninde film çözümlemesi yapılacaktır. Bunu yaparken, betimsel analize uygun olarak çalışmanın odağında bulunan kavramlar üzerinden mevcut kodlar analiz edilecektir. Betimsel analiz, özü itibarıyla çeşitli veri toplama teknikleri kullanılarak bulgulanmış verilerin, önceden tasnif edilerek temalara göre özetlenmesidir. Bu yöntemdeki amaç, bulguların sistematik olarak okuyucuya uygun yorumlanmış ve özetlenmiş olmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Öte yandan, Umut'a yönelik sözlü saldırıların baskı aracına

dönüşmesi ve dilsel söylencelerin ideolojik işlevi bu çalışmada söylem analizi yapılmasını gerekli kılmıştır. Zira söylem meta bir eylemdir. “İdeoloji, bilgi, diyalog, anlatım, beyan tarzı, müzakere, güç ve gücün mübadelesiyle eyleme dönüşen dil pratiklerine ilişkin süreçlerdir”. (Çelik & Ekşi, 2008, p.100). Film içerisindeki diyaloglar, kimin neyi, nasıl söylediği sosyal yapı içerisinde belirli otoriteleri ifşa etmektedir. Bu yönüyle, bu söylemlerin ardındaki gizil, kuşatıcı anlamları görünür kılmak filmin analiz sürecinde fayda sağlayacaktır.

Teorik Zemin: Sosyo-Psikoloji Üzerinden Damgala(n)mayı Düşünmek

Temelde damga kavramının tanımına ilişkin çeşitli açılımlar olsa da genellikle kelimenin sözlük anlamına atıfta bulunmaktadır (Link & Phelan, 2001, p. 364). Utanç işareti, klişeleştirme, sosyal mesafe gibi anahtar kelimelerle ima edilen damga, Goffman’ın deyimiyle, derinden itibarsızlaştırılan, nitelik olarak kusurlu addedilen sıfatlara sahip olan kimsedir (Goffman, 2022, p. 29). Goffman’ın tanımı hem psikolojik hem de sosyolojik unsurları içermektedir. Bu unsurlar damgalama anlayışındaki sosyal süreçleri tanımlayarak, bireyin davranışlarının hangilerinin içselleştirildiğini, hangilerinin şekillendirildiğini değerlendirmek adına uygun bir harita sunmaktadır. Tarihsel bağlamda kökleri Antik Yunan’a dayanan damga (bedensel işaretlemeler) ahlaka mugayir durumlara, köleliği ve suçluluğu temsil eden etiketlenme durumlarına işaret etmiştir (Ainley vd, 1986; Thornicroft, 2014; Goffman, 2022). Zaman içerisinde sosyal bağlama göre değişkenlik gösteren damga, semantik kökeninden kısmen ayrılarak simgesel bir etikete dönüşmüştür. Etiyolojisinden bağımsız olarak, temelde insanları ve grupları itibarsızlaştıran, nüfuzlu, sosyal etkileşimlere angaje bir süreçtir (Pescosolido, vd, 2015, p. 2). Bu süreç çeşitli alanlarda, çeşitli araştırmacılar tarafından sınıflandırılmıştır² (Bos, vd. 2013, p. 2). Fakat öne çıkan ve sıklıkla kullanılan tasnif yine Goffman’a ait olan üç tipolojili ayırmadır. Goffman’a göre (2022, p. 31), ilk damga türü, bedende bulunan çeşitli deformasyonlardan ötürü oluşan damgalama biçimidir. Bir diğer damga; zayıf

² Bu sınıflandırmalardan ikisi Corrigan & Shapiro’ya ait olan (2010, p. 909), “toplumsal” ve “içselleştirilmiş” damga türleridir. 2. Versiyon Toplumsal damga; genel tutumları ölçeklendiren, biz-onlar ikiliği çerçevesinde kalıp yargılarla örülü olan kolektif tutumlara atıfta bulunmaktadır. İçselleştirilmiş damga ise; benimsenmiş damganın bireyde bıraktığı olumsuz kendilik algısını karşılamaktadır. Bu aşamada, bireyin kendi damgasına karşı davranışlarını, benlik algısıyla verdiği savaşı içermektedir. Bir diğer sınıflandırma ise Link & Phelan’ a (2001, p. 367) ait olan beş aşamalı süreçtir. İlk etapta farklılıklar göze çarpar ve bireyler ya da gruplar buna göre etiketlenir. İkinci aşamada, baskın kültürel inançlar ve davranışlar, etiketlenmiş kimseleri olumsuz stereotiplerle ilişkilendirir. Üçüncü aşamada, etiketlenmiş kişiler biz-onlar dikotomisi içerisinde farklı kategorilere yerleştirilir. Dördüncü aşamada, etiketlenmiş kimseler eşit olmayan durumlara maruz bırakılarak statü kaybına ve ayrımcılığa maruz kalır. Son olarak, damgalanma topyekûn kabul edilerek, farklı kategorilere dahil edilen kişilerin onaylanmaması ayrıştırılması, reddedilmesi eşitsiz koşullara yol açan “statü kaybı ve ayrımcılığa” sebep olur. Bir diğer damga sınıflandırması Gerard Falk’a aittir. Ona göre iki tür damga bulunmaktadır. İlki “varoluşsal damgadır” (existential stigma). Bu damga türünde kişi damgası üzerinde çok az söz sahibidir veyahut kişi damgası üzerinde etkin değildir. Söz gelimi, akıl hastalıkları, ileri yaş, ırk, etnisite gibi durumlar. Bir diğer damga türü ise edinilmiş ya da kazanılmış (achieved stigma) damga türüdür. Bu damga türünde, kişi damgayı davranışlarından ya da eğilimlerinden dolayı damgayı edinir. Örneğin mahkûmlar, göçmenler evsizler bu damga türüne dahil edilebilir (Falk, 2001).

irade, baskıyı hak eden, meşru kabul edilmeyen tutkular, sapkın eğilimler, ahlaksızlık olarak addedilen karakter bozukluklarıdır. Örneklendirmek gerekirse: ruhsal bozukluklar, hapis yatmak, bağımlılık, alkol sorunları, eşcinsellik, işsizlik, intihar teşebbüsleri, radikal siyasi yönelimlerdir. Son olarak, ırk, ulus, din gibi etnolojik farklılıklar damgaya sebebiyet vermektedir. Bu tipolojilerin ortak noktası, bir kişi ve grup için utanılması gereken, toplumsal normların dışındaki edimlerin kabul edilemezliğine vurgu yapmasıdır. Çalışmalar göstermektedir ki söz konusu damgalamalar her halükârda *normal olanlar* tarafından yakıştırılır (Crocker, 1998; Jones, 1984; Major & O'Brien, 2005). Yani damgalamalar *sosyal yapılar* (social constructions) tarafından oluşturulur. H. Becker konuyla ilgili çarpıcı bir argüman sunarak tartışmayı alevlendirmiştir: “Genel kaniya göre sapkının nedenleri sapkının içinde yaşadığı toplumsal durumundan ya da bu davranışlara sebep olan -toplumsal etkenlerden- kaynaklanmaktadır. ... Toplumsal gruplar, ihlal edilmesi sapkılık olarak tanımlanan kurallar koyarak sapkınılığı yaratırlar” (Becker, 2021, p. 29). Yani bu sapkın etiketi verili kuralların birer sonucu olarak yaratılır ve kural koyucular tarafından ikrar edilir. Buna ek olarak Dovidio ve arkadaşlarına göre (2003, p. 8), damgalama, genellikle hem bireysel hem de grup işlevlerine hizmet eden kurumsal ayrımcılıktan ve toplumdaki statükoyu haklı çıkarmaya veya rasyonelleştirmeye yönelik motivasyonlardan kaynaklanabilir. Her halükârda, sosyal bir yapı olarak damga, kişileri ve grupları değersizleştirerek dezavantajlı konumlara sürükleyebilir. Bu edimler damganın sosyo-psikolojik boyutları sebebiyle sosyal, duygusal, bilişsel ve davranışsal süreçlere etki eder. Bunlar kişinin, yabancılaşmasına, itibarsızlaştırılmasına, mağdur edilmesine sebep olur. Zira kişinin benliğiyle ilgili kararların bir başkası tarafından belirlenmesi kişinin benliği üzerinde derin yaralar oluşturarak utanç verici izler bırakabilir. Bu etkiler bireyin ya da grubun damgasıyla kurduğu ilişki biçimine göre değişiklikler göstererek farklı reaksiyonları ortaya çıkarır. Bu noktada, Crocker ve arkadaşları (1998), damganın “görünürlüğü” ve “kontrol edilebilirliği” üzerinden bir okuma gerçekleştirerek; görünür damganın damgalanan insanların kendilerine verilen tepkilerin damgalanmadan kaynaklanabileceğinin ne kadar farkında olduklarını göstermektedir. Görünür bir damgalama işareti, sonuçlar için niteliksel belirsizlik yaratabilir ve damgalanan kişinin bu olumsuz sonuçları hak edip etmediğine ilişkin soru işaretlerine neden olabilir. Öte yandan Van Laars & Levin (2004) yaptıkları çalışmada, gizlenebilir damgaları olan kişilerin toplumun damgalarına verdikleri tepkiye karşı daha savunmasız olduklarını damgayla başa çıkma konusunda daha az deneyim sahibi olduklarını dile getirmişlerdir. Çünkü “gizlenebilir damgası olan bireyler, damganın özelliklerini belli etmeyeceklerine ya da belli edilen damgadan endişe duyup duymayacaklarına karar vermek için daha fazla enerji harcarlar” (Nabors, 2012, p. 16).

Her iki durumda da sosyalleşme sürecinin getirdiği etkileşim, damgalı bireyin normallerin bakış açısını içselleştirdiği, damgasını benimsediği (self-stigma) safhayı kaçınılmaz kılmaktadır. Bu evreden sonra, birey ve toplum arasındaki yarıkların genişlediği, sosyal dışlanmanın yaşandığı ahlaki kopuşlar meydana getirmektedir. Zira toplumun normal

olarak nitelendirdiği arketiplerden yoksun olanlar, tahripkâr bir tecride maruz kalmaktadır. Nitekim, damgalanma, bireylerde çeşitli olumsuz izlenimlere sebebiyet vererek kişisel başarısızlık ve aşağılık duygusu uyandırarak damgalanmış kişi üzerinde sosyal benliğini zedeleyecek sıkıntılar doğurmaktadır. Bireyler doğrudan ya da dolaylı olarak tehditlere maruz kalarak, saygısızlığın ve eleştirilerin ana odağı haline gelmektedir. Bu tür değersizleştirmeler, kişi üzerinde baskı oluşturarak akut stres gibi hor görülmenin tetiklediği psikolojik rahatsızlıklara randevu çıkarmaktadır. Öyle ki Çam ve Çuhadar'a göre (2011), ayrımcılık, ön yargı, soyutlanma gibi davranışlar, kişinin benlik saygısını yitirdiği, sosyal geri çekilme ve depresyona ulaşan olumsuzlukları tetiklemektedir. Sosyal hayata katılamamak, temel ihtiyaçlardan yoksun kalmak gibi topluma katılımı sekteye uğratan mağduriyetlere neden olmaktadır. Bununla beraber madun konumuna sürüklenen damgalı özneler, ötekilikleriyle yüzleşmek durumunda kaldıkları ön yargılara, karikatürleştirilmiş davranışlara ve çeşitli suçlamalara maruz kalmaktadırlar. Buna karşın, kolektif temsillere indirgenen damgalı bireyler, başkaları tarafından oluşturulan ayrımcı algılara ve davranış biçimlerine göğüs germek için çeşitli başa çıkma stratejileri üretmektedirler (Major & O'Brien, 2005, p. 399). Bu başa çıkma stratejileri damgadan kaynaklanacak olumsuz göstergelerden sıyrılmak üzerine yoğunlaşmaktadır. Araştırmalar göstermektedir ki damgalı özneler reaktif-proaktif stratejiler üretmektedir (Schneider & Conrad 1980; Siegel vd. 1998; LeBel, 2008). Reaktif stratejiler çoğunlukla savunmacı bir üslupla gizleme, kaçınma, çekilme, bilinçli tepkisizlik gibi süreçleri içerirken, proaktif stratejide ise karşı koyma, sosyal aktivizm gibi damgayı tersine çeviren edimler bulunmaktadır. Her iki strateji değerlendirildiğinde, Link ve arkadaşlarının bulgularına göre (2002, p. 204), reaktif, savunmacı stratejiler kişide psikolojik açıdan önemli hasarlar bırakmaktadır. Goffman (2022, p. 125) bu durumu aldatıcı görünüm olarak yorumlayarak, kişinin ıstırap verici deneyimlerle karşılaşabileceğini, damganın ifşa olmasına bağlı olarak olumsuz sonuçlar doğurabileceğini ifade etmektedir. Örneğin, kişinin kendisini aşağı seviyede görmesi, derin bir güvencesizlik hissi yaşaması, endişeli olması, hınc beslemesi bunlardan birkaçıdır. Fakat bu durumun her özne için genellenemeyeceğini vurgulamak gerekmektedir. Zira bireyler damgalanmaya karşı farklı ölçeklerde duyarlılık göstermektedir.

Sosyal psikoloji açısından damgalamanın çeşitli işlevleri bulunabilir. Sömürü sistemini devam ettirmek, hakimiyeti tescillendirmek ve daha fazla güce sahip olma gayesi gruplar arasındaki eşitsizlikleri yeniden üretir (Bos vd, 2013, p. 2). Öte yandan damgalama, sosyal normların belirlenmesi ve potansiyel tehditlerden korunma gibi işlevlerle hegemonya kurucu nitelikleri barındırır. Bu noktada öne çıkan detay, grup algısının bireysel algılara üstün geldiğidir. Dolayısıyla dezavantajlı gruplara yönelik algıların kolektif olarak üretilen yargılardan kaynaklandığı dile getirilebilir. Zira Gustave Le Bon'a göre (1997, p. 20) "kitle söz konusu olduğunda bilinçli kişilik ortadan silinir, bütün birleşmiş fertlerin düşünceleri ve duyguları tek bir tarafa yönelir. Şüphesiz, geçici fakat pek çok açık özellikler gösteren bir

kolektif bilinç oluşur". Görüldüğü üzere damga sadece mikro-sosyal bir yapıyı içermez, aynı zamanda makro-sosyal etkileşimleri menziline alan sosyo-psikolojik temelleri kapsar.

Teorik Zemin: Zorbalığın Damgasal Kökenleri

Tanım olarak zorbalık, kendisini kolayca savunamayan birine karşı tekrarlanan saldırgan eylemleri karşılar (Olweus, 1999; Ross, 2002; Smith & Sharp, 1994). Zorbalık davranışı, karşıdakine bilinçli olarak zarar vermek, tehdit ederek korkutmak, terör iklimi oluşturmak adına bilinçli yapılan düşmanca edimleri içermektedir. Genel anlamıyla bu davranış biçimleri ile pek çok ortamda karşılaşılabılır. Evler, iş yerleri, hapishaneler bunlardan bazılarıdır (Brian & Smith, 2000, p.2). Fakat bu makalede genel olarak okul ortamında gerçekleşen zorbalık eylemlerine odaklanılacaktır. Zira zorbalık, genel okul düzeni ve öğrencilerin korkmadan güvenli bir alanda öğrenme hakkı için olumsuz sonuçlara neden olan dünya çapında bir sorundur. Zorbalık, amaçlı yıldırma veya sistematik aşağılamayı içermektedir (Juvonen & Graham, 2014, p. 161). Çoğunlukla, fiziksel olarak daha güçlü veya proaktif niteliklere sahip bireylerin, bu niteliklerden yoksun olanları tehdit etme ve küçük düşürme suretiyle kurbanlaştırmasıdır. Bu süreçte, mağdur kişi kurban konumuna sürüklenir, kendisini güçsüz ve çaresiz hisseder. Zira, Atik ve arkadaşlarının bulgularına göre (2012, p. 195), zorbalığa maruz kalan bireyler üzerinde travma sonrası davranışsal, sosyal, duygusal sorunlar meydana gelmektedir. Öte yandan Rigby (2003, p.584), *Consequences of Bullying in Schools* isimli araştırmasında düşük psikolojik refah, zayıflayan sosyal uyum, psikolojik sıkıntı, fiziksel rahatsızlıklar gibi olası sonuçlar saptayarak, kurbanların karşılaştığı durumları aktarmaktadır.

Zorbalık, fiziksel ve sözel müdahaleler suretinde görüldüğü gibi yalnızlığa terk etme, asılsız söylentiler çıkarma, dışlama, eşyalarına zarar verme vb. pek çok aksiyonu içerisine alan davranışları içermektedir. Adalar Çelenk & Yıldızlar' a göre (2019, p. 25), zorbalığa maruz kalan kişi, okuldan uzaklaşma hissi, devamsızlık, okul başarısızlığı, stres, depresyon ve ileri safhalarda intihara teşebbüs gibi eğilimler göstermektedir. Zorbaların (bullies) ve mağdurların (victims) karakterleri incelendiğinde, çoğu zorbanın agresif davranışsal özelliklere sahip, kendinden emin, popüleritesi yüksek bireyler olduğu görülmüştür. Buna karşın, okul başarısında geride oldukları, empatiden yoksun oldukları ve evde çeşitli sorunlarla karşılaştıkları saptanmıştır (Stevenson & Smith, 1989; Furniss, 2000; Carney & Merrell, 2001). Öte yandan mağdurlar ise, fiziksel olarak daha zayıf, kendine güveni olmayan, çoğunluk tarafından sevilmeyen kişiler olarak karakterize edilmektedir. Bu durum zorbalık süreci içerisinde, akran söylemlerinde yoğunlaşan tuhaf, farklı, sapkın veya uyum sağlayamayan gibi küçültücü sıfatları ortaya çıkarmaktadır (Bibou-Nakou vd. 2012; Thornberg, 2013). Bu noktada farklılıklar; damga ve etiketleme stratejileriyle birlikte zorbalığı gerekçelendirmek için kullanılan argümanlar haline gelmektedir. Özellikle toplumsal olarak değersizleştirilmiş kimliklere sahip olan bireyler (LGBTİQ bireyler, engelli bireyler, farklı azınlığa dahil olanlar,

farklı etnik kökenlere mensup bireyler, aşırı kilolu, obez bireyler vb.) akranları tarafından damgalanmakta, zorbalığa maruz bırakılmaktadır (Earnshow vd. 2018; Russel vd, 2012). Öte yandan damgalamaya dayalı zorbalık, etiketlenme ile ilişkili etkenler tarafından yönlendirilir. Örneğin, sosyal baskınlık yönelimi, stereotipler, ön yargı, ayrımcılık gibi sosyal etkenler vakayı ele almak için farklı müdahale stratejilerine ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir (Earnshow vd. 2018, p. 179).

Zorbalığa karşı uygun tepki verildiği zaman tekrarlanma ihtimali azalsa da mağduriyetin önlenmesi ve risklerin asgari düzeye indirilmesi için her bir birimin bilinç ve farkındalık sahibi olması önemlidir. Nitekim Phelan ve Link'e göre (1999, p. 140), etiket veya damga kişinin tanımlanmasında kullanılan pejoratif yaftalamayı içermektedir. Kişi eğer bu tanımlama içerisinde değerlendirilirse sosyal grubun periferileri dahilinde önlenemez problemlerin nesnesi haline gelir. Çünkü damgalanmış kişilerin kaynaklara, statülere erişimi engellenir. Dahası, damgalanmış kişilerin toplumsal hareketleri kısıtlanır ve sosyal izolasyon ile karşı karşıya kalırlar. Bu eylemler damgalanmaya maruz kalan bireyin güçsüzleşmesine, kendisini koruyamaz hale gelmesine sebep olur. Savunmasızlaşan birey, gruptan etkin bir şekilde koparılır. Bu durumun komplikasyonları bireyde yoğun buhranlara sebebiyet verir. Hatta, çeşitli durumlarda damgalama kaynaklı zorbalığın etkileri yetişkinliğe kadar sürer (Earnshow, 2017, p. 3) ve kişinin yaşamının geri kalanına etki ederek travmatik bir olgu haline gelir. Öte yandan damgalayanlar için ise aidiyet duygusunu pekiştirdiği grup dayanışmasından süre gelen ortaklık hissi peyda olur. Nitekim mağdura karşı olan birliktelik, biz duygusunu üretir (Thornberg, 2013, p. 315). Zira bu gruplar, tehditlere karşı hayali bir sözleşme ile birbirlerine bağlıdır. Zorbalının temel motivasyonları incelendiğinde, eylemlerini gerekçelendirmek için kullandıkları argümanlar; tehditleri akamete uğratmak, yüksek statüye erişmek, sıkıntıdan uzaklaşmak ve daha iyi hissetmek olarak öne çıkmaktadır (Varjas vd., 2008; Hamarus & Kaikkonen, 2008; Thornberg & Knutsen, 2011). Bunun yanında, bu gruplara dahil olmayan fakat görgü tanığı (bystander) rolünde edilgen kalan bireyler de bulunmaktadır. Gözlemler ve çalışmalar göstermektedir ki zorbalığa tanık olan görgü tanıkları, olaylara nadiren müdahale ederler (O'Connal vd., 1997; Craig vd., 2000). Bu durumun çeşitli sebepleri olsa da görgü tanıkları çoğunluğun davranışlarını benimseyerek zorbalığı tekrardan üretirler. Diğer bir deyişle suskunluk sarmalının birer parçası olurlar.

Son yıllarda, bireyler arasında akıllı telefon ve internetin yaygın kullanımı geleneksel zorbalığın sanal dünya üzerinde de devam etmesine sebep olmuştur. Nitekim tanım itibarıyla sanal zorbalık, kendisini savunamayacak mağdura dönük kasıtlı ve tekrarlı bir şekilde yöneltilen saldırgan tavırlardır (Smith vd, 2008; Bauman, 2007; Ybarra & Mitchell, 2004; Hinduja & Patchin, 2009). Sanal ortamda, fiziksel bir müdahale söz konusu olmasa da psikolojik ve duygusal istismara neden olan sonuçlarla karşılaşmak olasıdır. İletişim araçları üzerinden başka insanları kızdıracak faaliyetlerde bulunmak, tehditler savurmak, incitici davranışlar sergilemek, taciz etmek ve yalan haber yaymak gibi kişiyi töhmet altında

bırakacak tutumlar siber zorbalıkta karşılaşılan davranış biçimleridir. Genellikle bireyler hakkında hakaret içeren, rahatsız edici, müstehcen gönderilerin sosyal ağlar üzerinden yayılması kişiyi mağdur konumuna sürükleyen bir süreçte sebebiyet verir. Kişinin itibarını lekeleyen bu durum, her ne kadar fiziksel bir ortam içerisinde cereyan etmese de iftiralar yoluyla kurbanı damgalayarak itibarsız konumuna sürükler. Çoğu zaman saldırganın kimliği belirsizdir. Kurbanın kendisine zorbalık yapanın kim olduğunu bilmediği durumlarda etkili bir çözüm üretmesi daha zordur (Slonje, vd., 2013: 27).

Film Analizi: *Bilmemek* (2019) Filmi Üzerinden Damgala(n)mayı Çözümlemek

Bilmemek filmi orta sınıf, çekirdek bir aileyi konu alır. Baba Sinan, (Yurdaer Okur) bir mühendislik firmasında çalışan üst düzey bir yöneticidir. Görev yaptığı firma değişim sürecine girmiş, görevi devralan yeni yönetim tarafından genel müdür konumuna yükseltilmiştir. Fakat yeni yapılanmada daha pasif bir rolü olan Sinan, alınan her karara boyun eğmek ve itaat etmek durumunda kalmıştır. Bu durum Sinan'da baskı oluşturmuş ve yaşadıklarını ailesine yansıtmasına sebebiyet vermiştir. Anne Selma, (Senan Kara) devlet hastanesinde çalışan idealist bir doktordur. Eşi Sinan ile yaşadığı sıkıntılar onu mutsuzluğa sürüklemiştir. Selma'nın bir miras davasıyla ilgili görüş aldığı avukat, onun aynı zamanda liseden arkadaşıdır. Arkadaşından gördüğü ilgi kararsızlık yaşamasına neden olmuştur. Ailenin tek çocuğu Umut (Emir Özden) hem başarılı bir öğrenci hem de yetenekli bir su topu oyuncusudur. Bir gün okul çevresinde zorbalığa uğrayan bir çocuğa yardım ederken fotoğrafı çekilen Umut, eşcinsel damgasına maruz kalır. Sosyal medya aracılığıyla yayılan bu dedikodu, su topu takımında bulunan arkadaşları tarafından kullanılır. Cinsel yönelimini açıklamaması konusunda psikolojik şiddete maruz kalan Umut, takım arkadaşları tarafından dışlanır. Fakat bu zorbalığa boyun eğmeyen Umut, hiçbir açıklama yapmadan tüm yaftalamalara karşı direnir. Umut kimseye hesap vermez, olan bitene karşı vakur direnişini sürdürür. Baskıların ve zorbalığın boyutu artınca sessizce ortadan kaybolur.

Bir ailenin anatomisi üzerinden yaşanan döneme dair çarpıcı analizler sunan *Bilmemek*, çeşitli açılardan irdelenmeye değer bir filmidir. Eklektik konuları, organik bağlarla birbirine bağlayan eser zorbalık ve damgalanma hususuna getirdiği derinlikli bakışla, ötekilik deneyimini ayrıntılı bir şekilde örneklendirmektedir. İsmiyle müsemma olan film, bilinemezlik ya da bilmeme mefhumu üzerinden toplumun tacizkâr noktalara varan bilme arzusunu eleştirmektedir. Temeli kalıp yargılara dayanan, tutarlı toplumsal yargılara ulaşma isteği, her şeyi rasyonalize etmeye çalışan bireyin acizliğini betimlemektedir. Zira, bilme arzusunun aynı zamanda bir güç göstergesi olarak toplumsal normlara etki etmesi, asimetrik ilişki biçimlerini doğurmaktadır. Mottosunu bu argümanlar üzerine kuran film, aile fertlerinin hayatlarına dair boşlukları enstrüman olarak kullanmaktadır. Şüphesiz ki en netameli olanı da Umut'un hikayesidir. Bir taraftan üniversite sınavlarına hazırlanırken bir taraftan da su topu takımında oynamaktadır. Disiplinli, saygılı, özverili, duyarlı bir portre çizen Umut, takım arkadaşları tarafından eşcinsel olmakla suçlanınca, bilme arzusunun düşmancıl sonuçları ile yüzleşmekte, farklı olmanın tereddüdünün bile toplumu korkutmaya yettiğini

deneyimlemektedir. Toplumsal bir mahkemenin faili haline gelen Umut; acımasızlığın, zulmün, empatiden yoksun olmanın serencamı ile yüzleşmektedir. Sosyal dışlanmanın, damgalanmanın çeşitli veçhelerine maruz kalan Umut, pervasız ve küstah yargıların öznesi haline gelmektedir. Bu noktada, onu koruması gereken ailesinin Umut'un yaşadıklarından bihaber oluşu, durumunu görmezden gelmeleri, kısır döngünün bir parçası olduklarını göstermektedir. Umut söz konusu mesnetsiz yargılamalara karşı çözüm olarak sessizce ayrılmaya karar verince hasıraltı edilen iki yüzlülükler, bilinçsiz tutumlar ayyuka çıkmıştır.

Film orta sınıf bir ailenin apartman dairesinde açılmaktadır. İletişimsizlikten doğan mutsuzluk ilk sahneden sezdirilir. Sözlü imalar, kaçamak küçük cevaplar ailenin çatlayan ilişkilerini gösteren detaylar olarak öne çıkmaktadır. Bu sahneden sonra, kesme ile Umut'un su topu antrenmanı gösterilir. Askeri nizamı anımsatan su topu antrenmanı, emirler yağdırıp despot izlenimi veren koç eşliğinde sürdürülür. Ufak sürtüşmelerden sonra koçun oyunculara sınav cezası vermesi bunun bir göstergesidir. Disipline edici ses tonu, eril dilin hâkim olduğu emir-komuta zinciri güç ilişkilerine atıfta bulunmaktadır. Güç ilişkilerinin, çekişmelerin vuku bulduğu su topu branşı, yönetmenin bilinçli seçtiği önemli bir metafor olarak öne çıkmaktadır. Filmin yönetmeni bu tercihle ilgili bir röportajında şunları ifade etmektedir: "*Su üstündeki görüntüsü normal futbola benzeyen su topunda suyun altında muazzam bir çekişme, yer yer vahşet var. Hayat su topuna benziyor. Suyun üzerinde kalmak için çırpınan ve suyun altında her tür şiddeti görebilen insanları anlatmak için su topu çok iyi bir metafor gibi geldi bana* (Özbek, 2020). Bunun yanı sıra takımın soyunma odasında yaş üzerinden şakalaşmaları ilerde meydana gelecek zorbalık eyleminin ast-üst ilişkisine dayalı emarelerini göstermektedir. Soyunma odasında erkeklik organı üzerinden şakayla karışık sataşmalar hegemonik erkekliğin stratejileri olarak öne çıkmaktadır. Erkekliğin dominantlığını penis üzerinden pekiştiren söylem, su topu oyuncuları arasındaki ataerkiyi meşrulaştıran kolektif bağları imlemektedir. Eril mekânın kurulumunda önemli bir işlev gören söz konusu söylem, homofobinin ortaya çıktığı mikro düzenlerin oluşumunda pay sahibidir.

İlerleyen sahnelerde Umut, ağaca takılan uçurtmayı indirmeye çalışırken tanık olduğu akran zorbalığına mâni olmak isterken yardım ettiği gençle arasındaki yakınlık fotoğraflanır. Umut zorbalığı önlemek isterken, zorbalığa maruz kalacağından habersizdir. Yönetmenin bu sahneyi eksilteli anlatmayı seçmesi, reflekslerimizi yanıtız bırakmasının belirli sebepleri bulunmaktadır. Zira *Pascal Bonitzer, Kör Alan ve Dekadrajlar* kitabında bu durumla ilgili "filmsel uzayın temel bir işlevine, off-uzaya, alan-dışı uzaya sıkı bir biçimde bağımlı olduğunu söyler. Bu işlev ekranın yapısıyla ilintilidir. Filmin uzayında, "saklı" bir şey her zaman vardır" (2011, p. 61). Fakat buradaki gizli tutma edimi gerilimi (suspense) arttırma çabası değildir. Aksine izleyiciyi sorgulamaya iten ve ona değerlendirme (contemplation) alanı açan bilinçli bir tercihtir. Normların ve kanıksanmış kuralların sorgulanmasını, zorla dayatılan ya da genelin bakış açısından süzülen yargıların tekrardan değerlendirilmesini amaçlamaktadır. Nitekim "değerlerle uyumlu şekilde çerçevelenen kurallar, hangi eylemlerin onaylandığını,

hangilerinin yasaklandığını, kuralın uygulanabilir olduğu koşulları ve bu kuralı ihmal etmenin cezalarını görece bir kesinlikle açıklar” (Becker, 2021, p. 164). Peki ama bu kurallar hangi toplumsal yapının bir ürünüdür? Bu sorunun cevabı kısmen bir sonraki akşam yemeği sahnesinde sezdirilmektedir. Umut’un su topu takımıyla Macaristan’a gidebilmesi için babasından çekinerek izin istemesi, annesinin bu isteğe karşı yalnızca edilgen bir biçimde destek vermesi eril tahakkümün yansımalarıdır. Pasifize olan anne, babanın hükmü altında ezilmektedir. Aralarındaki konuşma tansiyonun ne kadar yüksek ve alacalı olduğunun kanıtıdır. “*Bana rakımı getir! Kalk kendin al! Dur baba ben getiririm. Hayır anan getirecek*”. Anne rakıyı getirir ve sertçe masaya koyar. Görülmektedir ki eril düzen bireyleri öğütmede, bireylerin habituslarına etki etmektedir.

Umut’un gizlice fotoğrafının çekilmesi ve e-posta aracılığıyla yayılması filmin önemli dönüm noktalarından bir tanesidir. Çekilen fotoğrafı gördükten sonra Umut’un verdiği tedirgin ve korku dolu tepki, yaşayacağı zorbalığı incelemektedir. Bu sahneden sonra, kesme ile havuzdaki su altı sekansına geçilir. Metaforik olarak daha sonra yaşanacakların habercisi niteliğinde olan bu sekans, Umut’un ötekileştirileceğinin, “boğulacağının” bir ön izlemesi gibidir. Söz konusu fotoğraftan sonra arkadaşları tarafından mimlenen Umut, sözlü ve fiziksel aksiyonlara maruz kalır. Bu sahne itibarıyla Umut damgalanmıştır. Şüphelerin fotoğraf üzerinden gerekçelendirilmesi, güvencesizlik hissinin giderek kronik bir hal almasına neden olmuştur. Zira, Umut’un endişeli ve sıkılgan bakışları “yerleştirildiği kategorinin olumlu olduğu hallerde bile içten içe onu sahip olduğu damga üzerinden tanımlayacaklarını bilmesinden ileri gelir” (Goffman, 2020, p. 42).



Görsel 1: Umut’un gizlice çekilen fotoğrafı



Görsel 2: Umut’un takım arkadaşları tarafından aşağılanmaya başlamasını gösteren görsel

Soyunma odasında Umut’un cinsel eğilimi alenen sorgulanmakta, herkesin içinde kendisine “*Umut sen ibne misin?*” şeklinde sorular yöneltilmektedir. Umut’un bu sorulara verdiği cevap -daha doğru bir ifadeyle- bu soruları savuşturma biçimi, damgayla başa çıkma stratejisini göstermektedir. Zira “damgalı bireylerin çoğu, nokta-i nazarlarının entelektüel açıdan geliştirilmiş şekillerine erişebilecek durumdadır” (Goffman, 2022, p. 56). Yani kendi

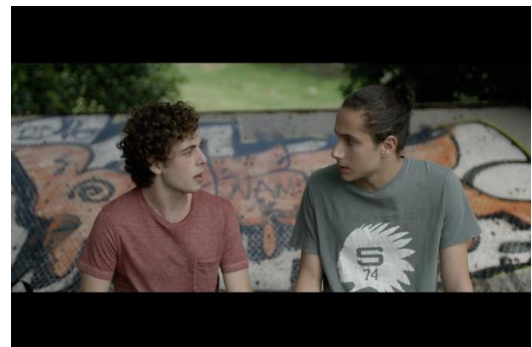
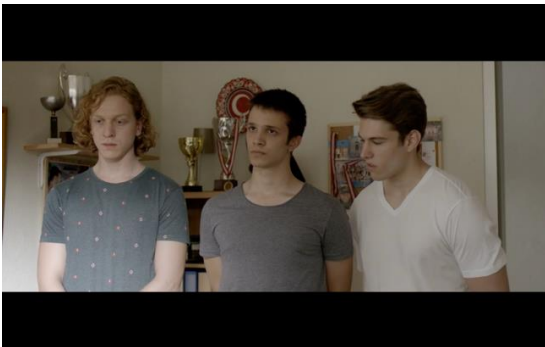
durumlarının nasıl algılandığına dair entelektüel donanımına sahiplerdir. Nitekim bireysel kimlik ve toplumsal kimlik arasındaki uyumsuzluk ne kadar artarsa bireyin benliği o ölçüde örselenir ve periferiye itilir. Tıpkı burada olduğu gibi, Umut'un kimliğine dair istismara değin ulaşan taciz söz konudur. Umut, bu yaftalara karşı göğüs gererek itibarsızlaştırılan kimliğini muhafaza etmeye çalışmaktadır. Bunu yaparken damgayı yanıtızsız bırakarak pasif bir direniş sergiler. Bu stratejide sessiz kalmak edilgen bir tavır sergilemek yerine suçlamaların anlamsızlığını meşrulaştırmaktadır. Örneğin Umut'un "*Sana cevap vermiyorum çünkü sana, bana soru sorma yetkisini vermiyorum*" söylemi bunun bir kanıtıdır. Bu aynı zamanda neyin normal neyin harici olarak nitelendirildiği ikilemini yeniden üreten bir mekanizmadır.

Her ne kadar Umut, vakur ve kararlı duruşunu korusa da mahremiyetinin ihlal edilmiş olması onu derinden yaralamaktadır. Kontrolsüzce yönelen tehditler maksadına ulaşmakta, Umut'u psikolojik olarak etkilemektedir. Bu eylemlere ek olarak babanın Umut'a yönelttiği başarılı olma baskısı tetikleyici bir unsur olarak zorbalığa eklenir. Tüm ilgisizliğine rağmen, Umut'un performansını yetersiz bulan baba, iş hayatındaki sorunları ev ahalisi üzerinden tazmin etmeye çalışır. Annenin etkisiz konumu ezikliğin farklı bir veçhesi olarak babanın hükümranlığını pekiştirir. Bu güç düellosundan olumsuz etkilenen Umut'un hayatındaki boşluklar artmaya başlar. Okulda, soyunma odasına girmesine izin verilmeyen Umut'un arkadaşlarıyla girdiği münakaşa toplumsal normların nasıl kullanıldığını örnekleyen önemli bir sahnedir. Bir kişinin ortaya attığı iddia genel olarak kanıksanmış ve destek görmüştür. "*Gerçeği bilmek en doğal hakkımız, ibne misin değil misin?*" söylemi özel hayata yöneltilen suallerin ne kadar ıstırap verici olduğunu imlemektedir. Grup halinde, sıralı sorular ile köşeye sıkıştırılan Umut, damgalanmakla kalmaz, ayrıca hayatına ilişkin söz sahibi olma cüretinde bulunulur. Bu bir tür tahakküm modeli olarak ötekini sindirme, farklılıkları bertaraf etme çabasından kaynaklanmaktadır. Zira Goffman'a göre (2022, p. 157), "davranış kodları, damgalanmış bireye sadece siyasal bir platform, "ötekine" nasıl davranılmasını gerektiğine ilişkin basit bir kılavuz sunmakla kalmazlar; aynı zamanda ona kendi benliğine ilişkin uygun tutumun ne olması gerektiğine ilişkin reçeteler de sunarlar". Yani Umut sadece karalanmakla kalmayıp, toplumsal normlara riayet etmesi konusunda kışkırtılır.

Bu sahneden sonra Umut deniz kenarına gider. Hava kapalıdır. Umut denize, uzaklara doğru bakar. Kayalara çarpan dalgalar ve bulutlu hava Umut'un ruh dünyasının eğrilemesi gibidir. Umut bu sahneden sonra damgasını benimsemiştir. Burada kastedilen ona yakıştırılan damganın, stereotiplerin kabul edilmesi anlamında değildir. Dahası bu durumun herhangi bir önemi de yoktur. Fakat, Umut'un bu damgayı üzerinden atamayacağı buna yönelik bir farkındalık kazandığı an temsil edilmektedir. Ses bandındaki su sesleri, dalga sesleri tezatlık göstergesi olarak su ile temizleyen ahlaki çöküşün karanlık tarafını ifade etmektedir. Bu sahnenin ardından Umut'u karanlık yüzme havuzunda kulaç atarken görürüz. Hocası Umut'taki farklılığı fark ederek onunla konuşmak ister. Umut, hocasına su topunu bırakmak istediğini söyler. Hocası bu cevabı garipser. Hocası bu durumun sebebini sorduğunda, Umut

hıçkırıklar içerisinde ağlayarak “Boğuluyorum hocam” der. Bu sahne, Umut’un duygularını dışa vurduğu nadir anlardan bir tanesidir. Hocası tarafından teskin edilen Umut, bir nebze de olsa rahatlar. Bu durum Goffman’ın ifadesiyle (2022, p. 156), çevresindeki yakın insanların destekleyici tutumlarını arz eder. Nitekim “damgalanmış birey, damgasını kabul etmenin çekiciliğine karşı neredeyse her zaman uyarılır. Ayrıca başkalarının ona karşı olumsuz tutumlarını tümüyle ciddiye almaması hususunda da uyarılır”. Fakat bu film özelinde bu çabaların sonuçsuz kaldığı söylenebilir. Çünkü Umut buhar odasına girdikten sonra arkadaşları önce devam ettikleri sohbeti keserler ardından teker teker odayı terk ederler. Dışlanma, yalnız kalmanın sonuçlarıyla yüzleşen Umut, takım içerisinde yalnız bırakılır.

Söz etmeye değer başka bir nokta ise öğrencileri temsilen üç arkadaşın Umut’u takımda istemediklerini söyledikleri sahnedir. İncelikle yazılan diyaloglar, izleyiciye düşününsel alanlar açan, empatik düşüncenin örüldüğü kritik noktalardan bir tanesidir. Hikâyenin kreşendo noktasını hazırlayan bu sahne, takım oyuncularının Umut’a yönelik bilinçsiz düşüncelerini gerekçelendirdikleri noktadır. “Öğrenciler: Hocam Umut eşcinsel ve bize bunu söylemiyor. Eşcinsel olması kendi bileceği iş kıro değiliz ama aynı ortamda bulunmamak da en doğal hakkımız. Bunu kendisi mi söylüyor? Mesele de bu hocam, bize yalan söylüyor. Hoca: Ne diyor? Öğrenciler: Hiçbir şey söylemiyor. Hoca: Eşcinselim demiyor mu? Öğrenciler: Ama ben eşcinsel değilim de demiyor. Hoca: Ee nerden çıkarıyorsunuz eşcinsel olduğunu? Öğrenciler: Eskiden de böyle yumuşak hareketleri vardı. Hiç kız arkadaşı da yok, hep o Tunç ile takılıyor.” Görüldüğü üzere, Umut’un cinsel yönelimini bilmek onların en doğal hakkıymış gibi davranan öğrenciler, belirli ön yargılar, stereotipler üzerinden “erkeklığın” kodlarını üretmektedirler. Damganın görece haklı sebeplerini belirli eğilimler üzerinden tarif eden öğrenciler, maskülenitenin sınırlarını belirlemektedir. Tony Colles’in deyimleriyle (2008, p. 238), mozaik erkeklığın gerekliliklerinin müzakere edildiği belirli standart kalıplar içerisinde erkeklik kodları çözümlenir. Güçlü, ayrıcalıklı ve belirli sermayelere sahip olma hegemonik erkeklığın totaliter yanını pekiştirmektedir. Umut’un bu baskın iyeliklere sahip olmayışı arkadaşlarına göre defolu, damgalı olma ile ilişkilendirilmektedir. Dahası hocalarından azar yiyen öğrenciler, “yoksa bu da mı top” diyerek hocalarına yönelik damgalama eyleminde bulunurlar. Şaka mahiyetinde de olsa konunun vahametinden habersiz olan öğrenciler Umut’un kayboluşunun faili olacaklarının farkında değillerdir.



Görsel 3: Arkadaşlarının Umut'u takımda istemediklerini söyledikleri sahne. **Görsel 4:** Umut'un Tunç ile konuştuğu sahne.

Bu noktada, organize zorbalık eyleminde bulunan takım oyuncularının, bilinçli ya da bilinçsiz yaptıkları eylemin ulaşacağı noktanın ne denli can yakıcı olabileceğini düşünmemeleri deneyimsizlik hususuna bağlanabilir. Her ne kadar zorbalık eyleminde bulunan kişilerin, arka planlarına dair bilgi sahibi olamasak da çeşitli tetikleyici unsurlar olduğunu çıkarsamak mümkündür. Thornicroft (2014, p. 210), damgalamanın üç temel nedeni olduğunu ifade eder. Bunlar; bilgi sorunları (cehalet), tutum sorunları (ön yargılar), davranış sorunları (ayrımcılık) olarak sıralanır. Bilhassa gençler arasındaki çekişmelerin birer çıkar ilişkisine dönüşmesi üstünlük belirteci olarak hayatta kalma güdüsüyle benzerlik göstermektedir. Bir diğer önemli nokta Umut'un en yakın arkadaşı Tunç ile yaptığı konuşmadır. Umut'un en büyük destekçisi konumunda olan Tunç, Umut'un girdiği her münakaşada arkadaşını savunur. Fakat *Görsel 4*'te gösterilen sahnedeki diyaloglar Tunç'un da benzer soru işaretlerine sahip olduğunu göstermektedir. Tunç, Umut'un söz konusu suçlamalara karşı verdiği reaksiyondan yakınmakta, kendisini yeterince savunmadığını düşünmektedir. Daha agresif olmasını, küfretmesini, "yapmasını gerekenlerin" bu olduğunu telkin etmektedir. Tunç'un "*sen sustukça bana bile şüpheyle bakıyorlar*" söylemi Umut için hayal kırıklığının, hezeyanın son noktası olarak öne çıkmıştır. Bu duygusal gerilim, Umut'un konumunun kırılmasını, itibarsızlaştırılan kimliğine yönelen şüphelerin tasdik edildiğini göstermektedir. Goffman (2022, p. 126), söz konusu durum ile ilgili olarak; "kader arkadaşı birinin (ya da acıyı paylaşan kimsenin) varlığı, aldatıcı görünümün koşullarını değişikliğe uğratar; çünkü damgayı gizlemek için kullanılan tekniklerin bizatihi kendisi, işin inceliklerini bilen birinin oynanan oyunu anlamasına neden olabilir". Bu aşamadaki belirsizliğin, şüphe olmaktan çok cevapsız sorulardan kaynaklı kafa karışıklığından ileri geldiğini söylemek mümkündür. Fakat, Umut için bunun hiçbir önemi yoktur. En yakınından gördüğü benzer tutum, onu hayal kırıklığına uğratmıştır. Umut'un bu durumda yapabilecek alternatifi bulunmamaktadır. Zira Huggins'in (2016, p. 189), dediği gibi damgalanmış kişi o kadar güçsüzleşir ki ne yapacağını bilemez duruma gelir. Günah keçisi konumundaki kişi, çıkar yolu olarak etiketlerden ve yaftalardan bertaraf olmak için gruptan ve kalabalıklardan uzaklaşmak ister. Benzer eğilim Umut'ta da görülür. Ailesi ile çıktığı akşam yemeğinde, ailesine su topu takımını bırakmak istediğini söyler. Bu aslında üstü örtülü yardım çağrısıdır. Fakat ailesi kendi dertlerine o denli angajedir ki çocuklarının büyük bir problem yaşadığının farkında değillerdir. Su topunun Umut için Amerika'daki okulun burs başvurusunda son derece önemli olduğunu vurgulamaktadırlar.

Umut gecenin bir vaktinde mesaj bildirim sesine uyanır. Açıp açmamakta karasız kalır. Açtıktan sonra donuk bir tepki verir. Yönetmen gelen mesajı göstermez fakat bu sahneden sonra Umut'un yüzme havuzundaki bazı arkadaşlarına küfürler savurarak saldırdığını görürüz. Mesaj kuvvetle ihtimal taciz, küfür ve incitici sözler içeren zorbalık eylemlerini

içermektedir. “Siber zorbalık fiziksel ortamda gerçekleştirilen zorbalık türlerine benzemektedir. Temel fark internet veya cep telefonu gibi sanal iletişimin gerçekleşebildiği bilgi ve iletişim teknolojilerinin aracı olarak kullanılmasıdır” (Erdur-Baker & Kavşut, 2007, p. 33). Umut’un dayanacak gücü kalmamıştır. Galiz, cinsiyetçi küfürler ederek arkadaşlarının üzerine çullandır. Belki de arkadaşlarının anladığı dilden, onların istediği jargonu üreterek konuşur. İçinde biriken kini belalar okuyarak ifade eder. Arkadaşları afallamıştır. Umut’un bu çıkışına sessiz kalmışlardır. Umut ilk defa uzlaşmacı, iyi niyetli tavrından uzaklaşarak tepkisel bir dil kullanarak savunma stratejisini değiştirmiştir. Savurduğu sinkaflı küfürler çizdiği imaja yakışmasa da toplumsal momentuma verdiği tepkinin bir sonucu olarak algılanabilir. Karakter arkının dönüşümünü belirli noktalarda seyirciyi katarsis noktasına ulaştıran bir reaksiyon olarak da okumak mümkündür. Fakat Umut’un bu tepkisi, damgasından kurtulduğu, “temize” geçtiği anlamını içermemektedir. Bir sonraki sahnede kamera Umut’u izlemeye devam eder. Umut yine denize sığınmıştır. Kamera sığ alan derinliği ile Umut’un duygularını yakalamakla kalmayıp, seyirciyi empatik katılıma davet eden punctum etkilerini kayıt altına alır. Umut gözyaşı döker. Denize doğru için için bakmaktadır. Daha sonrasında anlayacağımız şekliyle Umut gitmeye karar vermiştir. Yönetmen, Umut’u tünele doğru giderken gösterir. Görüntü fluya düşer. Umut karanlığa doğru ilerlemektedir. Söz konusu biçem, Umut’un akıbetiyle ilgili kötümser bir tahayyül anıştırmaktadır. Nitekim ses bandındaki tekinsiz efektler bunun bir kanıtıdır.

Finale doğru yaklaşırken, okul takımındaki öğrencilerin ve koçun ifadelerine şahitlik ederiz. Bu aynı zamanda konuya ilişkin faillerin çeşitli perspektiflerini aktarmaktadır. Koç: “*Kendi hayatlarını istedikleri gibi yaşamaz mı insan? Heteroseksüeller istediği gibi yaşamıyorlar mı hayatlarını? Gayler neden yaşamazın? İnsan değil mi? Kimin ne yaptığı bizi ne ilgilendirir*” gibi Umut’a seslenirken topluma karşı sitemkâr hislerini aktarmaktadır. Dedikoduyu ortaya atan ana zorba olarak nitelendirebileceğimiz Berk isimli takım oyuncusu pişmanlık belirtisi göstermemektedir. Tunç ve Tarık ise Umut için hayıflanmakta, geri dönmesi için çağrıda bulunmaktadır. Umut 18 gündür kayıptır. Ailesi perişan hale gelir. Baktıkları her yerde, hiçbir iz bulamazlar. Kayıp ilanları verirler, gidebileceği her yeri kolaçan ederler. Fakat çabaları sonuçsuz kalmıştır. Polislerden, sosyal medya içeriklerinden medet uman anne-baba ellerinden gelen her şeyi yaparlar.

Sosyal medya aracılığıyla Umut’un izine ulaşılmaya çalışılır. En ufak bir habere ulaşabilmek için her yol denenir. Yerel haber kanalları, çeşitli programlara konu olan Umut, isminden ötürü manşetlere düşer. Umut’un yakınları, aile fertleri anne ve babaya destek olmak için evlerine misafir olur. Orada tartışılan konu zorbalığın temel motivasyonlarına dair ipuçları verir. Baba Sinan, “*Nasıl bu kadar zalim olabiliyorlar?*” sorusuna koçun cevabı dikkat çekicidir. “*Zalim doğmuyorlar, zalim olmayı öğreniyorlar*”. Bu söylem sosyal öğrenme teorisiyle ilişkilidir. Başka bir deyişle, zorbalığın yapısal bir problem olduğu aktarılmaktadır. Xin Ma’nın çalışmasına göre (2001, p. 354), okul iklimi, disiplin iklimi, ailevi ilgi, kural ve uygulamalar zorbalık davranışlarına eklenmektedir. Dolayısıyla, kişisel tutumların

yanında mevcut habitusun zorbalık edimlerini etkilemesi muhtemeldir. Öte yandan, anne Selma'nın abisinin vurguladığı "*İnsanlar bir araya gelince kötülük yapmak kolaylaşır*" söylemi kolektif fikirlerin acımasızlığına vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla sıradanlaşan kötülüğün bireylerarası ilişkilerde ahlaki dışlamayı normalleştirdiği kanısı göze çarpmaktadır.

Misafirler uğurlandıktan sonra anne ve babanın yüzleşmesine tanıklık ederiz. Baba; "*Eşcinsel diyen o muhabiri geberteceğim!*" diyerek öfke dolu serzenişte bulunur. Umut'un damgası, babaya sirayet etmiş, yaşananları kendi benliğine karşı bir yafta olarak kabul etmiştir. Nitekim Goffman da (2022, p. 61), "*damgalı bireylerin yakınları, damgalı bireyin itibarsızlığının bir kısmını onunla paylaşmaya mahkûmdurlar. Bu kedere verilebilecek tepkilerden biri, bunu olduğu gibi benimsemek ve damgalıların dünyasında yaşamak*" olduğu ifadesinde bulunmuştur. Baba Sinan, Umut'un çizim defterini karıştırır orada gördüğü kadın bedeni figüründen sonra ağlamaya başlar.³ Anne, babayı suçlamaya başlar. Umut'u manipüle ettiğini, sindirdiğini ima eder. Umut'a ve kendisine baskı yaptığını haykırır. Aralarında var olan elektriklenme söz konusu tartışma ile son raddeye ulaşmıştır. Anne, babaya karşı "*hiç düşündün mü ya oğlumuz eşcinselse?*" sorusuna karşılık babanın tepkisi "*umurumda mı sanıyorsun? Tek istediğim oğlum bir kez daha görmek*" olmuştur. Ardından telefon çalar, arayan polistir. Umut'un eşkâline uyan bir ceset bulunduğu, gelip teşhis etmeleri istenmiştir. Anne ve baba sessizlik içerisinde morga giderler. Karanlık koridorları geçerek morga ulaşırlar. Ölü bedeni gösterdiklerinde ise ekran kararır. Orada yatan Umut mudur bilinmez ama örtünün altında teşhis edilmesi gerekenlerin aslında başka hususlar olduğu açıktır. Filmin bu müphem bitişi sorgulanması gereken noktaları seyircinin kucağına bırakır.

Sonuç

Zorbalık öğrenciler arasında yaygınlık gösteren bir fenomendir. Bilinçli veyahut bilinçsiz yapılsın, mağdur için onulmaz hasarlara neden olur. Bu eylemlerin sinema aracılığıyla realize edilmesi, zorbalık ve damgalanma temsillerinin nasıl üretildiğini, motivasyonlarını ortaya koyar. Bu yönüyle, toplumsal iz düşünüm oluşturan sinemanın bu tür hikayelerle kurduğu bağlantıyı tetkik etmek hem söz konusu toplumun dinamiklerine hem de bu temsilleri bizatihi yaşamış bireylere ilişkin çeşitli özdeşleşme kanalları oluşturur. Bu hususta, önemli bir örnek olarak karşımıza çıkan *Bilmemek* filmi hem içerik hem de biçimsel tercihleriyle örselenen kimliğin, zorbalık karşısındaki mücadelesini ortaya koyar. Film yalnızca bu temel aks üzerine kurulu olmasa da bu çalışmanın odak noktası olarak ele alınmıştır.

Bu çalışmada filmin önemli karakterlerinden olan Umut'un yaşadıklarına, ötekileştirilme sürecine, damgasıyla kurduğu ilişkiye dair izlenimler aktarılmıştır. Empatik katılım ve natüralist estetiğin iç içe geçtiği filmde, Umut'un öyküsü izleyiciyi düşünmeye

³ Bu sahnenin varlığı, filmin motif olarak kullandığı "*Bilmemek*" manifestosuna yönelik, tutarsızlık oluşturmaktadır. Umut'un yöneliminin umarsanmadığı kabulü burada söz konusu ipucu ile tartışma konusu haline gelmiştir.

davet eden duygusal yüzleşmelerle karşılaştırır. Fakat bu durum ajite edilmeden meselenin özüne dair sorgulamalar ile ontolojik çıkarımlar ile elde edilmeye çalışılır. Film genel olarak, genel kabuller aracılığıyla doğru-yanlış, bilmek-bilmemek gibi göreceli perspektifler üzerinden Post-truth döneminin bir yansımasını oluşturmuştur. Ayrımcılık, sosyal dışlanma, ötekileştirilme olguları üzerinden farklılıkların nasıl inşa edildiğini gösteren genel bir perspektif sunmuştur. Yan hikayeler ile düşünüldüğünde yalnızca zorbalık meselesi değil aynı zamanda kamusal alandaki güç ilişkilerinin ne denli acımasızlıkla sonuçlanabileceği örneklendirilmektedir. Homofobinin, farklı cinsel kimliklerin varlığına ilişkin reddiyenin toplumsal uzamdaki karşılıkları resmedilmektedir. Linç kültürü, günah keçisi oluşturma gibi olgulara dolaylı olarak mercek uzatan film iletişim kurmanın, farklılıklara karşı toleranslı olmanın önemini ortaya koymaktadır. Filmin bunu aktarırken didaktizmden uzak, eksilteli bir anlatım kullanması seyirciye alan tanıyan önemli bir tercihtir. Nitekim katartik olmayan final ile bilmemenin sebep olduğu müphemliğin sinematik temsilleri ortaya koyulurken bireyin varoluşuna dair kötülük izleri sorgulamaya açılır. Öte yandan, film tekil diegesisler içermemektedir. Filmin sonuna ilişkin net verilerin bulunmaması, pek çok olasılığın var olması, bir taraftan yaşanan durumun temellerine ilişkin bir sorgulamaya yöneltirken “açık yapıt” niteliklerine haiz eleştirel farkındalık oluşturur. Leitmotiv olarak vurgulanan bilinemezlik heteronormatif kalıplar içerisinde tekrarlanarak ötekiliğin suretlerini ortaya koyar. Sınırlı da olsa siber zorbalığın suretlerini de gördüğümüz filmde, zorbalık söylemi hem gündelik hayatta hem de sanal dünya üzerinden geliştirilmiştir. Bu yönüyle dijital araçların ötekiliği meşrulaştırdığı, damgalayıcı söylemlerin yayılmasında aracılık ettiği görülmektedir. Bunun yanı sıra akran zorbalığının toplum içerisindeki yaygınlığı buna yönelik çeşitli çözümlerin üstü örtülü biçimde aktarıldığı filmde, tüm paydaşlara önemli sorumluluklar düştüğü son kertede anlaşılmaktadır. Öğrenci, veli, okul arasındaki etkileşimde farkındalık, çeşitli stratejiler üretilmesi elzemdir. Nitekim akademik başarının yanında, fiziksel ruhsal olumsuzluklar istenmeyen sonuçlar doğurmaktadır. Bu durumlara yönelik ön sezi oluşturulması önem arz etmektedir. *Bilmemek* filminin bu noktada anti-zorbalık kaynağı olarak yeni sorular, tartışmalar oluşturması böylesi hassas konulara ilişkin empatiyi arttırmaktadır. Nitekim, zorbalık konusuna bireyleri daha fazla derinlik ve katılımla duyarlı hale getirmek mümkündür. Yorumlanması gereken bir diğer husus da zorbalığın temsil aracılığıyla doğrudan veya dolaylı olarak nasıl ele alındığıdır, zira imajların yorumlanabilir olması toplumun bu tür istismar biçimleriyle nasıl ilgilendiğini gösterir. Çünkü sinema sonuçta toplumun çıkarlarını yansıtır. Bu noktada, *Bilmemek* filmi antagonist-zorbaları temsil ederken klişe imajlardan kaçınamamasına rağmen teorik çerçevede vurgulanan özelliklere sahip karakterlerden örülü olması önemli bir diğer noktadır. Son olarak zorbalık-şiddet olaylarının yaygınlaşması, buna ilişkin neden ve sonuçların tüm katmanlarıyla toplumsal düzlemde ele alınması, *Bilmemek* filminde mikro bir perspektiften makro çıkarımlar yapılmasını sağlamıştır.

Nihayetinde, damga ve ayrımcılık deneyiminin belli değişkenlere göre şekillendiği saptanmıştır. Cinsel yönelim damgasının belirgin şekilde öne çıktığını ve söz konusu karakterin yaşadığı olumsuz deneyimlerle ilişkisi olduğu görülmüştür. Erving Goffman (2022, p. 32), *Damga: Örselenmiş kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar* kitabının girişinde öteki olmanın “aşağı halini açıklamak ve temsil ettiği tehlikeyi izah etmek için damga teorisi, bir ideoloji inşa eder, bazen de sosyal sınıf gibi başka farkları temel alan bir hasımlığı akla yatkın kılmak için rasyonel gerekçeler” bulduğumuzu söyler. Fakat buradaki örnekte bu gerekçelendirmelerin ne sınıfsal ne ideolojik ne de statükocu nedenler bulunmaktadır. Bu noktada tamamen ön yargılar ve pragmatik saikler öne çıkar. Başrol karakterin yani Umut’un bu tutumlara yönelik gösterdiği belli başlı refleksler bulunmasına rağmen kaçınma stratejisi uygulaması çevresindekilere ve topluma ilişkin müzakere kapılarının kapandığının göstergesidir. Fakat filmin son sekanslarında öne çıkan mesafeli durgun ve uzun planlar, toplumsal önermeler oluşturarak başrolü dışarda bırakarak failer ve seyirci arasında yeni müzakere kapıları açmaktadır. Fakat bunu yaparken olayı mistifiye etmekten uzakta son derece gerçekçi bir üslupla yaptığı görülmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir

Kaynakça

- Ainley, S. & C. Coleman, & L. M. Becker. (1986). Stigma Reconsidered, in *The Dilemma of Difference*, Ainley, S. C. (Eds.), *Plenum*, New York, pp. 1-13.
- Atik, G., Özmen, O., & Kemer, G. (2012). Bullying and submissive behavior. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 191-208.
- Bauman, S. (2007). Cyberbullying: A virtual menace. *In National Coalition Against Bullying National Conference*, 2(4).
- Becker, H. S. (2021). *Hariciler (Outsiders): Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması*. Ş. Geniş, L. Ünsaldı. (Çev.). 5. Basım, Ankara: Heretik Yayınları.
- Bibou-Nakou, I., Tsiantis, J., Assimopoulos, H., Chatzilambou, P., & Giannakopoulou, D. (2012). School factors related to bullying: A qualitative study of early adolescent students. *Social psychology of education*, 15(2), 125-145.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. İ. Yaşar. (Çev). 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bos, A.E.R., & Pryor, J.B., & Reeder, G.D. & Stutterheim, S.E., (2013), Stigma: Advances in Theory and Research, *Basic and Applied Social Psychology*, 35(1): 1-9.
- Carney, A. G., & Merrell, K. W. (2001). Bullying in schools: Perspectives on understanding and preventing an international problem. *School Psychology International*, 22(3), 364-382.

Coles, T. (2008). Finding space in the field of masculinity: Lived experiences of men's masculinities. *Journal of Sociology*, 44, 233.

Corrigan, P. W., & Shapiro, J. R. (2010). Measuring the impact of programs that challenge the public stigma of mental illness. *Clinical psychology review*, 30(8), 907-922.

Craig, W. M., Pepler, D., & Atlas, R. (2000). Observations of bullying in the playground and in the classroom. *School psychology international*, 21(1), 22-36.

Crocker, J., Major, B., & Steele, C. (1998). Social stigma. In D. T. Gilbert, S. T. Fiske, & G. Lindzey (Eds.), *The handbook of social psychology*. McGraw-Hill.

Çam, O., & Çuhadar, D. (2011). Ruhsal hastalığa sahip bireylerde damgalama süreci ve içselleştirilmiş damgalama. *Psikiyatri Hemşireliği Dergisi*, 2(3), 136-140.

Çelenk, T. E. A., & Yıldızlar, O. (2019). Lise öğrencilerinde akran zorbalığı ve mağduriyetinin incelenmesi. *Sağlık ve Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(2), 24-31.

Çelik, H., & Ekşi, H. (2008). Söylem analizi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27(27), 99-117.

Dovidio, J. F., Major, B., & Crocker, J. (2000). Stigma: Introduction and overview. In T. F. Heatherton, R. E. Kleck, M. R. Hebl, & J. G. Hull (Eds.), *The social psychology of stigma* (pp. 1-28). Guilford Press.

Earnshaw, V. A., Reisner, S. L., Juvonen, J., Hatzenbuehler, M. L., Perrotti, J., & Schuster, M. A. (2017). LGBTQ bullying: translating research to action in pediatrics. *Pediatrics*, 140(4).

Earnshaw, V. A., Reisner, S. L., Menino, D. D., Poteat, V. P., Bogart, L. M., Barnes, T. N., & Schuster, M. A. (2018). Stigma-based bullying interventions: A systematic review. *Developmental review*, 48, 178-200.

Erdur-Baker, O. (2007). Akran Zorbalığının Yeni Yüzü: Siber Zorbalık Cyber Bullying: A New Face of Peer Bullying. *Eurasian Journal of Educational Research*, 27, 31-42

Falk, G. (2001). *Stigma: How We Treat Outsiders*. Amherst, NY: Prometheus Books.

Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*. M.A Kılıçbay. (Çev.). Ankara: İmge Yayınevi

Furniss, C. (2000). Bullying in schools: It's not a crime-is it. *Education and the Law*, 12(1), 9-29.

Goffman, E. (2022). *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*. Ş. Geniş, L. Ünsaldı, S.N Ağırnaslı. (Çev.). 7. Baskı, Ankara: Heretik Yayınları.

Gruen, A. (2016). *İçimizdeki Yabancı – Nefretin Kökenleri, Yabancı Olana Nefret ve Sonuçları*, İ. İgan. (Çev.). 3. Baskı, İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Hamarus, P., & Kaikkonen, P. (2008). School bullying as a creator of pupil peer pressure. *Educational research*, 50(4), 333-345.

Huggins, M. (2016). Stigma is the origin of bullying. *Journal of Catholic Education*, 19(3), 166-196.

Jones, E., Farina, A., Hastorf, A., Marbus, H., Mitler, D., Scott, B., & French, R. 144 Harper (1984). *Social stigma: The psychology of marked relationships*. New York: Freeman.

Juvonen, J., & Graham, S. (2014). Bullying in schools: The power of bullies and the plight of victims. *Annual review of psychology*, 65(1), 159-185.

- Kant, I. (1993). *Arı Usun Eleştirisi*. A. Yardımlı. (Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kearney, R. (2022). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar: Ötekiliği Yorumlamak*. B. Özkul. (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Le Bon, G. (1997). *Kitleler Psikolojisi*, İstanbul: Hayat Yayınları.
- LeBel, T. P. (2008). Perceptions of and responses to stigma. *Sociology Compass*, 2(2), 409-432.
- Link, B. G., Phelan J. C. (2001). Conceptualizing stigma. *Annual Review of Sociology*, 27, 363-385.
- Ma, X. (2001). Bullying and being bullied: To what extent are bullies also victims?. *American Educational Research Journal*, 38(2), 351-370.
- Major, B. ve O'Brien, L. (2005). The Social psychology of stigma. *Annual Review of Psychology*, 56, 393-421.
- Nabors, N. A. (2012). The social psychology of stigma. Multiple minority identities: Applications for practice, *Research, and Training*, 13-34.
- O'Connell, P., Sedighdeilami, F., Pepler, D. J., Craig, W., Connolly, J., Atlas, R., & Charach, A. (1997). Prevalence of Bullying and Victimization among Canadian Elementary and Middle School Children.
- Olweus, D. (1999). *The Nature of Scholl Bullying: A Cross National Perspective*. London and New York Routledge.
- Özbek, A. (2020). Buna hakkın yok ve mahkemeni tanımıyorum. Bianet Websitesi, 24.07.2020, <https://m.bianet.org/bianet/yasam/228011-buna-hakkin-yok-ve-mahkemeni-tanimiyorum> Erişim Tarihi: 10.08.2022.
- Pescosolido, B. A., & Martin, J. K. (2015). The Stigma Complex. *Annual review of sociology*, 41, 87-116.
- Rigby, K. (2003). Consequences of bullying in schools. *The Canadian journal of psychiatry*, 48(9), 583-590.
- Ross, D. M. (2002). Bullying. In J. Sandoval (Ed.). *Handbook of crisis counseling, intervention, and prevention in schools* (pp. 105-135). Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Russell, S. T., Sinclair, K. O., Poteat, V. P., & Koenig, B. W. (2012). Adolescent health and harassment based on discriminatory bias. *American Journal of Public Health*, 102(3), 493- 495.
- Ryan, M. & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. E. Özsayar. (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sanders, C. E. (2004). What is bullying? In C. E. Sanders & G. D. Phye (Eds.). *Bullying: Implications for the classroom* (pp. 1-18). Elsevier Academic Press.
- Schnapper, D. (2005). *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki ile İlişki*. A. Sönmezay. (Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Schneider, J. W., & Conrad, P. (1980). In the Closet with Illness: Epilepsy, Stigma Potential and Information Control. *Social Problems*, 28(1), 32-44.

Siegel, K., Lune, H., & Meyer, I. H. (1998). Stigma management among gay/bisexual men with HIV/AIDS. *Qualitative sociology*, 21(1), 3-24.

Slonje, R., Smith, P. K., & Frisén, A. (2013). The nature of cyberbullying, and strategies for prevention. *Computers in human behavior*, 29(1), 26-32.

Smith, P. K., & Brain, P. (2000). Bullying in schools: Lessons from two decades of research. *Aggressive Behavior*, 26(1), 1-9.

Smith, P. K., & Sharp, S. (1994). *School Bullying: Insights And Perspectives*. London: Routledge. ED 387 223.

Smith, P. K., Mahdavi, J., Carvalho, M., Fisher, S., Russell, S., & Tippett, N. (2008). Cyberbullying: Its nature and impact in secondary school pupils. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 49, 376-385.

Stevenson, P. & Smith, D. (1989) Bullying in the junior school, in: D.P. Tattum & D.A. Lane (Eds). *Bullying in Schools* (Stoke-on-Trent, Trentham Books).

Thornberg, R., & Knutsen, S. (2011). Teenagers' explanations of bullying. *In Child & Youth Care Forum* 40(3), 177-192).

Thornicroft, G. (2014). *Toplumun Reddettiği: Ruhsal Hastalığı Olan İnsanlara Karşı Ayrımcılık*. N. Uluhan, T. Doğan, H. Soygür. (Çev.). Ankara: İmaj Yayınevi.

Uçar İlbuğa, E. (2020). Bilmemek Filmi Üzerinden Öteki Kavramına Bir Bakış. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, II (I), 48-49.

Van Laar, C., & Levin, S. (2006). The Experience of Stigma: Individual, Interpersonal, and Situational Influences. In S. Levin & C. van Laar (Eds.). *Stigma and group inequality: Social psychological perspectives*. Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

Varjas, K., Dew, B., Marshall, M., Graybill, E., Singh, A., Meyers, J., & Birckbichler, L. (2008). Bullying in schools towards sexual minority youth. *Journal of School Violence*, 7(2), 59-86.

Ybarra, M. L., & Mitchell, K. J. (2004). Online aggressor/targets, aggressors, and targets: A comparison of associated youth characteristics. *Journal of child Psychology and Psychiatry*, 45(7), 1308-1316.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayınları.

-Research Article-

Search for Transcendent in Science Fiction and Apocalyptic Films

* Osman Şahin

Abstract

Humanity gradually shifted away from religion and the sacred in the modern age, but in the postmodern age, people have discovered that science and reason alone cannot satisfy them. As a result, people returned in various ways to mythology, religion, and the mystical. Cinema, one of the most popular arts of the visual age, could not possibly ignore this move. Religious themes and elements are prevalent in films. Humanity has lost confidence in metanarratives thanks to postmodernism, and is shown to be on a different quest for meaning, particularly in science fiction and apocalyptic/post-apocalyptic films. In many films, this quest evolves into a quest for the transcendent. People contemplate the beginning and the end; they speculate about their origins and their future directions. Postmodern viewers are drawn to the holy, mystical, mythological, and transcendental quests offered in movie theaters. As a result, the film business, which is capitalist in nature, uses this tactic to produce stories that are transcendental, sacred, mythological, mystical, magical, supernatural, and, generally speaking, religious. This essay explores the attempt of postmodern man to use cinema to re-enchant the demystified universe. The postmodern man is tired of extreme rationalism and is on a philosophical quest.

The study analyzes five science fiction movies, which are also referred to as apocalyptic movies. These are Avatar (2009), Interstellar (2014), Prometheus (2012), War of the Worlds (2005), and I Am Legend (2007). The article argues that in these movies, post-modern man's quest for meaning is addressed with some sort of transcendence, his modern identity is developed into a postmodern one, or a postmodern identity is brought forth, and his worries about the end are mostly appeased with a postmodern uncertainty.

Key Words: *Postmodern, Transcendent, Sacred, Science Fiction, Apocalyptic Movies.*

*Dr. School of Foreign Languages, İnönü University, School of Foreign Languages, Malatya, Türkiye

E-mail: osman.sahin@inonu.edu.tr

ORCID : 0000-0003-2959-241X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1231327

Şahin, O., (2023). Search for Transcendent in Science Fiction and Apocalyptic Films, SineFilozofi Dergisi. 8 (15).
10.31122/sinefilozofi.1231327

Received: 09.01.2023

Accepted: 26.04.2023

-Araştırma Makalesi-

Bilim Kurgu ve Apokaliptik Filmlerde Aşkın Arayışı

* Osman Şahin

Özet

Modern çağda nispeten dinden ve kutsaldan uzaklaşan insanlık, postmodern dönemde bilim ve rasyonelliğin onu tatmin etmediğini görmüş ve biraz farklı bir şekilde olsa da yeniden dine, mite, gizeme yönelmiştir. Görsel çağın en yetkin sanatlarından biri olan sinema bu duruma ilgisiz kalmamıştır. Bugün sinema sanatı dini öğelerle doludur. Özellikle bilim kurgu ve apokaliptik/post-apokaliptik filmlerde postmodernizm ile birlikte üst anlatısız kalan insanlık, hayatı anlamlandırmakta başka arayışlar içinde gösterilmektedir. Bu arayış birçok filmde bir aşkın arayışına dönüşmektedir. İnsanlık başlangıç ve sonu sorgulamakta, nereden geldiğini ve nereye gideceğini merak etmektedir. Postmodern izleyiciler sinemada sunulan kutsala, gizeme, mitolojiye ve aşkın arayışlarına yönelmektedir. Kapitalist sinema endüstrisi de bu durumu değerlendirerek aşkın, kutsal, mitoloji, gizem, büyü, doğaüstü ve genel anlamda din ile ilgili anlatılar sunmaktadır. Bu çalışmada aşırı rasyonellikten bıkmış ve felsefi bir arayış içinde olan modern insanın, büyüüsü bozulan dünyada sinema ile dünyayı yeniden büyülendirme girişimi ele alınmıştır.

Çalışma kapsamında bilim kurgu ve apokaliptik alt türün beş popüler filmi incelenmiştir. Bunlar; Avatar (2009), Yıldızlararası (2014), Prometheus (2012), Dünyalar Savaşı (2005) ve Ben Efsaneyim (2007) filmleridir. Bu filmlerde modern insanın içinde bulunduğu anlam arayışının bir tür aşkınlık ile cevaplandırıldığı, modern kimliğin postmodern bir kimliğe devşirildiği veya postmodern karakterin öne çıkarıldığı ve son kaygısının çoğunlukla postmodern bir belirsizlik ile giderildiği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Postmodern, Aşkın, Kutsal, Bilim Kurgu, Apokaliptik Filmler

*Dr. Osman ŞAHİN, İnönü Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Malatya, Türkiye
E-mail: osman.sahin@inonu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-2959-241X
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1231327

Şahin, O., (2023). Search for Transcendent in Science Fiction and Apocalyptic Films, SineFilozofi Dergisi. 8 (15).
10.31122/sinefilozofi.1231327

Geliş Tarihi: 09.01.2023
Kabul Tarihi: 26.04.2023

Introduction

Cinema is a tremendously potent art form that engages societal values, wants, and ideologies albeit produced and consumed primarily for entertainment. In the framework of man's relationship with the transcendent, cinema clearly depicts the ambiguity and doubt particular to the postmodern age. During the modern age, humanity celebrated science and rationalism and distanced itself from religion, magic, and the sacred. However, with the advent of the postmodern age, people realized that science and rationalism do not satisfy them, and thus humanity left behind the scientific and rational grand narratives of modernity as it distanced itself from religious ones before.

Increasing dynamism in religions and new spiritualities, which are increasingly indicated in studies on secularization, have brought forth the "homo religious" nature of man. The re-sacralization phenomenon, which is named by sociologists of religion as "the big revival," "the oriental religious revival," "new religious consciousness," "the reestablishment of religion," "the contemporary religious crisis," etc., is among the main topics of modern sociology of religion (Arslan, 2010, p. 97). According to these assessments, since the 1960s, religious and spiritual themes have begun to appear in developed cultures in the forms of eastern religions, traditional religious doctrines, mystical and paranormal beliefs, and new pagan religious movements, etc. Cinema, the art form of the visual age, hasn't let this pass either. Religious elements are used increasingly frequently in modern cinema. This is not limited to films that tell the ethics and doctrines of a particular religion or historical films that tell religious stories to the audience. Films, which are mainly for entertainment and thus are carefully produced taking into consideration the desires, wills, needs, and tendencies of the viewers, are also replete with religious themes and elements.

Especially in sci-fi and apocalyptic/post-apocalyptic movies, humanity, left without a grand narrative thanks to postmodernism, is portrayed in various quests for meaning. This search turns into a quest for the transcendent in many films. People question the beginning and the end, wonder where they came from, and wonder where they are headed. Postmodern spectators in this age of blurred boundaries turn to the sacred, the mystical, the mythology, and the transcendental quest provided by the cinema. It goes without saying that the capitalist cinema industry seizes this chance and offers stories that are transcendental, sacred, mythological, mystical, magical, supernatural, and generally tied to religion.

1. The Postmodern Age and The Transcendent

1.1. *Modern and Postmodern*

It is impossible to define postmodernism without mentioning modernism. Postmodernism is nearly universally used to refer to a variety of phenomena and situations that critique, advance, alter, or otherwise diverge from modernity, modern culture, modernization, and modernism in general. Postmodernism, which emerged as a result of

advanced modernity, is connected to post-industrial society and post-structuralism. It signifies the fragmentation of the West's institutionalization of meaning systems and unilinear history. The idea that history has a single direction, the grounding of all human experience in reason, and the endeavor to develop collective emancipation were among modernity's main criteria. But these all failed. Global risks, terrorism, threats, and contagious diseases were all introduced by modernity (Turner, 2006, p. 460). Thus, arose postmodernity as an antithesis to modernity.

Positivistic, technocratic, and rational modernity are associated with linear progress, the ultimate truth, and the standardization of knowledge and production. Postmodernism, on the other hand, favors cultural heterogeneity and differences as emancipating powers (Harvey, 1989:9). For the modern man, "truth" is still philosophically, scientifically, and aesthetically acquirable. For the postmodern, though, it is impossible for a single truth, a grand narrative, or the superrationalization of human subjects to provide a world of meaning for humanity that is not complicated (Fairbrain, 1995, pp. 40-41).

Social scientists felt such a need to ascribe several terms to the current scenario humanity – and particularly western society – finds itself in while highlighting various aspects of it. For example, Guy Debord uses "the society of the spectacle" (Debord, 2012); Henri Lefebvre uses "consumer society" or "bureaucratic society of controlled consumption" (Lefebvre, 1971); Daniel Bell defines it as "the post-industrial society" (Bell, 2020); some others call it the "late modern age" or the "late capitalist age" (Arslan, 2010, p. 196). As can be understood from the different names used by scientists, there is not a consensus about what the main parameters of this age are, but almost all scientists agree that the current situation edges on and exceeds modernity.

Three approaches stand out in studies on postmodernism theories. These theories are "the destruction of metanarratives" by Lyotard, "hyperreality and simulation" by Baudrillard, and "pastiche" by Fredric Jameson. Lyotard defines postmodernism simply as the destruction of metanarratives. In the 19th century, postmodernism changed the rules of the game in science, literature, and the arts. It is the name given to the state of our culture at the end of the changes that have occurred since the end of the century. Lyotard examines these transformations in the context of the crisis of metanarratives. People are now skeptical of a meta-narrative such as socialism, capitalism, universal peace, enlightenment, justice, freedom, and scientific progress. He summarizes the postmodern as "to be skeptical of metanarratives" (Lyotard, 1984, pp. xxii-xxiv).

Baudrillard, on the other hand, expresses the postmodern as a new age in which mass communication and mass consumption spread, symbolic consumption increases, and time and space are compressed (Turner, 2006, p. 459). Again, according to him, postmodernism is ultra-technological images flowing through a media space to which we only passively surrender. These images are consumption-oriented and hyper-reality products (Powel, 1998,

p. 149). The prominence and activity that images have attained throughout the postmodern age are the reasons why it is referred to as the "visual age."

Similar to parody, pastiche is the imitation of an odd or distinctive style, the wearing of a linguistic mask, or the speaking of a dead language. However, it is a neutral practice of mimicry, lacking any of parody's ulterior objectives, amputated of the satirical drive, devoid of laughter, and devoid of any conviction that, in addition to the deviant tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Thus, pastiche is an empty parody, like a statue with missing eyes (Jameson, 1991, p. 17). Pastiche is the imitation of some features of earlier works, most notably in postmodern architecture and art. Postmodern art is a pastiche theory (McAvan, 2012, p. 17). In fact, things have gotten to the point where, in the words of Clifford Geertz, "the boundaries between genres are disappearing," especially in the realm of the arts (McCleary, 1999, pp. 56-57). For instance, multiple genre labels are used to describe a product's genre in music and film since the work incorporates characteristics of various genres.

The Postmodern Age and the Transcendent

Secularism, which is a main characteristic of the modern age like "capitalism, industrialism, and the nation state," is explained with new paradigms thanks to the rapid changes and transformations in contemporary societies (Arslan, 2010, p. 196). The rise of religion and religious themes appearing in the political arena, activist movements, news, and cultural fields like literature and cinema is not ignorable. When evaluating this situation, studies in the social sciences express that "rationalization," which is the foundation of modernity, increases the spiritual needs of societies, and thus there is a "religious revival" (Arslan, 2010, p. 196). We are interested in mystical and supernatural explanations, even if they contradict scientific explanations, no matter how secular and modern we deem ourselves to be. If religion doesn't want to oppose science, fearing that it will be irrelevant and does not provide us with myth and the mystical, we search for these in different fields and try to enchant our world with secular cultural forms like literature, music, and cinema (Ostwalt, 2003, p. 26).

Postmodernism points to a culture where there are no truth standards and no objective truth (Storey, 2009, pp. 159-161). Postmodernism in this context is also a crisis of belief. This can be seen in "the end" arguments in the social sciences, such as the end of history, authorship, god, and theory (McAvan, 2012, p. 22). However, this crisis of belief is mostly about traditional religious doctrines. Modern society's disappointment with grand narratives and theories and its search for meaning have brought about a pathological situation. Along with that, superrationalization and widespread technology have led society into an existential search for meaning. There is no solution to the existing problems and distress in society because no satisfactory "theodicies" can be built. Thus, the tendency towards the sacred in advanced societies is clearly visible. This tendency reveals itself in a wide range of

manifestations, from mystical and paranormal tendencies to magical and even institutional religions.

Texts of the Postmodern Age: The Visual and Religion

Contemporary culture is passed down through the so-called postmodern term "simulacra," and this is true not only for the profane but also for the sacred (McAvan, 2012, p. 3). In this postmodern age, imitations and simulations of the transcendent are appearing a lot in the arts and religious life. Ironically, however, the world is void of an almighty transcendent (Taylor, 2000, p. 52). The fact that there is a visible increase in interest in religion and the transcendent is undeniable, but this is not toward traditional religions. On the contrary, religion is immersed into current culture and life with pastiches, in a superficial manner, and without any depth. An argument that men would leave the profits of the modern age behind and turn back to the traditional would, at best, be too naïve. However, there is a strong desire towards the traditional.

There is a move from the written to the visual in the postmodern age. As previously noted, due to this turn, this age is called the media age or the visual age. When we look at television, film, and similar visual texts, we can see that there are a lot of references to many magical elements, such as Greek gods, mythological monsters, fairy tales, and pagan rituals. Postmodernism tries to ground all these with reason and science, which are also doubtful fields for it (McAvan, 2012, p. 23). Fairy tales and the like are as real to postmodern man as science and reason.

1.2. *Contemporary Man's Search for Meaning*

When scientific advances shook the foundations of religion in Western civilization, religious institutions lost their authority over the truth, and humanity turned to the sciences for answers. However, the human-centered Enlightenment idea brought forth an existential problem. While men were imagining themselves as a superior creation of God, scientific explanations were saying that man is a coincidental being. This way of thinking made finding meaning in life impossible. Scientific findings pushed religion into a crisis by disproving its explanations, but they couldn't answer man's existential questions. So, scientific developments couldn't bring the end of religion (Strak, 1985, pp. 430-434).

The rapid changes brought by modernization, the mechanical functioning of the tech-savvy society, rationalization, and individualization have created a spiritual void in the lives of contemporary men. People who grew up in this super-rational world try to give meaning to life in a secular sense. Thus, they stay away from institutional religions but appeal to various salvation, cure, tranquility, and happiness proposals (Arslan, 2011, p. 123). This tendency is mirrored in the social and cultural spheres. Humanity's need and desire for transcendence manifests itself in a variety of cultural products. The term "transcendence" here is not limited to its traditional religious meaning but encompasses everything that transcends men,

including the supernatural, mystical, mythological, pagan, and magical. In the core of all these lies the phenomenon of man's existential questions, the beginning and the end of life, and the meaning of life's problems.

Cinema and Religion

Cinema is one of the most important elements of the visual age, and it is an effective mass communication medium. Along with these, it "is also important for men and can intervene in social life." Cinema is a vibrant field in close interaction with society's social and cultural structures. Films "can affect people's daily lives and help shape their personal attitudes and behaviors." They can create agendas in culture, the arts, politics, entertainment, literature, religion, and socio-economic fields (Yenen, 2011, p. 2)

Cinema and television take it as their task to shape life and culture, to add something to the world, and to project and shape current agendas. Cinema and film act as meaning-making mediums like other arts and popular culture that transcend cultures (Blizek, p. 2009).

The return to the traditional with postmodernism and the re-popularization of the traditional, especially in the arts, have brought the religious, the mythological, and the sacred back to the forefront (Bell, 1977; Partridge, 2004). Religion and the arts have always been interactive cultural fields. In antiquity, all poetic and religious expressions were connected inseparably (Fairbrain, 1995, p. 169). Now, film has taken poetry's place. Although they are not as interwoven as poetry used to be in antiquity, film and religion – or the transcendent – intersect in many fields.

1.3. The Similarities Between Movie Theatres and Temples

Cinema is related to religion not only with films that deal with spiritual, mystical, and mysterious themes but also with the places and buildings it is presented in. Movie theaters have become rivals to religious places like churches and temples (Leonard, 2003, p. 9). Albert Valentin states, "If we reflect upon it, we feel similar things when we enter the cinema and the church" (Hammond, 2000, p. 95). When people go to the cinema, they enter a silent, dim, or even dark place, and throughout the movie, they distance themselves from the realities of the world, as in a temple.

Cinema is a large space, like most temples; people sit in silence and turn towards the same direction, just like in a church, and passively experience something that is mostly contradictory to social reality. There and then, they identify themselves with the characters and the narrative of the movie; they lose themselves in its story and distance themselves from their own realities. Cinema is mythological, metaphysical, spiritual, theological, and transcendent. Cinematic experience is the displaced expression of an interest that is mainly spiritual in character (Fairbrain, 1995, pp. 1-2). This spiritual interest was once met with

religion; however, with modernism, religion became irrelevant. Then it searched for a new expression in the secular field, and cinema has become a field where it is revealed abundantly.

The stories, myths, and legends told in cinemas divide the world into two categories: good and evil; light and darkness; sacred and profane. It is an important issue that cinema in secular culture is very much like religious thinking; it is almost like a semi-sacred ritual. The spirituality hidden and disguised in the secular cultural field is revealing itself in the mythological, fantastic world of the cinema (Fairbrain, 1995, p. 58).

Cinema as Religious Experience

In the past, objects were sacralized, but in today's postmodern, visual age, images and symbols are sacralized (Fairbrain, 1995, p. 99). The cinema is the biggest intermediary of this sacralization. We wait anxiously in line in front of the cinema. This anxiety is the sign of an expectation because the experience we are about to have in the cinema hall is mostly contradictory to our secular worldview. This fantastic, mystical, or religious narrative functions as a means to ground and give meaning to our existence, just like religion did before. Religion and other traditional models like modern-age grand narratives lost their credibility to provide this grounding, and so the postmodern man is in search for it in different places. Thus, cinema is like a semi-religious ritual because it can fulfill the function of giving meaning to our lives without disturbing our secular standing in daily life (Fairbrain, 1995, pp. 220-223).

For the postmodern secular man, the sacred is "only hidden, camouflaged, and indistinguishable temporarily" (Eliade, 1973, p. 11), or it is submerged in our subconscious. Religion and the sacred, which we have collectively tucked away in our subconscious, are still important and creative resources, as evidenced by their influence in cinema. Cinema uses the rich reservoir in humanity's subconscious and provides sublime spiritualities for contemporary secular man's desire for the sacred and the transcendent (Fairbrain, 1995, pp. 224-226). Films, with their characters and myths, and with the values and worldviews experienced by the characters that we identify with, function religiously.

Science Fiction and Apocalyptic Films

Science Fiction and the Transcendent

Although not so clearly religious, there are clashes of dualities like light and darkness, good and bad, in popular movies featured in theaters. These dichotomies are most visible in science fiction and fantasy (Fairbrain, 1995, p. 212). With these gnostic dualities, we try to eliminate our existential worries that are often dealt with in science fiction movies, like finiteness and the end of the world and how it will happen.

Science fiction is more effective than other genres in providing answers to our existential questions that were traditionally answered by religion. Space and nature are important elements in religions. Since ancient times, people have raised their eyes to the heavens when inquiring about our place on earth (Harper, 2003, p. 1). Science fiction takes heaven and nature from traditional religions and works on them, making references to religions with sometimes

ironic and sometimes more moderate adaptations. While doing this, it also adds the zeitgeist and the effects of postmodernism to the narrative of the film.

Artificial intelligence and man-machine/man-technology duality are important themes science fiction uses as an alternative to religious narratives. These themes also intrinsically ask similar existential or religious questions. Artificial intelligence and machines sometimes become gods in the movies; sometimes they are the intermediaries between man and god, and man is face-to-face with these uncontrollable, bigger-than-himself powers. Salvation is usually indistinct, and befitting postmodernism, humanity can't find a satisfactory answer, so the search goes on. Contemporary cinema doesn't provide precise results and judgments like religion does. Instead, it provides temporary solutions or takes the search a step further, giving us short-term reassurances.

Apocalyptic Films and the Transcendent

When merged with science fiction, as they mostly are, apocalyptic films do not stick to religious narratives; however, since they affect our imagination about the end, they function religiously. These films prepare us for different endings, motivate us to think about our beliefs, try to eliminate our worries about the end, give us hope, and sometimes leave us hopeless. No matter how it is, an apocalyptic film draws us into the religious sphere and thus "functions religiously in our popular culture" (Ostwalt, 2009, p. 291).

Finiteness is humanity's biggest problem; man cannot accept any kind of finitude. The idea of non-existence and being nothing is an unacceptable worry. However, contemporary secular culture has left humanity without any grounding regarding this worry. That is how cinema functions almost religiously and eliminates man's worries to some extent with narratives taken from both religions and myths that are full of pastiches and references. The stories told in science fiction apocalyptic films are congruent with the zeitgeist, superficial, and lack any religious narrative. They also do not have scientific grounding. Yet, they help man deal with his basic existential worry about meaningless

Films and Religion

This article briefly evaluates five films. These are *Avatar* (James Cameron, 2009), *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014), *Prometheus* (Ridley Scott, 2012), *War of the Worlds* (Steven Spielberg, 2005), and *I Am Legend* (Francis Lawrence, 2007). It is clear from these films that modern man's quest for meaning is met with some form of transcendence, his modern identity is transformed into a postmodern one, or a postmodern identity is born, and his fears about the end are mostly alleviated by a postmodern uncertainty.

The Search for Meaning and Answers

In *Avatar*, Navi, the natives of Pandora, pursue a tribal life and believe in an ancestor cult. Humans have exhausted the energy sources of the planet Earth and are there to invade and rob Pandora's sources. Compared to our world, Pandora is quite religious. The film

presents us with a religion that has a more tangible system than our traditional religions. All the trees in Pandora are connected. The souls of the dead unite with Eywa, which is called the Home Tree. The tree is also called the "tree of souls," and it is the home of the Navi deity. Eywa is not just a tree; it is in the center of an energy system that is spread throughout the whole planet. Everything comes from Eywa and goes back to it. The Navi believe that the souls of the dead and game animals they kill unite with Eywa.

Against the greed of humanity, which has devoured the earth's wealth, the peace that the Navi people live in harmony with nature on the planet Pandora tells postmodern men that religion is actually a source of happiness. The moment in the movie when the main character of the movie is transferred into his *Avatar* body through a religious ritual is the finale of humanity's search for meaning

Interstellar is, at its core, a quest for meaning. The film ensures that spectators are totally focused on this quest for transcendence till the end. It is portrayed as if the team that is looking for a liveable planet is actually on a mission to prove God's existence and reach him. The word "them" is repeated throughout the movie, and by "them," they refer to the being or beings that send signs and messages to the world through some anomalies. At the end, we see that it is in fact a man who sends the signs. The messages he sends are about scientific theories, but we interpret them as divine grace at first.

The film tells a narrative in between religion and science; however, there is yet another element: love. Love is a mysterious and enigmatic phenomenon that is not yet fully understood, but this doesn't mean that it is less real than religion or science. And at the end of the movie, it is love, not science or religion, that takes one of the main characters to a liveable planet. Mankind is saved, but no god or transcendent being is discovered; however, the quest for transcendence hasn't ended yet. At the end of the film, the main character says, "We are back where we started, I want to know where we are, where we are going" and sets off into the depths of the galaxy in a spacecraft. His departure into space implies that although science can save us, it won't satisfy us completely, and there will always be a search. Yes, it was science and probably love that saved humanity, and no help came from God when humanity faced extinction, but despite this, we still require transcendence. So there will always be a journey, and this search will always go on.

Prometheus is yet another movie featuring a similar intergalactic journey. The movie makes us wonder if the aliens created mankind, and if so, wouldn't this mean that there is no god? Or did God create aliens first? Some archaeologists discover alien signs in caves, and they try to interpret them and find out mankind's place in the universe. This search is in itself a religious quest. The movie implies that aliens caused mankind's creation, but another power, a more transcendent being or beings, created them. Interestingly, a female scientist who carries a cross on her neck and a cyborg who is a wonder of technology and has a very powerful artificial intelligence set out together to find the creator. The movie ends when this duo sets off into the depths of space on a transcendent quest.

The archaeologist who discovers that alien engineers are not exactly the creators of mankind is the materialization of humanity's quest for transcendence. She is a scientist and the discoverer of the signs that started the mission. But she is also a religious person who carries a cross on her neck. She discovers that the aliens who left messages on Earth are not transcendent beings, but she doesn't return; instead, she continues her "quest for the transcendent" into the depths of space.

The *War of the Worlds* tells spectators that we are not alone in the universe; there are malevolent aliens and maybe some other beings, but the Earth belongs to humanity. The film doesn't refer to any traditional religion, but we get the impression that nature or the order of nature has some sort of transcendence, and this saves mankind from extinction. The apocalypse threat comes in a different manner than anticipated in traditional religions, and salvation is neither religious nor scientific. Completely natural processes, which can even be linked to evolution, bring about the salvation that eliminates our worries about finiteness, at least as a species, and nature presents some sort of transcendence as the savior. Thus, the movie provides us with an experience that eliminates our fear of the end, appeases our desire for infiniteness and transcendence without opposing science or referring to religion, and does so without destroying postmodern man's secular and rational status. It doesn't dogmatize anything but gives us the impression that the Earth belongs to us and nature will protect mankind, so it is transcendent. The answer to humanity's search for meaning is found in nature, which gains some transcendence in this context.

In the movie *I am Legend*, genetically modified viruses bring about the end of humanity. There is only one soldier-doctor in New York who has immunity to the viruses, and he continues to find a solution to the problem. He runs experiments to transfer his immunity to those who are affected by the virus and are no longer humans.

He doesn't have a religious profile. When his dog is killed, he loses all hope and commits a suicidal attack to get revenge. A woman saves him from the monsters, and when he wakes up, the first thing he sees is a cross hanging from her car. It is implied that his escape is the result of divine grace, and despite everything, God hasn't left humanity alone.

His savior tells him that people live in a colony, but he doesn't believe her and asks how she could know that. The woman answers, "I know it, God told me. He has a plan." Her faith in God is still strong, so she keeps her hope. The doctor doesn't have faith in God, though. He says that billions of people died, and most of the rest turned into monsters and started to eat those who were immune to the viruses, so God doesn't exist.

Towards the end of the film, the doctor says that he has begun to see the signs sent by God. He gives the cure he finds in his last experiment to the woman and sacrifices himself to protect her and the child with her. It is clear in the movie that the doctor is not just in a search for a cure but also for meaning. At the end, he finds the cure and the meaning – that is, God. Now that he believes in God, he doesn't hesitate to sacrifice himself.

Postmodern Identity

At least one of the main characters in the movies evaluated here presents postmodern characteristics. The term “postmodern identity” here means an identity that incorporates and values the scientific with the traditional, religious, mythological, and mystical. First, we will look at Dr. Grace of Avatar. She presents a clear postmodern identity. She educates the Navi people to communicate with them and studies the fauna and flora of Pandora. Her aim and mission are to convince the Navi people to move away from the precious mineral beds. Her experiments, however, reveal that all beings in Pandora are interconnected and derive their energy from the same source. She also discovers that the Navi belief is a hard fact. This means a scientist is supporting a religion that can be classified as an “ancestor cult” with scientific data. Along with that, although she reasonably knows it is impossible to win, she sides with the Navi people in their war against her own kind. Towards the end of the movie, just before she dies, she says that she is with Eywa, the goddess of the Navi people. This end is the peak of her postmodern identity. In front of secular and rational moviegoers, a scientist declares that she is with God.

Unlike Avatar, *Interstellar* lacks a strong postmodern character, but many characters appear to believe in love, mystery, and - until the very end - divine revelation in addition to science and reason. The main character of the movie, Mr. Cooper (previously a NASA pilot), his daughter Murph, and other NASA scientists believe that a divine power is sending them signals to save humanity. It is as if scientists are waiting for revelation from God, just like a prophet. The main character, Cooper, presents a somewhat postmodern identity by believing not in religion or God but in love and mystery. Similarly, Dr. Brand, who previously in the movie goes after her love, presents a postmodern characteristic by listening to her heart instead of scientific theories. She says, “I am drawn across the universe to someone I haven’t seen in a decade. Who, I know, is probably dead. Love is the one thing we are capable of perceiving that transcends dimensions of time and space. Maybe we should trust that, even if we can’t understand it yet”.

The main character of Prometheus, the archaeologist Elizabeth is a scientist who carries a cross on her neck. She portrays a postmodern character throughout the movie. She doesn’t compromise her faith despite everything that happens during their voyage. At one point she finds and puts on her cross, which she had lost before, and continues her journey into the depths of space with David, the robot, to search for a god or gods. She is so devoted to science that instead of using what is probably her last chance to return back to the Earth, she heads towards the heavens to find an answer in an alien spacecraft. However, she doesn’t do that to prove a scientific theory but to search for God. She is at the last point where science can take her. She has seen how man came to earth and the end planned for earth. But she wants to ask god/s the meaning and the reason of all these. David, the exact opposite of her postmodern character, has an excellent memory and mind, so he is extremely rational. He tells her that the

answer she would get wouldn't mean anything, but still she is determined to confront the god/s. This is the most expressive exhibition of postmodern man's search for meaning.

Robert, the soldier-doctor of *I am Legend* also exhibits a postmodern identity. He actually portrays quite a rational and scientific character until the last moments of the movie. He is so lost in his experiments that he calmly hunts for subjects for the experiments, ignoring everything around him in the city, and systemically continues to record his experiments. He doesn't have the slightest idea that salvation can come from God. Although we see a butterfly figure in several scenes, it doesn't mean anything for him. Anna, the woman who saves him from monster people at the last minute, is his opposite. Her faith is still strong, and she still has hope. It can be said that Anna also portrays a postmodern character, but the most important thing here is Dr. Robert's development of a postmodern identity. At the end of the movie, he accepts the existence of divine signs and finds the cure, and thus he takes on a postmodern identity.

The Apocalypse Issue

Most religions argue that life on Earth will someday come to an end. Although the end stories vary by religion, almost all – particularly the Judeo-Christian tradition and Islam – tell that the end will be at the hands of God. Films have also addressed this theme, and there is even a "sub-genre" called apocalyptic movies. Although all the movies addressed in this article are not necessarily apocalyptic, they deal with the theme or at least have a take on the end of the world issue. However, the ends in these movies are not at all like the ends in traditional religions. But still, it is an important issue that such a vital theme of the religious field as the end of the world or the apocalypse is intnsively addressed in a popular cultural field.

For starters, unlike traditional religions, there is no apocalypse or ending in the film *Avatar*. But the two planets, Earth and Pandora, are facing serious threats. The Earth can no longer meet the needs of humanity. Humans are excavating mines on alien planets. The sources of the planet Earth have finished, and so in a sense, life on Erath has already come to an end. But this hasn't happened as told in traditional religions. Humans appear to have depleted the world's resources, but this cannot be the end of humanity. With technology, they have overcome this problem and continue to live on Earth by finding and excavating energy sources from different planets. It is as if science and technology once again invalidated the religious narrative – at least from the viewpoint of Christianity – for a second time after the Enlightenment.

There is another apocalypse in this movie. It is the end the Navi people of Pandora are facing, thanks to the humans who have come to rob their energy sources. The ending here is also unlike the endings of any religious stories. Mankind is taking the apocalypse to another planet. But the planned destruction is stopped by the miraculous success of natural forces and Jake, the human savior from Earth. Thus, the planet Pandora also defies the apocalypse, and life continues on both planets. This ending eliminates postmodern man's fear of the end and

nonexistence, though in a different manner than traditional religions. It is actually what the postmodern moviegoer expects; he wants a presentation of infiniteness that doesn't destroy his secular and rational identity. This expectation is met satisfactorily in *Avatar* and other movies.

Interstellar also doesn't present an apocalypse that is similar to any religious portrayal. The Earth is coming to an end, and mankind is looking for a new home. Heavy pollution and dust storms, which are also mentioned in the Old Testament (Deut. 28:24), are about to make it impossible to produce crops to maintain life on Earth. Although the technology is quite advanced, there is no way to save the planet. The only solution is to find another inhabitable planet. The dust storms here are similar to the signs of doomsday mentioned in Judeo-Christian narratives, but here, although Earth is about to die, humanity is saved from this end. The salvation of humanity comes from scientific studies and technology, but there is another mysterious element in it; love. Yet again, the apocalypse is defied, and although Earth couldn't be saved, humanity is hopeful about finding a new Earth. Thus, postmodern man's desire for infiniteness is satisfied.

Prometheus is not an apocalyptic movie. Doomsday can only be a small detail in this film's narrative. Alien engineers, who accidentally caused life on Earth, plan to destroy it again. They load up a spacecraft full of deadly organisms to end life on Earth. Their plan is discovered in the last minute, and their spacecraft is destroyed by a great altruistic sacrifice of the Earth's space team. The space team crashes their spacecraft into the deadly alien spacecraft, and both explode. The only survivor of the team, the archaeologist, sends messages to Earth and says that there is only death on that planet and that they shouldn't go there. Thus, Earth is saved.

In the War of the Worlds, one of the modern man's biggest fears, the aliens, are bringing about the doomsday. It can't be said that the film has an exact apocalypse scenario, but it is clear that aliens, who appear with lightning storms, have long ago planned to invade Earth. Martians are here to attack and annihilate the human race. Interestingly, technology isn't useful against them. The end of the world is again not coming from God but from aliens who have highly sophisticated technology, and the technology of mankind is ineffective against them. Science is hopeless against this attack, which would bring about the end for man.

It is not just science that is hopeless, traditional, institutional religion is also powerless against Martians. Martian tripods demolish a church, demonstrating that God is unable to protect it. Nothing stops them until they suddenly drop dead because of some organisms to which mankind is immune. The narrator tells us that the right to live on Earth belongs to mankind, which has sacrificed billions of its kind and grown immunity to countless organisms. And so, the movie ends. It is understood that neither traditional religion nor science or technology have reliable powers. The laws of nature and life overcome them. The apocalypse has arrived in a way that traditional religions did not predict, and the salvation is not of science or religion. The salvation is brought about by completely natural processes,

which can even be linked to evolution. Such a salvation eliminates postmodern man's fear of the end and satisfies his desire for infiniteness without referring to religion or contradicting science. Thus, once again, a popular film does that without destroying postmodern spectators' secular and rational standing.

The apocalypse in *I Am Legend* is caused by viruses that have been genetically modified to fight a deadly disease of our age; cancer. Science, and from another perspective, mankind has caused it. There is only one soldier-doctor in New York who is immune to the virus, and he continues his experiments to find a solution. He runs experiments in his laboratory to transfer his immunity to those who are affected by the virus, and in the end, he manages that. So, science saves humanity. However, the movie is not devoid of transcendence, as mentioned before. Thanks to divine grace and savior's Jesus-like sacrifice, humanity is saved.

Conclusion

Cinema, one of the most popular art forms of today, is a popular cultural field where postmodern man's quest for meaning is robustly presented. These themes are prevalent, especially in sci-fi and apocalyptic films. Many other sci-fi films like the ones mentioned here that have apocalyptic themes deal with mankind's worries about the end, his fear of finiteness, and his desire for infiniteness. They provide answers to humanity's existential search for meaning, and these answers usually have some transcendent elements in them. Films refer to religions and science while building up these answers; however, they are full of pastiches and simulacra. So, the solutions they provide are temporary and lack ontological grounding.

Sci-fi and apocalyptic movies naturally address man's existential questions and search for meaning. The secular and rational man of today is not satisfied with religion. Science alone is not enough for him, either, because he is also postmodern and has that postmodern doubt about grand narratives. He needs a transcendent, a mystery – something that is beyond his grasp. However, what he needs can't be found in the dogmatic narratives of traditional religions. The transcendence he wants must be in accordance with science and technology. So, the secular and rational man of the postmodern age goes into temple-like cinema halls, where he looks at the mysterious and the religious in the spotlight of science and tries to satisfy his thirst for transcendence. Sci-fi and apocalyptic films, in particular, are and will continue to be full of answers to the postmodern man's quest for meaning.

Conflict of Interest Statement

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

Bibliography

- Arslan, Mustafa. (2010). Seküler toplumlarda kutsal arayışları: Geç modern dönemde büyü-din ilişkisinin sosyolojik analizi. *İ.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(1), pp. 195-210.
- Arslan, Mustafa. (2011). *Paranormalizm ve din*. İstanbul: Bilsam.
- Bell, Daniel. (1977). "Kutsalın dönüşü". Ali Köse (Ed.) *Laik ama kutsal*. İstanbul: Etkileşim Yayınları.
- Bell, Daniel. (2020). *Post-industrial Society, The Information Society Reader* (pp. 86-102). Routledge.
- Blizek, William. (2009). *The continuum companion to religion and film*. New York: Bloomsbury.
- Cameron, James. (Producer & Director). (2009). *Avatar*. [Motion Picture]. USA: Fox.
- Debord, G. (2012). *Society of the Spectacle*. Bread and Circuses Publishing.
- Eliade, Mircea. (1973) "The sacred in the secular World". Rasmussen, D. M. (Ed.), *Cultural hermeneutics*. Boston: D. Rediel Pub. Co.
- Fairbrain, Marty. (1995). *Cinema as secular church: A phenomenological typology and hermeneutics*. (Doctoral Dissertation). Hamilton, Ontario: McMaster University.
- Hammond, Paul, (2000), *The shadow and its shadow: surrealist writings on the cinema*. San Francisco, CA: City Lights Books.
- Harper, John C. (2003). *Visions of a future god: religion in the science fiction film- Kubrick's 2001: A Space Odyssey*. (Doctoral dissertation). California State University.
- Harvey, David. (1989). *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell
- Heyman, D. (Producer), & Lawrance, F. (Director). (2007). *I am Legend* [Motion Picture]. USA: Warner Bros.
- Jameson, Fredric. (1991) *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
- Kennedy, K. (Producer) & Spielberg, Steven. (Director). (2005). *War of the Worlds* [Motion Picture]. USA: Paramount Pictures.
- Lyotard, J. F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge* (Vol. 10). University of Minnesota Press.
- Lefebvre, Henri, (1971). *Everyday Life in the Modern World*. New York: Harper Torchbook.
- Leonard, Richard James, (2003) *The cinematic mystical gaze: the films of Peter Weir*. (Doctoral dissertation). Melbourne: The University of Melbourne.
- McAvan, E. (2012). *Postmodern sacred: popular culture spirituality in the science fiction, fantasy and urban fantasy genres*. Jefferson, NC, USA: McFarland & Company.
- Nolan, Christopher. (Producer & Director). (2014). *Interstellar* [Motion Picture]. USA: Paramount Pictures.
- Ostwalt, Conrad. (2003). *Secular steeples*. Harrisburg, PA, USA: Trinity Press International

- Ostwalt, Conrad. (2009). The end of days. William L. Blizek (Ed) *Religion and film*. New York: Continuum.
- Partridge, Christopher. (2004). *The re-enchantment of the west*, London: T&T Clark.
- Scott, Ridley. (Producer & Director). (2012). *Prometheus*. [Motion Picture]. USA: Fox.
- Stark, Rodney and William S. Bainbridge. (1985). *The future of religion*. Berkeley: University of California Press.
- Storey, John. (2009). *Cultural theory and popular culture: An introduction*. London: Pearson Education.
- Taylor, Victor E. (2000). *Para inquiry: postmodern religion and culture*. London: Routledge.
- Turner, Bryan S. (2006). *The Cambridge dictionary of sociology*. New York: Cambridge University Press.
- Warner, Rob, (2010). *Secularisation and its discontents*. London: Continuum.
- Yenen, İbrahim. (2011). *Toplumsal tezahürleri bağlamında Türk sinemasında din dindarlık ve din adamı olgusu*. (Doctoral Dissertation). Ankara University.

-Araştırma Makalesi-

***Sorry We Missed You* Filminde Yabancılaşma: Karl Marx Perspektifinden Bir Değerlendirme**

* Seda Dilek Göğüş

** Hakan Kılınç

Özet

Bu çalışma Karl Marx'ın yabancılaşma kavramı bağlamında Sorry We Missed You filmini incelemektedir. İşçi sınıfı üzerine filmleriyle bilinen Ken Loach, söz konusu filmde, kapitalist sistemin artı değer yaratıp kendi varlığını ve devamlılığını sağlamak adına çalışanların ve sermaye sahiplerinin sömürü temelli ilişkilerini, bunun neticesinde doğan sorunları, yalnızlaşmayı ve yabancılaşmayı tüm gerçekliğiyle sunmaktadır. Yabancılaşma, Marx'ın kapitalist üretim tarzını işaret ederek geliştirdiği, çalışanların fiziksel ve zihinsel açıdan içerisinde yer aldığı toplumsal süreçte yıkıcı ve yıkıcı bir etkiye sahip olduğu bir olgudur. Marx yabancılaşmayla ilgili argümanlarını geliştirirken proletarya üzerinden bir analiz yapmaktadır ancak günümüzde prekarya örneği üzerinden işlenen filmde yabancılaşmanın daha da derinleştiği bir düzen eleştirilmektedir. Nitekim Sorry We Missed You filmi de kapitalizmin girdabında çarpınan ekonomik sıkıntılarla baş etmeye çalışan bir çekirdek ailenin verdiği mücadeleyi ve yaşadığı süreci anlatmaktadır. Böylesi bir kapitalist düzen içerisinde görünür olan yabancılaşma meselesi film boyunca farklı karakterler etrafında çeşitli biçimlerde kendini göstermektedir. Dolayısıyla bu çalışmada, söz konusu film özelinde teknik unsurlardan öte filmin içeriğine, verilen mesajlara ve işlenen temaya odaklanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Yabancılaşma, Sorry We Missed You, Ken Loach, Karl Marx, Emek.*

* Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara, Türkiye.

E-mail: sedagogus@gmail.com - seda.gogus@hbv.edu.tr

ORCID : 0000-0002-0783-5188

* Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara, Türkiye.

E-mail: kilinchakann@gmail.com - hakan.kilinc@hbv.edu.tr

ORCID : 0000-0001-5427-3491

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1166714

Göğüş, S.D., (2023). *Sorry We Missed You* Filminde Yabancılaşma: Karl Marx Perspektifinden Bir Değerlendirme SineFilozofi Dergisi. 8 (15). 10.31122/sinefilozofi.1166714

-Research Article-

Alienation in the Movie *Sorry We Missed You*: An Assessment From Karl Marx's Perspective

* Seda Dilek Göğüş

** Hakan Kılınç

Abstract

This study examines the movie Sorry We Missed You in the context of Karl Marx's concept of alienation. Known for his films on the working class, Ken Loach presents the exploitative relations of employees and capital owners, the problems arising as a result, loneliness and alienation, in all its reality, in order to create surplus value and ensure its own existence and continuity in the capitalist system. Alienation is a phenomenon that Marx developed by pointing to the capitalist mode of production and has a burning and destructive effect in the social process in which the workers are physically and mentally involved. While developing his arguments about alienation, Marx makes an analysis over the proletariat. However, in this film, which is processed on the precariat example, an order in which alienation is even deeper today is criticized. As a matter of fact, the movie Sorry We Missed You tells the struggle and the process of elementary family trying to cope with the economic difficulties struggling in the whirlpool of capitalism. The issue of alienation, which is visible in such a capitalist order, manifests itself in various forms around different characters throughout the film. Therefore, in this study, the focus will be on the content of the film, the messages given and the theme, rather than the technical elements specific to the film in question.

Keywords: Alienation, *Sorry We Missed You*, Ken Loach, Karl Marx, Labor.

*PhD Student, Ankara Hacı Bayram Veli, Universtiy, Institute Of Graduate Programs, Ankara, Türkiye

E-mail: sedagogus@gmail.com - seda.gogus@hbv.edu.tr

ORCID: 0000-0002-0783-518

*PhD Student, Ankara Hacı Bayram Veli, Universtiy, Institute Of Graduate Programs, Ankara, Türkiye

E-mail: kilinchakann@gmail.com - hakan.kilinc@hbv.edu.tr

ORCID : 0000-0001-5427-3491

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1166714

Göğüş, S.D., (2023). Sorry We Missed You Filminde Yabancılaşma: Karl Marx Perspektifinden Bir Değerlendirme SineFilozofi Dergisi. 8 (15). 10.31122/sinefilozofi.1166714

Recieved: 25.08.2022

Accepted: 14.04.2023

Extended Abstract

Although the phenomenon of alienation is a concept that was not introduced by Marx, Karl Marx opened this notion to discussion in detail. In this study, the concept of alienation is based on the arguments developed by Marx. While the phenomenon of alienation, which was accepted to be discussed for the first time by Hegel in a philosophical sense, was moved to a different level by Marx, it is known that Marx also greatly benefited from Hegel and Feuerbach.

In its most general form, alienation includes all actions that alienate people from the products of their own activities, from the individual's own essence, from the nature in which she/he is involved, from other people (Marx, 2013a: 12). Alienation is an intellectual structure in which Marx, by referring to the capitalist mode of production, shows its destructive effect in the physical and mental state of humanity and in the social process of which it is a part (Ollman, 2012: 213). From this point of view, what Marx wants to tell about alienation in general is that the worker, who is one of the actors of the capitalist order, including the relations of production and consumption, works in the system in a forced way, the product of labor is appropriated by the capital owners, the means of production are separated from the worker. It can be said that it is seen as a detached object and its belonging to the capitalist comes to the fore, and that these tools stand in the form of an alien and enslaving power against the working worker. While the employees are in a subordinate position against the capitalist system, they actually own the real labor power that ensures the continuation of the order. In this structure, where the society is divided into dominant and oppressed, it is possible to say that while the dominant ones own the labor, the mentioned labor is also alienated. The ruling class also ensures its sustainability by producing alienation. The worker, who is the ruler of the means of production at the first stage, becomes a part of the means of production by becoming an extension of these tools in the last instance, and evolves from the mechanism in which he is completely in control, to a passive form.

The 2019 film Sorry We Missed You, directed by Ken Loach and written by Paul Laverty, is about the troubles of a family living in England. Ken Loach is known as a film director who frequently touches on the subjective lives and social problems of the working class in his works and is respected all over the world with his oppositional stance. Loach, who presents reality with all clarity in his films, emphasizes that the main problem and solutions originate from the political field, even though he describes the problems cinematographically. In order to be convincing, the director, who took care that the actors he chose, unlike the mainstream cinema, were not famous, generally preferred to work with ordinary people from real life. It is known that he made such a choice in the film examined in the study. At the same time, Ken Loach does not include indirect narrations in his films, but details what he wants to tell about life in a deep and direct way, by making films mediators.

In this study, document analysis, one of the qualitative research methods, was used. Within the scope of this research, which focuses on alienation through the criticism of capitalism, a psychological and sociological analysis such as the experiences of the film's characters, their individual relations in the working environment, their communication styles with each other, their individual issues, and their internal conflicts are kept in the foreground.

The capitalist system has created an illusion with various arrangements promising to improve working conditions and has actually put the matter in a greater stalemate. The movie Sorry We Missed You also explains this situation and focuses on various problems caused by capitalism. Almost every individual, working or not, is affected by the vulnerabilities of the system, and this situation can be observed through different members of a family in the film. It was concluded that the people in the film could not spare enough time for their families, loved ones and themselves due to the workload they experienced, and therefore this situation led to alienation in the social process. In addition, the problem of alienation in the main characters in the film brings with it many economic, sociological and psychological problems. The film shows how capitalism builds its dominance over individuals and

social structures. The position of the employees in this fiction is clearly explained to the audience in the film. While the employee who is immersed in the system becomes an object of exploitation, the exhausted employee is pushed out of the system. This reality, which is intertwined with life, is handled in a way that makes you forget the existence of the camera in Loach cinema.

Giriş

"De te fabula narratur. - Hikâye seni anlatıyor!"

(Marx, 2011a: 18).

Kapitalist düzen içerisinde insanların sömürülmesinin bir neticesi olarak yabancılaşma olgusunun çalışanlara yansımalarının incelendiği bu çalışmada *Sorry We Missed You (Üzgünüz Size Ulaşamadık, Ken Loach, 2019)* filminin analizi yapılmıştır. Ken Loach (Kenneth Charles Loach)'un bu filminin böyle bir çalışmaya konu edilmesinde, Loach sinemasının temelde kapitalist sistemin emek üzerindeki yıpratıcı baskısının etkili olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca büyük oranda Marx'ın vurgularına yaslanılacak olan bu çalışmada örneklem olarak bu filmin seçilmesinin nedeni toplumsal meselelere değinen yönetmenin bu filmde de güncel toplumsal sorunlara eğilerek yabancılaşmayı oldukça detaylı bir biçimde işlemesidir. Bu doğrultuda, çalışmada Ken Loach'un kapitalizm eleştirisi üzerine kurulu sinema anlayışına bağlı olarak "yabancılaşma" nosyonu öne çıkarılıp günümüzde kapitalist düzenin çalışanlara nasıl yansıdığı mercek altına alınacaktır. Filmde alt sınıftan bir ailenin güvencesiz, esnek çalışma ve "kendi işinin patronu olma" yanılısamıyla toplumdan kopuşu, emeğine ve kendine yabancılaşması ve sömürü düzeninin bir parçası oluşuyla girdiği çaresizlik durumu gözlemlenmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada, söz konusu film özelinde teknik unsurlardan öte filmin içeriğine, verilen mesajlara ve işlenen temaya odaklanılacaktır. Böylelikle yabancılaşma olgusunun filmde farklı karakterler üzerinden nasıl yaşandığı ve hangi şekillerde kendini gösterdiği tartışılacaktır. Bütünlüğü yakalamak ve paralelliği korumak adına bu metnin kuramsal çerçevesini oluşturan yabancılaşma olgusunun filmde ele alınan yabancılaşma temasıyla örtüşür bir biçimde olmasına gayret gösterilmiştir. Nitekim Marx'ın kapitalizm eleştirisi üzerinden geliştirdiği yabancılaşma argümanlarının hemen bütün izlerinin görüldüğü bu filmde, bugünün kapitalizm koşullarında hümanizmanın nasıl ihlâl edildiği de görülmektedir.

Sinemanın her daim aktif olmasını ve bir şeyleri değiştirmesini isteyen Ken Loach, ilerleyen yaşına rağmen film yapma tutkusundan vazgeçmemekte, sekseni aşkın yaşında kamerasından derdini anlatmaya çalışmaktadır. Toplumsal dönüşümün sinemasal anlamda gerçekleşmesini isteyen geçmişten bugüne birçok yönetmen gibi Loach da merakını ve tutkusunu sinematografik olarak göstermektedir. Elbette bu tutkuyu toplumsal bağlamdan ayrı düşünmek mümkün gözükmemektedir. Ken Loach bir röportajında "bugünün dünyasında iş istemek devrim yapmaktır" derken toplumsal bir soruna dikkat çekmekte ve devamında kemikleşmiş kapitalist sömürü yapısının oluşturduğu şiddeti ifade etmektedir: "Bir milyondan fazla genç işsiz var İngiltere'de. Pek çok kişinin de *no hour contract* / mesaisiz akit'i var. Bir vaktiniz var ama mesainiz belirtilmiyor. Ödeme yapılmayabilir. Zaten istihdam yok ortada, biri bulsa bir başkası bulamayacak" (Star, 2012).

Ken Loach kapitalizm eleştirisi üzerinden çalışanların yaşadığı çeşitli sorunlara odaklanmakta ve söz konusu bu toplumsal sorunları anlatabilmek adına sinemaya başvurmaktadır. Buradan, yönetmenin seçtiği temaların, konuların ideolojik bir tutumla belirlendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Böylece Loach, kendi sinematografik gerçekliğini oluşturmaktadır. Sonuç olarak dünyanın dört bir yanında kapitalist sistemin oluşturduğu derin bir yarıklık söz konusudur ve bu yarıklık daha da derinleşen bir hâl almaktadır. Loach, sadece istatistikî veriler ile anlatılan kitlesel işsizlik sorununa kendi

kamerasından bakarken rakamlara yansıyanın; nefes alan, duyguları olan, aileleri ve fikirleri olan insanlar olduğuna vurgu yapmakta ve bunu tüm gerçekliği ile sinemaya aktarmaktadır.

Bu noktada yabancılaşma konusu üzerine bir tartışma yapmak yerinde olacaktır. Devamında ise Ken Loach sineması hakkında genel bir bilgi verdikten sonra söz konusu filmin tahlili, yabancılaşmanın farklı bağlamlarına odaklanarak gerçekleştirilecektir.

Kapitalizm, Emek ve Yabancılaşma

Yabancılaşma olgusu, ilk olarak Karl Marx tarafından ortaya atılmamakla birlikte Marx ile detaylı bir biçimde tartışılan bir kavram haline gelmiştir. Dolayısıyla bu metinde yabancılaşma meselesi büyük ölçüde Marx'ın argümanları üzerine temellendirilecektir. Tarihsel süreçte yabancılaşmanın, çeşitli şekillerde kullanıldığı bilinmekte, felsefi anlamda ilk olarak Hegel tarafından tartışıldığı kabul edilmektedir. "İnsanın, kayıtsız ve hatta düşman bir evrende kendi başına, yalnız olduğu anlamında yabancılaşma, nerdeyse tüm insan ve toplum bilimlerinde, felsefede ve edebiyatta, iki yüzyıldır önemli bir tema olmakla birlikte, yabancılaşma kavramını ilk kez felsefi bir kavram haline getiren Hegel'dir" (Marx, 2013a: 10-11). Marx bu konuda büyük ölçüde Hegel'den -ve Feuerbach'tan- yararlanmış ancak yabancılaşmayı etraflı bir şekilde inceleyerek farklı bir düzleme taşımıştır. Hegel'de, Feuerbach'ta ve Karl Marx'da yabancılaşmanın anlamına girmeden önce ilk olarak kısa bir yabancılaşma tanımı yapmak yerinde olacaktır.

En genel haliyle yabancılaşma, insanı kendi faaliyetlerinin ürünlerine, bireyin kendi özüne, içerisinde yer aldığı doğaya, diğer insanlara yabancılaştıran eylemlerin tamamını kapsar (Marx, 2013a: 12). "Yabancılaşma özne, doğa ve diğer özneler arasındaki ayrılmış ilişkilerden ve fiziksel nesnelere dışsallaşmasından oluşan toplumsal gerçekliğe işaret eder" (Kulak, 2011: 38). Marx'ın yabancılaşma kavramı ile anlatmak istediği, işçinin kapitalist düzen içerisinde zorla çalışması, çalışanın emeğinden doğan ürünlerini sermaye sahiplerinin kendine mal etmesi ve yine kapitaliste ait olduğu için üretim araçlarının işçiden ayrılması ve bu araçların çalışanın karşısına yabancı, köleleştirici bir güç olarak çıkarılmasıdır (Marx, 2013b: 8). Yabancılaşma, Marx'ın kapitalist üretim tarzına gönderme yaparak insanlığın fiziksel ve zihinsel durumuyla, bir parçası olarak yer aldığı toplumsal süreçte yıkıcı etkisini gösterdiği entelektüel bir yapıdır (Ollman, 2012: 213). Benzer şekilde Erich Fromm (2004: 79), yabancılaşmanın, insanın dünyayı ve kendini edilgen ya da pasifize edilmiş olarak kabul etmesi anlamına geldiğini söyler. Böyle bir durum ise dünyanın bir bütün olarak algılanmasının önünde bir engel oluştururken özne ile nesnenin birlikte olduğu gerçeğinin muğlak hale getirilmesi anlamına da gelmektedir.

Yabancılaşma meselesi Hegel'in felsefesinde ve Feuerbach'ın felsefi din eleştirisinde merkezi bir öneme sahiptir. Öyle ki Hegel, bireyin kendi bilincine varmasındaki bir yabancılaşma olgusundan söz etmekte, Feuerbach tarihsel ve sınıfsal bağlamdan bağımsız soyut insanın yabancılaşması üzerinden yola çıkmakta, Marx ise işçinin yabancılaşmasına göndermede bulunarak yabancılaşmaya tarihsel ve sınıfsal bir içerik kazandırmaktadır (Marx, 2013b: 8). "Bundan dolayı yabancılaşma kavramı her zaman sınıflı ve sınıfsız toplumlar arasındaki bir karşılaştırmaya da işaret eder. Öyleyse yabancılaşma, sınıflı toplumlardaki insanlar arası ilişkilere karşılık gelir ve sınıflar var olduğundan bu yana insan yaşamında yer alır" (Kulak, 2011: 36).

Ancak Hegel'e göre doğayı kendi oluşum uğraklarından biri olarak gören 'mutlak tinin' kendine özgü bir etkinliği olarak yabancılaşma, hem doğanın hem de özne ile nesnenin özdeşleştiği tinin kendine dönüş aşamasına işaret etmektedir. Böylelikle Hegel'in felsefesinde, kendi içerisinde kendi kendini bertaraf eden bir süreci içeren yabancılaşma

olgusu, öteki varlığa işaret ederek bilincin, özbilincin, öznenin ve nesnenin karşıtlığından doğmaktadır (Marx, 2013a: 11).

“Tin dışında gerçek gerçeklik olamayacağından, dünyanın Hegel'de kendi başına gerçek varoluşu yoktur; dünya, gitgide dünyanın kendi yapıtı olduğunun bilincine vararak onda kendi özünü bulan Tin'in dışlaşmasından başka bir şey değildir. İnsanın kendi kendini yaratma süreci, Hegel felsefesinde böylece Tin'in gelişme süreci durumuna gelir. İnsan bilince ve doğa da bilinç nesnesine indirgendiğinden, insan ile doğa arasındaki ilişkiler, bilinç ile bilinç nesnesi arasında kurulan ilişkilere indirgenmişlerdir. (...) Başlangıçta Tin, duyulur bilinç biçimi altında, dolaylısomut gerçeklikten ayrılmaz. Bu gerçeklikten kurtularak ve onun karşısına dikilerek Tin, kendinin bilinci biçimini alır. Nesnel gerçekliğin kendi dışında gerçek varoluşu olmadığını ve kendisinin onun özünü oluşturduğunu anlayarak, sonunda gelişmesinin bu aşamasını aşar. O zaman, nesnel belirlenimleri kendisinin yönleri, uğrakları olarak görerek ve kendi nesnesi ile karıştığını böylece anlayarak, özne-nesne durumuna gelen mutlak Tin'e dönüşür” (Marx, 2011b: 301).

Marx'ın yabancılaşma ile ilgili argümanlarının oluşmasında önemli yeri olan bir diğer isim Feuerbach'tır. Feuerbach da yabancılaşma meselesini din olgusu üzerinden felsefi açıdan irdelemiştir. “Feuerbach, Hegel'in, doğanın Mutlak Tinin kendisine yabancılaşmış biçimi olduğu görüşüne karşı çıkarak, insanın kendine yabancılaşmış Tanrı değil, Tanrının kendine yabancılaşmış insan olduğunu ileri sürer. Feuerbach'ın dinsel yabancılaşma kuramına göre insan Tanrıyı yaratarak, kendi özünü nesneleştirir, kendine yabancılaşır. İnsan, yaratıp yüce varlık haline getirdiği Tanrı imgesinin kölesi olur, üretilen üretere egemen olur, yaratılan yaratıcı olur” (Marx, 2013a: 11). Bu ifade Feuerbach'ın yabancılaşma yaklaşımının temel çıkış noktasını oluşturur.

Yabancılaşma olgusu en önem atfedilen haline içinde yer aldığı bugün ile gelecek arasında kurduğu içsel ilişkide ulaşır. Yabancılaşmanın uygulanışını en çok bu form belirlediğinden dolayı önemlidir. Yabancılaşmayı, yabancılaşmamanın yokluğu olarak tarif etmek mümkündür (Ollman, 2012: 214). Ayrıca yabancılaşma meselesi, kapitalizmin kendi doğasında işleyen emek düzeninin, üretim araçlarının kapitalistlerin mülkiyetinde olmasının ve dolayısıyla da makineleşmenin bir getirisiidir (Ollman 2015: 12-13). Yabancılaşmanın en görünür olduğu form, kapitalizmle birlikte ortaya çıkmıştır. Kapitalizm, emeğin, nesnel koşullarından ayrılışının zirve noktasıdır (Marx, 2013a: 12). Kapitalistler açısından emeğin; biçiminden öte kapitalist toplumsal ilişkiler ağının içerisine çekilip çekilmediği, çalışanın ücretli işçi haline getirilip getirilmediği, sermaye için artı değer üreten emeğe dönüştürülüp dönüştürülmediği önem taşımaktadır (Braverman, 2008: 332).

Buraya kadar yabancılaşma üzerine temel bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Bu noktada Marx'ın yabancılaşmaya nasıl bir anlam yüklediğine ve çalışanlar için nasıl sonuçlar doğurduğuna kapitalizm eleştirisi üzerinden daha detaylı bir şekilde bakılacaktır.¹ Marx'ın

¹ Marx tarafından yabancılaşma -entäusserung ve entfremdung olmak üzere- iki farklı boyutu kapsayacak bir biçimde kullanılmaktadır. Ancak Almanca orijinal metinden farklı dillere yapılan çevirilerin büyük bir kısmında, bu iki boyutun biri görmezden gelinmekte veya ikisi arasındaki ilişki yeteri kadar netliğe kavuşturulmamaktadır. Bu nedenle Türkçe literatürde yabancılaşma olgusu üzerine gerçekleştirilen etimolojik tartışmalar Almanca aslındaki tartışmaların bir uzantısı olmaktan öteye gidememektedir. Bu anlamda çeviriye bağlı olarak yabancılaşma kavramıyla ilgili bir muğlaklık ortaya çıkmaktadır. Bu durum yanlış olmamakla birlikte eksiktir (Kulak, 2011: 34-35). Ancak bu makalede yabancılaşma olgusu, çalışmanın amacı ve konusu göz önünde bulundurularak bu ayrımların detaylarına girilmeden tartışılacaktır. Yabancılaşma kavramıyla ilgili söz konusu ayrıma ilişkin ayrıca bakınız: Mandel, E., Novack, G. (2009). The Marxist Theory of Alienation, London: Pathfinder Press. Meszaros, I. (2006). Marx's Theory of Alienation, London: Merlin Press. Wendling, A. E. (2009). Karl Marx on Technology and Alienation, London: Palgrave Macmillan.

yabancılaşma ile ilgili geliştirdiği argümanlara bakıldığında; insanın ürünüyle, üretici etkinliğiyle, diğer insanlarla ve türü ile ilişkisi olmak üzere dört temel kategori ile karşılaşılmaktadır.² Marx'ın yabancılaşma teorisinin çıkış noktasını 'yabancılaşmış emek' kavramı oluşturmaktadır (Marx, 2011b: 138). Kapitalist düzen içerisinde makineleşme ile birlikte işçiler, sermaye sahipleri tarafından daha fazla sömürülmeye başlamış ve böylece cansız olan canlı emeğe hükmeder hale gelmiştir. Öyle ki işçi sınıfının çıkarları ile sermaye sahiplerinin çıkarları birbirleri ile taban tabana zıttır. Nitekim üretim araçları kapitalist sistemin amaçlarıyla örtüşür bir biçimde kullanıldığı için yabancılaşma doğmaktadır (Ollman, 2012: 307). Kapitalizmin karşısında madun pozisyonda yer alan çalışanlar, deyim yerindeyse kapitalist düzenin gemisini yürüten asıl emek gücü olarak tarih sahnesindeki yerini almışlardır. "Toplum, 'egemen sınıflar' ve 'ezilen sınıflar' olarak iki temel insan varoluşuna bölünmüştür. Buradaki egemenler 'yabancılaşmış emeğin' mülkiyetine sahip olan sınıflardır ve yabancılaşmış emek söz konusu sınıfların karakterlerini belirleyen 'üretim biçimi' tarafından şekillendirilir. Bu noktada egemen sınıfların yabancılaşmayı üreten ve sürdüren özneler olduklarını fark etmek gerekir" (Kulak, 2011: 36). İşçi, emeğini kullanarak dünyaya ve doğaya sahip olduğu ölçüde bu unsurlar işçinin kendi emeğine ait bir nesne olmaktan öte bir varlık haline gelir. Sonrasında ise bu yaşama aracı fiziksel beslenme aracı olmaktan sürekli uzaklaşır. Böylece işçi yaşama araçlarından mahrum bırakılmış olur (Marx, 2013b: 76). Dolayısıyla ilk kertede üretim araçlarına hükmeden işçi son kertede o üretim araçlarının bir uzantısı haline gelmekte, onun bir parçası konumunda yer almakta ve böylece kontrol mekanizması kendisinde olan işçi edilgenleştirilerek kontrol edilen bir pozisyona düşmektedir.

"Kapitalistin kontrolü o kadar bütüncül, o kadar eksiksizdir ki çalışmanın biçimini, yoğunluğunu, süresini, ürünün çeşidini ve sayısını, çalışmayı çevreleyen koşulları ve hepsinden daha önemlisi işçinin böyle bir çalışmada bulunup bulunmayacağını belirler. İşçi sadece ve sadece kapitalistin izniyle üretici etkinlikte bulunabilir ve kapitalist ne vakit yeteri kadar üretildiğine karar verse; yani, ne vakit daha fazla üretim daha fazla kâr getirmeyecek olsa, işçinin etkinliği de son bulur" (Ollman, 2012: 226).

Marx'a göre kapitalist düzen içerisinde işçi, emeği sonucu ortaya çıkan ürün üzerinde kontrol gücünü kaybetmektedir. Böylece işçinin emeği ve ürettiği ürün, işçi için giderek farklı bir anlam ifade etmektedir. İşçi ne kadar çok kapitalistin yararına meta üretirse kendisi de bir meta olarak o kadar ucuz hale gelir, üretiminin gücü ve kapsamı ne kadar çoğalır, kendisi bir o kadar yoksullaşır. Şeyler dünyanın artan değeriyle orantılı bir şekilde insanlar dünyası değer kaybına uğrar. Bu anlamda emek yalnızca meta üretmekle kalmaz, bir meta olarak işçiyi de üreten bir unsur haline gelir (Marx, 2013b: 75). Kapitalistin himayesinde çalışan kişi, "mutlu değil mutsuzdur, fiziksel ve zihni enerjisini serbestçe geliştirmez, bedenini harcar ve zihnini yok eder" (Marx, 2013b: 78). Marx bunu söylerken, sömürü düzeyindeki bir çalışma düzeninin insanın özsel varlığına uygun olmadığını vurgular ve proletaryanın fiili görünümüne gönderme yapar. Yabancılaşmış emek, bu iki düşünce hattı olarak türsel insanın ve proletaryanın fiili durumunun kesişmesine işaret eder (Ollman, 2012: 222). Dolayısıyla Marx için emeğin yabancılaşması demek, kendini üretenden bağımsız bir güç olarak, emeğin karşısına yabancı bir varlık olarak dikilmesi anlamı taşımaktadır. Böylece emeğin ürünü artık bir nesneye aktarılmış, emek nesneleştirilmiştir. Bu durum ise işçiler açısından gerçekliğin yok olması demektir (Marx, 2011b: 140). Marx bunu söylerken yabancılaşma olgusunun temelinde 'üretilen özne' ve 'üreten nesne' olduğunu da ekler. İşçinin nesne durumuna indirgendiği ya da kendi gerçekliğinin yok edildiği bu durumu,

² Ayrıntı için bakınız: Karl Marx, 1844 Elyazmaları: Ekonomi Politik ve Felsefe, Sol Yayınları, Ankara, 2011b. Karl Marx, Yabancılaşma, Sol Yayınları, Ankara, 2013a. Bertell Ollman, Yabancılaşma: Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı, Yordam Kitap, İstanbul, 2012.

yabancılaşma, yoksunlaşma ve bir modern kölelik çerçevesinde ele alır. Marx'a göre işçi, bir işi ve yaşama araçlarını kabul ettiği için iki biçimde kendi yarattığı nesnenin kölesi olur (Marx, 2013b: 77). "Eğer yabancılaşmış etkinlik bağlamında ele alınacak olursa ürünün yabancılaşması, işçinin bedeninin ve aklının iflasının yanı sıra ortaya çıkan bir sonuç olarak görünür" (Ollman, 2012: 228-229).

"Eğer emeğin ürünü işçiye ait değilse, eğer işçinin karşısına yabancı bir güç olarak çıkıyorsa, bu ancak ürünün işçi dışında başka birine ait olmasıyla meydana gelebilir. İnsanın kendisiyle ilişkisi sadece diğer insanlarla ilişkisi aracılığıyla nesnel ve kendisi için gerçek bir ilişki olabilir. O zaman eğer emeğin ürünü, emeğin nesnel hali, kendisi için bir yabancıysa, kendisinden bağımsız düşman ve güçlü bir nesneyse işçinin ona karşı tavrı, başka biri bu nesnenin sahibiymiş gibidir; yabancı, düşman, güçlü ve bağımsız biri. İnsanın kendisine ve doğaya yabancı oluşu, kendinden farklılaştırılan diğer insanlar karşısında kendisini ve doğayı içine yerleştirdiği ilişkide ortaya çıkar" (Marx, 2013b: 85).

Toplumsal yabancılaşma çift şeritli bir yol gibidir. Nitekim bir tarafta işçi diğer tarafta kapitalist yer almaktadır ve işçi, işverenin karşısında tüm sessizliğiyle ne kadar zayıf olduğunu gösterirken kapitalist ise gücünün duygusuz ve acımasızlığıyla ona yaklaşır. Farklı taraflara çekilen bu iki zıt kutup arasındaki ilişki, haliyle zorunlu bir biçimde antagonistiktir (Ollman, 2012: 240). Bireyin kendi türsel varlığını, kendisinden bağımsız dışsal bir varlığa çeviren yabancılaşmış emek insanın kendi özünü, kendi özsel gerçekliğini de kendi bedenine karşı yabancılaştırıcı bir etkiye sahiptir. Birey, diğer insanlara karşı da yabancılaşmakta, diğerlerinin penceresinden kendisi de yabancılaşmakta, böylelikle yabancılaşmış emek herkesi bu yabancılaşmanın bünyesi içine almaktadır (Marx, 2013b: 83). Erich Fromm (1990: 134) bu durumu şöyle ifade etmiştir:

"Yabancılaşma dediğimizde kişinin kendini bir yabancı gibi duyduğu deneyim biçimini anlatmak istiyoruz. Kendisini, dünyanın merkezi, edimlerinin yaratıcısı olarak görmez, tersine, edimleri ve bu edimlerin sonuçları, onun boyun eğdiği efendileri olmuştur. Yabancılaşmış insan başka herhangi bir kişiden koptuğu gibi kendisinden de kopmuştur. Herkes gibi o da, kendisini nesnelere algıladığı gibi beş duyusu ve sağduyusuyla algılar; ama bunu yaparken kendisiyle ve dış dünyayla üretici bir ilişki içinde değildir."

Dolayısıyla "hayat, çalışmak için bir fırsat olacağı yerde, çalışmak hayatta kalmak için bir araç olmuştur. Yaşamak, var olmak, üretici etkinlikte bulunmanın zorunlu bir önkoşulu olmuştur her zaman; ama kapitalizmde bunlar, üretici etkinliği işleten güdüler haline gelmiştir" (Ollman, 2012: 243). İster işçiler açısından ister kapitalistler açısından bakılsın her iki taraf için sorun aynıdır; her ikisi de birbiriyle insani ilişkiler kuramaz. Kapitalistin yabancılaşma durumunun en görünür olduğu nokta işçinin neyi nasıl yapacağını biçimini, sınırlarını ve süresini çizdiği aşamada kendini göstermektedir. Şöyle ki, işveren emek sürecinde kendinden fiili olarak bir şey katmamakla kalmaz, başka birinin çalışmasıyla yetinir ve bunu maksimize etmekle uğraşır. Kapitalistin işçiyle olan bu münasebeti, 'pasif' sömürücülükten öte bir şey değildir (Ollman, 2012: 246). Bu anlamda işçi, kapitalistin söylediklerini yapmaya mecbur bırakılmakta, ne pahasına olursa olsun emek sürecinde kendine düşen tüm 'gereklilikleri' yerine getirmekle sorumlu tutulmaktadır.

"Öyleyse çalışması istemli değil ama istemsizdir, zorlama çalışmadır. Öyleyse bir gereksinmenin karşılanması değil ama sadece çalışma dışındaki gereksinimleri bir karşılama aracıdır. Emeğin yabancı niteliği, fizik ya da başka bir zorlama ortadan kalkar kalkmaz çalışmadan veba gibi kaçılması olgusunda açıkça görünür. Dışsal emek, insanın içinde kendine yabancılaştığı emek, bir kendini kurban etme, bir onur kırılması çalışmasıdır. Son olarak emeğin işçiye dışsal niteliği, onun işçinin kendi öz malı değil ama bir başkasının malı olması, işçiye ilişkin (ait) olmaması, işçinin emekte (çalışmada) kendine değil ama bir başkasına ilişkin olması olgusunda da görünür" (Marx, 2011b: 143).

Dolayısıyla zora dayalı, dayatmayla yapılan, fiziksel ve zihinsel olarak bireyi yıpratıcı bir edimi çalışma olarak değerlendirmek mümkün değildir. Bu durum çalışmanın içinin boşaltılıp yerine kapitalizmin yararına dönük mekanizmaların yerleştirilmesidir, yabancılaşmanın kendisidir. “İşçi çalışma dışında kendine gelir ve çalışırken kendisi dışındadır. Çalışmadığı zaman kendindedir, çalışırken kendinde değildir. Onun için çalışması gönüllü değil, zorlamadır; zorla çalıştırılır. Dolayısıyla bir gereksemenin doyurulması değildir; sadece, çalışmanın dışındaki bazı gereksemeleri doyumak için araçtır” (2013b: 78). Marx yabancılaşmayla ilgili argümanlarını geliştirirken proletarya üzerinden bir analiz yapmaktadır ancak günümüzde prekarya örneği üzerinden işlenen filmde yabancılaşmanın daha da derinleştiği bir düzen eleştirilmektedir. Şunu da eklemek gerekir ki, her ne kadar sınıflar çeşitli niteliklemlerle adlandırılabilir ve emek verdikleri alanlar farklılaşsa da Marx’ın yabancılaşmayla ilgili vurgularının günümüzde de güncelliğini ve geçerliliğini koruduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle bu makalenin kuramsal kısmında sınıf tartışması üzerinden proletarya/prekarya ayrımlarına girilmeden emek üzerinden bir yabancılaşma tartışması tercih edilmiştir.

Ken Loach Sineması

2019 yılında gösterime giren ve yönetmenliğini Ken Loach'un, senaristliğini Paul Laverty'nin yaptığı *Sorry We Missed You* filmi İngiltere'de ikamet eden bir ailenin yaşadığı mali krizle düştüğü sıkıntıları konu etmektedir. Yaşayan en nitelikli ve usta yönetmenlerden olan Ken Loach işçi sınıfına ve bireylerin yaşamlarına her daim odaklanan ve filmleri ile dünyanın hemen her yerine ulaşan muhalif duruşuyla saygınlık kazanmış, yaşamında da filmlerinde işlediği konuları dert edinmiştir. Nitekim taşeron işçi çalıştırmasından ötürü Torino Film Festivali'nin kendisine vereceği Onur Ödülü'nü reddederek şu açıklamayı yapmış ve durduğu çizgiyi göstermiştir: “Hakları için mücadele ettikleri gerekçesiyle işten atılan işçilerin dayanışma talebine nasıl sırtımı dönebilirim? Ödülü kabul etmek ve kendimi bazı eleştirel yorumlarla sınırlamak zayıf ve ikiyüzlü bir davranış olurdu. Ekranda bir şey söyleyip sonra davranışlarımızla ihanet edemeyiz”(T24, 2021). Ken Loach sinemasına bakıldığında bir yandan geniş toplum kesiminin veya sosyolojik bir kavram olarak "kitle"nin erişebileceği ve aynı zamanda onların izlemeye gücünün yetebileceği bir sinemayken öte yandan "estetik rejimin" Loach filmlerinin hareket-zaman bloklarına yayılımı ile "aristokrat" sınıfa da hitap eden bir sinema olduğu görülmektedir. Aslında Loach sineması tam olarak konvansiyonel, ana akım, popüler, klasik, kitle gibi niteliklemlerle anılan hareket imaj sineması ve düşünce sineması arasındaki "hibrit ya da melez" bir sinema olarak karşımıza çıkmaktadır (Öztürk, 2020: 10).

Ken Loach'un estetiğinde Çek Yeni Dalga ile birlikte etkili olan akımlardan birisi de İtalyan Yeni Gerçekliği'dir. Filmlerinde bu akımın etkileri sıklıkla görülmektedir. Yeni Dalgacılara yol açan Andre Bazin gibi isimlerin takdiriyle bahsedilen bu üsluptaki filmler en temelde hümanist çizgileri bağlamında yönetmene ilham kaynağı olmuştur. Kendisi bu filmlerin insanların sorunlarını ifade edebilmesi için önemli bir alan açtığını ifade etmektedir (Fuller'den akt. Orhangazi, 2012: 58). Ken Loach filmleri genellikle stüdyo yerine dış mekân çekimleriyle, belgesel kamera teknikleriyle, ışığın doğal kullanımıyla, uzun çekimleri ve profesyonel olmayan oyuncu ekipleriyle dikkat çekmektedir. Aslında bu yönleriyle ana akım kurmaca filmlerden de ayrı bir noktada olduğunu göstermektedir. Özellikle dış mekân çekimleri veya gerçek mekân kullanımı Loach'un her zaman gerçek yaşamdan uyarlanmış hikâyelerin dokusunu izleyiciye duyumsatma aracı olarak görülmektedir. Bunun yanı sıra filmlerinde işlediği işçi sınıfının gerçek yaşamdaki koşullarını da en etkili biçimde tasvir etmektedir (Orhangazi, 2012: 60). Gerçekliği olduğu gibi sunan Ken Loach, sinematografik olarak sorunları gözler önüne serse de çözümlerin de politik alanla ilgili olduğunu

vurgulamaktadır. Ana akım sinemaya karşı olduğunu her fırsatta ifade eden Loach'a göre sıradan insanları, ünlü yıldızların oynamasını kabullenmediğini belirtmektedir. Loach belki de gerçekliğin vurgulanmasında bu durumun inandırıcılıktan uzak olduğunu düşünmektedir. Bu yüzden filmlerinde genel olarak gerçek hayattan insanlar bulmaya çalışmıştır. Bu çalışmada incelenen *Sorry We Missed You* filminde de yine bu türden bir arayışa girerek oyuncu tercihlerini yaptığı bilinmektedir. Filmin başrollerini paylaşan Kris Hitchen ve Debbie Honeywood da bu bağlamda seçilen ve daha öncesinden çok fazla tanınır olmayan oyuncularlardır. Oyuncuların da profesyonel olmadığını dikkate alarak amatör oyuncularla film çekimlerini hikâyenin kronolojik sırasına göre çekmektedir. Bu durum bir yönetmen için oldukça meşakkatli olmasına rağmen bu tür ayrıntılar Loach için oldukça önemlidir. Kronolojiyi gerçekçiliğin ortaya çıkması için bir fırsat olarak görmektedir (trtizle, 2020).

Klasik Hollywood sinema anlatısında işçi sınıfı filmleri yapıları itibariyle çelişki içerisindedir. Pek çoğunda "sınıf sistemini potansiyel olarak tehdit eden işçi sınıfı yaşamını aşmaya yönelik bir arzuya rastlanır. Ancak, kapitalizmin en alt basamaktakilere bağışladığı kısıtlı yaşam olanaklarının ötesine geçmeye duyulan bu arzu, genellikle, sınıf sisteminin temel değerlerini ve meşrulaştırıcı ideolojisini pekiştirme eğilimindeki bireyci biçimlerle sınırlıdır." Bireyin kendisine düşeni daha iyiye doğru götürme arzusu sınıflar arası hareketliliğin idealini güçlendiren yollarla olsa dahi, radikal ihtimallere işaret etmektedir; çünkü işçi sınıfının yaşamından ve kapitalizmin dayatmış olduğu sınırlılıklardan duyulan memnuniyetsizliği belirten bu arzular, bahsi geçen sınırlamaların üstesinden gelme gereksiniminin ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir. İşte bu yüzden içerisinde çelişki barındırmaktadır. İşçi sınıfını konu edinen muhafazakâr bireysel filmler zaferler resmetmektedir. (Ryan ve Kellner, 2010: 177). Ken Loach ise tür veya sanat filmlerinden farklı olarak izleyici algısını başka noktalara çekmektedir. Örneğin Loach filmlerini, izleyici, bir eğlence veya sanat eseri olarak izlemek yerine toplumsal yaşamın bir kaydı olarak izlemektedir. Klasik gerçekçilikte kamera teknikleri ile izleyici karakterle özdeşleştirilirken Loach'un filmlerinde belgesel teknikleri ile filmin öteki öğelerinin anlamı değişmektedir. Bu da izleyicinin ele alınan toplumsal meselenin imgesinin sunulduğunu fark etmesini sağlamaktadır. Farklı bir film yapımcısı İngiliz kalelerinin güzelliğini ya da tabiattaki ışık gölge oyunlarını sunarak dramatik etki oluştururken Loach, tekniği sefaleti ve çirkinlikleri kaydetmek için kullanmaktadır (Knight'den akt. Orhangazi, 2012: 60).

"Britanya'daki meselelere yoğunlaşması, daha fazla bildiği, hâkim olduğu sosyal problemlerin içinde yetiştiği coğrafya olmasıyla ilgilidir; neticede bu sorunlar dünyanın diğer yerlerinde de benzerdir. Özel alandaki, kentteki, cephedeki mücadele dünyanın neresine gidersek gidelim renklerdeki tonaliteler farklı olsa bile tüm hızıyla sürmektedir. O halde Ken Loach bilinçli olarak kitleye yönelen ama bunu yaparken Hollywood klişelerini ve kalıplarını daha estetik ve entelektüel düzeye yükselten imajlara sahip bir sinema yapmaktadır" (Öztürk, 2020: 13-14).

Hill, Loach'un kurmaca ve belgesel tekniklerinin bir bileşimini kullanıyor olmasını özel alan ve kamusal alanlar arasındaki bağlantıyı kurabilmesine ve bu iki alan arasında durmadan geçişler yapabilmesinin olanaklarını oluşturduğunu ifade etmektedir (Hill'den akt. Orhangazi, 2012: 61). Ken Loach sinemasında birçok filmde (*Ben Daniel Blake*, *Ekmek ve Güller* vs.) imajların belirli, politik kurguya göre üretilmiş filmler olduğu söylenebilir. Diyaloglar ve sinematografi oldukça net ve açıktır. Ancak bu durum filmlerin sanatsal değerini azaltacak bir unsur değildir (Öztürk, 2020: 89). *Sorry We Missed You* özelinde de bu durumun geçerliliğini koruduğunu söylemek mümkündür. Loach'un filmleri, anlatmak istediğini dolaylama kullanmadan anlatmakta ve yaşamla ilgili derdini derinlikli bir biçimde

filmler yoluyla sunmaktadır. Bu noktada Loach'un sinema anlayışına söz konusu film üzerinden bakarak konuyu detaylandırmak ve keşfe koyulmak yerinde olacaktır.

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemleri içerisinde yer alan doküman analizi kullanılmıştır. Corbin ve Strauss'a göre (2008), ister basılı olsun ister elektronik olsun herhangi bir materyali ya da belgeyi değerlendirmede ya da incelemede başvurulan sistematik bir yöntem olan doküman analizi, ampirik bir bilgi geliştirmek adına verilerin incelenmesini, yorumlanmasını ve anlamlandırılmasını içermektedir. Dolayısıyla kapitalizm eleştirisi üzerinden yabancılaşma olgusunu merkeze koyan bu çalışma kapsamında, filmde yer alan karakterlerin deneyimleri, çalıştıkları yerlerdeki ilişkileri, birbirleriyle olan iletişimleri, kendi iç dünyalarında verdikleri mücadeleler gibi hem sosyolojik hem de psikolojik açıdan bir tahlil yapılmaya çalışılmıştır. Bu anlamda yabancılaşmanın nasıl ve hangi şekillerde kendini gösterdiği filmdeki ana karakterler merkeze alınarak tartışılmıştır. Dolayısıyla filmdeki karakterlerin deneyimleri yabancılaşma ışığında yorumlanmıştır. Bunlara ek olarak filmde görseller kullanılarak, betimlemesi yapılan yabancılaşma olgusunun nasıl sunulduğu somutlaştırılmıştır.

Yabancılaşma Bağlamında *Sorry We Missed You* Filminin Analizi

"Bir işte çalışıyorlardı fakat yine de ailelerini geçindiremiyorlardı. Çalışan yoksullar. Bu anlatılması gereken bir hikâye gibi geldi bize. Birçok insanın bildiği ama kimsenin hakkında konuşmadığı bir hikâye... Film birçok gerçek anlatıdan yola çıkarak çekildi ve dinlediklerimizin çoğu aslında bu gördüklerinizden çok daha trajikti."

(Ken Loach, 2009).

İngiltere'nin kuzeyinde bir sanayi kenti olan Newcastle'da hayatta kalma mücadelesi veren genç bir çift ve iki çocuğunun yaşamını anlatan *Sorry We Missed You* filminde derin yoksulluk ve işsizlikle karşılaşan Ricky'nin ailesiyle birlikte nasıl mücadele verdiği görülmektedir. Bir sanayi şehrinde işsizliğin ortaya çıkışı çarpıcı bir meseledir. Film, kısa dönemli çalışmalarla ayakta tutulan lojistik firmalarının çalışanlarını uygunsuz koşullarda sömürdüğünü göstermektedir. Gelişmiş bir sanayi kentinde geçen ve bir çekirdek aileyi merkeze alan filmde kapitalizmin kendisini var etmek ve devamlılığını sağlamak için yaratmış olduğu atmosfer izlenmektedir. Burada Öztürk'ün (2012: 27) mekâna dair belirttiği bir değerlendirme önemlidir: "Mekân, hem toplumsal ilişkileri yansıtan hem de etkileyen, üreten ve yeniden üreten boyutuyla diyalektiktir; mekân aynı zamanda var olan ilişkileri bir taraftan güçlendiren, diğer taraftan zayıflatan veya devam ettiren boyutu itibarıyla diyalektiktir." Bir yanda iktidarın tahakkümünü gözlemlerken diğer yanda bu hegemonyanın uygulandığı kişilerin yıpranmasına sebep olacak nesnelere görebilmek mümkündür. Ricky alt sınıf mensubu biri olarak takımın bir parçası olmak ümidiyle girdiği işten kârlı çıkmak bir yana sistemin derin çukuruna gömülmede, buna bağlı olarak ailesi de bu durumdan nasibini almaktadır.

Film genel olarak günümüzde dünyanın hemen her yerinde karşılaşılan dayanılması güç şartlar altında çalışmak zorunda kalan insanların yaşadıkları sorunları, aile problemlerini, geçim kaygılarını ve bu insanların bunlara karşı verdikleri savaşımını konu edinmektedir. Dolayısıyla film, kapitalist düzen içerisinde insan hayatının nasıl değersiz hale getirildiğine, insan emeğinin maksimum düzeyde nasıl sömürüldüğüne odaklanmaktadır. Filmde "iyi bir hayat" yaşayabilmek adına borç altına giren ve bu borçları ödemek için ise sürekli daha çok çalış(tırıl)maya mecbur bırakılan bir ailenin ağır çalışma koşulları, mesai

saatlerinin belirsiz olması, maddi açıdan emeklerinin karşılığının alınamaması gibi durumlarıyla karşılaşmaktadır. Bunların yanı sıra söz konusu filmde, ana karakterlerin hem işçi olarak, hem anne-baba olarak yaşadığı sıkışmışlık, bir şekilde her yere yetişmeye çalışan ama kendilerine dahi yetemeyen aileyi bir arada tutma mücadelesi işlenmektedir. Bunlara ek olarak film, çalışandan en üst seviyede verim almayı hedefleyerek kârını maksimize eden ve zamanında işlerini yapmaya zorlayarak istatistikî başarı vadeden kapitalizmin, bireylerden neler götürdüğünü anlatmaktadır. Ayrıca sosyal devlet anlayışının getirileri olan sağlık, eğitim, güvenlik, barınma gibi konularla ilgili kapitalist sistem içerisinde yaşanan sorunları da vurgulayan bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Bütün bunların sonucu, günümüzde hem bireysel açıdan hem de toplumsal anlamda farklı boyutlarıyla yabancılaşmayı doğurmaktadır. Filmin detaylı bir çözümlemesi yapıldığında yabancılaşma olgusunun daha açık ve anlaşılır bir biçimde görüldüğünü söylemek mümkündür.

Dolayısıyla bu filmde emek-sermaye bağlamında üretim ilişkilerinin birey üzerinde nasıl bir yapısal sorun oluşturduğu görülebilir. Henüz filmin başlangıcındaki karanlık ekran bu koşulların muhatabının İngiltere, hatta artık bir kapitalizm ülkesi olan dünyanın dört bir yanında karşılığı bulunduğunu göstermektedir. Filmin ilk sahnesinde karanlık ekranda birtakım sesler işitilmektedir. Kapitalizmin debdebeli karanlığı daha ilk sahnede ses imaj ve görüntü imajlarla kendisini görünür kılar. Daha filmin başında kapitalist sistemin acımasız yüzüyle karşılaşılır. Sinematik imajlar yoluyla egemen sınıfın sömürü ilişkisi Ricky ve Abbie gibi emekçi sınıf üzerinde nasıl tahakküm kurduğu gözlemlenmektedir. Kapitalist düzen için bu ailenin çalışanları kısa süreli iş ekonomisinin birer nesnesi durumundadır. Uzun süreli denilebilecek bu konuşmada Ken Loach, izleyiciye bu konuşmaların tek bir muhatabı olmadığını aktarmaktadır. Ricky karakterinin anlattığı yaşam biçiminin toplumda birçok karşılığı bulunmaktadır. Karakter hangi iş olursa olsun çalıştığını söylemekte, özellikle fiziksel gücünü kullanarak yaptığı işleri saymaktadır.

Ricky: *"Her işte çalıştım. Aklına ne geliyorsa yaptım. Çoğunlukla inşaat işleri. Temel inşaat, drenaj, kazı, planlama, beton dökme, çatı kaplama, döşeme, asfaltlama, plaka döşeme, tesisat, marangozluk. Mezar bile kazdım. Her şeyi yaptım."*

Ricky'nin çalıştığı işler emek sömürsünün hat safhada olduğu, işçi sınıfı denildiği zaman akla gelen, koşulları zor ve "vasıfsız" biçiminde tanımlanan türden özellikle fiziksel olarak yorucu ve zorlayıcı işlerdir. Karanlıktaki konuşmalarda Ricky'nin söylediği birileri tarafından izlenmenin verdiği rahatsızlıktan ve ağır şartlarda çalışmanın zorluğundan ötürü farklı bir alanda çalışmak istediğini ifade ettiği görülür. Aynı zamanda bireysel çalışma isteği olduğuna dair ifadeler de yer almaktadır. Orada karakterin iş başvurusu sırasında "Neden kendi başıma çalışıp kendimin patronu olmayayım dedim" şeklinde kendisini ifade ettiği kısımda aslında özgür bir iş alanında istediği biçimde çalışacağını zannettiği görülmektedir.

Gavin Maloney: *"İşsizlik yardımı aldın mı?"*

Ricky: *"Hiç. Yok, gururlu biriyimdir. Açlıktan ölmeyi yeğlerim."*

Gavin Maloney: *"Duyduklarım beni mutlu etti, Ricky."*

Ricky ile Maloney arasında geçen bu iş görüşmesi sahnesinde Ricky'nin neoliberal ekonomi politikalarını benimsediğine de vurgu yapılmaktadır. Ayrıca Ricky, işsizlik yardımı almadığını, almayacağını belirtirken sisteme ayak uyduran, sorun çıkarmayacak biri olduğunun vurgusu ile işi alabileceğini göstermektedir.

Gavin Maloney: *"Önce bazı şeyleri açıklığa kavuşturalım, olur mu? Burada işe alınmazsın. Ekibe katılırsın. Buna "katılım" deriz. Bize çalışmazsın. Bizimle çalışırsın. Bizim*

İçin araba sürmezsin. Hizmet sunarısın. İş sözleşmesi yok. Performans hedefleri yok. Teslimat standartları var. Maaş yok, ücret var."

Karl Marx, yabancılaşma olgusunu yalnızca çalışanlar üzerinden açıklamaz. Kapitalistin de sistem içerisinde yabancılaşma durumundan söz edilebileceğini söyler. Gavin Maloney'in bu cümlelerinden de bir yabancılaşma okuması yapılabilir. Nitekim Marksist bir tınıyla okunduğunda, yukarıda da anlatıldığı üzere çalışanın işiyle ilgili bir çerçeve çizilmektedir. Öyle ki kapitalist adına hareket eden Gavin Maloney üzerinden "pasif" sömürü sistemiyle ilgili vurgular ön plana çıkarılmaktadır. Filmde Gavin Maloney karakterinin iş tanımından aslında kurmaca cümlelerle Ricky'yi adeta modern köleliğe hapsettiği görülür. Daha bu aşamada kapitalist sistem içerisinde çalışan açısından da yabancılaşmanın tohumlarının atılmaya başlandığını ve filizlenmeye bırakıldığını söylemek mümkündür. Bilhassa işçinin, bir hiyerarşik yapı içinde çalışmadığını, birliktelik ve dayanışma içinde çalışılacağını ifade ettiği dolambaçlı sözleri ile aslında kılıfını değiştirerek bir sömürü sisteminin çarklarına dâhil edildiği anlaşılmaktadır. "Bize çalışmıyorsun ama bizimle çalışıyorsun, bizim için araç kullanmıyorsun ama insanlara hizmet sunuyorsun..." gibi cümlelerle görev tanımını yaparak özgür bir iş hayatını resmetmekte "işe alım sözleşmesi yok. Performans hedefleri yok. Maaş yok ama ücret var..." gibi cümlelerle de bu emek sömürsünü meşrulaştırıp cazibeli hale getirmektedir. Dolayısıyla tüm bunlar aslında çalışanları o eski kapitalist sistemin kasvetli havasından alıp kapitalist düzenin daha olumsuz şartlarına mahkûm etmenin bir formülü olarak işlerlik kazanmaktadır. Nitekim bu noktada görünürde bir sınıf atlama söz konusuymuş gibi gözükse de bilakis gerçekte daha önce sahip olduğu haklarının da alındığı bir yanılsama ile karşılaşmaktadır. "Mesai saati yok. Sadece müsait olacaksın" ifadesi ile de esnek çalışma saatleri adı altında işçinin tüm zamanı üzerinde tahakküm kuran sistemin garabeti görülmektedir. İş tanımında sürekli "kendi işin...", "kendin belirleyeceksin..." nev'inden ifadeler Ricky'nin yine özgür ve konforlu iş tahayyülü kurmasını sağlamaktadır. Ricky ise bu ifadelerin büyümesine kapılmış olmalı ki "böyle bir fırsatı asırlardır bekliyordum" yanıtı ile bunu göstermektedir. Hatta kendisini o kadar olumlu bir geleceğe kaptırmıştır ki, karısına iki yıl içerisinde ev alabileceklerini, konut kredisi için yeterli birikimleri olacağını düşünmektedir. "Kendi kaderinin efendisi ol" cümlesinden hareketle sömürü, başlangıçta görünmez bir halde ailenin (bu aile üzerinden emekçi sınıfın) derinlerinde hissedilmeye başlamaktadır. Daha sonraki sahnelerde Ricky'nin adeta o dipsiz kuyuya düşüşü görülmeye başlar. Kapitalizmin yeni bir yüzü olan neoliberal ekonomi politikalarının desteklendiği bu çalışma sistemi bir konfor alanı sunmamakla birlikte aslında kimse de "kendi işinin patronu" değildir. Bu sistem en zayıf halkayı hızlı bir şekilde dairenin dışına atan "vahşi" kapitalizmin ta kendisidir. Üstelik İngiliz ekonomisinin tüm "güçlü" yanlarına rağmen ülkede yaşayan bir işçinin bu türden bir katı sistemin içerisinde olması farklı sorgulamaları da doğurmaktadır. Ricky başlangıçta durumun farkında olmasa da filmin ilerleyen bölümlerinde "çarpındıkça batma" durumunun ete kemiğe bürünmüş hâli olarak görülmektedir. Sistem o kadar katı ve acımasızdır ki, insanların en temel fiziki ihtiyaçlarını bile karşılamasına müsaade etmemektedir. Ricky'nin arkadaşının tuvalet ihtiyacını gidermesi için uzattığı şişeyi ahlaksızlık olarak gören başkarakter sonraları teslim olmakta ve insani bir ihtiyacını bile zor koşullarda gerçekleştirmektedir. Bu durum yalnızca basit bir sorun olarak görülmemelidir. Nitekim tuvalet ihtiyacını gidermek için dahi zaman bulamayan çalışan, çalışma sürecinde ihtiyacını gidermek adına şişeyi kullanmak zorunda kalmaktadır.



Görsel 1: Ricky'nin gayri insani koşullarda çalışması

Zamana karşı bir yarışma zorunluluğu ile dayatılan lojistik işi Ricky'nin insanca yaşamasına engel olmaktadır. Performansa dayalı bir iş olmadığı işveren (Maloney) tarafından belirtilmiş olsa da en küçük bir hata ya da insani durum karşısında sistem sorun çıkarmaktadır. Loach'un kamerası çalışanların işlerini yetiştirmek için insani ihtiyaçlarından, sorumluluklarından, sosyal ilişkilerinden nasıl uzaklaşmaya mecbur bırakıldıklarını göstermektedir. Bu durum insanın kendi türsel varlığına yabancılaşması olarak yorumlanabilir. Nitekim Ricky çocuğunun acil durumlarında bile tercih yapmak zorunda bırakılmaktadır. Yine bu durum hiçbir ihtiyacı olmayan yapay zekâ ürünü gibi hareket etmesi beklenen çalışanların kendine yabancılaşması olarak okunabilir. Dolayısıyla filmde, kendine yabancılaşan bireyin en küçük bir itiraz ve hak arayışı durumunda ise kapı önüne konulduğu acımasız ve katı bir sistem betimlenmektedir. Hâlbuki iş kaybına rağmen çalışan kişi en azından yemeğini yiyebilmeli, ailesinin iyi ya da kötü zamanlarında onlarla birlikte olabilmelidir. Çalışanlar fiziksel ve zihinsel anlamda tamamen bitik bir hâldeyken duygusal anlamda da herhangi bir motivasyonları yoktur. Aksine üstten gelen dayatmalarla psikolojik şiddete maruz kalırlar. Üstelik bu insani hâller ortaya çıktığında alacağı ücretten kesinti olmaması gerekirken birtakım para cezaları, tazminat gibi yaptırımlar uygulanmaktadır. Hatta işin sürdürülebilmesi ve çalışanların sürekli kontrol edilebilmesi için mutlaka gerekli olan konum ve teslimat da dâhil her türlü hareketi kaydeden tarayıcının Ricky'ye verilirken sigortalanmadan zimmetlenmesini, herhangi bir arıza veya kaza olması durumunda cihazın zarar görmesinin çalışanı ağır yükümlülük ve borç altına sokacağı apaçık izleyiciye gösterilmektedir. Nitekim bir sahnede cihazın hasar görmesi sonucunda Ricky'nin yeni bir sorunla daha karşı karşıya kaldığı görülmektedir. Bunun sonucunda Ricky'nin yaşadığı olumsuzluklar tüm gerçekliği ile gösterilmekte ve izleyicinin durumu sorgulaması sağlanmaktadır.

Ricky'nin, arkadaşı Henry'nin günde 200 pound kazandığını, kendisinin de haftada 1200 pound kazanabileceğini söyleyerek işi konusunda kendini motive etmesi üzerine eşi Abbie "Ama haftanın 6 günü 14 saat çalışacaksın. Seni hiç göremeyeceğim. Birbirimizi göremeyeceğiz." derken yine mesai sürelerinin ne kadar uzun olduğuna ve ailesine "iyi bir hayat" sunmak isteyen Ricky'nin ailesinin böylelikle birbirinden nasıl uzaklaştığına dikkat çekilmektedir. Dolayısıyla bu durum geleceği için, içinde yaşadığı andan tamamıyla vazgeçmek zorunda kalan emekçi sınıfın iç sesi olarak görülebilir.

Ayrıca filmdeki önemli detaylardan biri de "tarayıcı" olarak kullanılan cihazdır. Bu cihaz yoluyla Ricky mesaj atabilir, rotasını belirleyebilir, onu telefon olarak kullanabilir, müşteriler kendi kargolarını takip edebilir, tahmini varış süresini hesaplayabilir, kısaca sistem üzerinden çalışanın her hareketi gözetime tabi tutulabilir.

Ricky: "Bir de bipliyor. Hem de çok bipliyor. Arabadan iki dakika ayrılısam başlıyor biplermeye. Müşteri yerimi hep bilir. Her koliyi takip ediyorlar. Ön kapı, arka kapı. Bahçe kulübesine koysan bile nerede olduğunu biliyor."

Burada öncelikle “cansız olanın” (tarayıcının) “canlıyı” (çalışanı) yönlendirdiği, ona hükmettiği görülmektedir. Kapitalistin bütüncül ve eksiksiz kontrol mekanizmasının tek bir cihazla nasıl sağlandığı bu durumu kanıtlar niteliktedir. George Orwell’ın geleceğe ilişkin olumsuz/karamsar bir senaryo olarak anlattığı *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* kitabındaki “büyük biraderin gözü üstünde” (2021: 11) betimlemesi adeta başka bir haliyle filmin bu kısmında kendini göstermektedir. Burada bireysel irade ile eyleme geçmek yerine insan zihninin dolaylı yollardan kontrol edilebildiği, bireyin mekanizmanın bir parçası, makinenin bir dişlisi gibi rutin bir işleyişe tabi tutulduğu söylenebilir. İnsanın bu mekanize edilme durumu, teknik bir cihaz ile bütün edilme hali yine çalışanın yabancılaşması olarak okunabilir. Ricky zamanla yarışmakta ve gözetimin çok çeşitli biçimlerine maruz kalmaktadır. Bunun sonucunda ise Ricky çalıştığı süre zarfında çeşitli sorunlarla baş başa bırakılmaktadır. Bu sorunlardan biri trafikte, polis memuru ile yaşadığı tartışmadır. Kargoyu teslim etmek üzere yolda bıraktığı aracı çekmezse polis, sert bir şekilde ceza keseceğini söylemektedir. Farklı sahnelerde Ricky uykulu bir şekilde araç kullanmakta, gasp edilip dayak yemektedir. Ayrıca Ricky’nin kızı Liza ile verdiği yemek molasının Ricky’nin aleyhine sonuçlanması söz konusudur. Yine Ricky’nin işyerinde bir arkadaşı 14 gün aralıksız çalıştığını ve 2 saat bile izin verilmediğinden yakınmaktadır. İzin verilmeme nedeni olarak bir önceki hafta birkaç teslimatı zamanında yerine getirememesi gösterilmektedir.



Görsel 2: Ricky’nin çalışma sırasında yaşadığı sorunlara farklı sahnelerden örnekler

Gavin Maloney: “Bütün şikâyetleri, öfkeyi, kızgınlığı, nefreti, içime çekiyorum bu beni canlı tutuyor. O enerjiyle, bu deponun etrafında koruyucu bir kalkan oluşturuyorum ve burası ülkedeki en üretken depo. Neden en iyisiyim biliyor musun? Çünkü bu aleti (tarayıcıyı) mutlu ediyorum. Gittiğin evler, gördüğün yüzler, konuştuğun insanlar samimi olarak nasılsın diyorlar mı sana? Direksiyon başında uyuya kalıp bir otobüse çarpsan umurlarında olmaz. Tek umursadıkları fiyat, teslimat ve ellerine geçen ürün. Hepsi bu kutunun içinde. Ve bu kötü ülkedeki diğer bütün küçük kara kutularla yarış içinde. Sözleşmelere karar veren de bu. Kimin yaşayacağını o seçiyor.”

Emek-sermaye ilişkisi içerisinde müşterilerin çalışanların insani değerleriyle ilgili en ufak bir vicdani sorumluluk ya da anlayış göstermediği gibi herhangi bir hata, aksama, olağan dışı herhangi bir durum olabileceği ihtimaline bile tahammül edemedikleri

gözlemlenmektedir. Aslında birçok sektörde emeğe yabancılaşma gözle görülür biçimdedir. Ayrıca bu durum insanların diğer insanlara yabancılaşmasıdır. Çalışanların da etten kemikten var olan, hasta olabilen, gereksinimleri ve duyguları olan bir canlı olduğu çoğu zaman göz ardı edilirken bu duruma özellikle yakın geçmişimizdeki pandemi sürecinde daha da belirgin bir şekilde tanıklık edilmiştir. İnsanların günlerce hatta aylarca sokağa çıkmadığı evlerinde kendilerini izole ettikleri süreçte bilhassa kargo çalışanlarının iş yükü artarken çalışanlara karşı sömürünün arttığı, gayri insani çalışma koşullarının keskinleştiği bir atmosfer oluşmuştur. Dolayısıyla bu filmde de tam olarak yabancılaşmayı üreten kapitalistlerin yabancılaşmayı devam ettiren aktörler oldukları da görülmektedir.

Öte yandan Ricky sorumluluklarının farkında olan iyi bir aile babasıdır. Çocukları ile ilgilenmeye çalışır, karısının fedakârlıklarının farkındadır. Ailesini ayakta tutabilmesi, kiracı oldukları evden atılmamaları için de çalışmak zorundadır. Bu yüzden de asgari şartlarda yaşayan ailesinin varlığını sürdürebilmesi için en temel ihtiyaçlarından bile vazgeçmek zorunda kalmıştır. Sistem öylesine acımasız ve garabet bir yapıdır ki, kendi işinin patronu kılıfı ile çalışanların hakları hiçe sayılmaktadır. Herhangi bir sendikal ayrıcalıkları olmadığı gibi mesai saat aralıkları da yoktur. Aslında kapitalist sistem kendi içinde bazı değişim ve dönüşümler geçirmiş, işçi sınıfı güçlüklerle bazı haklar elde etmiştir. 18. yüzyıla dayanan işçi hareketleri ile çalışma koşullarına karşı mücadele verilmiş ve bu dönemde mesai saatleri 16 saate kadar sürmüştür (Şahin, 2015: 166). Günümüzde ise büyük mücadeleler verilerek elde edilen 8 saat mesainin bile yeniden ortadan kalkması ve “vahşi” sistemin tekrar gün yüzüne çıktığını sinematografik imajlarla filmde görebilmekteyiz. Özellikle Abbie'nin baktığı yaşlı kadınlardan birisi, onun çalışma saatlerini duyduğunda “hey sekiz saatlik çalışma şartlarına ne oldu?” şeklinde bir sorgulamaya gitmektedir. Burada vurgulanması gereken bir diğer detay ise Abbie'nin bakıcılığını yaptığı yaşlı insanların kendileridir. Şöyle ki, bu bakıma muhtaç insanların çocukları da kapitalist düzenin farklı girdaplarında boğulan ve kapitalizmin girift yapısında mekik dokuyan emekçilerdir. Bu yaşlı insanlar da kendi çocukları tarafından kapitalist sistemin iş yükü içerisinde arka plâna atılmaktadır. Öte yandan filmde sosyal devlet anlayışının olmadığı da eleştirilmektedir. Zor şartlar altında çalışan insanların maddi ve manevi sömürü nesnesi haline geldiği bir ortamda devletin bu kurumları denetlemediği çıkarımında bulunulabilir. Ricky tuvalet ihtiyacını bile gideremezken, yaşlı insanlar da devletten ziyade Abbie gibi çalışanların merhametine bırakılmıştır. Abbie burada iyi bir örnek olsa da yaşlıların bakımını üstlenen herkesin aynı hassasiyete sahip olmayabileceği ve bu durumun denetlenmesi gerektiği mutlaka düşünülmelidir. İşçi sınıfı üzerinde şirketlerin kurduğu baskı ve tahakküm devletçe denetlenmediği gibi asgari düzeyde bir konfor alanı yaratılmadığı da göze çarpmaktadır. Toplumun refah seviyesi ve konfor alanı bakıma muhtaçların ne durumda olduğu üzerinden görülebilir.

Ricky'nin karısı Abbie de benzer bir yapısal şiddete maruz kalan merhametli bir annedir. Onun da hayatı yaşlı ve bakıma muhtaç insanların ihtiyaçlarını gideren onların öz bakımlarını yapan bir işte geçmektedir. Yeterince zor olan işi, eşinin kargo işini yapabilmesi için Abbie'nin arabasını satıp kendisine bir minibüs alması ile daha da zor bir hale gelmiştir. Abbie günlük olarak belirli sayıda yaşlının bakımını yapmak için onların evleri arasında koşuşturarak çalışma hayatını sürdürmektedir. Bu işi yaparken yol masraflarını kendi cebinden karşıladığı ve toplu taşıma ile ulaşım sağladığı görülmektedir. Aslında araba onun için önemli bir ihtiyaçtır. Garantisiz sözleşmeli bir işte ziyaret başına ücretle çalışmaktadır. Bu durumun aile içerisinde soruna yol açmakta, tartışmayla sonuçlanmaktadır.



Görsel 3: Aile içinde çalışma koşulları ile ilgili bir tartışma

Mesai kavramından uzak bir çalışma sistemi olan Abbie, bir işten diğerine giderken bir anne olarak otobüste yolculuk sırasında evini de idare etmeye çalışmaktadır. Kızı Liza ve oğlu Sebastian'a sesli mesajlar bırakarak uzaktan ebeveynlik yapmaya çalışır.

Abbie: "Merhaba, Liza. Fazla tutmayacağım. Dolapta makarna var. Mikrodalgada ısıtırsın, olur mu? Projeni masaya çıkar ben gelince bakarım. 15 dakika bilgisayar hakkın var. Ödevlerin bu gece bitecek. Dokuza çeyrek kala yatağa gireceksin, tamam mı? Ne zaman gelirim, bilmiyorum. Çabuk gelmeye çalışacağım. Baban geç gelecek ama."



Görsel 4: Abbie'nin bir anne olarak iş arasında eve ilgili çocuklarına sesli mesaj bırakması

Görüldüğü üzere düzensizliğin düzen olarak belirlendiği günümüz kapitalizm koşullarında çocuklarının yanı sıra kendilerine dahi ayıracak zamanları yoktur. Bütün bu durumlar en yıkıcı haliyle kapitalizmin yol açtığı bir yabancılaşma tasviridir. Filmin farklı bir sahnesinde Abbie, eşi Riky'ye "Yapma böyle. Şimdi olmaz. Seni yarınki yapılacaklar listeme ekleyeceğim. Listenin başına." der. Bu sahnede Abbie'nin önceki düzenli hayatının nasıl sekteye uğradığı görülmektedir. Karı-koca ilişkisinin ertelendiği, özel hayatlarına zaman ayıramamaları ve onlar için bu durumun bir lüks haline geldiğini söylemek mümkündür.

Dolayısıyla burada da son derece insani bir durum olan seks hayatının istenildiği zaman yaşanmaması insanların cinselliğe ve kendi cinsiyetine yabancılaşması durumunu da beraberinde getirdiği görülmektedir. Böylelikle kapitalizmin, emek süreci içerisinde bireyleri sömürmekten çok daha öteye giderek insanların yatak odalarına dahi nasıl müdahil olduğu gözlenmektedir.

Tüm zorluklara rağmen Abbie'nin işini de severek yaptığı görülür. İnsani ve önemli bir iş yaptığının farkında olan Abbie kendince ahlaki bir kural da belirlemiştir ve böyle bir motivasyonla paradan önce insana ve insani değerlere önem veren biri olduğu imajlarla gösterilmektedir. Tahammülünü zorlayabilecek insanlarla çalışmasına karşın oldukça sabırlıdır. Özel ve kişisel yaşanmışlıklarını paylaşması şirket tarafından hoş karşılanmasa bile Abbie "Müşterilerle yakınlaşmak yasak. Bu kelimedenden de nefret ediyorum." diyerek bakımını yaptığı insanlarla duygusal ilişkiler kurmakta, birtakım hatıralarını paylaşmaktadır. Çünkü Abbie vicdanlı bir insandır ve yaptığı işi sadece bir iş olarak görmemektedir. Ancak içinde bulunduğu sistem ve Abbie karakteri çelişki içerisinde. Abbie'nin değer verdiği ilişkiler, içerisinde bulunduğu sistemde yer yoktur. Bakımını üstlendiği yaşlı kadınlardan biri 1980'li yıllardaki dayanışmayı, sendikal hakları ve işçilerin sınıf mücadelelerini anlatırken izleyicinin gözünde şimdikinden çok farklı bir düzen tasavvur edilmektedir. Yaşlı kadın "Bedava kahvelerimizi içerken çekilen resim..." ve "günde 500 kişiyi doyurduğumuzu biliyor muydun?" şeklindeki ifadeleriyle bu nüansların altını çizmektedir. "...ama başardık" sözleriyle de mücadelesinin zaferle sonuçlandığı anlaşılmaktadır. Fakat şimdiye gelindiğinde bu mücadelelerden ve haklardan söz etmenin mümkün olmadığı da görülmektedir. Çalışma saatleri yüzyılın başındaki gibi çok uzun sürelere yayılmakta, temel gereksinimler yok sayılmaktadır. Abbie'nin bu yaşlı kadınla kurmuş olduğu bağdan yine insani değerlere önem verdiği anlaşılmaktadır. Bir gece kadının ona ihtiyacı olduğunu öğrendiğinde "aile gecesi" (haftada bir günü ailesi ile geçirmektedir) olmasına rağmen ona yardıma koştuğu görülmektedir. Kendisi emekli eski bir sendikacı olan yaşlı kadının da kapitalist sistem içerisinde iş saatlerini önemsememesi ve bu saatleri dikkate almayarak bakıcısını talep etmesi lüksünü kendinde görmesi yabancılaşmanın ne kadar kanıksandığının ve bu konuya dair farkındalığın ortadan kalktığının vahim bir örneği olarak görülebilir. Bu sahnede Ricky'nin "Cumartesi gecesi bu saatte taksi falan bulamazsın. Saatlerce beklersin." cümlesinin aynı zamanda Abbie'nin günün hangi saati olursa olsun işe gitmeye hazır halde bulunması gerektiğinin, mesai kavramının olmayışının da bir göstergesidir.



Görsel 5: Abbie'nin işinde mesai kavramının olmaması, her an işe hazır halde bulunması

Yine hiçbir işe yetişemeyen, hiç kimseye yetemeyen Ricky ve Abbie'nin aile içi rollerinde de yaşadığı sorunlar göze çarpmaktadır. Abbie'nin annelik halini kendince yerine getiremeyişinden dolayı yaşadığı üzüntü de filmde cümlelerine yansımaktadır:

Abbie: "Sürekli Seb ile konuşmaya çalışıyorum ama yeterince yanında değilmişim gibi hissediyorum. Haftada üç akşam yeterli gelmiyor. Çocuklarımın yanında olmalıyım."

Filmde Abbie'nin de Ricky'nin de aile içi rollerini yerine getirme noktasında tatmin olamadıkları görsel imajlarla ve ses imajlarla görünür olmaktadır. Anne olan Abbie çocuklarıyla daha fazla zaman geçirmek istemekte, Ricky ise işe giderken çocuğunu da yanına alarak ona vakit ayırmak istediğini ve aynı zamanda mecburiyetlerini göstermektedir.

Filmin bir diğer çarpıcı karakteri ise gelecekte ümidi kalmamış olan Ricky ve Abbie'nin oğlu Sebastian'dır. Filmin başlarında oğluna yeni işinden bahseden Ricky'nin oğlundan aldığı tepki "sen de mi o beyaz minibüslü adamlardan olacaksın?"dır. Seb Turner olan bitenin farkındadır ve babasından önce durumu kestirebilmektedir. Bu yüzden kendisini sanatsal ama anarşik bir faaliyet olarak nitelenen grafitilere vermiştir. Yine Seb işsizler ordusuna katılacağını düşündüğünden olsa gerek okulu hiç önemsememekte, bir okuldan mezun olmanın, diploma almanın kendisine iyi bir şeyler katabileceği konusundan endişe etmektedir. Annesi ile babasının çabasını belki de ömrünü heba etmek olarak görmektedir. Sebastian'ın okulu umursamaması üzerine annesi ve babasıyla tartışmaktadır. Ancak bunun asıl kaynağı, ebeveynlerin sürekli çalışmak zorunda kaldıklarından çocuklarına yeteri kadar zaman ayıramamasıyla da ilişkilendirilebilir.

Ricky: "Neler oluyor? Geleceğini düşün evlat."

Abbie: "Seb. Bunu konuşmuştuk. Üniversiteye gidebilirsin."

Sebastian: "Harpoon'ın ağabeyi gibi olmak için mi gideceğim? 57 bin pound borcu var. Çağrı merkezinde çalışıyor, sorunlarını unutmak için her hafta sonu kafayı buluyor."

Bugünün dünyasında böyle bir düzen içerisinde Sebastian'ın geleceğe dair bir beklentisinin olmayışı, çevresindeki insanların yaşadığı sorunlardan yola çıkarak umutsuzluğa kapılması gibi durumlarla karşılaşmaktadır. Ve küçük bir çocuk ya da ergen ruhuyla isyanını sokaklarda duvar resimleri yaparak sanatsal bir gösterge ile dışa vurmaktadır. Burada grafiti önemlidir. Nitekim Sebastian, kapitalist sistemi eleştiren düşüncelerini grafiti yoluyla ifade etmeye çalışırken eğitim sistemi de eleştirilmektedir. Sebastian'ın grafiti sahnesinde geçen "imkânları kısıtlı alt kesimden çocuklar için bir proje" cümlesi bu eleştirileri kanıtlar niteliktedir. Burada dünyaca ünlü sokak sanatçısı Banksy'nin Seb için bir motivasyon kaynağı olduğu düşünülebilir.



Görsel 6: Sebastian'ın arkadaşlarıyla birlikte yaptığı grafiti sahnesi

Dünya genelinde şöhret kazanmış bir sokak sanatçısı olan Banksy günümüzde çok çeşitli çalışmalarıyla geniş bir kitleye hitap etmektedir. Bu kitlenin oldukça heterojen bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür. Sanatla ilgilenen birçok entelektüelin yanı sıra onun sayesinde ilk kez sanatla tanışan toplulukları da kendisine hayran bırakmaktadır. Şüphesiz bu teveccühün sebebi onun çok fazla konuya kendi tarzı ile eğilmesidir. Toplumsal sağduyuyu önemsemesi ve kendine has estetik özgün dili başarılı bir şekilde kullanması bu dinamizmin kaynağı olarak görülebilir. Banksy özellikle İngiltere'de kamusal alanda veya kamusal alanın dışında görsel kültürden tüketim kültürüne, sanatsal alandan, mevcut iktidara kadar toplumsal konulara eğilen ve muhtelif alanda eleştirel dozu yüksek pek çok çalışmaya imza atmıştır (Selvi ve Koca,2016:278). Ressam, grafiti sanatçısı ve siyasi aktivist olan Banksy, temalı grafitileri ve protest sanatçı tavrı ile 1990'lı yıllardan bugüne özellikle Londra ve Bristol'de dikkat çeken bir isimdir. Bilhassa kamusal alanlarda yapmış olduğu çalışmalar bazıları tarafından vandal ve anarşik olarak değerlendirilmekte kimileri için ise sanatın zirvesi olarak görülmektedir (Mutlu, 2008). Mancoff (2018), Banksy'nin özellikle savaş karşıtı, anti-kapitalist, kurtuluş karşıtı, tüketim karşıtı gibi düşüncelerini kavramsallaştırmak amacıyla balon, çocuk, yaşlı, polis, asker, maymun gibi imgeler kullandığını mizahla karışık ironik bir biçim ortaya koyduğunu belirtmektedir.

"Banksy'nin grafiti dünyasına eklenmesi ise 1980'lerin sonu ve duvarların artık endüstrileşmeye karşı duran sanatçıların yeni alanı olduğu 1990'lara rastlamaktadır. Önceleri sadece Bristol'de tanınan Banksy daha sonra tüm Birleşik Krallık'ta tanınır olmuştur. Kendisinden önce Inkie, Nick Walker, 3D gibi önemli graffitiler yer alsada görünürde Bristol'ün sokak sanatı hikâyesi Banksy ile hatırı sayılır bir ün kazanmış gibidir. Süreç takip edildiğinde ise; Banksy'nin kolay okunabilir şablonlarını kesip ünlü olmadan önce sokak sanatı hayatına ilkin geleneksel tarzda graffitiler yaparak başladığı görülmektedir"(Selvi ve Koca, 2016: 280-281).

Sanat dünyasında zor kabul görmüş, müze ve sanat galerilerine alaycı bakan, 2010 yılında *Time* dergisinde dünyanın en etkili 100 ismi arasında gösterilmiş bir "gerilla artist" olarak anılmaktadır. Savaş karşıtlığı, çevreci duruşu, tüketim eleştirileri ile Bristol'den gelen sıradan bir grafiti sanatçısı iken eserleri müzayedelerde ciddi rakamlarda alıcı bulan bir isim haline gelmiştir (Özen ve Eken, 2017: 499). Umudu ve barışı her zaman saklı tutan Banksy örneğin "kırmızı balonlu kız" grafiti eserinde "her zaman umut vardır" mesajını verdiği düşünülmektedir (Özen ve Eken, 2017: 502). Seb Turner da bu umudu duvarlarda iç

görülerini resmetmekle göstermeye çalışıyor olabilir. Aynı zamanda Sebastian'ın defterlerine ve duvarlara çizdikleri grafitilerde çok fazla soru işaretleri kullanmasından da onun dünyasında birçok şeyin anlamlandırılmadığı görülmektedir. Geleceği ile ilgili oldukça karamsardır. Yakın bir arkadaşının başka bir kente gitmek zorunda kalışı ise karamsarlığı ve üzüntüsünü daha da katlamıştır. Üstelik bu ayrılığın, gidişin sebepleri de oldukça ağır nedenlerden ötürüdür, gönüllü bir gidiş değildir. Sistemin çocukları da koruyamadığı burada bir kez daha gösterilmektedir. O yaştaki bir çocuğun ergenlik çağında yaşadığı bir takım sorunları paylaşacak kimsesi kalmamıştır. Annesi ve babası zaten çalışmaktadır. Bu durumun bir patlama yaşatacağının, beraberinde olumsuzluklar doğuracağına belirginleşmesi çok açıktır. Anne ihtiyatlı ve ılımlı davranışla bu krizi çözmeye çalışsa da baba yaşamış olduğu ağır yüklerden ötürü, hiç yapmayacağına inandığı şeyi yaparak olayı çocuğuna fiziksel şiddet uygulamaya kadar taşımaktadır. İki taraf da sorunlarını birbirleriyle paylaşamadığından dolayı bir kopuş yaşanmakta ve birbirlerine karşı saygısızlıkların devamı gelmektedir.

Ailenin küçük kızı Liza Jane Turner ise çocuksuluğu masumiyeti ile her zaman umut içerisinde. Ancak aile içerisinde yaşananlar onun ruhunda da derin yaralar açmaktadır. Liza'nın babasıyla en azından dağıtım işinde beraberce araçta dolaşmasına, babasıyla vakit geçirmesine bile izin vermeyen bir üst yapı da onu yalnız bırakmaktadır. Burada bir kez daha kimsenin kendi işinin patronu olmadığı görülmektedir. Mesele kurumun çıkarları söz konusu olduğunda "marka bizim" tepkisi ile karşılaşılırken, işinin çıkarları söz konusu olduğunda sendikal haklar, sağlık güvencesi, sigortalama gibi yükümlülükler görmezden gelinmektedir. Kendince çözümler üreterek ailesini bir araya getirirken ağır bir duygusal tahribat yaşadığı görülmektedir.

Özellikle İngiliz toplumlarında sekülerlikten uzak toplumsal ve siyasal değerleri önemseyen bir düşünce geleneğinin hâkim olduğu muhafazakâr bir yapı vardır (Mollaer, 2008: 14). Ailevi değerleri önemseyen muhafazakâr yapı, neoliberal ekonomi politikaları ile tahribata uğramaktadır. Filmde, paranın öneminin arttığı noktada çekirdek ailenin yok olmaya doğru gittiği görülmektedir. Üstelik bu aile özverili ve dürüsttür, önemseydiği birtakım toplumsal ahlaki değerleri vardır.

Filmin son kısımlarında Ricky mağduriyet yaşamasına rağmen haklarını elde etmek bir yana daha da borçlanmıştır. Hastanede röntgen sonuçlarını beklerken Maloney, Ricky'yi arar: "Yarın için yerine birini buldun mu?" diye sorar. Ricky: "...şu an bir hastanedeyim ve yerime şoför buldum mu diye mi soruyorsun? 100 pound daha ceza yiyeceğim, değil mi?" şeklinde cevap verir. O sırada Ricky'nin eşi Abbie dayanamaz ve telefonu alarak "Ben Ricky'nin eşi Abbie. Kocamla hastanedeyiz. Yüzü dağılmış halde ve röntgen sonuçlarını bekliyoruz akciğeri delinmiş olabilir, kafasını daha kontrol etmediler bile. Oturmuş bize cezalardan, 1000 pounddan bahsediyorsun." der.



Görsel 7: Ricky ve eşi Abbie hastanede

Olayın tahammül sınırlarını zorladığını Abbie'nin kocasının işverenine verdiği tepkiden anlamak mümkündür. Film boyunca hep arabulucu, sabırlı bir kadın olarak görünen Abbie bile bu duruma direniş göstermekte ve itiraz etmektedir. Ricky'nin her şeye rağmen çalışmaya devam etmek zorunda hissetmesi ise oldukça dramatik bir biçimde sunulmaktadır. Aile, insani olarak babayı evde istese de sistem buna izin vermemektedir. Çünkü hali hazırda eldeki imkânlardan olmak yerine sistem içerisinde erimeye devam etmeyi tercih etmek zorunda bırakılmış ve sisteme direnmemiştir. Çalışıyor olmasına rağmen filmin başlangıcındaki borcundan daha fazla borçlanmıştır. Buradan da anlaşılacağı üzere kapitalist düzen içerisinde insan hayatının değersizleştiği, asıl önemli olanın o işi kimin ne şekilde, nasıl yaptığı değil, işin yürütülüp yürütülmediği, verilen görevlerin yerine getirilip getirilmediğidir. Oysa daha filmin başında geçen konuşmalarda ailesine iyi bir hayat sunup güzel bir gelecek vadeden bir baba figürü söz konusuydu. Ayrıca Abbie'nin, eşinin "patronuna" hakaret etmesi ve bundan dolayı üzüntü duyması o yıpranmışlığın, parçalanmışlığın uç noktada yaşandığını kanıtlar niteliktedir.

Tüm bunlara rağmen filmde aileyi bir arada tutma çabası gözlenmektedir. Nitekim zaten sistem tarafından yalnızlaştırılan, yabancılaştırılan insanların yaşadıkları sorunları aşmasının temeli bu dayanışma meselesinde yatmaktadır. Ancak filmde bunun gerçekleşmesinin çok da mümkün olmadığı görülmektedir. Nitekim filmde kapitalizmin "kendi işinin patronu olma", "iyi bir hayat sürme", gibi parıltılı kelimelerle çalışana sunduğu teklifler buz dağının görünen kısmı olmaktan öteye gitmemektedir. Loach'a göre (2009), bireylerin içerisine çekildiği ve kapitalizmin geldiği bu aşama bir çöküşü değil, bilâkis kapitalizmin bir başarısını göstermektedir. Nitekim bugünün dünyasında kapitalizmin istediği şey, işverenin hiçbir sorumluluk üstlenmek istemediği bir emek düzenidir.

Sonuç

Kapitalizm, günümüzde çalışma şartlarını iyileştirme gibi bir yanılsama yaratarak daha da işin içinden çıkılmaz bir hale getirmiştir. Söz konusu film de, temel olarak bu durumdan yola çıkarak kapitalizmin bireyler üzerinde oluşturduğu baskıyı, etkiyi, sorunları farklı karakterler üzerinden işlemiştir. Kuşkusuz kapitalist sistem içerisinde yaşanan bu sorunlar yabancılaşmanın ortaya çıkmasını da beraberinde getirmektedir. Filmde insanların iş yoğunluğundan ailesine, sevdiklerine, kendilerine zaman ayıramadıkları ve böylece toplumsal süreçte yabancılaştıkları sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte filmde yer alan

ana karakterlerde beliren yabancılaşma sorunsalı, temelde ekonomik olmanın yanı sıra hem sosyolojik hem de psikolojik tahribata yol açan çok boyutlu bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

Sorry We Missed You filminin eleştirisi, -yönetmenin diğer birçok filmde olduğu gibi- sermaye sahipleri tarafından çalışanların ve onun emeğinin bir sömürü nesnesine dönüştürülmesi, kapitalist sistemin kendi hâkimiyetini ve gücünü toplumdaki bireylerin ve yapıların üzerinde nasıl kurduğunu göstermektedir. Çalışanların bu noktadaki pozisyonu ve yerleştirildiği konum da açık ve net bir biçimde izleyiciye sunulmaktadır. İşçi kendisini hangi ölçüde sisteme kaptırırsa o kadar sömürü nesnesi haline gelmektedir. Tükendiği noktada ise sistem onu tamamen dışına atmakta, fiziksel, zihinsel ve toplumsal anlamda adeta ölüme terk etmektedir. Marksist jargondan söylenecek olursa çalışanlar yabancılaşmaktadır.

Yaşama ilişkin dertlerini filmlerle anlatan Loach, pazaryerinin, kitlenin sanatı olan sinemayı insanlarla buluştururken sinematik bir biçimde vermektedir. Burada sinematik kavramı önemlidir. Şöyle ki yönetmen, Öztürk'e göre temsili rejim ve estetik rejim olmak üzere iki düzlemde çalışmaktadır. Yani klasik anlatının temel kalıplarını kullanmakla birlikte klasik filmlerle özdeşleştirmek mümkündür. Filmlerinde estetik imajlar söz konusudur ve yönetmenin imzasını attığı yerler bu kısımlarda görülmektedir. Onu *auteur* kılan bölümler de bulunmaktadır (Öztürk, 2020: 225-226). Anlaşıldığı üzere Ken Loach *Sorry We Missed You*'da güncel meseleleri konu ederek derdini anlatmaktadır. Son noktayı koymadan önce şu da belirtilmelidir ki, Ken Loach'ın tam da bu filmi çektiği dönemlerde İngiltere merkezli bir dağıtım ve e-ticaret şirketinin çalışanlarını nasıl kısıp sıkıştırdığına dair haberlere rastlamanın tesadüf olmadığını söylemek mümkündür. "Hedeflerimiz inanılmaz şekilde artırıldı. Tuvalete gitmeye zamanım olmadığı için su içmiyorum.", "Üst katta çalışanlar tuvalete gitmek için dört kat merdiven inmek zorunda kalıyor. 'Boş geçirdikleri' zaman yüzünden cezalandırılmaktan ve işlerini kaybetmekten korkan insanlar tuvaletlerini şişelere yapıyordu", "Çok kötü hissetmeme rağmen işe gittim ve iki saatin sonunda artık takatim kalmadı. Müdürüme hasta olduğumu söyledim ve doktora gittim. Doktor raporu getirmeme rağmen resmi bir uyarı aldım" (gazeteduvar, 2018) gibi haberlerden bunun toplumda bir karşılığı olduğu görülmektedir. Loach ise arada kameranın olduğunu unutturacak kadar gerçekliği, kendi estetik operasyonlarını kullanarak vermektedir. Hem de o kadar açık ve net bir biçimde anlatmıştır ki, muhataplarına daha baştan filmin ismiyle seslenmektedir: "*Sorry We Missed You*"

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale yazarları herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmişlerdir.

.Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

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

Kaynakça

- Braverman, H. (2008). *Emek ve Tekelci Sermaye*. (çev. Ç. Çidamlı), İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Corbin, J., Strauss, A. (2008). *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. Thousand Oaks: Sage.
- Fromm, E. (1990). *Sağlıklı Toplum*. (çev. Y. Salman ve Z. Tanrısever). İkinci Baskı, İstanbul: Payel Yayınları.
- Fromm, E. (2004). *Marx'ın İnsan Anlayışı*, (çev. Kaan H. Ökten), İstanbul: Arıtan Yayınları.

- <http://mimdap.org/2008/07/banksy-kentleri-sprey-boyayla-dedhithtiren-adam/> (Erişim Tarihi: 01.08.2022).
- <https://t24.com.tr/haber/ken-loach-torino-festivali-nde-verilen-odulu-reddetti-iscilerin-dayanisma-talebine-nasil-sirtimi-donebilirim,996208> (Erişim Tarihi: 28.09.2022).
- <https://www.gazeteduvar.com.tr/dunya/2018/04/17/amazon-calisanlari-korkudan-tuvalete-gitmiyor> (Erişim Tarihi:22.01.2021).
- <https://www.star.com.tr/yazar/Is-istemek-devrim-yapmaktir-yazi-588486/> (Erişim Tarihi: 22.01.2021).
- <https://www.trtizle.com/programlar/film-onu-arkasi/film-onu-157-bolum-2939121/> (Erişim Tarihi: 22.01.2021).
- Kulak, Ö. (2011). "Karl Marx'ta Yabancılaşma, Meta Fetişizmi ve Şeyleşme Kavramları" *Doğu Batı Düşünce Dergisi: Karl Marx*, (55), 33-61.
- Loach, K. (2009). "This is not an accident. This is not capitalism failing. This is capitalism working", muhabir, A. Lobb, *The Big Issue*, 1382, 20-23.
- Mancoff, D. N., (2018). Banksy British graffiti artist. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Banksy> (Erişim Tarihi: 01.08.2022).
- Marx, K. (2011a). *Kapital I*, (çev. M. Selik, N. Satlıgan), İstanbul: Yordam Kitap.
- Marx, K. (2011b). *1844 Elyazmaları: Ekonomi Politik ve Felsefe*. (çev. K. Somer), Dördüncü Baskı. Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2013a). *Yabancılaşma*, (çev. K. Somer, A. Kardam, S. Belli, A. Gelen, Y. Fidancı, A. Bilgi), (der. Barışta Erdost), Beşinci Baskı, Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2013b). *1844 El Yazmaları*, (çev. M. Belge), Sekizinci Baskı, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Mollaer, F., (2008). *Türkiye'de Liberal Muhafazakârlık ve Nurettin Topçu*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- O'Brien R. (Yapımcı) & Loach, K. (Yönetmen). (2019). *Sorry We Missed You* [Sinema Filmi] İngiltere: Sixteens Films.
- Ollman, B. (2012). *Yabancılaşma Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*, (çev. A. Kars), İstanbul: Yordam Kitap.
- Ollman, B. (2015). *Marksizme Sıra Dışı Bir Giriş*, (çev. A. Kars), Üçüncü Basım, İstanbul: Yordam Kitap.
- Orhangazi, O. N. (2012). *Politik Sinema Kavramı Üzerine Bir İnceleme: Demiryolculardan Postacılar Ken Loach Sineması*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Ankara.
- Orwell, G. (2021), *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, (çev. C. Üster), İstanbul: Can Yayınları.
- Özen, B., Eken, G. (2017). Sokak Sanatının Gizli Sanatçısı, Banksy. *Art-Sanat Dergisi*, (8) 499-519.
- Öztürk, S. (2013). Filmlerle İletişim ve Yabancılaşma. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi | Istanbul University Faculty of Communication Journal*, 0 (44), 143-175.
- Öztürk, S. (2020). *Ken Loach Filmlerinde Mücadelenin Arkeolojisi*, 1. Basım. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Ryan, M., Kellner D. (2010), *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının ideolojisi ve Politikası*. (çev. E. Özsayar), İkinci Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Selvi, Y., Koca, B. (2016). Banksy'yi Anlamak, *Art-e Sanat Dergisi*, 9 (18), 278-306. DOI: 10.21602/sduarte.270419.
- Şahin, H.(2015). İşçi Hareketine Tarihsel Bir Bakış: Dünden Bugüne Yaşanan Dönüşümlerin Yapısal Bir Analizi. *ISGUC The Journal of Industrial Relations and Human Resources*, 17 (1), 158-184.

-Araştırma Makalesi-

Nostaljik Bir Deneyim Olarak Modernlik: Mimaroğlu Belgeseli

* Arife Hümeýra Hüsmen

Özet

Bu çalışma, Marshall Berman'ın savunusu olan modernliğin bir deneyim ve süreç olduğu tezi üzerine kurulu. Bir süreç olan modernliğin günümüzde de devam ettiği fakat belirli özelliklerinin dönüşüm geçirdiği söylenebilir. Geç modernlik olarak anılan bu dönüşüm evresinde modernliğin etkileri hala görünürdür. Ancak teknolojik gelişmeler olumsuz etkilerini de göstermeye başlamış, modern hayat risk ve güvensizlik hissiyatları ile tanımlanır hale gelmiştir. Bu doğrultuda, modernlik deneyimi gibi geç modernliğin de birey üzerinde travmatik etkileri bulunduğu savunulabilir. Bu çalışma, modernlik deneyiminin elverişsiz sonuçlarından kaçış olarak şekillenen nostaljik imgeler üzerine bir tartışma alanı açma amacı taşımaktadır. Belirtilen amaç doğrultusunda Serdar Kökçeoğlu'nun Mimaroğlu belgeseli (2020) modernlik, geç modernlik ve nostalji kavramları ekseninde analiz edilmek için seçildi. Belgeselin belirtilen kavramları incelemek için seçilmesinin sebebi nostalji olgusuna getirdiği alternatif bakıştan kaynaklanıyor. Bu bakışı ortaya koyabilmek için Mimaroğlu belgeselinin biçim ve içerik olarak modernist yaklaşımları ortaya kondu. Şehir senfonisi film türüne ait bir estetiği benimsediği ve biyografisini ele aldığı isimlerin yaşamını modern kent imgeleri ile tanımladığı çıkarımına varıldı. Görünen modernist yüzeydeki nostaljik söylemi ortaya çıkarmak içinse belgeselin kurgusu ve modernlik deneyimine yaklaşımı incelendi. Biyografisi anlatılan Mimaroğlu çiftinin geç modern döneme ait bir yaşam sürdükleri görüldü. Güngör Mimaroğlu'nun röportajları vasıtasıyla aktarılan güncel durumda ise gençlik yıllarının yaşandığı bu modern döneme ve büyük kente özlem duyulduğu sonucuna varıldı. Modernist estetiğin aslında nostaljik bir modernlik deneyimini sunmak için kullanıldığı ortaya çıktı. Belgeselin modernist estetiğinin nostaljiye dönüştüğü sonucundan yola çıkılarak nostaljinin modernliğin kendisi haline gelebildiği görüldü. Nostaljinin alışageldik imgeleri olan ev, kırsal ve kolektif bir yaşam biçiminin geç modern dönemde dönüşüm geçirebildiği sonucuna varıldı.

Anahtar Sözcükler: Geç Modernlik, Mimaroğlu, Nostalji, Modernlik, Şehir Senfonileri

* Arş. Gör.; Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Ankara, Türkiye

E-mail: humeyrahusmen@gmail.com

ORCID : 0000-0002-6582-1411

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1167399

Hüsmen, A.H., (2023). Nostaljik Bir Deneyim Olarak Modernlik: Mimaroğlu Belgeseli, SineFilozofi Dergisi. 8 (15). 10.31122/sinefilozofi.1167399

Geliş Tarihi: 26.08.2022

Kabul Tarihi: 07.11.2022

-Research Article-

Modernity As A Nostalgic Experience: *Mimaroğlu* Documentary

* Arife Hümeýra Hüsmen

Abstract

*This study is based on Marshall Berman's thesis which defines modernity as an experience and a process. Modernity is a process that has been continuing, up until the contemporary day though specific features have been transformed. These transformations shape an era called late modernity during which the effects of modernity are still visible. However, technological developments have brought out negative repercussions and now modern life is labeled with risks and feelings of insecurity. Accordingly, like the experience of modernity, the experience of late modernity has its own traumatic effects. This study is focused on nostalgic images that are used to take refuge from the traumatic effects of modernity. For this purpose, Serdar Kökçeoğlu's documentary *Mimaroğlu* (2020) is chosen to be analyzed since the documentary has a unique point of view in terms of nostalgic aesthetics. During the analysis, modernist approaches that are seen in the *Mimaroğlu* documentary are revealed. It is concluded that the city symphony aesthetics is adopted and the biographies of İlhan and Güngör Mimaroğlu couple are presented with the images of the modern city. To reveal the nostalgic discourse behind this apparent modernist aesthetics, the editing style of the documentary and the discourses established around late modernity are examined. It is concluded that Güngör Mimaroğlu who lost her husband, yearns for a past that is defined by modern images and the modernist aesthetics adopted by the *Mimaroğlu* documentary, aims to present a nostalgic feeling. Based on the conclusion that the modernist aesthetics of the *Mimaroğlu* documentary transforms into nostalgia, it was concluded that in the late modern era; the feeling of home, rural and collective lifestyle, which are the usual images of nostalgia, can transform.*

Keywords: late modernity, *Mimaroğlu*, nostalgia, modernity, city symphonies

*Research Assistant, Ankara University, Faculty of Communication, Ankara, Turkey.

E-mail: humeyrahusmen@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6582-1411

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1167399

Hüsmen, A.H., (2023). Nostaljik Bir Deneyim Olarak Modernlik: *Mimaroğlu* Belgeseli, SineFilozofi Dergisi. 8 (15). 10.31122/sinefilozofi.1167399

Received: 26.08.2022

Accepted: 07.11.2022

Extended Abstract

This study aims to demonstrate the changes that nostalgic images can undergo. For this purpose, concepts of modernity, late modernity, and nostalgia will be clarified and utilized to analyze the Mimaroglu (Kökçeoğlu, 2020) documentary.

Marshall Berman defines modernity as an experience. And we can describe modernity as an experience that has not been demised yet. Unlike postmodernist views, late modernists render seeing modern features in our current state possible. Scholars like Ulrich Beck (2019), Anthony Giddens (2019), and Zygmunt Bauman (2019) have written on late modernity to claim that although primary institutions are transforming, we are still living the repercussions of modernity. As Beck claims, technological developments that stem from modernity have now labeled with the risks and feelings of insecurity that obtrude on our lives. As stated by Bauman, there are no solid rules and pathways to follow in the late modern era. Feelings of risk, insecurity, and instability require people to take refuge in certain phenomena one of which as pointed out by Giddens is "pure relationships". Scholars of late modernity focus on the changing tendencies towards relationships and marriage.

Nostalgia is another instance that distracts people from the traumatic effects of modernity. Late modernity can be considered as a traumatic experience. Constant wars, unending feelings of anxiety, uncertainty, and distrust can cause trauma. While trying to escape this traumatic experience, people take refuge in a nostalgic past. However, it is pivotal to make pacifying effects of nostalgia visible. As Svetlana Boym (2009) states, nostalgia can be a restorative and reflective kind. Although reflective nostalgia is critical, we mostly encounter restorative nostalgia that builds upon unreal images of the past furnished with country life, a feeling of home, and communal living.

The Mimaroglu documentary manifests, that the classical images of restorative nostalgia built upon rurality have been altered being that we are now living in a late modern era and born in modernity itself. This change can be seen in the two leveled structure of the documentary. At the first level, the documentary can be associated with the city symphony phenomena which were popular during the 1920s and exploited metropolitan images to convey a sense of modernity. After 100 years later city symphony aesthetic lives on. Mimaroglu is consist of an 8 mm film stock that was shot by İlhan Mimaroglu whose life story is told in the documentary. These 8 mm images are mainly from New York. They evidence a flaneur, İlhan Mimaroglu, who both criticizes and enjoys modernity.

İlhan Mimaroglu was an electronic music composer. In the documentary, 8 mm films are edited on his electronic compositions. Thus, we can claim that in Mimaroglu documentary poetic feelings captured by city symphony films rendered into electronic music.

On the other hand, in Mimaroglu, rather than only serving modernity, city symphony aesthetics brings out a nostalgic feeling. Since 8 mm films are juxtaposed with present-day versions, they convey that modern city images are old and part of a nostalgic past. On the discursive level, these images are supported by feelings of late modernity. İlhan Mimaroglu criticizes the capitalist system and the modernity that brought it upon us, and we are told that Güngör Mimaroglu was an activist in her youth. However, these political stances are not successful, they only stay on the level of nostalgia. In the documentary, the experience of modernity is reduced to restorative nostalgia.

It restores the 1960s' New York, being an activist and feelings of anxiety as part of a nostalgic past. In the documentary, the Mimaroglu couple is shown as an example of Giddens's "pure relationship". They continue their lives in separate houses. Güngör Mimaroglu draws attention to the fact that they were not experiencing a traditional marriage with strict rules. Still, it is shown that the couple completes and supports each other in the chaos of modern life. From the interviews of Güngör Mimaroglu, whose husband has died, it can be deduced that she is yearning for a past that lived in complexities of modern experience with her husband. Thus, in the Mimaroglu documentary, nostalgic images do not restore a rural area, a collective way of living. At the end of the documentary, Güngör Mimaroglu is shown living in İstanbul, Moda, which is in its current state, still a more intimate place

compared to New York. But Güngör Mimaroglu is not satisfied with her life, and the memories that are remembered with happiness belong to the modern city, New York.

From the example of the Mimaroglu documentary, it can be inferred that conventional sceneries of nostalgia can change, and the past we yearn for becomes modernity itself. As Boym defines it, nostalgia is feeling at home, what is called home for modern people is modern experience itself.

Giriş

Berman'a göre modernlik katı olan her şeyin buharlaştığı bir dünyada yaşama deneyimidir. "İnsanın kendini ve dünyasını sürekli bir çözülüş, yenilenme, sıkıntı, kaygı, belirsizlik ve çelişki içinde bulması demektir". Her ne kadar bu betimlemeler olumsuz çağrışımlar taşıyor olsa da modern bireyin evinde hissettiği bir deneyim alanını tanımlamak için de kullanılabilirler. Berman'a göre tüm elverişsiz yanlarıyla birlikte, modernlik deneyimini adeta bir kültürdür (2019, s. 460-461). Bu kültürün taşıyıcısı olan birey, modernliği bir süreç olarak görür, geçmiş deneyimleri güncel olanlar üzerine düşünmek ve geleceğe dair çıkarımlara varmak için kullanırsa modernliğin öznesi olduğunu da fark edecektir (Berman, 2019, s. 11-12). Berman modern düşünceden umudunu kesmemiştir. Fakat, modern deneyimin kolektif bir umut yaratmak için kullanılabileceğini savunan (2019, s. 461) Berman'ın modernite kavramına romantik bir bakış beslediği söylenebilir. Bu çalışma Berman'ın görüşlerinden yola çıkarak modernliği bireyin yaşam deneyiminin kendisi olarak ele alıyor. Fakat Berman'ın modernlik düşüncesinden kolektif umutlar yaratma girişiminin peşinden koşmak yerine modernliğin nostaljik bir alan haline gelerek eleştireliliğini kaybedebileceği düşüncesini tartışmaya açıyor.

Nostalji, geçmişe ait zaman ve mekânları inşa ederken içinde bulunulan güncel duruma aktif bakışı kısıtlama ihtimalini içinde barındırır. Nostaljinin eleştireliliğine her zaman kuşku duyulur (Atia ve Davies, 2010, 181). Bununla birlikte nostalji, bir form olarak karşımıza çıktığı kültürel alanlarda modernliğin travmatik yapısından kaçışı da sağlar. Nostalji, modernlikle birlikte günlük kullanımda yaygınlaşan bir kavram ve kapsayıcı bir hissiyat haline gelmiştir. Çünkü modern teknolojilerin refah toplumunu şekillendirdiği bir dünyada bireyler bu teknolojilerin risk dolu yapısını da deneyimlemekte, güvensizlik duygusu ile yaşamaktadır. Modernlik sürecinin bir parçası olarak görülen geç modernlik dönemi de geçmişe özlem duyularak inşa edilen ütopyik biçimler doğurabilir. Nostaljinin, bir avuntu biçimine geldiği 20. yüzyıl bağlamında Davis'in belirttiği üzere tüketim unsuru olarak kullanıldığını da söyleyebiliriz. Nostalji markete entegre halde, endüstriyel bir piyasa ürününe de dönüşmüştür. Medyanın her alanında, kamusal figürlerde, modern mekânlarımızda, yaşam biçimimizde, teknolojik aletlerimizde, tanıdık yüzlerde ve karakterlerde nostaljik hissiyat tetiklenir (1979, s. 118-122). Özellikle medyadaki manipüle edici illüzyona dayalı yapısı sebebiyle nostalji, eleştirilen ve içinden yapıcı potansiyeller bulundurmadığı savunulan bir hissiyat olarak karşımızda durur. Fredric Jameson gibi isimler tarafından postmodernizm ile ilişkilendirilmiş, bir kültürel ürün olarak film estetiği ile bağdaştırılmış ve pastiş biçiminde kendini gösterdiği savunulmuştur. Pastic geçmişin ulaşılamayan yanlarını toplamaya çalışan bir eylem olarak görülür (1991, 19-21). Bununla birlikte nostaljiyi sıkıştığı pasif alandan çıkarma girişimleri de göze çarpar. Hem kültürel ürünler hem de bireysel düşünce düzleminde nostaljinin eleştirel bir alan olabileceği savunulur (Boym, 2009; Pickering ve Keightley, 2006; Atia & Davis, 2010; Davis, 1979).

Bu doğrultuda, ilerleyen bölümlerde, modernlik düşüncesinin kısa bir tanımı yapılarak geç modernliğin bu tanım içinde durduğu yere değinilecek. Bir süreç olarak modernlik deneyiminde keskin bir kırılma yaratmadan çağdaş modernlik biçimimizi elen alan bir anlayış olarak geç modernlik yaklaşımı tanımlanacak. Geç modernliğin risk ve güvensizlik üzerine kurulu yapısı göz önünde bulundurulduğunda modernliği bir travma olarak tanımlamak da

kolaylaşıyor. Günümüzün çağdaş bireyinin yaşadığı ve hatta içine doğduğu bir deneyim olarak modernlik travma ve nostalji kavramları ile ilişkilendirilebilir. Bir travma olarak modernlikten kaçış için birey tarafından geliştirilen savunma mekanizmalarından biri de nostalji.

Nostalji ideal ve eleştirelilikten yoksun bir geçmiş inşa etmek için kullanılabilmesi gibi geçmiş ve gelecek arasında bağ kurmayı sağlayan, eleştirel bir boyut da kazanabilmekte (Boym, 2009). İdeal geçmişin genellikle ev, kırsal ve kolektif bir yaşam gibi öğeler ile eşleştirildiğini görüyoruz. Belirli kalıplar etrafında sunulan ideal nostaljik geçmiş, bireyi pasif bir alan içine sokma tehlikesini de barındırıyor. Bu çalışma modernlik bağlamında kurulan, kırsalla, kolektif bir geçmişle ilişkilendirilen nostaljik kalıpların alabileceği alternatif bir biçimi göstermeyi amaçlıyor. *Mimaroğlu* (Serdar Kökçeoğlu, 2020) belgeseli modernist bir estetikle kurulmuş, 1920'lerin şehir senfonilerini benzetilebilecek bir film yapısına sahip, biyografisini ele aldığı kişilerin modern yaşamlarını aktaran bir yapımdır. Kırsal, kolektif yaşam ve benzeri nostaljik öğeler bulunmamasına rağmen *Mimaroğlu* belgeseli nostaljik bir hissiyata sahip. Bu durum, geç modernlik döneminde yaşayan, modernliğin içine doğmuş bireylerin nostalji imgelerinin de değişebileceğini gösteriyor. *Mimaroğlu* belgeselinde sunulan modern deneyimin, geç modernlik döneminde yaşayan bireyin nostaljik alanı haline geldiği görülebilir. Bu savı görünür kılmak için ilerleyen bölümlerde bir deneyim olarak geç modernlik ve geç modernlik döneminde yaşanan ilişki biçimleri ele alınacak. Bu literatürün ardından nostaljinin çağımızda durduğu yer betimlenerek, belirtilen kavramlar çerçevesinde *Mimaroğlu* belgeselinin hem biçim hem içerik olarak analizi yapılacaktır. Belgeselin modernist estetiği ve yüzeydeki modernlik eleştirisi ele alındıktan sonra filmin geç modernlik ile bağlantısı kurulacak ve nostalji kavramının görünür olduğu alanlar ele alınacaktır. Klasik modernist estetiğin ve modernlik eleştirisinin adeta nostaljik birer imge haline aldığı savunusu ortaya konmaya çalışılacaktır. Nostalji gibi pasifleştirici yanı olan bir kavramın alabileceği farklı biçimleri görmek önemli.

Modernlikten Geç Modernliğe

Modernliğin "ne" olduğuna dair tanımlamalar üç kategori içinde değerlendirilebilir. Bunlar; bir proje olarak modernite, yaşam biçimi olarak modernite ve tarihsel bir döneme denk gelen modernite olarak tanımlanır (Osborne, 1992, s. 66). Bir proje olarak modernite 18. yüzyıl Aydınlanma düşüncesinde temel bulur. Aydınlanma tasavvuru ile, bilime verilen değer öne çıkmış, bilim vasıtası ile doğa üzerinde hakimiyet kurulmuş, rasyonalite; sosyal örgütlenmeden düşünme biçimlerine kadar yaşamın her alanına nüfuz etmiş ve geçmişten kopma arzusu ile ilerleme yüceltilmiştir (Harvey, 2006, 25-26). Bir proje olarak modernite yaşam biçimini de etkilemiş ve "modern birey" olma yolunda atılacak adımları da tetiklemiştir. Modernite daha net tarihler etrafında tanımlanmaya çalışıldığında, bir kültür olarak da karşımıza çıkar.

Berman, moderniteyi üç tarihsel döneme ayırır. İlk modernlik evresi 16. ve 18. yüzyıl arasında konumlandırılabilir. Modern düşüncenin sebep olduğu dönüşümler toplumun belirli bir kesiminde hissedilmeye başlamış olsa da bu dönüşümleri tanımlama girişimleri henüz başarılı olamamıştır. İkinci evre 1789 Fransız Devrimi ile başlatılabilir. Modern kamunun doğuşu ile modernlik deneyiminin hissiyatı da kökleşmeye başlamaktadır. 20. yüzyıla tekabül eden üçüncü evrede ise modernleşme genel geçer bir hissiyat haline almış ve adeta bir kültür haline gelmiştir. Fakat "katı" modernlik düşüncesi de parçalanmaya başlamış ve bireylerin anlam arayışına cevap niteliği taşımaktan uzaklaşmıştır (2019, s. 29-30). Artık, postmodernizm ve geç modernlik tartışmalarının kendini gösterdiği bir dönemdeyiz.

Görüldüğü üzere, Aydınlanma fikrinin ilerlemeci vaatleri modern düşüncenin ve yaşam biçiminin tetikleyicisi olarak ele alınabilir. Fakat, yüzyıllar içinde Aydınlanmanın vaatleri

kendi karşıtlarını yaratmış ve insan aklının totaliter rejimine zemin oluşturmuştur. Adorno ve Horkheimer'in Aydınlanma eleştirisi modernitenin içinde barındırdığı bu çelişkileri gösterir. Aydınlanmanın, kendi aklına güvenen özgür bir özne yaratma girişimleri; saf bilgiye, ölçmeye, hesaplamalara, rakamlara ve kuşkuya yer bırakmadığı iddia edilebilecek deneylere itimat etme ile neticelenir. Sonuç, aklın doğayı tahakküm altına alma yolunda kullanılan bir araç haline gelmesidir. Aydınlanma düşüncesi, anlama çabası ile yola çıktığı varoluşa hükmetmeye ve bu uğurda dünyayı kontrolü altına almaya doğru diyalektik bir biçim alır (2014, s. 19-67).

Klasik modernite, Aydınlanmanın umut vaat eden ilerlemeci ilkeleriyle şekillenmiştir. Adorno ve Horkheimer'in düşünme biçimindeki değişimleri betimlediği eleştirinin gözle görülür sosyo-politik sonuçları da vardır. 20. yüzyılın siyasi gelişmeleri modernliğin içinde barındırdığı umutları ve beraberinde gelen iyimserliği sekteye uğratar. Yaşanan iki dünya savaşı ve bu savaşların sonucu olan toplu ölümler, rasyonaliteye dayandırılan gelişmeler tarafından körüklenmiştir (Harvey, 2006, s. 26). Aydınlanma düşüncesinin rasyonalizme dayanan kökenlerinin doğurabileceği sonuçlar ve eleştirel bir bakış ancak klasik modernlik geride bırakıldıktan sonra ele alınabilir hale gelmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernlik, geçirdiği belirli değişimler bağlamında ele alınmaya başlanmıştır.

Connor'un betimlediği üzere, postmodernizm, modernlik sonrası bir dönemde yaşadığımızı iddia ederek Batı toplumlarının karakteristik biçim ve kültüründe dönüşümlerin yaşandığı düşüncesini ortaya koyar. 70'lerden itibaren, tüketim toplumuna yeni bakışlar geliştirildi, Büyük anlatılar eleştirildi, mimari ve edebiyat gibi alanlarda farklı yaklaşımlar ortaya kondu ve bir literatür şekillendirildi (2004, s. 1-2). "Post" öneki modernlik düşüncesinin aşıldığı ve farklı bir döneme girildiği söylemini desteklerken, bu tarz keskin bir kopuştan bahsetmekten geri duran isimler de bulunuyordu. Modernlik deneyiminin devam ettiği, sadece deneyimi betimleyen özelliklerin değişim içinde olduğu fikri "geç modern" bir dönemde yaşadığımız düşüncesi ile desteklenmekte. Bu çalışma da bir deneyim olarak modernliğin hala geçerli olduğu düşüncesinden yola çıktığı için postmodernizm tartışmalarının keskin ayrımı yerine geç modernliğin süreklilik ve içkinlik üzerine kurulu yaklaşımları benimsenmekte. Bir sonraki bölümde, öne çıkan geç modernlik kuramcıları bağlamında bir çerçeve oluşturulmaya çalışılacak.

Geç Modernlik

Heaphy, 90'lardan itibaren modernlik üzerine düşüncülerin tekrar gün yüzüne çıktığını belirtir. Ulrich Beck ve Anthony Giddens'ı bu düşüncüler üzerinde etkili iki isim olarak ele almaktadır. Literatürde; düşününsel, geç, ileri, ikinci, global gibi sıfatlarla tamamlanan yeni bir modernlik biçimi yer bulur. Daha çok "risk toplumu" ya da "geç modernlik" olarak tanımlanan bu yaklaşım çağdaş modernlik deneyimini, geçmişteki klasik modernlik biçimlerinin dönüşümü üzerinden ele alınır. Geç modernlik yaklaşımının savunusu, modernliğin kesintiye uğramadığı; globalleşme, geleneksel yapılardan uzaklaşma ve bireyselleşme gibi olgular sebebiyle modernliğin kurumlarının değiştiği yönündedir. 21. yüzyılda siyasi ve sosyal yaşam yani modern toplumun yapısı farklı biçimler almıştır (Heaphy, 2007, s. 69-70). Fakat, Heaphy'nin de belirttiği gibi farklılaşmalar postmodernizmin savunduğu kadar keskin değildir. Geç modernlik üzerine düşüncüler modernliği bir süreç olarak ele alır ve dönüşen toplumsal yapıları, sürecin kendi içindeki devamlılığının bir sonucu olarak görür (Heaphy, 2007, s. 74). Geç modernlik anlayışı klasik modernliğin izlerinin hala okunabildiği bir alan sunar.

İlk olarak, Ulrich Beck'in 1986 yılında ortaya koyduğu "risk toplumu" kavramından bahsedebiliriz. Beck'e göre modernliğin ilk aşamalarında gelişim ve ilerleme olarak ortaya konan yenilikler artık yan etkileri ile öne çıkan riskler halini almıştır. Beck, bu risk dönemini

ikinci modernlik olarak tanımlar. Bilime duyulan güven düşüşe geçmiş ve toplumlar modernliğin getirdiği risklere karşı takındıkları tavırlar ile tanımlanır hale gelmiştir (2019). Giddens'in da kuşku ve risk gibi kavramlarla tanımladığı geç modernite dönemi zaman ve mekân bağlamında gerçekleşen değişimlere tanıklık eder. Küreselleşme ve evrenselleşme gibi olgular sebebi ile modernitenin köklü yapısı dönüşüme uğramaktadır (2019, 13-14)

Modernliğe benzer bir yaklaşım Bauman tarafından da benimsenir. Bauman'a göre "akışkan modernite" olarak tanımlanabilecek bir dönemin içindeyiz. Bauman, sınırlara ait akışkanlık kelimesini modernliğin yeni evresini tanımlamak için kullanır. Modernite kendinden önceki geleneksel düşünüş ve yaşayış biçimlerini buharlaştırmış olsa da kendi katı kurallarını inşa etmekten geri durmamış ve buharlaştırdıklarından kalan boşluğu doldurmuştu. Akışkan yakıştırması modernitenin katılıklarının da ortadan kalktığı bir dönemi betimlemek için kullanılır. Klasik modernitenin durmadan yeniden üretimi ve ilerlemeyi talep eden yaklaşımının yerini belirsizliğin hakim olduğu bir modernlik biçimi almıştır (2019, s. 25-30). Düzene bağlı bir yapıdan güç alan klasik modernitenin kural koyucu ilkeleri hızla değişime uğramaktadır. Bireyin toplum ile ilişkisi de bu akışkanlıktan payını alır. Klasik modernite bireye belirli bir konum sunar ve toplumsal yaşamın sınırlarını belirlerken, akışkan modernite bireye milyonların bulunduğu evrensel bir karşılaştırma ölçeği sunar, artık farklı toplumsal konumlar ve ihtimaller arasında salınılmaktadır (2019, s. 31).

Geç modernlik döneminde; zaman ve mekân arasındaki ilişki değişmiş, hız adeta bir ölçü birimi haline gelmiş, iktidar biçimleri dönüşmüş ve bireylerin katılımcı failer olduğu yeni iktidar formları ortaya çıkmıştır. Katı modernliğin güven verici kuralları artık yoktur. Hareketlilik, belirsizlik ve bunların getirdiği güvensizlik duygusu bireysel ve toplumsal yaşama hakimdir. Kolektif biçimler de çözülmekte, "gittikçe daha çok hareketli, kaygan, değişken, uçucu ve belirsiz hale gelen yeni iktidarın hafifliği ve akışkanlığı" bu çözümlenin sebepleri olarak görülebilmektedir. Bireyler arasındaki bağların zayıflaması güvensizlik hissiyatının yayılımını da hızlandırmaktadır (Bauman, 2019, s. 31- 39).

Bauman'ın bireysel kimlik üzerine ortaya koyduğu düşünceler de önemlidir. Akışkan modernitede "öz-inşa" yani birey olma durumu önceden belirlenmiş bir doğrultuda ilerlememektedir. Birey, kuralları sıkı biçimde örülmüş bir toplumsal yaşamın parçası olmadığı için, sahip olacağı deneyimler ve geçireceği dönüşümler yani yaşamının alabileceği doğrultu hakkında fikir sahibi değildir (2019, s. 31). Klasik modernitenin kurulu düzeni olmadığı için her birey kendi yolunu kendi çizmek durumundadır. Giddens ise geç modernite dönemini özellikle bireysel-kimlik inşası üzerinden ele alır. Modern kurumların değişen yapısının birey üzerinde etkiler bıraktığını belirtirken yeni bireysel kimlikleri bunun bir sonucu olarak sunar. Yıkıcı savaş ihtimalleri, ekolojik değişimler, ekonomik krizler bireyleri sürekli bir risk alanında hissettirir. Küreselleşme ile kitle iletişim araçlarının bireyleri daha ulaşılabilir hale getirmesi sebebiyle bu etkiler herkese yayılır hale gelmiştir. Yeni teknolojiler bireyleri yakına getirebildiği gibi parçalanmalara da sebebiyet vermektedir (2019, 11-17).

Geç modern dönemin belirsiz yapısı bireyin hayatta kalabilmek için hayata farklı tutunma biçimleri aramasına sebep olmaktadır. Üç yazar da birey ve toplum arasında köprü görevi gören bir olgu üzerine düşüncelerini sunarlar: ilişki biçimleri. Risk ve güvensizlik bağlamında ortaya çıkan bir ilişki biçiminden söz eden Giddens bunu "saf ilişki" olarak tanımlar. Aile, toplumsal yükümlülük, gelenekler gibi zorunlu bağlarla kurulan ilişkilerle ilgisi olmayan, karşılıklı beklenti ve alacaklar üzerine kurulu bir ilişki biçimi boy gösterir. Bu ilişkilerde güven kendini karşısındakine açarak sağlanır. Gözetim altında tutulması gereken bir ilişki biçimidir bu, bağlılık temeldir. "Saf ilişki" geç modernliğin güvensiz dünyası karşısında bir savunma mekanizması olarak tanımlanır (2019, s. 17- 19). Saf ilişki karşılıklı ihtiyaçlar sürdürdükçe devam eder. Geleneksel kurallar ve görev yerine, aşk, mutluluk ya da cinsel tatmin

gibi sebeplerle birlikte olunur. Bu ilişkiler, kendini tanıma sürecinin, kimlik inşasının bir parçasıdır. Bireyin ulaşabileceği fazla seçenek sebebi ile ilişkilerin uzun sürme, ebedi olma oranları da düşüştür (2019, s. 17-19).

Beck de Giddens ile benzer bir düşüncededir. Riskin bilincindeki birey geleneğin etkisini daha az hisseder. Çeşitli seçeneklere ulaşma imkanı olduğu için, seçenekler arasından risk analizi de yapılması gerekmektedir. Klasik modernlik ve öncesi dönemlerde aile biçimi daha geleneksel bir yapıdadır ve geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri ile uyumludur. Geç modernlikte ise patriarkal aile biçimi cinsiyet eşitliği ve bireysellik tarafından yıkıma uğratılmıştır. Bu durum “müzakereye dayalı” ailenin doğmasına sebep olmuştur. Bu aile biçimi daha eşitlikçidir fakat istikrarlı bir yapısı yoktur (Beck, 2019, s. 129-135).

Giddens yeni aile biçiminin üzerine kurulu olduğu “saf ilişkiyi” içinde bulunulan güvensizlik çağında sığınacak bir liman olarak ele alır. Fakat Giddens’in ilişkiyi metalaşan insan etkileşiminden bir çıkış yolu, savunma mekanizması olarak ele alışı Bauman tarafından bu ilişkilerin katılımcıları dışında kalan bireyler ekseninde ele alınır. Bauman’a göre saf ilişkiler herkes için çıkış yolu olmayabilir. Özellikle bu ilişkiden doğan çocuklar gibi üçüncü kişiler ilişkinin olumsuzluğunu yaşayan taraftır. Saf ilişkilerin de sebep olabileceği acılar ve üzüntüler bulunur, sevgisizlik ile sonuçlanan etkileri olabilir. Bauman, “dükkân dükkân dolaşıp fiyat araştırması yapma” olarak tanımlanabilecek bu ilişkilerin olduğu kimlik özelliklerinin de işlevsel olmayabileceğini bir nimet olurken lanet haline de gelebileceğini belirtir. Fırsatların çokluğu ve aşırılığı yıkımlara da sebep olabilir. Bireyin kimliğini oluşturma yükümlülüğünün kendi omuzlarında olması kendi kimliğini oluşturma sürecindeki iki insan özelinde düşünülünce çatışmalara da sebebiyet veren bir alan haline gelebilir. Çünkü geç modernlikte yaşam bu rekabetler üzerine kuruludur (2019, s. 139-141).

Travma, Modernlik, Nostalji

Geç modernlik dönemi, risk ve güvensizlik kelimeleri ile tanımlanmakta. Olumsuz imlemelerle betimlenen modern yaşamdan kaçmak için farklı alanlar oluşturulmaya çalışılması ve savunma mekanizmalarının geliştirilmesi de bu bağlamda, anlaşılabilir hale geliyor. Giddens “saf ilişki”yi benzer bir örnek olarak sunmaktaydı. Modernlik düşüncesi ile birlikte anılan daha kapsayıcı bir kavramdan da bahsedebiliriz: nostalji. Nostalji, geç modernite öncesinde de söz konusudur. Modern yaşamın sunduğu imkanların olumsuz sonuçlarından kaçarak sığınacak bir liman olarak kendini gösterir. Modernliğin tanımlayıcıları olan rasyonalizm, makineleşme, endüstriyelleşme, kentleşme ve bireyselleşme gibi dönüşümlerin karşısına nostalji; kırsal ve geçmişte kalmış kolektif bir yaşam biçimini koyar. Rousseau’nun da belirttiği üzere nostalji kavramı 19. yüzyıldan itibaren değişime uğramış ve modernlik kavramı ile yan yana anılır olmuştur. Eski nostalji kavramı medikal bir durumdur, mekân değişikliğinden kaynaklanır, asker ve denizci hastalığı olarak görülmüştür. Yeni nostalji kavramına ise depresyonun travma ile ilişkilendirildiği bir dönemde ihtiyaç duyulmuştur. Yaralı bir hafızanın ürünüdür, doğrusal bir zaman yerine psikolojik zamanda tekerrür eder. Mekândan bağımsız olarak herhangi bir travmatik durum bireyde, yeni anlamıyla nostaljik hissiyatların doğmasına sebep olabilir (Rousseau, 2011, s. 272). Travma olgusunun yoğun biçimde kullanılır hale geldiği literatürde yeni nostalji için özlem duyulan fiziksel bir ev gerekmez. Artık mekânsal bir sürgünden değil, zihinsel bir sürgünden bahsedilmektedir (Rousseau, 2011, s. 273-276).

Modernliğin insan zihnini sürgün kıldırdığı alan Adorno ve Horkheimer’in eleştirisi içinde olduğu totaliter sisteme tekabül eder. Araçsallaştırılmış akıl kurulu düzeni devam ettirme amacı içinde, bireyi organik bağlardan koparmıştır (2014). Bu bağlamda, modernliğin kendisi başlı başına bir travma olarak ele alınabilir. Kaplan ve Wang’ın belirttiği gibi, modern gelişmeler sebebiyle yaşanan ve yaşanacağı şimdiden görülebilen felaketler birer travmatik

olay olarak betimlenebilirken, modernliğin hızlı bir biçimde ürettiği; “bilim, teknoloji, ekonomik büyüme, emperyalist merkezlerden dünyanın kolonyalleştirilmesi” ve kendine hizmet eden manipüle edici bir medya çağı içinde yaşıyor olmamız modern deneyimin kendisinin başlı başına bir travma olarak tanımlanmasını gerektirir (2008, s. 2-3). Travma bireysel bir olgu olmaktan çıkıp modernliğin tarihsel ve sosyal etkilerinin bir sonucu olarak görülebildiğinde, modern bireyin kolektif deneyimi olarak da tanımlanabilir (Kaplan ve Wang, 2008, s. 6-8).

Nostalji, travmadan kaçış alanı sağlayan bir olgu ise modernliğin travmalarından kaçan bireyin nostaljik bir geçmişe sığınması da anlaşılabilir bir durumdur. Nostalji kavramına modernlik çerçevesinde yüklenen yeni anlamlar Svetlana Boym tarafından betimlenir. Boym’a göre içinde yaşadığımız modern çağ ileriye dönük fantezilerimiz ve teknolojiyi merkeze aldığımız hayranlıklarımız kadar nostaljiye düşkünlüğümüzle de tanımlanabilir. Nostalji, geleceğe iyimser bir bakışın kaybolması, geçmişe yönelik bir ütopyik bakış, “kolektif hafızası olan bir cemaate duyulan dokunaklı bir hasret”tir. “Suçlardan arınarak eve dönmek” (2009, s. 14-15) olarak tanımlanabilir. Bu aldatıcı ve manipüle edici biçim Boym tarafından “yeniden kurucu nostalji” olarak tanımlanır. Bununla birlikte Boym’un asıl dikkat çekmek istediği nostalji anlayışı “düşüncel nostalji”dir. Kavram, nostaljinin saf bir kaçış alanı olarak tanımlanarak eleştirel yaklaşımlar tarafından kusurlu bulunmasına alternatif bir bakış açısı getirmek için ele alınır. Boym’a göre nostaljik bir geçmişe bakış, geleceğe yönelik yapıcı düşünceler şekillendirmede kullanılabilir. “Nostalji tarihi bize modern tarihe yalnızca yenilik ve teknolojik ilerleme bulmak için değil, aynı zamanda gerçeğe dönüşmemiş olasılıklar, öngörülemeyen dönemeçler ve kavşaklar bulmak için de bakma olanağı sunar”. Bireysel ve kolektif arasında bir bağ kurmayı sağlayan düşünsel nostalji, geçmişin yanlışları üzerine durup düşünülecek bir alan açar. Bireyin “nostaljik hikâyenin sorumluluğunu alma” sı ve yüzleşmeler gerçekleştirmesi ile sonuçlanır. Artık, ütopyik bir nostaljik geçmişin kurbanı olmaktan çıkmıştır (2009, s. 17-20).

Nostalji modernliğin baş döndürücü etkilerine bir tepki olarak doğabilir. Çağdaş yaşamın parçalı yapısından duyduğu memnuniyetsizlik bireyi, geçmişle hiç kurulamayacak ütopyik bir bağın hayaline götürür (Pickering ve Keightley, 2006, s. 922-924). Bu durumun bir savunma mekanizması olduğu fark edilemezse Boym’un düşünsel nostalji alanına da girilemez. İdeal ama gerçekçi olmayan bir geçmiş inşa edilir ve eleştirel düşünceden yoksun kalınır. Modernlik deneyimi bir süreç ve geç modernlik de bu sürecin bir parçası ise nostalji ile bağlantısı da benzer biçimde kurulabilir. Geç modernlik dönemini tanımlayan temel hissiyatların risk ve güvensizlik olduğu düşünülürse birey üzerindeki travmatik etkileri de görülebilir.

Kaçış alanı olarak nostalji, geç modernlik döneminde de işlevini sürdürür. Burada, eldeki çalışmanın ortaya sermeye çalıştığı temel iddia ile karşı karşıyayız. Klasik modernlik deneyimi; eve, kırsala ait öğelerle tanımlanabilen makineleşme ve endüstriyelleşme öncesi bir yaşama ve kolektif bir geçmişe dair nostaljik imgeler canlandırıyor ise geç modernlik olarak tanımlanan çağdaş deneyimimiz nasıl bir nostaljik bakış şekillendiriyor? Eğer modernlik deneyimimizin süreç içinde dönüştüğünden bahsediyorsak, nostaljik imgelerimiz için de bu dönüşüm geçerli mi? İlerleyen bölümde bu soruları cevaplamak için uygun alanı sunduğu düşünülen *Mimaroğlu* belgeseli ele alınarak klasik modernlik ile geç modernlik arasındaki geçişte nostaljinin alabileceği farklı biçimler gösterilmeye çalışılacak.

Modernist Estetik: Mimaroğlu Belgeselinde Modernlik Deneyimi

İlerleyen bölümlerde, bir travma olarak modernlik ve modernliğin travmasından kaçış biçimi olan nostaljinin dönüşüm geçirebileceği iddiasını desteklemek için *Mimaroğlu* belgeselinden yararlanılacak. *Mimaroğlu* belgeseli, modernlik ve nostalji arasındaki bağa farklı

bir bakış açısı getirdiği düşüncesi ile analize tabi tutulacak. Bu düşüncüyü görünür kılmak için belgesel iki düzeyde analiz edilecek. İlk olarak *Mimaroğlu* belgeselinin yüzeyde görünen modernist estetiği ve sunduğu modernlik deneyimi ele alınacak. İkinci düzeyde ise sunulan modernlik deneyiminin altında yatan alternatif bakış açısı nostalji kavramı çerçevesinde geç modernlik deneyimine bağlanacak.

İlhan Mimaroğlu, 1950'lerde İstanbul'dan ayrılarak göç ettiği New York'ta yaşamını sürdürmüş bir isimdir. Elektronik müziğe yaptığı katkılarla öne çıkmakla birlikte fotoğraf ve sinema ile de uğraşmıştır. Müzikoloji başta olmak üzere farklı alanlarda kitapları da bulunmaktadır. *Mimaroğlu* belgeseli sanatçının bu çok yönlü ilgi alanlarından beslenerek ortaya konmuştur. İlhan Mimaroğlu tarafından çekilen görüntüler, bestelenen eserler ve yürüttüğü radyo programları belgeselin temel görsel-işitsel malzemesini oluşturur. Biyografik bir belgesel olan *Mimaroğlu*, İlhan Mimaroğlu'nun "hayat arkadaşı" olarak tanımlanan Güngör Mimaroğlu ile örülü yaşam hikâyesini konu edinir.

Belgesel, İlhan Mimaroğlu'nun "Müzik sinematografik bir olaydır. Kulağı gözetin sinema. Elektronik müzik için bu özellikle böyle. Bir elektronik yapıtın değişmezliği açısından. Tıpkı bir film gibi" sözleri ile açılır. Elektronik müzik bu sözlerden önce duyulmaya başlanmıştır, izleyici filmin ve sunulan alternatif müziklerin deneysel ambiyansına sokulur. Karşılaşılan ilk görüntü ise kentin büyük binalarına aittir. Başlangıç saniyelerinde, belgeselin ana karakterleri olarak tanımlanabilecek üç öge de görünürdür: İlhan Mimaroğlu, kent, elektronik müzik. Belgesel üç bölümden oluşur. İlk bölümde İlhan ve Güngör Mimaroğlu çiftinin New York'a geliş hikâyelerine odaklanılır. İkinci bölüm yakınlarının söylemleri vasıtası ile İlhan Mimaroğlu'nun sanatçı kimliğini inşa etme girişimidir. Üçüncü bölümde ise Güngör Mimaroğlu'nun eski evliliğinden olan oğlu Rüstem Batum görünür. Bu bölümde Mimaroğlu çiftinin ilişkilerine alternatif bir bakış sunulur. Belirtilen bakış açısı nostalji ve modernlik kavramları arasındaki ilişkiyi de farklı bir bağlamdan ele almayı olanaklı kılar.

Mimaroğlu belgeselini oluşturan görseller de üç farklı kategori altında toplanabilir: İlhan Mimaroğlu'nun 8 mm film formatındaki çekimleri, 8 mm çekimlerin ve Mimaroğlu çiftinin yaşamlarının geçtiği mekânların güncel görünüşleri, son olarak ise Güngör Mimaroğlu'nun yaşlılık dönemi ile Rüstem Batum'un belgesel için özel olarak çekilmiş görüntüleri. Güngör Mimaroğlu ve Rüstem Batum çekimleri nostaljinin hissedilmeye başlandığı son bölümde seyirciye sunulur. Fakat, ilk iki bölümde 8 mm şehir görüntüleri yoğunluktadır. Bu bağlamda, belgeselin ilk iki bölümünde "şehir senfonisi" kategorisine sokulabilecek bir estetiğin görünür olduğunu iddia edebiliriz.

Şehir senfonileri, 1920'lerde görülmeye başlanmış ve 1940'lara kadar iki savaş arası dönemde zirvesini yaşamış bir film janrıdır (Jacobs, Kinik & Hielscher, 2019, s. 14). Kendine has estetiğini modern şehirden ilham alarak inşa eden şehir senfonileri avangart ve kurmaca dışı metinlerdir. Şehir senfonilerinde metaforlar kullanılır ve sonuç olarak soyut anlamlar çıkarılabilir. Ritmik bir estetik ile modern şehre ait imgeleri sunmak esastır. 1900'lerin başında şehirlerin yoğun göç aldığı ve büyük kentlerin tam anlamıyla şekillenmeye başladığı bir dönemde şehir senfonileri bu kent imgesini anlatsının merkezine koyar. Şehir modernliğin simgesi olarak vurgulanır. Belirtilen yıllarda, modern bir araç olarak sinemanın da henüz başlangıç yıllarında olduğu düşünülürse şehir senfonileri, aracın dilini keşfetme ve geliştirme çabası olarak da okunabilir. Fakat şehir senfonilerinin kendine has modernist estetiği diğer filmlerden ayrılan özellikleridir. Bu modernist estetik modern yaşamın hissiyatını seyircisine aktarmayı amaçlar (Jacobs, Kinik & Hielscher, 2019, s. 3-14).

Şehir senfonilerinin dilini geliştirmede en önemli etkenin kurgu olduğunu söyleyebiliriz. Kurgu vasıtası ile modern şehre ait görüntüler adeta bir "senfoni" oluşturacak biçimde inşa edilir. "Kareler müzik notaları gibi" kullanılır. Sonuç, sinemanın erken

döneminde öne çıkan seyahat amaçlı şehir görüntülerinden farklı, daha şiirsel bir tonun yakalanmasıdır. Şehir senfonileri sayesinde, “alışlagelmişin dışında perspektifler, eğri açılar, hızlı ve ritmik montaj, özel efektler ve sanatsal imgeler” modern kenti tanımlayan sinematik dil haline gelmiştir. Bir şehrin örüntülerini, karmaşasını, mimarisini, teknoloji ile ilişkisini, makineleşmiş yapısını ve kolektif insan topluluklarını, müzikal bir hissiyat içinde aksettirmeye çalışan şehir senfonileri, deneysel belgeseller olarak da tanımlanabilir. Jacobs, Kinik ve Hielscher kendine has özellikler ile tanımlanabilen şehir senfonilerinin tam anlamıyla bir janr olduğu iddiasındadır. Ve bu janrın etkilerinin on yıllar sonra hala sinemada görülebildiğini belirtirler (2019, s. 3-14). *Mimaroğlu* belgeseli de benzer estetik kaygılar içinde şehir senfonisinin türsel özelliklerini yansıtan bir örnek olarak ele alınabilir.

İlhan Mimaroğlu'nun elektronik müzik besteleri *Mimaroğlu* belgeselinin ses tasarımının temelini oluşturur. Yönetmen Serdar Kökçeoğlu'nun belirttiği üzere öncelikli olarak belgeselin ses altyapısı oluşturulmuş ve sesler üzerine görüntüler giydirilmiştir (Kökçeoğlu, 2021). Görüntü kurgusundan önce ses tasarımının gelmesi *Mimaroğlu* belgeselinin kelimenin tam anlamı ile müzikal bir hissiyatı öne çıkarmayı amaçladığını gösterir. Fakat, *Mimaroğlu* belgeselinde film kareleri artık senfoni notalarını değil, elektronik müzik bestesinin katmanlarını çağrıştırmaktadır. Kökçeoğlu'nun vurguladığı gibi analog müzik yapımının teknik açıdan film kurgusuna yakın olduğu düşünülünce (Kökçeoğlu, 2019) belgeseldeki görüntülerin elektronik seslerin yansıması olduğunu söylemek de yanlış olmaz.

Şehir senfonilerindeki ritmik yapının amacı modern kent deneyimini bir hissiyat olarak estetiğe dökmektir. *Mimaroğlu* belgeselinde de benzer bir amaç güdülerek elektronik müziğin tamamlayıcısı olarak kent görüntüleri kullanılır. İlhan Mimaroğlu'nun kullandığı atonal sesler ve deneysel sentezlemeler, 8 mm ile çekilmiş şehir görüntülerini düzenlemek için kullanılmıştır. Elektronik beste modern şehrin imgelerini ritmik bir forma sokar. *Mimaroğlu* belgeseli şehir senfonilerini örnekleyen modernist bir biçime sahiptir. Yürüyen merdivenler, kaldırımlardaki yayalar, şehir ve trafik ışıkları, kalabalık caddeler, metro istasyonları ve benzeri modern şehre ait birçok yansıma belgeselin görüntü kuşağını oluşturur. Fakat *Mimaroğlu* belgeselinde kullanılan görüntüler senfonik bir düzen yerine elektronik müziğin deneysel yapısına sahiptir. Çünkü belgeseldeki 8 mm şehir görüntüleri İlhan Mimaroğlu tarafından gündelik yaşamı içinde çekilmiştir.

Belgeselde bilgilendirme niteliğinde izleyiciye sunulan “Elektronik müzik bestecisi ve prodüktör İlhan Mimaroğlu, hayatı boyunca yaşadığı kentlerin sokaklarını çekti” cümlesi İlhan Mimaroğlu'nu flaneur olarak tanımlamaya uygun zemini oluşturur. Modernist estetik kendi içinde bir yaratıcılık alanı olduğu gibi aynı zamanda modern bir hissiyatı da yansıtır. *Mimaroğlu* belgeselinin elektronik müzik ve kent görüntüleri ile inşa edilmiş modernist estetiği de biyografisi sunulan İlhan Mimaroğlu'nun deneyimini sunma amacındadır. İlhan Mimaroğlu soğuk ve içine kapanık, kendi dünyasında yaşayan avangart bir sanat adamı olarak tanımlanır. Bu içine kapanık sanat adamı ömrü boyunca eşi Güngör Mimaroğlu karelerde yer almak suretiyle içinde yaşadığı kentleri fotoğraflamış ve filme çekmiştir. İlhan Mimaroğlu eleştirisi içinde olduğu kenti ve insanlarını kendi bakış açısıyla arşivlemiştir. Görüntülerin odaklandığı sıra dışı ayrıntılardan da anlaşılacağı üzere bu arşivleme dürtüsü eleştirinin yanında, parçası olunan modern deneyimi öne çıkarma ihtiyacını da içinde barındırır.

Bu bağlamda İlhan Mimaroğlu klasik modern döneme ait bir kavram olan flaneur ile bağdaştırılabilir. Baudelaire, flaneur'ü “kent gezgini” olarak tanımlar. Büyük şehrin köşelerinde dolaşan ve bu sırada modern hayatın izlerini deneyimleyen flaneur kalabalıkların adamıdır. Tanımları arasında “aylaklık” da bulunan flaneur bu aylaklığı bir kazanım uğruna yapar. Modern sokağın deneyimi onun düşünme alanıdır. Flaneur, Baudelaire tarafından

modern yaşamın rasyonelliğine kafa tutan bir avare olarak betimlenir (2017, s. 34-35). 19. yüzyıl Paris'inin bir figürü olan flaneur sokaklarda avare avare dolaşarak modern hayatın düzenlenmiş yaşam biçimine kafa tutsa da varlığı modernliğin deneyimine ihtiyaç duyar. Mimaroglu'nun da gezdiği sokakları adeta bir flaneur edası ile kaydettiği söylenebilir. Görüntülerin odaklandığı modern öğeler İlhan Mimaroglu'nu, deneyimlediği kent yaşamının ayrıntılarına kapılan bir "avare" olarak tanımlamayı kolaylaştırır. Güngör Mimaroglu'nun da belirttiği üzere kendisinden daha erken yaşta emekli olan İlhan Mimaroglu, fazlası ile boş zamana sahip olmuştur ve sokakta fotoğraf çekmeye başlar. Bu fotoğraflar kent yaşamının mekanik yapısını ortaya serdiği gibi, kentin insanının mikro deneyimlerine de odaklanır.

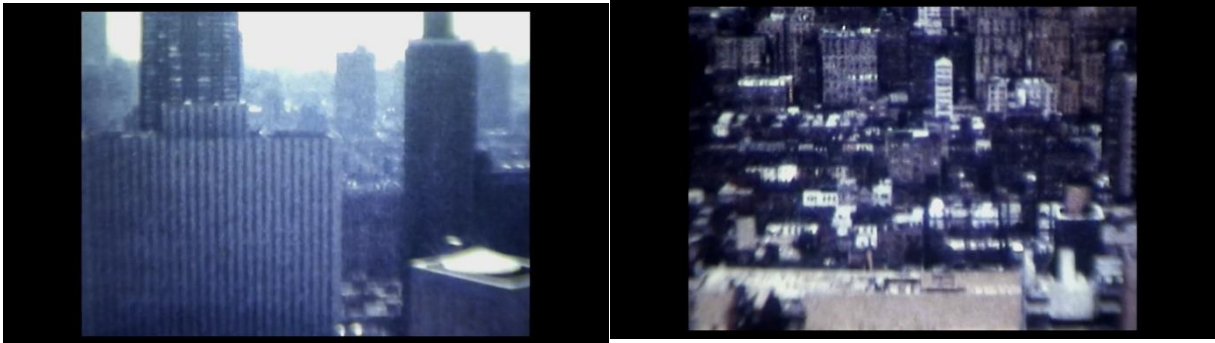
Sokak sanatı gibi kentin alternatif yüzünü gösteren unsurlar, İlhan Mimaroglu'nun ilgi alanının bir parçasıdır. Kent yaşamını temsil eden 8 mm görüntüler yoğunluklu olarak New York şehrine aittir. Şehir senfonilerinden alındığı iddia edilebilecek, kent yaşamının görünen yüzüne ait öğeler İlhan Mimaroglu'nun 8 mm film çekimleri ve fotoğraflarında görülebilir. Sonuç, şehir senfonilerine benzer biçimde, kentin zaman-mekân hissiyatının izleyiciye aktarılmasıdır. Yani *Mimaroglu* belgeselinin ilk bakışta sıra dışı gelen estetiğinin yüz yıl önceki bir janr olan şehir senfonilerini andırıldığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte şehrin ayrıntılarına dair imgeler; neon ışıklar, reklam panoları, vitrinler, cansız mankenler, güvenlik kameraları, kent yaşamının kapitalizmle bağlantılı yüzünü eleştirir bir biçimde de sunulmaktadır. 1960'ların New York'unda bir flaneur olarak betimlenebilecek İlhan Mimaroglu eleştirel bir bakış içinde olduğu kentin ayrıntıları arasında dolaşarak kendini kaybetmekten de geri duramaz. Alışılmışın dışında açılar, şehrin hızını ortaya seren görüntüler ve bu hızlı akışın dışındaki ayrıntılara odaklanılarak kentin yavaşlatıldığı anlar elektronik müzik bağlamında alternatif bir New York deneyimi sunar.

Vertov, bir şehir senfonisi örneği olan *Kameralı Adam* (1929) filminin yansıttığı hissiyatı tanımlarken şu cümleleri kullanır: "Caddeler ve tramvaylar üst üste biniyor. Binalar ve otobüsler. Bacaklar ve gülen yüzler. Eller ve ağızlar. Omuzlar ve gözler" (2007, s. 312). Bu cümleler İlhan Mimaroglu'nun elektronik müzik üzerine kurgulanmış 8 mm görüntüleri için de geçerli olabilir. Temsil ettiği şehri modernist bir sanat eseri formuna dönüştüren (Jacobs, Kinik & Hielscher, 2019, s. 6) şehir senfonilerinin estetik biçimi *Mimaroglu* belgeselinde de görünürdür. Nichols'un belirttiği üzere senfoni janrı modernist teknikler ile belgesel türünü harmanlayan avangart bir yapıya sahiptir (2001, s. 591-592). *Mimaroglu* belgeseli de benzer özellikler taşıyan bir şehir senfonisi olarak betimlenebilir. Belgeselin avangart niteliği İlhan Mimaroglu'nun 1960'ların deneysel eserlerini örneklendiren elektronik besteleri ile desteklenirken, bir flaneur edasıyla yaşadığı kentin sokaklarında çektiği 8 mm görüntülerin estetik biçimi de görsel olarak deneysel hissiyata katkıda bulunur.

Geç Modernliğin Yansımaları: Mimaroglu Belgeselinde Nostaljik Bir Alan Olarak Modernlik

Mimaroglu belgeseli kullanılan modernist estetik ve sunulan modernlik deneyimi bağlamında okumaya uygun bir yapım olarak karşımızda duruyor. Fakat belgeselin tartışma alanı olarak açtığı imkanlar bununla sınırlı değil. Alternatif bir okuma; travma, nostalji ve geç modernlik kavramları bağlamında şekillenebilir. *Mimaroglu* belgeseli, nostaljik bir estetik ile başlar. Güngör Mimaroglu'nun öne çıktığı görüntüler çiftin gençlik yıllarına aittir. Güngör Mimaroglu; tren istasyonunda bekler, heykel önünde poz verir, metronun yürüyen merdivenlerinde durur, şehrin hengamesi içinde dolaşır ve uçaktan iner. Bu görüntülerde Güngör Mimaroglu ismi odakta olsa da arka plan yine kent yaşamının izlerini taşımaktadır. Kente ait imgelerin konumu pelikül film estetiğinin uyandırdığı "geçmiş" hissiyatı ile belirlenir. Bu hissiyatı yoğunlaştırmak için kurguda efektler de kullanılmıştır.

Pelikül film ve güncel dijital görüntüler art arda konmaya başlandığında ise, *Mimaroğlu* belgeselindeki geçmiş nostaljik bir hal alır. Bu çerçevede, basitçe modernist bir estetikten bahsetmenin ötesine geçerek, nostaljik alanın açabileceği imkanlar üzerine düşünebiliriz. Davis'in de belirttiği gibi nostalji sadece geçmişe odaklanmaz, geçmişin güncel durum ile yan yana konması ile ortaya çıkan bir bakıştır. Geçmiş ve güncel olan öyle bir düzende yan yana getirilir ki geçmiş nostaljik bir alan haline gelir (1979, s. 13). İlk olarak, Mimaroğlu çiftinin yaşadığı Manhattan adası geniş açıdan izleyiciye sunulur, şehrin arka sokaklarına ait ayrıntı planlar gösterilir. Ardından gelen Manhattan görüntüsü ise geçmişe aittir. Fakat iki görüntü arasında benzerlikler dikkat çekicidir. 1960'larda büyük şehir silüetine çoktan bürünmüş bir bölge olarak Manhattan imgesi modernlik deneyimi ile bezelidir. Eski ve yeni görüntüler üretildikleri teknolojinin bir sonucu olarak estetik açıdan farklı hazlar sunmaktadır. Eski kent görüntülerini nostaljik bir alana sokmak bu sayede kolaylaştırır.



Görsel 1: *Manhattan'ın İlhan Mimaroğlu tarafından çekilmiş 8 mm görüntüleri*



Görsel 2: *Manhattan'ın güncel görüntüleri*

Eski film ve dijital görüntünün kurduğu tezatlık İlhan Mimaroğlu'nun müzik stüdyosu çekimleri için de geçerlidir. Columbia Princeton Elektronik Müzik Merkezi'ndeki stüdyonun aktif olarak kullanıldığı dönemdeki biçimi, stüdyonun güncel görüntüleri ile birlikte izleyiciye sunulur. Stüdyo artık kullanılabilecek durumda değildir. Yeni görüntüler, toz içinde hırpalanmış bir stüdyo ortamı sunmaktadır. Nostaljik hissiyat yoğunlaştırılmaya devam edilir. Bir zamanlar yenilikçi ve deneysel olarak anılan elektronik müziğin çıkış noktalarından biri olan Princeton stüdyosu eskimiş ve bir hatıra niteliği taşır hale gelmiştir. Bu çerçevede, *Mimaroğlu* belgeselinin kurgu açısından şehir senfonilerinden farklılaştığı alanların olduğunu

belirtebiliriz. Belgesel, biyografik bir yapım olduğu için kente ve modern deneyime ait görüntüler güncel çekimlerle iç içe geçirilmiştir.



Görsel 3: Elektronik müzik stüdyosu, eski ve yeni görüntüler

Mimaroğlu belgeselinde, modernist estetik, nostaljik bir hissiyatla harmanlanmış olmakla birlikte belgeselin barındırdığı söylemler de modernlik deneyimini nostaljik bir alana çekmeyi teşvik eder. Belgeselin ikinci bölümünde İlhan Mimaroğlu etrafında, avangart bir sanatçı miti inşa edilir. Kimse tarafından anlaşılammış bir müzik bestecisi imajı çizilerek, elektronik müzik gibi alternatif bir türü seçmesi geleneğe kafa tutuş olarak tanımlanır (Evin İlyasoğlu) ve uykusunda bile yaratım içinde olmak isteyen 24 saat sanatını düşünen bir besteci olduğu vurgulanır (Balkan Naci İslimyeli). Aile dostlarından olan Serra Akkaya, İlhan Mimaroğlu'nun kendini yalnız, anlaşılammış, üzgün ve küskün hissettiğini belirtirken; İlhan Mimaroğlu'nun radyo programı kayıtlarında da benzer söylemler bulunur. Radyo programlarına son verirken yaptığı kayıta kimsenin kendini dinlemediğini, nadiren dinleyen biriyle karşılaşsa da bu dinleyicilerin kendini anlamayan kişiler olduğunu söyler. Programını kapatış cümlesi durduğu konumu özetler niteliktedir: "dinlemediğiniz için teşekkürler". Bu söylemler avangart sanatçı imgesinin oluşturulmasında inşa edici öğeler olarak kullanılmıştır.

İlhan Mimaroğlu'nun kurduğu plak şirketi Finnadar da bu söylemin bir parçasıdır. Finnadar bağlamında İlhan Mimaroğlu'nun kendi içinde çelişkili bir insan olduğunu belirten isimler de bulunur. Atlantic Records gibi büyük bir müzik yapım şirketinin parçası olması Finnadar'ın ve İlhan Mimaroğlu'nun eleştirisi içinde olduğu sisteme eklenmiş olduğunu gösterir (Yunus Tuncel). Kerem Görsev'e göre ise İlhan Mimaroğlu'nun çelişkili sanat hayatı bindiği özel jetler, katıldığı büyük toplantılar ve Avrupa gezilerinde kendini gösterir. Avangart sanatçının eleştirisi içinde olduğu alandan kaçamaması modern deneyimin çelişkili yapısının bir sonucudur. İlhan Mimaroğlu'nun elektronik müzik bestelerinin aldığı yol da bu çelişki ile bezelidir. 1950'lerde alternatif hatta politik sanat ürünlerinden biri olan elektronik müzik zaman içinde dijitalleşen her ortam gibi genel kullanıma açılmıştır. Erken yaşlarında, elektronik müziğin yenilikçi yapısından ilham alan İlhan Mimaroğlu Davit Toop'un sözleriyle, yaşlandıkça geleneksel bir tavır içine girmiş ve çağının teknolojilerini yakalamayı reddetmiştir. Teknolojik gelişmeler sonucunda elektronik müziğin girdiği yeni yollar İlhan Mimaroğlu tarafından desteklenmemiş ve besteci "modern yaklaşımın" belirli bir döneminde kısılı kaldığı için çalışmalarını sonlandırmıştır. Atlantic Records ve Finnadar bağlantısı İlhan Mimaroğlu'nun sunduğu radyo programında kapitalist sistem eleştirisi yaptığı bir alandır. Her ne kadar Atlantic Records gibi bir şirket altında yer olsa da Finnadar plaklarının satışı zaman içinde durmuş ve şirket kapatılmak zorunda kalmıştır. İlhan Mimaroğlu, "bu bir hizmetse şayet kime hizmet ettiğimizi bilmiyoruz" sözleri ile "sistem" içinde kendi yaratıcı alanına yer bulamadığını da belli eder. Fakat kendisinin sistemin yeni gerekliliklerini takip etmeyi reddettiği de görülmektedir.

İlhan Mimaroglu etrafında kurulan avangart sanatçı imgesi okunmaya devam edildiğinde geç modernliğin risk toplumunda yaşayan bir birey olmasının etkileri de görünürdür:

Biz çağdaş bir toplumda yaşamıyoruz, bunlar anakronik zamanlar, geçmiş dönemlerin kalıntıları gibi yaşıyoruz, böyle düşünüyor, böyle hissediyor, böyle hareket ediyoruz. Ama şimdi, ilk kez, elimize çağdaş olmak için bir fırsat geçti. Şimdi nükleer felaketin gölgesi altındayız. Ve ilk defa çağdaş olma şansımız var: yaşama biçimimizle değil, ölme biçimimizle.

sözleri İlhan Mimaroglu'nun modern insanın çelişkilerinin farkında olduğunu gösterir. Modern birey her anı teknolojik gelişmelerle çevrili bir deneyimi benimsemekte zorlanmakta ve geçmişin alışkanlıklarını devam ettirdiği bir kültürde ısrarcı görünmektedir. Bu ısrar modern deneyimin risklerle çevrili yapısına bir karşı duruş olarak okunabilecekken, İlhan Mimaroglu'nun sözleri modernlik deneyimden kaçış olmadığını da vurgular. 1970'lerin New York'unda risklerin ve tedirginliklerin en belirginlerinden biri, nükleer felaket ihtimalini bireylerin zihninde canlı tutan soğuk savaştır.

Modernliğin getirdiği yeniliklerle birlikte riskli bir yaşam biçimi de sunması, çıkış yolu olmayan bir travma olarak deneyimlendiği anlamına gelir. *Mimaroglu* belgeseli boyunca bu travmanın görünür olduğu alanlar bulunur. Güngör Mimaroglu'nun katıldığı öğrenci hareketleri ve tutuklanmaları, "kanlı şiddetli olaylar", dönemin solcu düşünce biçimleri, İlhan Mimaroglu'nun politik parçaları ve söylemleri hem modernlik deneyimine karşı üretilmiştir hem de bu deneyimin yansımalarıdır. İçinden çıkılamayan bir deneyim ve bu deneyimin travmaları arasında hayatta kalmak için iki ismin de çift olarak birbirlerine bağlandıkları görülür. Risk toplumunun özelliklerinden biri olan çiftler arası yeni ilişki biçimleri İlhan ve Güngör Mimaroglu'nun etrafında oluşturulan bir söylemi destekler. Bu söylem geç modernlik etrafında okunmaya oldukça müsaittir. Geç modernlik döneminin bireyi tanımlayan güvensizlik hissiyatı, dışlanmışlık ve bireysel bir yaşama tutunma çabaları çiftin yaşayış biçimini şekillendirmiştir. Modern yaşamın keşmekeşi içinde birbirlerinin ayakta kalmasını sağlayan bir çift olarak Giddens'ın saf ilişkisini örneklerler. Geleneksel bir aile yapısı oluşturmaktan uzaktırlar. Çift, birbirlerine sevgi ile bağlıdır bu sebeple geleneksel gereklilikleri yerine getirip getirmediği önemli değildir. Kendi çevreleri de yaşadıkları evlilik biçimini sorgulamaz. Zaten Güngör Mimaroglu evlenip Amerika'ya gitmeden önce geleneksel bir eş olamayacağı bilgisini vermiş ve İlhan Mimaroglu'nun bu tarz bir evlilik istemediğinin garantisini almıştır. Çiftin ayrı evlerde yaşadığından bahsedilir, İlhan Mimaroglu Columbia Üniversitesi'ndeki stüdyosuna yakın bir evde gecelerini sonlandırmaktadır. Ancak ayrı mekânlarda yaşamaları bir çift olmalarına ve birbirlerini tamamlamalarına engel teşkil etmez.

Julie Mardin, çiftin birbirleri ile ilişkisini şu sözlerle özetler: "Güngör de bir anlamda onu insanlarla kaynaştıran sihirli bir arabirim gibiydi. Güngör'ün onu bütün açılışlara etkinliklere tutup götürdüğünü hatırlıyorum. Dolayısıyla o İlhan'ın dünyaya ve topluma açılan kapısı gibiydi". İlhan Mimaroglu ise salonun ucunda siyah kıyafetleri ile durarak uzaktan insanları gözleyen biri olarak tanımlanır. İlhan Mimaroglu, insanlarla vakit geçirmeyi seven sosyal bir kişilik değildir. İçinde bulunduğu sanat camiasına Güngör Mimaroglu'nun şen şakrak kişiliği sayesinde katılım sağlar. Güngör Mimaroglu'nun istekleri de İlhan Mimaroglu tarafından desteklenir. 1960'larda yeni toplumsal hareketlere katılım sağlayıp hapishanelerden onu almak zorunda kalmasını sorun etmez, eşinin görüşlerini destekler. Mimaroglu çifti çerçevesinde belgeselde, Ayşegül Durakoğlu'nun "birbirlerini olduğu gibi kabul etmişlerdi" sözünü destekleyen bir söylem sunulur. Yine Durakoğlu'nun sözleriyle "ikisi tamamen zıt kişilikler"dir "fakat beraber olduklarında o zıtlıkları görmezsiniz".

Fakat belgesel çiftin evliliklerine farklı bir bakış açısı getirmekten de geri durmaz. Bu bakış açısı Rüstem Batum'un hikâyeye dahil olması ile şekillenir. Güngör Mimaroglu'nun eski evliliğinden olan oğlu Rüstem Batum'un söylemleri, Bauman'ın saf ilişki eleştirisini akıllara getirir. Rüstem Batum küçük yaşta annesi Güngör Mimaroglu tarafından babasına bırakılmıştır. Güngör Mimaroglu Amerika'ya taşınmış ve oğlunu yılda bir kez gördüğü bir anne oğul ilişkisine girmiştir. Bu şekilde Rüstem Batum'un Güngör Mimaroglu'nun anneliğini sorguladığını ve İlhan Mimaroglu'nun hiçbir biçimde baba olmaya yaklaşmadığını belirttiğini röportajlarda görürüz. Bauman'ın saf ilişkinin bireysellik üzerine kurulu yapısının çiftin dışında kalan bireyleri olumsuz etkileyebileceğine yönelik söylemi Rüstem Batum tarafından örneklendirilir. Bu noktada belgeselin ilk iki bölümü boyunca İlhan Mimaroglu üzerinden kurulan avangart sanatçı ve Mimaroglu çifti imgeleri sorgulanmaya başlar. Fakat bu imgeler tam anlamı ile yıkılamaz çünkü Rüstem Batum büyüdükçe İlhan Mimaroglu'na benzetilir hale geldiği söylemi devreye girer. Rüstem Batum da kalabalıklarla ve uzun süredir tanışık olduğu arkadaşları ile vakit geçirmektense bireysel alanında kalmayı tercih eden bir yetişkin olmuştur. Modern yaşamın ve kalabalıkların, yaratıcı bireyi kendini soyutlamaya ittiği düşüncesi İlhan Mimaroglu'nun avangart sanatçı imgesini destekler bir hal alır.

İlhan Mimaroglu avangart bir sanatçı olarak tanımlanıp etrafındaki aura bu bağlamda inşa edilirken Güngör Mimaroglu özgür ruhlu kadın imajı ile 1970'lerin politik alanında boy göstermiş ve dışarıdan geldiği şehri çok iyi benimseyerek adeta bir "New Yorker" olmuş bir isim olarak şekillendirilir. Biri içine kapanık avangart sanatçı, diğeri dışa dönük şen şakrak politik kadın imajları çiftin etrafındaki söylemi şekillendirir. Fakat modernlik ve geç modernlik bağlamında okunabilen bu söylem geçmişe yönelik olarak kurulmaktadır.

Mimaroglu çiftinin modernlik deneyimi ile tanımlanabilen geçmişi modern şehre ait görüntülerle bezelidir ve şehir senfonisi estetiği üzerine kurulmuştur. Fakat *Mimaroglu* belgeselinde şehir senfonilerinin modernist estetiği klasik anlamda bir modern kent imgesi sunmaz. Hem biçim hem de içerik olarak geçmişe işaret etmektedir. Geçmişle karşılaştırma olarak sunulan güncel durum ise geç modernlik bağlamında okunmaya uygundur. Geç modern dönemde karşımıza çıkan saf ilişkiyi örneklendiren Mimaroglu çifti, belgeselin üçüncü bölümünde tam anlamı ile nostaljiden bahsedilmesine olanak sağlar. Güngör Mimaroglu'nun yaşlılık döneminde yapılan röportajlar ilk iki bölümde sunulmuş olan modern kent deneyimini geçmiş bir hatıra haline getirir. Güngör Mimaroglu'nun kurduğu, "İki insan bir gibiydik" cümlesi modernist estetiği geçmişi yad eden bir üsluba dönüştürür. Fakat modernlik deneyiminin görüldüğü bu geçmiş eleştirel bir biçim almayı başaramaz. Dönemin politik atmosferi, çiftin ve İlhan Mimaroglu'nun etrafında kurulan söylemleri şekillendiren nostaljik bir unsur olarak kalır. Bağlamına oturtulamayan politik bakış belirli bir modernlik hissiyatını yeniden canlandırmak ve izleyiciye sunmak için kullanılır. Bu sebeple, *Mimaroglu* belgeselindeki modernlik deneyimi eleştiriden uzak, yeniden inşa edici nostaljik bir alan olarak kalır.



Görsel 4: Yaşlılığını geçirdiği Moda'daki evinin balkonunda Güngör Mimaroğlu

Mimaroğlu çifti modern yaşam içinde birbirini bulmuş şanslı bir ikili olarak sunulur. Üçüncü bölümdeki yaşlı ve yalnız Güngör Mimaroğlu imgesi bu sunuş ile birleştiğinde modern şehir görüntüleri de nostaljik imgeler haline alır. Nostaljik imgenin yapısı değişmiştir. Geç modern dönemin risk ve güvensizlik hissiyatı ekseninde şekillenen travmatik yapısı, modernliğin kendisini nostaljik bir alan olarak sunar. Kaçılıp gidilmek istenen ve ütopyik biçimde yeniden inşa edilen alan, modernliğin bir alt evresine tekabül eder, klasik modernist bir estetik ile kurulur. *Mimaroğlu* belgeseline ilk bakışta; 1960'ların ve 1970'lerin New York'u, tüketim kültürü ve politik yapısı eleştiriliyormuş gibi durmaktadır. Fakat Mimaroğlu çiftinin biyografisiyle birleşen modern kent New York, gençlik yıllarının yaşandığı bir atmosfer kurmaya yarar. Bu bağlamda; çiftin söylem ve eylemlerini yansıtan modernlik eleştirileri, yenilikçi yaklaşımlar, çağın isyan hareketi içinde bulunmak ve politik bir duruşa sahip olmak tebessümle hatırlanır, nostaljik bir alan haline gelir.

Berman'ın ele aldığı gibi modernlik deneyiminin uzun bir süreç olması geçmiş dönemlere bakmayı da gerektirmektedir. Güncel modernlik deneyimine eleştirel bir alandan yaklaşım yapıcı bir hale getirebilmek için geçmişle hesaplaşmalar aktif rol oynayacaktır. Berman'ın bu çalışmanın dayanağı olan savına dönersek, modern bireyin deneyimi haline gelen modern imgeler bir anlamda evde hissedilen alanlar olarak da ele alınabilir (2019, s. 460-463). Fakat *Mimaroğlu* belgeselinde görülen, modernliğin geçmiş bir evresine bakış Boym'un yeniden inşa edici nostalji tanımı çerçevesindeki eleştirel alana giremez. Boym'un nostaljiyi "ideal evi yeniden inşa etme vaadi" olarak tanımladığı düşüncesinden yola çıkıldığında bu ideal evin neresi olacağı sorusunun cevabı (2009, s. 17) *Mimaroğlu* belgeselinde New York şehridir. 1960 ve 1970'lerin New York kent yaşamına ait unsurlar nostaljik imgeler haline alır. Nostaljik geçmiş artık kırsal bir alan ve kolektif bir yaşam biçimi değildir. Modern deneyimin içine doğan birey için kaçıp gidilmek istenen alan doğa ya da müşterek bir toplumsallık biçimi yerine yine bireysel bir yaşamın hakim olduğu fakat bu bireyselliğin bir hayat arkadaşı ile desteklediği modernliğin bir alt evresine ait hissiyatlardır. Büyük binaların, kentlerin, isimsiz kalabalıkların, metroların kısacası şehir senfonisi janrına ait öğelerin desteklediği imgelerle bezeli bir metropoliten şehir algısı da bu hissiyatları destekler.

Üçüncü bölümde, Güngör Mimaroğlu'nun New York'un keşmekeşine kıyasla daha sakin ve kendi halinde olan İstanbul'un Moda semtinde yaşlılığını geçirdiğini görürüz. Güngör Mimaroğlu'nun Moda'daki evinde balkondan dışarı baktığında aradığını bulamadığını gösteren sözleri şu şekildedir: "Gece gelip burada sabahleyin balkona çıksaydım, burası benim doğup büyüdüğüm yer diyemezdim, şimdi nerde kim oturuyor hiç bilmiyorum". Güngör Mimaroğlu kendisine New York'un mu İstanbul'un mu daha yakın olduğunu görmek için İlhan Mimaroğlu vefat ettikten sonra Moda'ya geri dönmüştür. Fakat röportajdaki söylemlerinden Moda'ya dair bir yakınlık hissettiği sonucu çıkarılmaz. Güngör Mimaroğlu "iki insan bir gibiydik, o yok artık, öyle bir şey yok, onunla beraber ama tek yaşıyorum" sözleriyle andığı İlhan Mimaroğlu'nu özlemektedir. Fakat Güngör

Mimaroğlu'nun geçmişine dair nostaljik imgeler İlhan Mimaroğlu üzerinden kurulduğu kadar 1960 ve 1970'lerin New York şehrinin atmosferinden de destek almaktadır. İlhan Mimaroğlu ile yaşanan bireysel deneyimler kadar modern kente ait unsurlar da özlemle anılan ideal nostaljik alını inşa edici bir rol üstlenir.

Üçüncü bölümde New York imgesi İstanbul ile karşılaştırmalı olarak sunulur. İstanbul; baloncuları, gökdelenlerin henüz siluete eklenmediği boğaz manzarası, bireylerin giyim kuşamları, New York'un büyük camekânlarına kıyasla sıcak bir ortam sunduğu söylenebilecek küçük market alanları ile daha samimi bir şehir portresi çizer. Hem İstanbullu birey için daha tanıdık hem de kolektif bir geçmiş imgesinin izlerini hala taşıyan ayrıntılara sahiptir. Fakat bu ayrıntılar yerine Güngör Mimaroğlu'nun anılarını New York'un modern yansımaları süsler. İstanbul'un daha tanıdık olsa da ait hissedilen yer olamaması modernlik deneyiminin artık bireyi tanımlar hale geldiği yönünde bir okumayı da olanaklı kılar. "Nostalji bir mekân özlemidir, ama aslında farklı bir zamana duyulan hasrettir" (Boym, s. 16). Zaman ve mekân olarak bu hasretin geç modernlik deneyiminde değişime uğradığı ve modernliğin kendisi haline geldiği *Mimaroğlu* belgeselinin açtığı nostaljik alanda görülebilir.



Görsel 5: İstanbul ve Manhattan karşılaştırması

Sonuç

İlhan ve Güngör Mimaroğlu çiftinin hikâyesi modernist bir estetik ekseninde kurulur ve şehir senfonilerine ait bir janrı örneklerken, belgeselin nostaljik bir söylemi desteklediği de görülebiliyor. *Mimaroğlu* belgeseli, modernliği bir deneyim olarak okumak için uygun alanı sağlamakta. Bir sanatçının hayatının şehir imgeleri üzerinden okunabiliyor olması ve bunun anlatıda boşluklar yaratmaması aslında modernliğin kaçınılmaz bir deneyim olduğu gerçeğini de desteklemekte. İçinde bulunduğumuz geç modern dönemde ise modernist estetiğin dönüşerek nostaljik bir alan haline gelmesi şaşırtıcı değil. Şehir senfonileri estetik olarak modernliği yansıtmaya amacı ile şekillendirilmişti. Fakat, üzerlerinden geçen yüz yıl gibi bir süre sonrasında nostaljik bir deneyimi sunmak için kullanılabilir hale gelmiş durumdadır. Bir deneyim olarak modernlik hayatımıza entegre olmaya devam ettikçe modernliğin geçmiş evrelerine ait imgeler de nostaljik bakışımızın bir parçası olmaya devam edecek.

Mimaroğlu belgeseli, nostaljik imgenin dönüşüm geçirdiğini ortaya koymak için kullanılmış olsa da bu sonucun çok daha genel bir çıkarım için yol gösterici olması gerekli. Nostaljik estetiğin yapısı, tanımı ve zaman mekân tasavvurları genişlemiş olsa da önemli olan nostaljinin eleştirelilik bağlamında nerede durduğunu görebilmek. Modernlik eleştirisi yapıyormuş gibi görünen, modernliğin kendi imgeleri ile bezeli bir alan dahi nostaljik biçimde sunulma potansiyeline sahip. Kendi yaşam deneyimlerimiz de pekâlâ geç modernlikle tanımlanabilir nitelikte. Modern birey, her an tedirginlik, geleceğe dair güvensizlik, savaş ihtimalleri, kaygı gibi birçok olumsuz duygu içinde yaşamını sürdürüyor. Modernliğin olumsuz duygularından kaçarken yeni inşa ettiğimiz nostaljik alanların yine modernliğin

kendisine dönebilme ihtimalini göz önünde bulundurmalıyız. Nostalji, modern kentin tam zıttı olarak kırsal ve kolektivite gibi kavramlara tekabül ettiğinde manipüle edici etkisi de net biçimde görülmeye müsaitti. Fakat, modernlik eleştirisi gibi düşünümsel olması beklenen bir alanda da pasif bir nostalji biçiminin kendini gösterebileceği ihtimali de göz önünde bulundurulmalı. Modernlik bir deneyim olarak ele alındığında politik duruşların da fetişleştirilmeye müsait olduğu görülebiliyor. Modernliğin kendisinin nostaljik bir alan haline gelebileceği ihtimali nostalji kavramımızı genişletmemiz gerektiğini gösteriyor.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Teşekkür

Bu metin Doç. Dr. Eren Yüksel'in doktora düzeyinde verdiği derste şekillendirilmiştir. Kendisine teşekkürlerimi sunarım

Kaynakça

Adorno, T. ve Horkheimer M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (Çev. N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan). İstanbul: Kabcacı Yayınları.

Atia, N. ve Davies, J. (2010). Nostalgia and the Shapes of History. *Memory Studies*, 3(3): 181-186.

Bauman, Z. (2019). *Akışkan Modernite* (Çev. S. Çavuş). İstanbul: Can Yayınları.

Baudelaire, C. (2017). *Modern Hayatın Ressamı* (Çev. A. Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.

Beck, U. (2019). *Risk Toplumu: Bir Başka Modernliğe Doğru* (Çev. K. Özdoğan ve B. Doğan). İstanbul: İthaki Yayınları.

Berman, M. (2019). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (Çev. Ü. Altuğ ve B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.

Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği* (Çev. F. Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.

Connor, S. (2004). Introduction. S. Connor (Ed.), *The Cambridge Companion to Postmodernism* (s. 1-19). UK: Cambridge University Press.

Davis, F. (1979). *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press.

Giddens, A. (2019). *Modernite ve Bireysel-Kimlik* (Çev. Ü. Tatlıcan). Ankara: Say Yayınları.

Harvey, D. (2006). *Postmodernliğin Durumu* (Çev. S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları.

Heaphy, B. (2007). *Late Modernity and Social Change: Reconstructing Social and Personal Life*. London; New York: Routledge.

Jacobs, S., Kinik, A. & Hielscher, A. (2019). Introduction: The City Symphony Phenomenon 1920-40. S. Jacobs, A. Kinik, A. Hielscher (Ed.), *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art and Urban Modernity Between the Wars* (s. 3-42). New York: Routledge.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Kaplan, E. A. ve Wang, B. (2008). Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity. E. A. Kaplan ve B. Wang (Ed.), *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* (s. 1-22). Hong Kong: Hong Kong University Press.

Kökçeoğlu, S. (Yönetmen). (2020). *Mimaroğlu* [Film]. Türkiye/A.B.D. : Heimatlos Films, Lita House of Production.

Kökçeoğlu, S. (2021) <https://www.youtube.com/watch?v=HPjLsUfFRA8> (Erişim Tarihi: 9 Haziran 2021).

Kökçeoğlu, S. (2019) <https://www.youtube.com/watch?v=rfHNqznhzEs> (Erişim Tarihi: 9 Haziran 2021).

Nichols, B. (2001). Film and the Modernist Avant-garde. *Critical Inquiry*, 27 (4), 580-610.

Osborne, P. (1992). Modernity Is a Qualitative, Not a Chronological, Category. *New Left Review* 192, Mart-Nisan, 65-82.

Pickering, M. ve Keightley, E. (2006). The Modalities of Nostalgia. *Current Sociology*, 54(6): 919-941.

Rousseau, G. (2011). Modernism's Nostalgics, Nostalgia's Modernity. J. Parker ve T. Mathews (Ed.), *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and The Modern* (s. 263-281). Oxford: Oxford University Press.

Vertov, D. (2007). *Sine-Göz* (Çev. A. Ergenç). İstanbul: Agora Kitaplığı.

-Araştırma Makalesi-

**Estetik Varoluş ve Umutsuzluk:
*Le Feu follet***

* İrfan Yalçın

Öz

Estetik varoluş ve umutsuzluk Soren Kierkegaard'ın felsefesinin temel kavramlarından. Kierkegaard, umutsuzluk kavramına Ölümcül Hastalık Umutsuzluk, estetik varoluş kavramına ise Ya/Ya Da başlıklı metinlerinde yer vermiştir. Kierkegaard, birbiriyle bağlantılı olan bu iki kavramı kişinin gündelik yaşamı ve benliği ile ilişkilendirmiştir. Filozof, umutsuzluğu kendi benliğine yabancılaşmış kişi bağlamında tanımlamıştır. Estetik varoluş aşamasında yer alan kişinin sorumluluktan kaçan, hayatını haz ve eğlence peşinde harcayan bir umutsuz olduğunu öne sürmüştür.

Bu çalışmanın amacı, Le Feu follet (Bataklık Ateşi, Louis Malle, 1963) filminin, Soren Kierkegaard'ın estetik varoluş ve umutsuzluk kavramlarından hareketle incelemesini yapmaktır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada, öncelikle Kierkegaard'ın estetik varoluş ve umutsuzluk kavramları ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Ardından film, tematik analiz yöntemi ile çözümlenmiştir. Çözümleme sonucunda, filmin başkarakterinin hayatının önemli bir kısmını haz ve eğlence peşinde tüketen bir estet olduğu gözlenmiştir. Çalışmada filmin başkarakterinin kendi benliğine yabancılaşmış durumda olduğu bu nedenle de umutsuz durumda olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kierkegaard, estetik varoluş, umutsuzluk, Le Feu follet, Louis Malle

* Araştırma Görevlisi, İrfan Yalçın, Bandırma 17 Eylül Üniversitesi, Ömer Seyfettin Uygulamalı Bilimler Fakültesi, Yeni Medya ve İletişim Bölümü, Bandırma, Türkiye.

E-mail: iyalcin@bandirma.edu.tr

ORCID: 0000-0002-2337-5003

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1170098

Yalçın, İ., (2023)., Estetik Varoluş ve Umutsuzluk: Le Feu follet, SineFilozofi Dergisi. 8 (15). 10.31122/sinefilozofi.1170098

Geliş Tarihi: 02.09.2022

Kabul Tarihi: 14.12.2022

-Research Article-

**Aesthetic Existence and Despair:
Le Feu follet**

* İrfan Yalçın

Abstract

Aesthetic existence and despair are the basic concepts of Soren Kierkegaard's philosophy. Kierkegaard gives place to the concept of despair in his texts entitled Sickness Unto Death and the concept of aesthetic existence in his texts entitled Either/Or. Kierkegaard associates these two interrelated concepts with the daily life and self of the person. Kierkegaard defines despair in the context of the alienated person. The philosopher argues that the person in the aesthetic stage of existence is hopeless, avoiding responsibility and spending his life in a pursuit of pleasure and entertainment.

The aim of this study is to analyze the film The Fire Within (Le Feu follet, Louis Malle, 1963) in the context of Soren Kierkegaard's concepts of aesthetic existence and despair. For this purpose, this study initially reveals, Kierkegaard's concepts of aesthetic existence and despair. Then, the film is analyzed with thematic analysis method. As a result of the analysis, it observed that the main character of the film is an esthete who consumes a significant part of his life in a pursuit of pleasure and entertainment. The study concludes that the main character of the film is alienated from his own self and therefore he is in a despair situation.

Keywords: Kierkegaard, aesthetic existence, despair, Le Feu follet, Louis Malle

*Research Assistant, İrfan Yalçın, Bandırma 17 Eylül University, Faculty Of Omer Seyfettin Applied Sciences, Bandırma, Türkiye

E-mail: iyalcin@bandirma.edu.tr

ORCID: 0000-0002-2337-5003

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1170098

Yalçın, İ., (2023)., Estetik Varoluş ve Umutsuzluk: Le Feu follet, SineFilozofi Dergisi. 8 (15). 10.31122/sinefilozofi.1170098

Recieved: 02.09.2022

Accepted: 14.12.2022

Extended Abstract

*The Danish philosopher Soren Kierkegaard puts forward that the task of philosophy is not to create an abstract system, but being after the question of "what to do?" In this context, Kierkegaard focuses on the individual and existence in his texts. In his texts, the philosopher gives importance to the fact that the individual should be himself. According to him, the ultimate level of maturity that an individual can reach on earth is, to become himself. In this respect, the philosopher differs from the traditional self-philosophy philosophers. Because Kierkegaard drew attention to the individual, who questions his own existence, who proceeds to form his/her authentic self by making his/her own choices. Kierkegaard puts forward that a person who fails to become himself or who does not want to be himself as hopeless. Kierkegaard puts forward the concepts of despair and its different forms in his text titled *The Sickness unto Death*.*

Despair is universal for Kierkegaard. It can be said that there is no person in whom there is no uneasiness or a state of distress whose origin is unknown. In other words, it can be argued that there is not a single person immune from despair. Despair is not an exception in this context. It is not limited by age or climate. Rather, it is a common and general condition.

According to Kierkegaard, there are different forms of despair. Despair in which one desires to be himself/herself, despair in which one does not desire to be himself/herself, and despair in which one does not know himself/herself or does not know that he/she has a self. These are the forms of despair considered under the category of consciousness. In the despair of wanting to become oneself, one does not accept his/her self as a given, created thing. Instead, he/she wants to own himself/herself, to choose himself/herself, and to be the creator of his/her own self. A person who wants to become himself/herself but cannot become himself/herself is in despair unless he/she is able to do so. In desperation, where it is not desired to be oneself, the person tries to get away from himself/herself, his/her own ego. For this purpose, he/she strives to be another self. If the person's effort to become another self fails, the person falls into despair.

According to Kierkegaard, the person who does not want to become himself/herself or and the person who does not know that he has a self, are in the aesthetic existence stage. The main characteristic of the person in the aesthetic stage of existence is immediacy. In other words, the senses are in a much superior position to the intellectual in the person who is in the stage of aesthetic existence. In this context, an aesthete is a person who does not have self-consciousness or does not strive to become a self with free choices. Aesthetics comes to the fore with its hedonistic, out-of-society, avoidance of responsibility, and freedom-loving qualities. With his/her sensory tendencies, the life of the aesthete is focused on fun and pleasure. He/she constantly strives to satisfy his/her desires. He/she lives by chasing momentary pleasures and temporary pleasures. Therefore, he/she continues his/her life by avoiding responsibilities that may hinder his/her entertainment and pleasure-oriented life and limit his/her freedom. In this context, an aesthete is alien to social roles and values of society. At first glance, the life of the aesthete may seem fun and happy. However, after a while in the life of the aesthete, dissolution occurs. Thus, the aesthete starts thinking that his/her life is meaningless.

*This study, aims to examine the French director Louis Malle's film *Le Feu follet*, based on Kierkegaard's concepts of aesthetic existence and despair. For this purpose, the study initially scrutinizes, Kierkegaard's concepts of aesthetic existence and despair. Then, the film is analyzed through thematic analysis method, starting from the concepts of aesthetic existence and despair.*

Giriş

Lale Kabadayı'nın ifade ettiği üzere bazı filmlerin anlamlarını felsefi bağlam dışında düşünmek mümkün değildir. Dolayısıyla film eleştirisinde “gerçek, kurgu, insan, bilgi, bilgelik, varlık, varoluş, özgürlük, ahlak, erdem, doğruluk, adalet, etik, nihilizm, zaman, simülasyon, rastlantı, yazgı, mutluluk, haz, acı, estetik, güzel çirkin, iyi, kötü, iyilik, kötülük” gibi felsefi kavramlardan yararlanılabilir (Kabadayı, 2013: 51) Bu doğrultuda Aristoteles, Sokrates, Platon, Descartes, Hobbes, Locke, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Sartre, Heidegger, Baudrillard ve Zizek vb. felsefecilerin eserlerinden yararlanılabilir (Kabadayı, 2013: 51-52). Cox ve Levine de benzer yaklaşıma sahiptir. Yazarlara göre film ve felsefe arasındaki ilişkiye yönelik yaklaşımlardan biri “filmlerde ortaya atılan felsefi sorunları incelemeyi amaçlar. Örneğin filmler belirli etik bir bakış açısını sorgulayabilir, kuşkuculuğun yahut kişisel kimliğin mahiyeti üzerine sorular ortaya atabilirler” (2018: 15). Thomas Wartenberg (2007: 2) de filmlerin felsefi konuları gündeme getirebileceklerini, bu konuların filmlerin içerik olarak ele alınabileceğini ifade etmiştir. Başka bir deyişle Wartenberg açısından filmler, felsefeciler tarafından daha önceden öne sürülmüş olan görüşleri ya da fikirleri illüstre edebilir/örneklendirebilir. Ona göre örneğin Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür* (*Det sjunde inseglet*, 1956) adlı filmi Tanrı'nın var olup olmadığı ile ilgili ve kötülüğün var olduğu bir dünyada inancın nasıl mümkün olduğuna yönelik felsefi soruları gündeme getirmiştir. Woody Allen'ın filmleri ise ahlak ile ilgili çeşitli felsefi soruları izleyiciye sorar (2009: 550). Öztürk'ün ifade ettiğine göre bu yaklaşıma hem hareket-imağ hem de zaman-imağ sinemasından pek çok örnekte karşılaşabiliriz. Örneğin Western türündeki *Ox Bow Olayı* (*The Ox-Bow Incident*, William A. Wellman, 1943) filmi adalet, intikam ve önyargı üzerine bir düşünmedir. Raşomon'da (*Rashomon*, Akira Kurosawa, 1950) ise etik felsefesi ve görecelik konusu gündeme getirilmiştir. Öztürk bu yaklaşımın felsefi önerilerin somutlaşması olarak filmler ya da film içinde felsefe olarak adlandırıldığını öne sürmüştür (2018: 34-38). Bu çalışmada film içinde felsefe yaklaşımı benimsenmiştir.

John Orr savaş sonrası dönemde modern bireyin başlıca sorununun yoğun değer bunalımı olduğunu öne sürmüştür. (Orr, 1997: 19). Kovacs da modern sinemada, filmlerin karakterlerinin çevrelerinden kopuk, yabancılaşmış bireyler olduğunu öne sürmüştür. Bu birey Kovacs'a göre “başkalarıyla, dünyayla, geçmişle ve gelecekle bütün temel bağlantılarını kaybetmiş olan yabancılaşmış bir kişi”dir (2015: 76).

Le Feu follet, (*Bataklık Ateşi*, 1963) yönetmeni Louis Malle'nin 1960'lı yıllardaki eğilimini ortaya koyan bir filmidir. Bu dönemlerde Malle'nin çektiği filmler benzer temalara sahiptirler: “İntihar, tiksinti, kayıtsızlık, ölüm, dekadans ve kayıp” (Frey, 2004: 68). *Les amants* (*Aşıklar*, 1958), *Vie privée* (*Gizli Hayat*, 1962) ve *Le Feu follet* adlı filmler Malle'nin bu dönemlerdeki aktif pesimizmini yansıtır. Bu filmlerde burjuvaların sıkıcı ve sıradan yaşamlarına odaklanılır. *Vie privée* ve *Le Feu follet* filmlerinde intihar eden karakterler yer alır. *Le Feu follet* ise Malle sinemasındaki aktif pesimizmi en güçlü yansıtan, bir karakterin dünya yorgunluğuna, bıkkınlığına odaklanan filmidir (Frey, 2004: 68). Fransız yönetmen Louis Malle'nin, yaşamının anlamsız olduğunu düşünen ve intihar etmeye karar veren bir karakterin öyküsünü anlattığı *Le Feu follet* filminin, Soren Kierkegaard'ın estetik varoluş ve umutsuzluk kavramlarından hareketle okumaya elverişli olduğu düşünülmektedir.

Kierkegaard'ın, metinlerinde öne sürdüğü umutsuzluk ve estetik varoluş kavramları, bireyin içinde bulunduğu ruhsal duruma ve yaşam biçimine tekabül eder. Kierkegaard, estetik alanda yaşayanların varoluşlarını bireysel tatmin ve dışsal koşullara dayandırdıklarını öne sürmüştür (Watts, 2003: 190). Bu varoluş aşamasında yer alan kişi eğlence ve duyusal ve reflektif anlamda haz odaklı bir yaşamın peşinde koşar. Dolayısıyla estet hem duyusal hem de zihinsel anlamda yaşamdan haz almaya çalışan bir bireydir. Estet, haz odaklı bir yaşam

sürdürdüğü için bunu engelleyebilecek ilişkilerden uzak durur. Kendisi olmak, bir ben haline gelmek, ödev ve sorumluluk üstlenmekten kaçınır. Kendi haline gelemediği veya bir ben olmak istemediği için umutsuz durumdadır. Estetin dünyaya olan yaklaşımı pasiftir, kendi dışındaki koşullara bağımlıdır. Başka bir deyişle, estetin arzularını tatmin edebilmesi, yaşamdan haz alması kendi dışındaki koşullara bağlıdır. Dolayısıyla estetin yaşamını anlamlı ve katlanılır kılan kendi dışındaki koşullardır. Bu nedenle estetin, sürekli farklı hazların peşinde koşan bir kişi olduğu söylenebilir. Ancak estetin yaşamında, anlamsızlık ve boşluğun kaçınılmaz olduğu söylenebilir.

Bu çalışmanın amacını Kierkegaard'ın estetik varoluş ve umutsuzluk kavramlarından hareketle *Le Feu follet* filminin okumasını yapmak oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada öncelikle Kierkegaard'ın estetik varoluş ve umutsuzluk kavramlarına değinilmiştir. Daha sonra *Le Feu follet* filminin içeriği bu kavramlar çerçevesinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Film, tematik eleştiri yöntemiyle çözümlenmiştir. Tematik eleştirinin başlangıç noktasını hangi insana bağlı hangi değerlerin iletildiğini belirlemek oluşturur. Bu nedenle başlangıçta insan iletişiminin tüm formlarında yaygın olan temalar belirlenir. (Buckland & Elsaesser, 2002: 122). David Bordwell'e göre ise (Aktaran Buckland & Elsaesser, 2002: 121) tematik analizde bireysel problemler de ele alınabilir. Örneğin "acı, kimlik, yabancılaşma, algının belirsizliği, davranışın gizemi" ya da "özgürlük, dini doktrinler, aydınlanma, yaratıcılık, hayal gücü" gibi değerler ve kavramlar analizin başlangıç noktasını oluşturabilir. Filmde hangi temaların belirgin olduğu belirlendikten sonra, filmin genel anlamına katkısı olduğu düşünülen sahnelerin incelemesi yapılabilir ve karakterlerin eylemleriyle gösterdiği temalar ortaya çıkarılabilir (Buckland & Elsaesser, 2002: 122).

Kierkegaard'da Estetik Varoluş ve Umutsuzluk

Kierkegaard açısından insanın yeryüzünde erişebileceği nihai olgunluk düzeyi kişinin kendi olması veya bir ben haline gelmesidir (Koç, 2016: 176). Kierkegaard, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* başlıklı metninde benliği şöyle tanımlamıştır: "İnsan tindir. Ama tin nedir? Tin ben'dir. Ama ben nedir? Ben, kendisine bağlı olan bir ilişkidir; daha doğrusu ben, ilişki içinde bu ilişkinin içsel yönelimidir; ben, ilişki olmayıp ilişkinin kendine dönüşüdür" (2017: 21). Buradan hareketle Kierkegaard benliği tözde konumlandıran benlik felsefesi düşünürlerinden ayrılır. Çünkü burada dinamik bir süreç bulunmaktadır. Başka bir deyişle benlik tamamlanmış bir şey değil, yaşam boyu üzerinde çalışılması gereken bir süreçtir (Talay, 2016: 62). Fakat Kierkegaard açısından bu oldukça zorlu bir süreçtir. Çünkü kişinin benliğini kaybetmesi veya kendi haline gelememesi riskini taşır.

Kierkegaard, kişinin kendini kaybetmesi durumunu ben'in kaybı olarak adlandırmıştır. Kierkegaard'a göre (2017: 42) "tehlikenin en büyüğü olan ben'in kaybı aramızda hiçbir şey olmamış gibi fark edilmeden gerçekleşebilir... Hiçbir şey bu kadar az gürültü yapmaz". Kierkegaard böyle bir durumdaki insanı umutsuz olarak nitelendirir. Kierkegaard'ın ifade etiğine göre umutsuzun durumu kendi gölgesi ardına gizlenir. Durumundan içten içe kuşku duyar, hastalığını bir hastalığın kuluçka döneminde olduğunun hissedildiği zamanki gibi hisseder. Bir an umutsuzluğunu kısmen fark eder fakat bir başka gün keyifsizliği ona dışsal bir şeyden kaynaklanıyormuş gibi gelir (2017: 57-58). Bu durumda umutsuzluk, insanın içinde ucu kendine dönmüş bir bıçak gibi rahatsızlık yaratır (Yaman, 2020: 67).

Kierkegaard'a göre umutsuzluğun farklı türleri bulunmaktadır. Bu umutsuzluklardan ilki kendi olmanın istenmediği umutsuzluktur. Bu durumda umutsuz kişi:

"... kendi ben'inden kurtulmaya çalışmaktadır. Böylece 'Sezar veya hiç olurum' diyen tutkulu kişi Sezar olamaz ve bundan dolayı umutsuzluğa düşer... Sezar haline gelemediği için kendi olmaya katlanamaz. O halde, aslında hiçbir şekilde Sezar olamadığı için bu ben, Sezar

olamamaktan dolayı umutsuzluğa düşer. ... bu aynı ben için Sezar olamamak, ise bu durumda katlanılması en güç şeydir. Daha yakından bakıldığında, onun için dayanılmaz olan, hiçbir şekilde Sezar olamamak değildir; hiçbir şekilde dayanamadığı kendi ben'inden kurtulamamasıdır. Sezar olsaydı, bunu yapabildi; ama Sezar olamadığına göre umutsuz kişimiz, ben'inden kurtulamaz... Sezar olamayıp ben'inden kurtulamadığı için umutsuzluğa düşmektedir" (Kierkegaard, 2017: 27-28).

Kendi olmanın istenmediği durumda umutsuz kişi, umutsuzluğa kapılıp kendi ben'inden kurtulmak için çaba harcar. Dolayısıyla bu durumdaki kişi bir ben haline gelemez. Kierkegaard, kendi olmanın istenmediği umutsuzluğu zayıflığın umutsuzluğu olarak görmektedir. Zayıflığın umutsuzluğu farklı şekillerde kendini gösterebilir fakat hepsinde bulunan ortak özellik kendisi olmak istemeyen benliğin kendisiyle olan ilişkisini yitirmesidir (Yaman, 2020: 77). Kierkegaard'a göre bu durumdaki kişi "hiçbir şekilde kendi olmayı istememek, veya daha da kötüsü: Bir ben olmayı hiç istememek veya her şeyin en aşağı biçimi: Başka biri olmayı arzulamak" yönünde hareket etmeye çalışır (2017: 63). Kierkegaard kendi olmak istemeyen umutsuz kişiyi estetik insan olarak adlandırmıştır. Bu umutsuzluğun nedeni kişinin tinsel varlığının farkında olmamasıdır (Türkyılmaz, 2016: 41). Yaman'a göre

"Estetik varoluş aşaması kişinin içinde bulunduğu duruma ve kendi benliğine ... nüfuz edememe halini dile getirir. Kişi estetik varoluşta dışsal koşulların bir kölesi haline gelir ve her türlü seçimden kaçınarak yaşar. Seçimleri yoluyla kendi kişiliğini şekillendirmek yerine, dışsal şartları olabildiğince iyi bir şekilde kullanma amacındadır." (Yaman, 2015: 89).

Bu bağlamda Kierkegaard açısından estetik varoluş aşamasındaki kişi dolaysızlık ile tanımlanır (Watts, 2003: 192; Evans, 2009: 70). Dolaysız estetik varoluş aşamasındaki kişinin yaşamını, tinsel gereksinimler ve içgüdüsel eğilimler yönlendirir. (Taşdelen, 2017: 183). Burada ifade edilen dolaysızlık, "tinselliğin karşıtı olarak duygusallık ve duygusallık"tır (Akdemir, 2019: 132). Bu bağlamda estetik varoluş alanındaki kişinin davranışları tinsel veya zihinsel bir nitelik taşımazlar, onlar bedeninin doğal işleyişi ile ilgilidir. Estet, içgüdülerinden ve bedensel eğilimlerinden kaynaklanan arzuları bir düşünce veya bilinç süzgecinden geçirilmeden doğrudan elde etmeye çalışır (Taşdelen, 2017: 183). Çünkü estet, tinselliğe sahip değildir. Estetin davranışlarını belirleyen tinsellik değil, duygular, eğilimler ya da hazlardır (Türkyılmaz, 2016: 36). Bu bağlamda "estetik varoluş aşamasında kişi gündelik hayatın ona sunduğu zevk ve tatmin duyguları doğrudan yaşar" (Yaman, 2015: 87). Solomon'a göre bu kişinin "nihari şiarı ödev, sorumluluk veya özdisiplin içeren 'düşünümsel' veya 'rasyonel' bir ilke değildir. Estetik yaşam, dolaysız tatmin, doyum, geçici heveslerle geçen bir yaşam olabilir (Solomon, 2021: 173)." Bu açıdan estetik varoluş aşamasında bulunan kişinin en yüksek iyisi duygusal veya duygusal anlamda, hazları en üst seviyede yaşamaktır (Akdemir, 2019: 132). Dolayısıyla estet, kendisini tatmin eden bir hayat sürdürmeye çalışır. Bu amaçla mümkün olduğu kadar çok arzusunu tatmin etmek için çabalar (Evans, 2009: 71). Bu nedenle estet, en temel ve duygusal hazlardan, en yüksek ve sanatsal hazlara kadar her türlü hazın peşinde koşar (Caputo, 2007: 24). Şimşon'a göre:

"Varoluşun estetik evresi kişisel tatmini merkeze koyar. Estetik evredeki kişi anlık hazlara odaklıdır; güzel olana ve ince zevklere karşı büyük bir hayranlığı ve hassasiyeti vardır. Bu bazen insanların fiziksel güzelliğinden ya da bir sanat eserinden zevk alma şeklinde tezahür ederken, bazen de bir teorinin güzelliğinden alınan entelektüel hazza işaret eder" (2020: 31).

Bu anlamda estet yalnızca tinsel hazların peşinde koşan bir kişi olmayabilir. Estetik varoluş aşamasındaki kişi, kendinin veya başkalarının sağlığından, güzelliğinden, zenginlikten, onurdan veya sanatsal yetenekten kösnül zevkler kadar keyif alabilir (Solomon, 2021: 174). Fakat Watts'a göre (2003: 194) estet ne kadar zeki, yetenekli veya iyi eğitim almış olursa olsun potansiyelini genellikle çaba gerektirmeyen hazlarla harcar. Örneğin sürekli bir biçimde alkol, sigara ya da uyuşturucu madde kullanan bir kişi ya da arkadaşlarıyla dışarı

çıktıktan sonra eve gelip her akşam futbol müsabakası izleyen televizyon bağımlısı dolaysız estetik olarak kabul edilebilir. Watts bu tür bir yaşam sürdüren estetiklerin yaşamında Sigmund Freud'un "haz ilkesi" olarak adlandırdığı ilkenin baskın olduğunu, bu nedenle acıdan mümkün olduğunca kaçıp, haz peşinde koştuklarını ifade etmiştir. (2003: 194-196). Bu açıdan "estetikler yaşama ... dolaysızlık ile bakmayı isterler; imgeselliği, tutkuyu, duyuyu, içtepi/dürtüyü ve duyguyu ön plana geçirirler. Bu temelde, belli bir duygusal-duyusal deneyime dayalı hoşnut olma arzusu ve belli bir beğeni/incelik ile dünyaya yönelirler" (Mutlu, 2017: 634).

Estetik hayatı, haz amacı dışında bir anlamdan yoksundur. Bu nedenle estetik, kendini bilmeyen bir kişidir (Gürkan & Manav, 2013: 70-71). Vefa Taşdelen, estetik insanın farklı nitelikleriyle ön plana çıktığını ifade etmiştir. Taşdelen açısından estetik insan kendisini bağlayacak her türlü söz ve davranıştan kaçınır. Sosyal rollere, toplumun iyi ve kötü değerlerine yabancıdır. Yalnızca kendini hoşnut edecek şeyler ilgisini çeker. Bu özellikleriyle estetik toplum dışıdır. Fakat yine de toplum içinde yaşamaktan hoşlanır. Çünkü, bu tür bir yaşam hem gereksinimlerini karşılaması hem de arzularını tatmin etmesi için gereklidir. Estetik, kendinden kurtulmak için başkasını arar, böylece kendi bilincini ve kendilik bilincini askıya alır. Toplum içinde yaşamak estetik için bir tür sıkıntıyı geçiştirme aracıdır. Amaç eğlenmek, zevk almak, kendi varoluşu ile yüzleşmekten kaçınmaktır (Taşdelen, 2017: 193-194). Şimşon'a göre estetik şu yönde düşünür: "Hayatta dokunulacak, görülecek, koklanacak, işitilecek bir sonsuzluk vardır. Bunların peşine düşmek varken, kurullarla çerçevelenmiş toplumsal hayatın sıkıcılığına boyun eğmenin anlamı nedir?" (2020: 31). Sosyal rolleri ve yükümlülükleri kendine tamamen yabancı ve uzak gören estetik yalnızca kendisi için neyin haz verici olduğu veya olmadığı ile ilgilenir (Gödelek, 2008: 364). Dolayısıyla estetik insanın önceliği ahlaki ilkeler değil, arzu ve isteklerdir. Bu bağlamda onun tanıdığı en önemli değer, kendisini hoşnut edecek haz değeridir.

Estetik insanın zaman algısı ana dayalıdır. Estetikçi sürekli anda yaşar, geçmiş ve geleceği umursamaz. Anlık bir yaşam biçimi olan estetik, kalıcı ve geleceğe yönelik bir şey yapmaz. Arzu ve isteklerini doyurup haz almaya çalışır (Taşdelen, 2017: 196). Bu bağlamda estetik insan, kendisini topluma katacak olan yükümlülüklerden uzak durduğu için hayatında kayıtsızlık ve çözümlüslük hâkimdir. Bu durum estetik insanın bir kayıtsızlık ve edilgenlik içine sokar: "Sonra ne olacak? Sorusunun tatmin edici bir yanıtı yoksa, yapılan her işte bir anlamsızlık eşlik eder." Bu çıkarsama sonucunda, estetik insan için hiçbir şey yapmamak daha iyi olarak kabul edilir (Taşdelen, 2017: 198). Estetik insan yaptığı veya yapacağı işlerin bir anlamı olmadığını düşünür. Estetik eylemsizliğinin temelinde sıkıntı yer almaktadır. Estetik insan, sıkıntıyla mücadele etmek için özgürlüğünü kısıtlayacak ve kendine ayak bağı olacak her türlü bağlantıdan ve yükümlülükten kaçınmaya çalışır. Eyleme geçmesine gerekçe kazandıracak bir değer bulunmayışı, estetik eylemsizlik ve kararsızlığa sürükler. Bu bağlamda haz, sıkıntıyı yok etmeye yönelik bir girişimdir (Taşdelen, 2017: 198-199). Estetik için en büyük tehlike dolaysız yaşamının sıkıcı ve tatmin edici olmayan bir hale gelmesidir (Evans, 2009: 77). Bu nedenle estetik "kendi varoluşu üzerine en ufak bir derin düşünceden ... uzak durarak yaşamaya çalışır." (Yaman, 2019: 6). Fakat bu durum her zaman mümkün değildir. Bu nedenle estetik her zaman mutlu, neşeli ve huzurlu olarak düşünmemek gerekir. Kendine ve yaşamına yönelik soru sormaya başlayan estetik, her zamanki halinden uzaklaşmaya başlar. Çünkü soru ve beraberinde gelen düşünce dolaysızlığı ortadan kaldırır. Düşünme gücü etkin hale geldiğinde estetik içgüdüsel ve bedensel hazlara dayalı yaşam biçimi dönüşmeye başlar (Taşdelen, 2004: 184-186). Solomon'un ifade ettiği üzere estetik yaşam dolaysızlığın yaşamı olduğu için anın anlamı üzerinde düşünülmez. Ancak zaman zaman yaşamın ve eylemlerinin anlamı üzerinde düşünen estetik için bu düşünme bir felaket demektir. Çünkü dolaysız yaşam biçimi üzerinde düşünen estetik yaşamı değerini kaybeder ve anda

kaybolmaya dayalı yaşam, boşluk olarak ya da anlamsız tekrarlardan ibaret gibi görünmeye başlar. Bunun sonucunda estetin huzursuzluğu ve umutsuzluğu giderek artar (2021: 174-175). Bu durumda dolaysızlığı içindeki estetik yaşam “sıkıntının, varoluşun boşunalığının ve hiçlik duygusunun egemen olduğu bir atmosferde” sürdürülür (Cauly, 2006: 105-106). Çünkü sürekli farklı hazlar peşinde koşan ve anlık yaşayan estetik varoluş aşamasında yer alan kişi için yaşamında kalıcı bir tatmin sağlamak mümkün değildir: “Anda yaşanan, tüketilen şeyler bir noktadan sonra kaybolup gider ve kişisel tatmin sağlanamaz. Bir yerden sonra bu durum bireyde içsel çatışmaların ve krizlerin ortaya çıkmasına neden olur” (Oruç, 2022: 66). Bu krizin sonucunda kişi, varoluşunun anlamını ve yaşamını yaşanmaya değer kılan şeyin kaybolduğunu düşünebilir (Gardiner, 2002: 61).

Solomon açısından estetin yaşamı farklı uçlar arasında bir salınmadır. Estet “tatmin ve tatminsizlik, doyum ve hayal kırıklığı, haz ve acı, mutluluk ve ıstırap, coşku ve umutsuzluk arasında gidip gelir (2021: 173). Estetin yaşamında haz ile birlikte gelen acı, estetin hayatına eşlik eder. Estetik varoluş aşamasındaki kişinin, iç dünyasında tam anlamıyla bir tatmin olmuşluk söz konusu değildir. Bu döngü onda karamsarlık ve çöküntüye yol açar. Bu bağlamda estetik varoluş alanındaki kişi umutsuzdur. Eğlenceye ve haz düşkünlüğüne karşın estet, acıya ve can sıkıntısına yenik düşer ve yaşamının bir anlamı olmadığını düşünmeye başlar (Taşdelen, 2017: 208). Watkin’e göre (Aktaran Taşdelen, 2017: 208) “Her estetik görüş, acıyla sona erer, çünkü onun dayanak noktası kendi dışındaki bir koşuldur.” Evans’a göre estetik yaşam nihayetinde sıkıcı hale gelir ve kişiyi tatmin etmemeye başlar (2009: 77). Şimson, estetik varoluş aşamasında takılıp kalan kişinin riskli durumunu şu sözlerle ifade eder:

“Estetik evredeki kişi büyük bir riskle yaşar; çünkü hayat mütemadiyen yeni ve ilginç değildir. Sıkıntı, melankoli, boşluk hissi anında istilaya hazırdır. Anlık hazların büyüğü uçucudur; tatmin edilince söner gider. Bu da hayatını bunların etrafında örgütlemeye çalışarak aslında imkansız bir işe soyunan kişiyi dayanılmaz bir anlamsızlık kriziyle karşı karşıya getirir” (2020: 31).

Estet bu durumdan yeni hazlar peşinde koşarken veya arzularını tatmin ederken kısa süreli de olsa kurtulabilir. Fakat en nihayetinde hiçbir haz estetin sıkıntısını ve melankolisini bastırmaya yetmeyebilir (Watts, 2003: 197). Kierkegaard bu durumdaki esteti şöyle ifade etmiştir: “Şarap artık yüreğimi coşturmuyor; azı beni kederlendiriyor, çoğu kasvetlendiriyor. Ruhum donuk ve dermansız, arzunun mahmuzunu böğrüne boşuna saplıyorum; iflahı kesilmiş, krallara layık o sıçrayışıyla kalkamıyor artık” (2020: 92). Hayata karşı nihilistik bir tavır alan estet, Kierkegaard açısından şöyle düşünür “Hayat nasıl da boş ve anlamsız. Birini defnediyorsunuz; toprağa yolcu ediyorsunuz, üzerine üç kürek toprak atıyorsunuz; faytonla eve dönüyorsunuz; önünüzde uzun bir hayat var diye kendi kendinizi avutuyorsunuz” (2020: 75-76). Kierkegaard, içinde bir çoraklık hisseden, çöküntü halindeki estetin yaşadığı sıkıntıyı şu şekilde ifade etmiştir: “Ne korkunç can sıkıntısı, nasıl bunaltıyor! ... Boşluğu görüyorum, boşlukta yaşıyor, boşlukta hareket ediyorum. Ruhum ölü bir deniz gibi. Onun üstünde hiçbir kuş uçamaz. Yorgun ve baygın halde yarı yolda kalır” (Aktaran Taşdelen, 2017: 208). Kierkegaard’ın bu ifadesinin estetik evrede bulunan kişinin riskli durumunu yansıttığı söylenebilir. Estet, anlık, geçici hazlarla bir süreliğine umutsuzluğunu erteleyebilir. Fakat dolaysız yaşamdan elde edilen hazlar, kalıcı bir tatmin sağlamaz. Başka bir deyişle yaşamdan alınan haz sonsuz değildir. Kierkegaard kişinin estetik varoluş aşamasından sıçrama yapması gerektiğini düşünür. Bu açıdan düşünüldüğünde, etik veya dinsel varoluş evresine sıçrama gerçekleştirilemeyen ve estetik varoluş evresinde takılıp kalan kişi için boşluk duygusunun ve anlamsızlık krizinin kaçınılmaz olduğu ileri sürülebilir. Boşluk duygusu ve anlamsızlık krizi, kişinin kendi yaşamının yaşanmaya değmediğini düşünmesine ve bunun sonucunda intihar etmesine neden olabilir.

Umutsuz Bir Estet Olarak Alain Leroy

Le Feu follet'in öyküsü, özel bir klinikte alkol bağımlılığı tedavisi gören Alain Leroy adlı karakterin Lydia adlı bir kadınla geçirdiği günün ardından, Paris'e gitmesi, eski arkadaşları ile görüşmesi ve intihar etmesi biçiminde özetlenebilir. Filmde Alain Leroy adlı bir karakterin yaşamının son kırk sekiz saati gözler önüne serilir. Alkol tedavisi gördüğü klinikten ayrılan Alain bazı eski arkadaşlarını ziyaret eder. Bu amaçla önce Paris'e gider. Ardından Dubourg, Eva, Minville kardeşler ve Solange adlı eski arkadaşlarını ziyaret eder. Onlarla kısa süreli vakit geçirir. Bu ziyaretler aracılığıyla Alain'in hem geçmişteki yaşantısı hem de hem de karakterine yönelik bilgiler ortaya çıkar. Alain eski haline yabancılaşmış, bambaşka bir insan haline gelmiştir. Bunalımlı bir ruh haliyle Paris'te gezen, Alain'in Paris'te yaşayan arkadaşlarının hayatlarına yönelik yaptığı gözlemler, bunalımını derinleştirir. Paris'te yaptığı kısa süreli gezi sonrasında Alain, yaşamını sürdürmek için geçerli bir sebep bulamaz. Klinikteki odasına döndükten sonra intihar eder ve film sonlanır.

Filmde Alain Leroy bıkkınlık yaşayan bir karakterdir. Frey'e göre (2004, s. 68) Alain'in bıkkınlığı, onun her hareketini sınırlar. Filmde Alain'in geçmişte yaşadığı hayat tarzı ve kişiliği filmin farklı noktalarında ortaya çıkar. Alain, Paris'te yaptığı kısa gezide öncelikle eskiden sürekli gittiği otele gider ve orada otel çalışanları ile karşılaşır. Otel çalışanları onu büyük bir sevinçle karşılar. Alain, bir arkadaşına telefon etmek için otelin barına gider ve otelin barmeni (Charlie) ile aralarında kısa bir konuşma geçer. Charlie, ona "Her zamanki gibi Scotch mu?" diye sorar. Alain içki içmek istemeyince Charlie bu duruma oldukça şaşırır ve "sizin için günün ilk içkisiydi" der. Alkol kullanmayı bıraktığını ifade eder ve Charlie de eskiden ona çok fazla alkol kullandığından bahseder. Alain otelden ayrıldıktan sonra, otel çalışanları onun son haline şaşırırlar. Eskiden ne kadar hayat dolu olduğunu belirtirler. Minville kardeşler ile buluşmasında, Alain'in eğlenceye olan düşkünlüğü vurgulanır. Örneğin François Minville ona Amerika'ya parti yapmak için mi gittiğini sorar. Kafede karşılaştığı bir diğer arkadaşından Alain'in bir keresinde turist otobüsünü kaçırıp, turistlere şehir turu attırdığını ve onlar F. Scott Fitzgerald'dan bahsettiğini öğreniriz. Bazen Paris caddelerinde go-kart yarışı düzenlediğini, bu nedenle de polisleri uğraştırdığını öğreniriz. Alain'in diğer eski arkadaşlarından Cyrille ise onun bir gün körkütük sarhoş bir halde Meçhul Asker anıtının altında uyduğunu ve kendisini evinde sandığını anlatır. Bu bağlamda Alain'in, Kierkegaard'ın "Ekim Nöbeti" başlıklı metninde ifade ettiği metodu kullanmış olduğu söylenebilir. Kierkegaard "Ekim Nöbeti"nde estetik insanın sıkıntıdan ve umutsuzluktan kaçışını çiftçilerin kullandığı bir metoda dayandırarak açıklar:

"Benim önerdiğim metot toprak zemininin değişimine dayanmıyor ama gerçek ekim nöbeti olarak, verimlilik-metodunu ve tohum türlerini değiştirmeye dayanıyor. ... Tek başına bir müebbet hapis mahkûmu öyle yaratıcıdır ki, bir örümcek bile onun için büyük eğlence kaynağı olabilir. Okul günlerinizi düşünün, o yaş döneminizi; hoca seçiminde estetik hiç dikkate alınmazdı ve nitekim çok defasına öylesine sıkıcıydılar ki; ama biz nasıl da yaratıcıydık! Bir sineği yakalamak, ceviz kabuğunun için kapatmak, sonra onun içinde nasıl gezindiğini seyretmek kadar insanı eğlendiren başka bir şey olabilir miydi; ... Yağmur damlaları saçaktan düşerken çıkan tekdüze sesi dinlemek kadar eğlendirici bir şey olabilir mi?" (Kierkegaard, 2020: 382).

Kierkegaard estetik insanın sıkıntı ve umutsuzluğun üstesinden gelmesinin yolunu eğlenme ve oyalanma olarak görmektedir. Ona göre: "İnsanlar kırsalda yaşamaktan bıkmıştır, kalkar başkente gider, anavatanından bıkmıştır, kalkar yurt dışına gider... İnsan porselenden yemek yemekten bıkmıştır, gümüşten yer; bundan bıkar altından yer." (Kierkegaard, 2020: 381). Filmde, Alain'in klinikte alkol tedavisi görmeye başlamadan önceki hayat tarzı ve kişiliği bu bağlamda düşünülebilir. Alain, gençliğinde alkole, eğlenceye, gece hayatına ve kadınlara olan düşkünlüğüyle ön plana çıkan hayat dolu bir insandır. Alain'in hayat tarzı ve kişiliği, bu bağlamda Scott Fitzgerald'ın romanının kahramanı olan Jay Gatsby ile benzerlik taşır. Gatsby

gibi Alain de haz odaklı bir hayat yaşamış, eğlenceye, paraya, alkole ve kadınlara olan düşkünlüğüyle ön plana çıkmıştır. Eskiden geniş bir çevresi olan, gençliğinde, Paris gece hayatının önde gelen isimlerinden biridir. Bu haliyle Alain çevresindeki insanlar tarafından oldukça sevilen bir kişidir. Fakat Alain'ın geçmişi hakkında anlatılanlar ile klinikten ayrıldıktan sonraki hali güçlü bir tezat oluşturmaktadır. Çünkü Alain psikolojik ve duygusal açıdan rahatsızlık hisseden bir kişi haline gelmiş durumdadır (Southern & Weissberger, 2006: 83). Bu bağlamda sınırsız haz ve eğlence peşinde bir hayat sürmüş olan Alain karakterinin dolaysız bir estetik olduğu söylenebilir. Filmin açılış sahnesi bu açıdan düşünülebilir. Açılış sahnesinde Alain, Lydia adlı bir kadınla yatakta gösterilir. Her iki karakter de arzularını tatmin etmiştir. Ancak Alain'ın yüzüne odaklanan yakın plan çekimleri onun huzursuzluğunu gösterir. Lydia "Zavallı Alain. Çok rahatsız görünüyorsun" diyerek çöküntü halindeki Alain'ın ruhsal durumunu ortaya koyar. Çünkü onun eğlence ve haz odaklı dolaysız estetik yaşamı, karamsarlık ve çöküntüye neden olmuş ve tamamen tükenmiştir. Southern ve Weissberger'e göre (2006: 83) hissetme yetisini kaybetmiş ve uyuşmuş bir durumdadır. Taşdelen'in ifade ettiği üzere estetik yaşam biçiminde "hazzın krallığı uzun sürmez. Anlık doyumlar boşluğu çeker peşi sıra" (2017, s. 209). Bu açıdan Alain için de her şey aynı donuklukta ve griliktedir. Kierkegaard'ın ifade ettiği gibi "...her estetik hayat görüşü kendini umutsuzluk olarak belli eder ve estetik tarzda yaşayan herkes, kendisi bunu bilsin bilmesi, umutsuzluk içindedir" (2020: 781). Bu bağlamda, estetik varoluş alanında yer alan Alain umutsuzdur.

Filmde Alain'ın umutsuzluğu sinematik araçlarla görünür kılınmıştır. Alain klinikte akşam yemeğini yedikten sonra masadan ayrılır, balkona çıkar ve tek başına çevreyi seyretmeye başlar. Sahnede gündelik hayatın akışı gösterilir. Çocuklar bahçede oyun oynarlar, bir kadın çamaşır işeriyle uğraşır. Alain ise dalgın ve kayıtsız bir biçimde gündelik hayatın akışını seyreder fakat bu akışa kendini kaptırmaz. Yakında durup sessizce, pasif bir biçimde izler. Hayatın akışı devam ederken o, kendi içinde tutsak bir mahkum gibidir (Southern & Weissberger, 2006: 84). Burada Kierkegaard'ın ifade ettiği üzere zihnen umutsuzluk söz konusudur. Kierkegaard'a göre umutsuz estetik şu durumdadır: "Düşüncelerin peşinen ileri atılmış, her şeyin beyhudeliğini keşfetmişsin..." (2020: 783). Bu bağlamda Alain için nesnel dünya, kendi hayatı ve kişiliği, tüm değerini yitirmiştir. Yaşamı sürdürülmeye değmez bir yük olarak düşünmeye başlamıştır.

Filmin kafede geçen sahnesinde Alain'ın anlamsızlık ve boşluk duygusunu en yoğun şekilde hissettiği söylenebilir. Kafede kısa bir süre konuştuktan sonra arkadaşları Alain'ın yanından ayrılır. Arkadaşlarının gitmesiyle tek başına kalan Alain bir süre boyunca kafede etrafını izlemeye koyulur. Alain'ın aksine insanlar gündelik yaşamını olağan haliyle sürdürürler. Filmin bu sahnesinde kamera önce tek başına yürüyen bir kişiyi gösterir. Ardından birlikte kaldırımda ilerleyen insanları ve kucağında çocuğu olan bir kadını gösterir. Daha sonra arabayla gezintiye çıkmış üç genç kadraja alınır. Sonrasında ise yine tek başına veya birlikte yürüyen, birbirlerine bir şeyler anlatan insanlar gösterilir, arabayla gezintiye çıkmış üç gence odaklanılır. Devamında, kafeye yeni gelen insanlar ve işinin başında olan bir garson kadraja girer. Bu planlar genellikle pan hareketiyle izleyiciye gösterilir. Böylece hem gündelik hayatın akışı hem de Alain'ın bu akışa kendini kaptırmış durumdaki insanları izlediği vurgulanır. Bu sahne ile kentlerdeki gündelik yaşamın ritmi gösterilir. İnsanların ve şeylerin yoğun bir aradalığı ve karmaşası vurgulanır. Sunulan insan manzarası ile kent yaşamında birbiri ardına gelen izlenimler gösterilir. İmgeler sürekli değişir. Alain bu sahnenin sonunda bunalmış bir halde oturduğu yerden kalkar ve kendini toparlayabilmek için lavaboya giderek yüzünü yıkar. Yukarıda ifade edilen planlar ile Alain'ın durumu bir tezat oluşturur. Alain'ın aksine diğer insanlar hayatın akışına kendilerini kaptırmış, gündelik yaşamlarını olağan bir biçimde sürdürmeye devam ederler. Alain ise tek başına, pasif bir biçimde etraftan

geçenleri ve çevresini seyrederek. Alain'ın tek başına oturduğunu gösteren planlar ise çoğunlukla sabittir. Bu durumda Alain'ın, çevresini pasif bir biçimde izleyen edilgin bir kişi konumunda olduğu gösterilir. Filmin kafede geçen bu sahnesine baştan itibaren eşlik eden müzik, kamera hareketleri ve kamera açıları ile yaratılan atmosfer sayesinde Alain'ın çevresinde gördüğü insanlar gibi olmadığı, hayatın akışına kendini kaptr(a)madığı gösterilir. Bu durum, bir estetik olarak Alain'ın umutsuzluğunu gözler önüne serer. Bir zamanlar oldukça eğlenceli bir hayat sürdürmüş olan Alain, artık hayata eskisi gibi dahil olamamaktadır. Tedavi görmeye başlamadan önce kendi varoluşu üzerine derin bir tefekkürden uzak durarak estetik bir yaşam sürdürmüş olduğu söylenebilir. Tedavi görmeye başladıktan sonra ise kendini ve hayatını sorgulamaya başlamıştır. Bu sorgulama sonucunda yaşamının anlamsız olduğunu düşünerek intihar etmeye karar vermiştir.

Klinikten ayrıldıktan sonra, içinde bulunduğu dünyaya ve çevresine yabancılaşmış durumda olan Alain'ın kendi benliğine de yabancılaştığı ve bu nedenle umutsuz durumda olduğu söylenebilir. Filmde Alain, Kierkegaard'ın ifade ettiği gibi kendi olmak istemeyen kişi bağlamında umutsuzdur. Örneğin filmin otelde geçen sahnesinde barmen Alain'ın eskisi gibi alkol kullanmamasına şaşırır. Diğer otel görevlilerinden bir kişi onun hakkında otelden ayrıldıktan sonra "Zavallı çocuk! Ne hayat doluydu" der. Filmin kafede geçen sahnesinde Alain'ın hem psikolojik hem de fizyolojik açıdan değişmiş olduğu izleyiciye sunulur. Örneğin kafede otururken eski tanıdıklarından biri onun son halini gördükten sonra "Mahvolmuş. Yazık" der. Alain'ın eski benliğinden uzaklaştığı ve artık kendisi olmak istemediği filmin takside geçen sahnesinde ortaya çıkar. Takside Alain ile Lydia arasında geçen diyalogda bu durum belirginleşmeye başlar:

Lydia: "Neden burada kalıyorsun?"

Alain: "Burayı seviyorum. Bir hastanın hayatı disiplinli ve basittir. Bizi koruyor. Hayatla yeniden yüzleşecek kadar cesur değilim."

Dört ay boyunca klinikte kalan Alain, klinikteki hayatın, dışardaki hayata göre sürdürülmesinin daha kolay olduğunu düşünmektedir. Klinikte tedavi görmeye başlamadan önce gece hayatıyla, eğlence ve haz peşinde koşmasıyla ve sosyal kişiliğiyle ön plana çıkan Alain, klinikten ayrıldıktan sonra yaşamını nasıl sürdüreceğini, hayata tekrar nasıl tutunacağını bilemez bir haldedir. Bu durum estetik insanın umutsuzluğunu gösterir. Kendi benliğine yabancılaşan Alain'ın artık eski benliğine dönmek istemediği Duborg'a yaptığı ziyaretinde belirgin hale gelir. Alain, eskiden herkes gibi para peşinde koştuğunu ifade eder. Ayrıca hayatını kadınları, hareketi ve parayı bekleyerek geçirdiğini, haz ve eğlence peşinde koştuğunu sürekli alkol kullandığını ifade eder.

Filmin son bölümünde Alain, eski arkadaşlarından Solange'ın evine akşam yemeğine gider. Solange'ın evinde geçen sahnede Alain'ın eskisi gibi olmak istemediği ortaya çıkar. Örneğin Solange, Alain'ın kendinde olmadığını belirtir. Cyrille, Alain'ın geçmişte Meçhul Asker anıtının altında körkütük sarhoş bir halde uyuyakaldığını, uyuduğu yeri gerçekten evi sandığını bu nedenle de kişisel eşyalarını etajer sanarak anıtın alevinin yanına koyduğunu ifade eder. Fakat Alain, Cyrille'in kendisiyle ilgili anlattığı bu anıdan rahatsız olduğunu gösterir. Brancion'a "ben de sizin gibi ... bir anıtın önünde uyumayı hiç komik bulmuyorum" der.

Alain'ın eski arkadaşlarına yaptığı ziyaretlerde, onun artık benliğinden oldukça uzaklaştığı izleyiciye gösterilmiştir. Alain, artık kendi olmak istemez. Kendi ben'inden kurtulmaya çalışır. Fakat bir başkası olmak da istemez. Alain'ın Duborg'u ziyaret ettiği epizotta Duborg, Alain'ın bu durumunu ortaya koyar ve şu cümleleri kurar: "Sen geçmişini reddediyorsun. Yetişkinliğini reddediyorsun." Malle açısından Alain karakteri bir yetişkin

olmayı reddettiği için intihar etmiştir. (French, 1993: 42). Watts'a göre dolaysız estetik, duygusal ve düşünsel açıdan olgunlaşmamış bir çocuk gibidir (2003: 193). Barrett'in ifade ettiğine göre sadece anın acısı ve zevki içinde yaşayan çocuk, estetik bir varlıktır. Estetik varoluş alanındaki kişiler de çocukvari tepki gösterme ve anda varolma yeteneğini korumuş kişilerdir (2016: 166). Barrett'e göre "...bu kişiler, onlara zevk veren çiçek solduğunda da hemencecik hayal kırıklığına uğurlar... estetik varlık, yalnızca bu tarz ayrıcalıklı ve hoş anlar için yaşamayı seçen kişidir (2016: 166). Hiçbir şekilde kendi olmayı istemeyen Alain, başkası da olmak istemez. Başka bir deyişle alkol tedavisi görmeye başlamadan önce dolaysız estetik konumunda olan karakter, artık dolaysız estetik olarak yaşamını sürdürmeyi istemez. Fakat olgunlaşmayı, yetişkin bir birey olmayı da kabul etmez. Bu bağlamda Alain Kierkegaard'ın ölümcül hastalık adını verdiği umutsuzluğa yakalanmış durumdadır. Kendi olmak istemeyen ve başkası da olmak istemeyen umutsuz kişi Kierkegaard açısından aynı zamanda estetik varoluş aşamasında olan insandır.

Klinikte tedavi görmeye başlamadan önce Alain'ın estetik varoluş aşamasında kalmış bir kişi olduğu söylenebilir. Estetik varoluş aşamasında takılıp kalan Alain, duygular, hazlar ve eğilimlerinin peşinden gitmeyi tercih etmiştir. Fakat bir süre sonra umutsuzluğa kapılmıştır. Onun için kendi ifadesiyle "yaşam ... can sıkıcıdır. En güzeli aklınızı dinlendirmenizdir." Çünkü bir estetik olarak Alain'ın amacı "eğlenmek ve sıkıntıdan kaçmaktır, amaç çok eğlenmek, çok zevk almaktır, amaç soru sormamak ve kendi varoluş gerçekliği ile yüzleşmemektir; amaç sıkıntıyı oyalamaktır. Bu nedenle ... 'haz' en önemli değer olarak kendini gösterir" (Taşdelen, 2017: 194). Alain'ın gençliğinden itibaren otuz yaşına kadar bu tür bir hayat tarzı sürdürmüş olduğu, yaşamda yalnızca eğlence peşinde koştuğu, kendini oyalamayı başardığı ve böylece sıkıntıdan bir süreliğine de olsa kaçtığı söylenebilir. Alain'ın filmde karşılaştığı arkadaşları aracılığıyla eskiden ne kadar hayat dolu ve eğlence düşkünü olduğu vurgulanır. Örneğin Duborg, Alain'e "Sende sevdiğin eşsiz şey içinde varolan hayat" der. Otelde karşılaştığı otel çalışanları Alain hakkında kendi aralarında konuşurken "Zavallı adam. Epey değişmiş. Yüzü! ve sesi, sesini fark ettin mi?" diyerek eskiden hayat dolu olan Alain'ın olumsuz yönde yaşadığı değişimi vurgular. Filmin kafede geçen epizotunda, Jerome Minville ve kardeşi François Minville, Alain hakkında şunları söyler: "Sol kıyının zengin adamı ... Değerli bir dost. Bir parça ayyaş. Bir parçadan biraz fazla. Daima kadınlarla. Siyasi görüşü olmayan." Alain'ın yanından ayrılırken Jerome Minville "Her şey bittiğinde eski günlerdeki gibi içki alemlerine devam ederiz. Eski güzel günler" der. Bir estetik olarak Alain için eski güzel günlerde haz ve eğlence temel değerdir. Fakat alkol tedavisi görmek üzere klinikte dört ay geçiren ve sonra klinikten ayrılan Alain ile eski güzel günlerdeki Alain aynı kişi değildir. Taşdelen'in ifade ettiğine göre "en alt seviyede şehvete bağlı estetik, en üst düzeyde ise kendi halinden hoşnut olmayan, kaygı ve umutsuzluk tarafından kuşatılan estetik yaşam biçimi bulunur (2017: 196). Bu bağlamda Alain'ın klinikten ayrıldıktan sonra kendi yaşamından hoşnut olmayan ve umutsuz bir estetik haline geldiği söylenebilir. Kierkegaard, artık hazların kendisini tatmin etmediği umutsuz durumdaki estetiği şu ifadelerle ortaya koyar: "Ve seni oyalayacak hiçbir şey yoktur, dünyanın tüm tutkuları senin için bir anlam ifade etmez ve safların hayattan budalaca zevk almalarına gıpta etsen de peşinden gitmezsin. Zevk senin aklını çelmez" (2020: 795). Dolayısıyla estetin her zaman mutlu ve huzurlu olmadığı söylenebilir. Alain'ın bir zamanlar oldukça mutlu ve hayat dolu olması fakat daha sonra oldukça umutsuz ve kaygılı bir hale gelmesi, hayattan hiçbir zevk alamaması bunun bir göstergesidir. Estetik, haz anlarından sonra acı ve boşluk hisseder. Bu döngü onun karamsarlık ve çöküntü içinde olmasına neden olur ve son olarak yaşamının anlamsız olduğu yargısına varır. Alain, klinikten ayrıldıktan sonra içinde bir çoraklık, boşluk hisseder, yaşamının anlamsız olduğunu düşünür. Alain, Duborg'a içinde bulunduğu durumu anlatır ve aralarında şöyle bir diyalog gelişir:

Alain: “Bomboş hissediyorum. Çok kötü anılara ilaveten.”

Duborg: “Sürdürebilecek misin?”

Alain: “Sürdürmek mi? Benim için tamamen bitti.”

Kierkegaard, yaşamına bir anlam katamayan umutsuz durumdaki esteti şu ifadelerle ortaya koyar: “Uzanmış yatıyorum, hareketsiz; tek gördüğüm şey boşluk; tek beslediğim şey boşluk; içinde hareket ettiğim tek şey boşluk. Acı bile çekmiyorum” (2020: 86). Taşdelen’e göre (2017, s. 180) estetin “... yaşamı temel bir özden ve anlamdan yoksundur.” Yaşamının anlamsız olduğunu düşünen ve boşluk duygusu hisseden Alain, intihar etmeye karar verir. Alain’in bu durumu sinematik araçlarla gözler önüne serilir. Alain, klinikteki odasına gelir. Aynanın önüne dizmiş olduğu fotoğraflara bakar, minyatür bir bayrakla oynar, ayakkabılarının yerini değiştirir. Satranç tahtasının başına geçer. Gazeteden bir haberi makasla keser. Kestiği haber ise ölüm ve intihar ile ilgilidir. Alain küçük bir şapka ile oynar. Aynı olduğu eşi Dorothy ile birlikte çekildiği fotoğrafı düzeltir. Daha sonra sandalyesine oturur, çantasından tabancasını çıkarır. Dışardan gelen sesler üzerine cama yönelir ve dışarıyı seyrederek. Dışarda, aracı bozulduğu için onu tamir etmeye çalışan bir kişiyi ve bir yerlere doğru giden insanları görür. Bu sahnede Alain’in can sıkıntısı, boşluk hissi yaşamının anlamsızlığı gözler önüne serilir. Udoff’a göre (1964: 48) izleyici, hayatını sürdürmeye daha fazla katlanamayan bir adamın duygusal durumunu paylaşır. Bu sahnede, Malle birtakım nesnelere aracılığıyla, Alain’in intihar edeceğini ima eder. Örneğin bir ceket askıdan düşer, Alain’in üst üste koyduğu sigara paketleri devrilir, gazeteden kesilen haberler ölüm ve intihar ile ilgilidir (Udoff, 1964: 49). Kierkegaard’a göre:

“Her insan, ne kadar beceriksiz yaradılışlı olursa olsun, hayattaki pozisyonu ne kadar önemsiz olursa olsun, kendine bir hayat görüşü ve hayatın anlamı ve amacı hakkında bir fikir oluşturmaya doğal bir ihtiyaç duyar. Estetik olarak yaşayan için de bu böyledir ve her devirde ve münferit evrelerde genel itibarıyla duyulan laf şudur; Bir insan hayattan tat almalıdır” (2020: 766).

Gardiner’in ifade ettiğine göre estetik insanın dünyaya olan yaklaşımı pasiftir. Çünkü estetik, kendi dışındaki koşullara bağımlıdır. Başka bir deyişle, estetik arzularını tatmin edebilmesi, yaşamdan haz alması çoğunlukla kendi dışındaki koşullara bağlıdır (2002: 62). Kierkegaard’a göre “estetik olarak yaşayan kimse her şeyi dışarıdan bekler” (2020: 850). Bu bağlamda estetik yaşamını anlamlı ve katlanılır kılan kendi dışındaki koşullardır:

“Varlıklı olanın altın madenlerinin bitip tükenmez olduğunu, ... genç kızın sevdiğini elde ettiğini, ticari yeteneğin yeryüzünün beş katasını birden sarıp kuşattığını, ve dünyanın tüm borsalarını kendi tekelinde tuttuğunu teknik yeteneğin yeri göğü birbirine bağladığını farz ediyorum -Neron’un sıkıntıdan esmediğini, her an yeni bir hazzın onu gafil avladığını, bu düzenbaz epikürün her an kendinden zevk alabildiğini, kiniklerin hafifliğiyle neşe bulmak için habire köşeye atacağı koşullar olduğunu farz ediyorum- bütün bunları farz ediyorum ve o zaman bütün bu insanlar bahtiyar olurdu... Bütün bunlar vuku bulmuyor. Peki ne olacak o zaman? O zaman umutsuzluğa düşerler” (Kierkegaard, 2020: 780).

Dışsal koşullara bağlı olan ve temel dayanaklarını yitiren estetik yaşamının anlamsız ve değersiz olduğunu düşünür. Hayatını üzerine inşa ettiği şeyin geçici olduğunu farkına varır. Estetik kendisini ve yaşamını sorgulamaktan mümkün olduğunca kaçınan bir kimsedir. “Sorulara açık değildir. ‘Niçin’ sorusu onu ürkütür” (Taşdelen, 2017: 209). Fakat kendisini ve yaşamını sorgulayan estetik, yaşamının beyhude olduğunu düşünebilir. Uzun bir süre boyunca yaşamını dolaysız estetik olarak sürdüren Alain, yaşamının anlamsız olduğunu düşünür. Filmde doktoru odasına girdikten sonra aralarında kısa süreli bir konuşma geçer. Doktor “hayat güzel”, Alain ise “kime göre güzel, doktor?” diyerek onu yanıtlar. Doktor odadan çıktıktan sonra Alain tabancasını çıkarır, namlusunu kendine doğru çevirir ve şu sözleri

söyler: “Hayat benim için çok yavaş geçiyor. O yüzden hızlandıracağım, işleri yoluna koyacağım. Yarın kendimi öldüreceğim.”

Southern ve Weissberger’in ifade ettiğine göre Alain, hayatını sürdürmek için bir neden bulmaya çalışır. Bu amaçla Paris’te yaşayan eski arkadaşlarını ziyaret eder. Dubourg evlenmiş, aile kurmuştur. Mısır hakkında bir metin yazmakla günlerini geçirir. Jeanne, şair arkadaşlarıyla uyuşturucu kullanarak günlerini geçirir, Minville kardeşler OAS militanı haline gelmişlerdir. Eski kız arkadaşı Solange, zengin bir kişi ile evlenmiştir. Arkadaşlarının amaçları ve motivasyonları onu ikna etmekte başarısız olur (2006: 82). Örneğin Dubourg da eskiden Alain’in sürdürdüğü gibi bir hayat tarzı sürdürmüş fakat sonra evlenmiş ve kendini çalışmalarına adanmıştır. Dubourg Alain’in aksine yaşamına anlam katacak bir şeylere tutunmayı -ailesiyle ve yaptığı çalışmalarla- başarmıştır. Dubourg, Alain’e hayatı sevdiğini, hayatta hala yaşanacak şeylerin olduğunu söyler. İnsanın kapasitesini göstermesi gerektiği öne sürer. Bir şeyler yapmanın önemli olduğunu dile getirir. Artık hayatının içki içip herkesle düşüp kalktığı gençlik zamanına göre daha yoğun olduğunu söyler. Örneğin Eski Mısır ahlakı üzerine bir kitap yazdığını ifade eder. Alain ise Dubourg’un düşüncelerini sorgular: “Yaşadığın hayat seni tatmin ediyor mu?” diye sorar. Dubourg bunun önemli olmadığını ifade eder. Alain “ya bir gün sıkılırsan?” diyerek üsteler. Fakat Dubourg eşi, çocukları ve oturdukları o küflü apartmanın onun tutkusu haline geldiğini, artık gençliğini geride bıraktığını ifade eder. Alain’in arkadaşları kendilerini kandırmalarını sağlayan avutucu şeyler bulmuşlardır ama kendisi intihar etmede kararlıdır. Dubourg’dan ayrılmadan önce “senden ölmeme yardım etmeni istiyordum” der.

Eva açısından Dubourg ve diğer arkadaşları yalnızca kendilerini kandırmaktadırlar. Eva, arkadaşlarının zamanın kendilerini değiştirdiğini sanarak aslında kendilerini kandırdıklarını, ne yaptıklarından habersiz ortalıkta dolaştıklarını, çocuk sahibi olarak ya da kitaplar yazarak bir şekilde kendilerini avuttuklarını ya da kendilerini öldürdüklerini ifade eder. Alain, Eva’nın hayatını da hayata tutunabilmek için ikna edici bulmaz. Çünkü, Eva şair arkadaşlarıyla birlikte boşluk içinde ve uyuşturucunun etkisinde yaşamını sürdürmektedir. Alain ise onların içlerinin bomboş olduğunu düşünür. Bu nedenle yanlarında daha fazla kalmaz.

Alain filmin akşam yemeği epizodunda çevresindeki insanlara yaşadığı anlamsızlık ve boşluk duygusunu anlatır. Hayatta hiçbir şeye sahip olamadığını isteme yetisinin olmadığını, arzu bile duymadığını ifade eder. Bu nedenle artık hayatını daha fazla sürdürmek istemediğini, ölümü deneyeceğini belirtir.

Alain intihar etmeden önce eski arkadaşlarını (Dubourg, Eva, Minville kardeşler, Solange) ziyaret etmiştir. Bu ziyaretlerinde yaşamını sürdürmesi için bir gerekçe bulamaz. Dubourg ailesine ve işine tutunmuş, Eva boşluktan uyuşturucuya sarılmış, Minville kardeşler OAS militanı haline gelmiş, Solange ise şatafatlı bir burjuva hayatına karışmıştır. Bu hayatların hiçbiri ona çekici gelmez. Paris’te gerçekleştirdiği kısa yolculuğunda, yabancılaşmasının anlamsızlık krizinin üstesinden gelemez. Film ilerledikçe olumlu yönde bir değişim göstermez. Aksine film ilerledikçe umutsuzluğu giderek artar ve filmin sonunda anlamsız olduğunu düşündüğü hayatına son verir.

Sonuç

Bireyin varoluşunun, kendi imkânları, olasılıkları yönünde, özgür seçimleri ve bu seçimleri yönündeki edimleri doğrultusunda değişip dönüştüğü söylenebilir. Bu durumun

kişinin yaşamı boyunca sürdürdüğü, bireyin değişmez bir özü korumayı başaramadığı ileri sürülebilir. Kierkegaard'ın varoluş alanlarının bu görüşü desteklediği söylenebilir. Örneğin eğlence ve duyusal ve reflektif anlamda haz kişiyi estetik varoluş alanına götürür. Toplumla kurulan ilişki etik alana, Tanrı ile ilişki ise dinsel alana götürür (Taşdelen, 2017: 164). Bu bağlamda birey, tüm hayatı boyunca varoluş alanlarında birinde kalmak zorunda değildir. Önünde farklı seçenekler, yaşam biçimleri ve değerler vardır. Birey seçimleriyle yönünü belirleme gücüne sahiptir. Dolayısıyla kişi varoluş alanları arasındaki geçiş yapabilir. Bu geçiş bir aşamadan diğerine doğru ilerleme şeklinde gerçekleşen bir geçiş değildir. Varoluş alanları arasındaki geçiş, ancak sıçrama ile mümkündür (Taşdelen, 2017: 174). Kierkegaard, insanların çoğunun estetik varoluş alanında bulunduğunu ancak çok az kişinin tek bir alanda tüm hayatını sürdürdüğünü düşünür (Watts, 2003: 190). Dolayısıyla bir bireyin hayatının farklı dönemlerinde farklı varoluş alanlarında yer alabileceği ileri sürülebilir.

Çalışmada filmin başkarakteri Alain Leroy'un hayatında estetik varoluş aşamasının dışına çıkamadığı ileri sürülmektedir. Filmin yönetmeni Louis Malle, estetik varoluş alanındaki karakterin hayatının iki evresini izleyiciye sunmuştur. İlk evrede haz ve eğlenceye dayalı bir hayat sürdüren ve yaşamının anlamı üzerine düşünmeyen bir estetik, ikinci evrede ise yaşamının yaşanmaya değmediği sonucuna varan bir estetik izleyiciye sunulmuştur. Yönetmen estetik varoluş aşamasında takılıp kalmış bir karakteri, kendisi olmak istemediği gibi başkası da olmak istemeyen bir kişi olarak sunmuştur. Bu alanda kalan karakterin, Kierkegaard'ın önerdiği şekilde etik veya dinsel varoluş aşamasına bir sıçrama gerçekleştiremediği söylenebilir. Dahası Alain'in etik veya dinsel varoluş aşamasına sıçrama yapmayı reddeden veya bu sıçrama için gerekli gücü kendinde bulamayan bir karakter olduğu söylenebilir. Çalışmada yönetmenin Alain'in arkadaşlarından Dubourg'u estetik alandan etik alana sıçramış bir karakter olarak sunduğu ileri sürülmektedir. Dubourg evlenmiş, bir aile kurmuştur. Kendini ailesine, gerçekleştirdiği ve gerçekleştirmeyi planladığı çalışmalarına adamıştır. Alain, Dubourg'un yeni hayat tarzını küçümser. Onun bu yeni hayat tarzında tutkunun bulunmadığını ifade eder ve onu teslim olmuş bir burjuva olarak görür. Dubourg, Alain'in kendisi gibi bir yetişkin olmayı reddettiğini, gençliğe yapışıp kaldığını ifade eder. Alain ise büyümeyi reddettiğini söyleyerek karşılık verir. Dolayısıyla Alain, arkadaşı gibi etik varoluş aşamasına sıçrayış gerçekleştirmeyi reddeder.

Estetik varoluş aşamasına alternatif alanlardan biri olan etik varoluş aşamasında kişi ödev seçer ve toplumsal yükümlülüklerle bağlanır. Etik alanda estetik varoluş biçimi, toplum dışı tavrı eleştirilir. Estetik varoluş alanında bireysel hazların ve tutkuların doyurulmasına yönelik bir çaba söz konusuysen etik varoluş alanında ödev ve sorumluluklar yerine getirilmeye çalışılır. Estetik alanın aksine etik alanda toplum, aile, sorumluluk, sözleşme ve yükümlülük almak önem kazanır. Dolayısıyla bu alanda bir amacı ya da görevi yerine getirme çabası söz konusudur. Birey içinde bulunduğu düzenin kurallarına uyarak, ödevini yerine getirerek yaşamının anlamına kavuşabilir. Dolayısıyla etik varoluş: "kişinin estetik yaşamının ... depresyon, melankoli, aldatici tutku ve umutsuzluk durumları karşısında zaferidir" (Taşdelen, 2017: 216-219). Filmde Dubourg'un aksine estetik varoluş aşamasında kalmayı tercih eden Alain için toplum, aile, sorumluluk ya da ödevin bir anlamının olmadığı ileri sürülebilir. Filmde, Dubourg karakterinin Alain'i estetik varoluştan kurtulması, potansiyelini göstermesi ve artık bir yetişkin gibi davranması yönünde telkin etmeye çalıştığı söylenebilir. Ancak Alain, böyle bir sıçrayışı reddeder. Diğer arkadaşlarının sürdürdüğü hayat tarzı onun açısından anlamsız ve boşluk içindedir. Eva boşluktan uyuşturucuya sarılmış, Minville kardeşler OAS militanı haline gelmiş, Solange ise şatafatlı bir burjuva hayatına karışmıştır. Bu hayatların hiçbirisi ona anlamlı gelmez. Dolayısıyla umutsuzluğunun ve anlamsızlık krizinin üstesinden gelemez.

Kierkegaard'ın varoluş alanlarından hangisini tercih ettiği belli değildir. Ancak benliğin oluşumu ve yaşamın anlamı gibi sorunlar karşısında çözüm olarak dinsel varoluş aşamasını işaret eder. Ona göre "insanlar dinsel olarak varolmanın anlamını unutmşlarsa, insan olarak varolmanın anlamını da unutmşlardır" (Aktaran Taşdelen, 2017: 169). Dolayısıyla Kierkegaard'ın intiharı önermediği söylenebilir. Kierkegaard'a göre "insanın her şeyden önce intihar riskiyle karşı karşıya olduğu bir gerçektir" (2022: 81-82). Umutsuz kişinin intihar edebileceğinin bilincinde olan Kierkegaard intiharı "Tanrıya karşı işlenen bir suç ..." olduğunu ileri sürmüştür (2022: 56). Filmde ise estetik varoluş alanından çıkamayan Alain intihar etme kararından vazgeçmez. Filmde Alain karakterinin dini bir yöneliminin olmadığı gözlenmiştir. Dolayısıyla Kierkegaard'ın düşüncesinin izinden gitmeyip, intihar etmekten vazgeçmediği sonucuna varılmıştır. Çalışmada filmin yönetmeninin estetik varoluş aşamasında takılıp kalan, Kierkegaard'ın önerdiği gibi etik veya dinsel varoluş aşamasına sıçrama gerçekleştir(e)meyen bir kişi için bir çıkış yolu göstermediği öne sürülmektedir. Yönetmen, umutsuz bir estet için iyimser bir tablo çizmeyecek, nihilistik bir düşünüş hikâyesi anlatmıştır. Bu bağlamda, çalışmada, yönetmenin kişinin kendi olması ya da bu yönde çaba harcaması, yaşamına bir anlam katması ve estetik varoluş aşamasının üstesinden gelmesi gerektiğini vurguladığı ileri sürülmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Akdemir, F. (2019). Kierkegaard'ın Felsefesinde Varoluşun Aşamaları ve İnanan Bir Varlık Olarak İnsan. *Felsefe Dünyası Dergisi* (70), 127-150.
- Barrett, W. (2016). İrrasyonel İnsan (Çev. S. Özer.). Ankara: Hece Yayınları.
- Buckland, W. & Elsaesser, T. (2002). From Thematic Criticism to Deconstructive Analysis. In Buckland, W. & Elsaesser, T. (Eds.), *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold.
- Caputo, J. D. (2008). *How to Read Kierkegaard*. New York: W. W. Norton & Company.
- Cauly, O. (2006). *Kierkegaard* (Çev. I. Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Christine G. R. (Yapımcı), Malle, L. (Yönetmen). (1962). *Vie privée* (Sinema Filmi). Fransa: Franstudio.
- Cox, D. & Levine, M. (2018). *Filmle Düşünmek: Felsefe Yapmak ve Film İzlemek* (Çev. O. Orhangazi). Ankara: Ütopya Yayınevi
- Ekelund, A. (Yapımcı), Bergman, I. (Yönetmen). (1957). *Det sjunde inseglet* (Sinema Filmi). İsveç: Svensk Filmindustri (SF).
- Evans, C. S. (2009). *Kierkegaard an Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- French, P. (1993). *Malle on Malle*. London: Faber and Faber.
- Frey, H. (2004). *Louis Malle*. Manchester: Manchester University Press.
- Gardiner, P. (2002). *Kierkegaard a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Gödelek, K. (2008). Kierkegaard'ın İnsan Görüşü. *The Journal of International Social Research*, 1(5), 357-371.

Gürdal, G. & Manav, F. (2013). *Kierkegaard: Birey ve Varoluş Üzerine*. Bursa: Sentez Yayıncılık.

Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kierkegaard, S. (2017). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* (Çev. M. M. Yakupoğlu). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Kierkegaard, S. (2020). *Ya/ Ya Da* (Çev. N. Beier). İstanbul: Alfa Yayınları.

Kierkegaard, S. (2022). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* (Çev. İ. Yarguz). İstanbul: Say Yayınları.

Koç, E. (2016). Soren Kierkegaard Felsefesinde "Umutsuzluktan Umuda/İmana." *Özne Felsefe Bilim ve Sanat Yazıları*, (25), 173-190.

Kovacs, A. (2015). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980* (Çev. E. Yılmaz.). Ankara: Deki Yayınları.

Minoru, J. (Yapımcı), Kurosawa, A. (Yönetmen). (1950). *Rashomon* (Sinema Film). Japonya: Daiei.

Mutlu, B. (2017). Kierkegaard'da Estetik'in Yeri ve Sınırları. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(3), 623-650.

Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (Çev. A. Bahçıvan). İstanbul: Ark Yayınları.

Oruç, Y. (2022). Soren Kierkegaard'ta Varoluş, Kendilik ve Hakikat. *ETÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, (14), 59-80.

Quefféléan, A. (Yapımcı), Malle, L. (Yönetmen). (1963). *Le feu follet* (Sinema Film). Fransa: Nouvelles Éditions de Films, Arco Film.

Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Solomon, R. C. (2021). *Akılcılıktan Varoluşçuluğa: Varoluşçular ve 19. Yüzyıldaki Kökleri* (Çev. R. Kuldaşlı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Southern, N. C. & Weissberger, J. (2006). Le Feu follet (The Fire Within) - 1963 Falling into The Gray Void. In Southern, N. C. & Weissberger, J. (Eds.), *The Films of Louis Malle: A Critical Analysis* (pp. 79-89). North Carolina: McFarland & Company.

Şimşon, E. (2020). Sunuş. *Ya/Ya Da*, içinde (7-38). İstanbul: Alfa Yayınları.

Talay, Z. (2016). Macintyre ve Kierkegaard'da Benlik Anlayışı. *Özne Felsefe Bilim ve Sanat Yazıları*, (25), 57-64.

Taşdelen, V. (2017). *Benlik ve Varoluş: Kierkegaard Felsefesi Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Hece Yayınları.

Thuiller, J. (Yapımcı), Malle, L. (Yönetmen). (1958). *Les amants*. (Sinema Film). Fransa: Franstudio.

Trotti, L. (Yapımcı), Wellman, W. A. (Yönetmen). (1943). *The Ox-Bow Incident* (Sinema Film). ABD: 20th Century Fox.

Türkyılmaz, Ç. (2016). *Bunalım Çağı: Kierkegaard Marx Nietzsche*. Ankara: Bibliotech Yayınları.

Udoff, Y. (1964). Le feu follet. *Film Quarterly*, 18(1), 48-49.

Wartenberg, T. (2007). *Thinking on Screen: Film as Philosophy*. London: Routledge.

Wartenberg, T. (2009). Film as Philosophy. In P. Livingstone & C. Plantiga (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (pp. 549-559). London: Routledge.

Watts, M. (2003). *Kierkegaard*. Oxford: Oneworld Publications.

Yaman, Y. (2015). Varoluş Başlangıcı: Soren Kierkegaard. A. K. Çüçen (Ed.), *Varoluş Filozofları* (s. 71-108). Bursa: Sentez Yayıncılık.

Yaman, Y. (2020). Benliğin Ölümcül Hastalığı: Umutsuzluk. *Doğu Batı* (92), 61-88.

-Research Article-

The Philosophy of Chaos in Cinema: An Analysis on the *Movie Mr. Nobody*

* Yavuz Akyıldız

Abstract

This study analyzes the movie Mr. Nobody (Dormael, 2009) within the framework of chaos philosophy, tragedy, and complex storytelling in cinema. The movie takes place in a science fiction universe where humankind has found immortality, in 2092. The main character of the movie, Nemo, is the only and last mortal in this universe. Mr. Nobody is a movie focusing on the different life experiences that could potentially occur, moving through the choice that the main character Nemo had to make as a result of his parents' divorce at the age of nine. Within the scope of the study, besides the philosophical concepts in the content of the movie, it was also discussed how this philosophy was experienced by the audience in a fictional and narrative form. Accordingly, philosophical concepts such as existentialism and modernism that are directly and indirectly mentioned in the film, criticism of modernism, the origins and philosophy of the chaos concept, fractal structures, and phenomena such as the butterfly effect and Lorenz Curves were handled in the context of complex storytelling, which has been used as a narrative technique in cinema since the 1990s, taking into account the editing technique of the film.

Keywords: Cinema, Philosophy, Butterfly Effect, Mr. Nobody, Chaos

* Asst. Prof., Niğde Ömer Halisdemir, Faculty of Communication, Niğde, Türkiye

E-mail: yvzakylz@gmail.com

ORCID : 0000-0001-6976-2300

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1233999

Akyıldız, Y., (2023)., The Philosophy of Chaos in Cinema: An Analysis on the Movie Mr. Nobody, SineFilozofi Dergisi. 8 (15).
10.31122/sinefilozofi.1233999

Received: 13.01.2023

Accepted: 17.04.2023

-Araştırma Makalesi-

Sinemada Kaos Felsefesi: *Bay Hiçkimse* Filmi Üzerine Bir Analiz

* Yavuz Akyıldız

Özet

Bu çalışma, kaos felsefesi, tragedya ve sinemada karmaşık öykü anlatıcılığı odağında, Bay Hiçkimse (Dormael, 2009) filmini incelemektedir. Film 2092 yılında, insanların ölümsüzlüğü bulmuş olduğu bir bilimkurgu evreninde geçmektedir. Filmin ana karakteri Nemo ise bu ölümsüzlük evrenindeki tek ve son ölümlü insandır. Bay Hiçkimse filmi, ana karakter Nemo'nun dokuz yaşında anne babasının boşanması sonucunda yapmak zorunda kaldığı bir seçim anı üzerinden ilerleyerek, potansiyel olarak oluşabilecek farklı yaşam deneyimlerine odaklanmaktadır. Yapılan çalışmada Bay Hiçkimse filmin içerik olarak barındırdığı felsefi kavramların yanında, seyirciye bu felsefeyi nasıl bir kurgu ve anlatı formuyla tecrübe ettirdiği de tartışılmıştır. Bu nedenle filmin doğrudan ve dolaylı olarak değindiği felsefi kavramlar olan varoluşçuluk, modernizm ve modernizm eleştirisi, kaos kavramının kökenleri ve felsefesi, fraktal yapılar, kelebek etkisi ve Lorenz Eğrileri gibi olgular, filmin kurgu tekniği de göz önünde bulundurularak, 1990'lı yıllardan itibaren sinemada bir anlatı tekniği olarak kullanılan karmaşık öykü anlatıcılığı bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Felsefe, Kelebek Etkisi, Mr. Nobody, Kaos

* Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Niğde, Türkiye

E-mail: yvzakylz@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6976-2300

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1233999

Akyıldız, Y., (2023)., The Philosophy of Chaos in Cinema: An Analysis on the Movie Mr. Nobody, SineFilozofi Dergisi. 8 (15).
10.31122/sinefilozofi.1233999

Geliş Tarihi: 13.01.2023

Kabul Tarihi: 17.04.2023

Introduction

In Ancient Greece, where drama art emerged, narratives are based on myths. Chaos and fractal structures lie in the source of the myth about the emergence of life. According to the creation myth, first of all, there is chaos and everything comes from chaos. The transition from chaos to order, on the other hand, begins with the emergence of Gaia (earth mother), born from chaos but the opposite of chaos. Gaia first created the landforms and the sky, then merged with the Uranos (sky) she created, giving birth to the Titans and Kronos. However, Uranus was killed by his son Kronos since he was disgusted with his children and imprisoned them underground. After, Kronos, who took the lead, united with Rheia and from this union Hestia, Demeter, Hera, Hades, Poseidon, and Zeus were born. But according to the prophecy, the descendants of Uranus will avenge Kronos, just as he took revenge on his father. The prophecy comes true and Zeus becomes the chief god by killing his father Kronos (Dürüşken, 2016, p. 17-24).

The creation narrative, which forms the main vein of the narrative, especially drama, has inspired countless plays, novels, and stories such as King Oedipus, Antigone, The Brothers Karamazov, and Hamlet. When the creation myth is examined, it is seen that there is a structure that repeats itself, but this structure also includes chaotic process. Also, the definition of fractal geometry is very similar to this ongoing narrative form that feeds on the creation myth. Because fractal geometry is “*shapes based on complex self-similarities formed by the constant repetition of basic geometrical rules*” (Canan, 2015, p. 207)”. Precision regarding initial conditions, known as the butterfly effect, is critical in fractal geometry and this sensitivity includes complexity when viewed closely, and an order based on complex patterns from afar. The diversification of reality according to the point of view, on the other hand, includes the philosophical problem,¹ repose upon Plato, about the angle formed between view and reality. Chaos and fractal structures, whose narrative origins date back to the beginning of the art of drama and philosophical origins to the first philosophers, have been used frequently in cinematic narratives, especially since the late 1990s. In my opinion the narrative of numerous movies considered cult today such as *12 Monkeys* (Gilliam, 1995), *Lola Rentt* (Tykwer, 1998), *Fight Club* (Fincher, 1999) is based on fractal pattern logic. In this study, the movie *Mr. Nobody* (Van Dormael, 2009), which is thought to use the chaos and fractal pattern structure effectively, will be examined through the holistic connections to be established between cinema, image, philosophy, neuro-cinema, and the complex narrative in cinema.

¹ The problem of appearance and reality is a fundamental issue in philosophy that deals with the relationship between what we perceive and the true nature of things. It raises questions about the accuracy of our perceptions and whether they correspond to an objective reality. This issue has been debated by philosophers throughout history, from ancient Greek thinkers like Plato and Aristotle to modern philosophers such as Immanuel Kant, Bertrand Russell and Jean Baudrillard. Plato's theory of forms suggests that the physical world we experience is an imperfect copy of a higher world of perfect forms or ideas. The true reality lies in this higher realm, and what we experience in the physical world is just an imperfect copy. On the other hand, Aristotle argued that the physical world is the true reality, and that our perceptions can be trusted to provide accurate knowledge of the world. In modern philosophy, Immanuel Kant proposed that our minds construct our knowledge of the world, and we can never know things as they exist in themselves. Bertrand Russell further argued that we can never be certain that our perceptions of reality are true, and we must rely on empirical evidence and logical reasoning to approach knowledge of the world. The problem of appearance and reality continues to be an important topic in philosophy, as it raises valuable questions about the nature of knowledge, perception, and reality itself.

See. Gültekin, T. & Tokdil, E. (2017). Gerçeklik ve Sanı Yaklaşımı Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme: Denemeler Sergi Örneği. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 2017 Bahar, sayı: 23, s. 277-290 ISSN 1306-9535, www.flsfdergisi.com

At the beginning of the basic references that constitute the starting point of the study, a radical paradigm shift in the way of perceiving and describing the world today comes. Uçar (2010, p. 74) expressed this paradigm shift with the transition from Euclidean geometry to fractal geometry. Uçar says that the regular and precise shapes in Euclidean geometry also implicitly structure the intellectual world. Many thinkers from Plato to Kant formed their philosophy in line with this awareness of certainty. However, the transition to fractal geometry and the new paradigm that this geometry offers to people has also restructured the ontology of the intellectual world. The formal features of fractal geometry, which are irregular, not easily categorized, and consist of folds and fractures, reveal an intellectual system parallel to its own geometry. Uçar summarizes this structure as follows:

“Thanks to the chaos theory and one of its concepts, fractal geometry, it has become possible to describe the disordered, chaotic structure underlying the visible order of nature. Therefore, the chaos theory has gained a very strong basis for putting forward a new conception of the universe that will replace the assumptions believed to date (2010: p. 74).

In this study, in which Mr. Nobody is analysed in the context of the chaos theory, considered as a manifestation of this new universe conception in the field of cinema criticism.

The Chaotic Process in the Creation Myth, Fractal Geometry and Dramatic Structure

As it was stated at the beginning of the study, there is a direct relationship between the creation myth and the dramatic structure², coinciding to a large extent. For this reason, there are countless plays, novels, and stories nourished by the creation myth and many of the contemporary stories are closely related to this mythological background as well. The creation myth has a structurally repetitive and distinctive form, while it places chaos in the center narratively. Although fractal geometry places chaos in its center by definition, when the scale of chaos is narrowed, it is observed that distinctive patterns turn into regular analogies. Mandelbrot explains the fractal structure, which is an important concept of the chaos theory, in her book named 'The Fractal Geometry of Nature' as follows:

“...generally, I claim that many patterns of Nature are so irregular and fragmented, that, compared with Euclid—a term used in this work to denote all of standard geometry— Nature exhibits not simply a higher degree but an altogether different level of complexity... The number of distinct scales of length of natural patterns is for all practical purposes infinite. The existence of these patterns challenges us to study those forms that Euclid leaves aside as being “formless,” to investigate the morphology of the “amorphous”... Mathematicians have disdained this challenge, however, and have increasingly chosen to flee from nature by devising theories unrelated to anything we can see or feel. Responding to this challenge, I conceived and developed a new geometry of nature and implemented its use in a number of diverse fields. It describes many of the irregular and fragmented patterns around us, and leads to full-fledged theories, by identifying a family of shapes I call fractals. The most useful fractals involve chance and both their regularities and their irregularities are statistical (1983: p. 1).”

At this point, there is a direct correlation, decisive in terms of reasoning, between the scale on which any indicator is handled and the way we perceive that indicator (Canan, 2015, p. 207). Closely related to the creation myth, the myth of Oedipus is a narration considered archaic

² The dramatic structure is a structure that arises from the tragic structure and carries the characteristics of the tragic structure. However, today, the dramatic structure is a hybrid structure that contains the characteristics of the 19th century romance novels and the tragic structure (Topçu, 2005, p. 3). In my opinion the word “dramatic structure” is also used as a shorthand in film analysis to indicate conflict and many dramatic elements.

mythology and has been the founding element of the dramatic structure. In other words, the dramatic structure is based on the "existence of the universe" myth that reflects the archaic intellectuality of humans. The prophecy of Jahin Teiresias that Oedipus will kill his father Laios, who is the king, is the origin of the Oedipus myth. At this point, the prophecy inevitably begins to come true. Whatever the father King Laios and his son Oedipus do, they cannot escape the prophecy. As a result of the prophecy's realization as a self-reflexive mechanism, Oedipus kills his father, marries with his own mother, and has children with her (Sophocles, 2009). Oedipus realizes all these unknowingly, almost with a butterfly effect. This concept, which Edward Lorenz has included in the literature as the 'butterfly effect', is also expressed as the 'Sensitive Dependence on Initial Conditions' feature (Lorenz, 1995: 32-37). The concepts of the butterfly effect and sensitive dependence on initial conditions are fundamental to the field of the chaos theory. These concepts highlight the idea that small changes in initial conditions can lead to significant changes in the long-term behaviour of a system. The name comes from the idea that the "flap of a butterfly's wings in Brazil could set off a chain reaction of events that eventually leads to a tornado in Texas" (Lorenz, 1995: 14). This is an extreme example, but it illustrates the idea that small changes can have significant downstream effects. Sensitive dependence on initial conditions (SDIC) refers to the idea that small changes in initial conditions can lead to significantly different outcomes. This sensitivity to initial conditions is a defining characteristic of chaotic systems. Both the butterfly effect and SDIC are important concepts in the chaos theory, which seeks to understand the behaviour of complex systems that are highly sensitive to initial conditions. These concepts have applications in a wide variety of fields, from weather forecasting to economics to physics. By understanding the butterfly effect and SDIC, we can gain insights into the behaviour of complex systems and make more accurate predictions about their long-term behaviour (McClure: 2005, p. 30).

Beliz Güçbilmez defines the tragic structure as follows in her work titled *Zaman/Zemin/ Zuhur*: "Something happened in the past, and whatever it is, it affects the present. The formula is as old as the theatre. King Oedipus, which *we can accept as the first cult text of drama, was established on exactly this formula* (2016, p. 23)". The biggest factor that makes the tragic is that the tragic event is imprisoned in the past. In the *Oedipus* play, everything has already happened, and the game only includes the resolution of these phenomena. Szondi describes the *Oedipus* as a stand-alone genre, because of this structure (1987, as cited in Güçbilmez). The Oedipus tragedy has turned the relationship between the past and the future



Image 1. Möbius Strip. (Escher, M.C. 1948.*Bond of Union*).



Image 2. With the reference to Möbius Strip, the painting titled *Loyalty Band* (1956) illustrating that all people are connected to each other by the möbius strip. The work belongs to by E.C. Escher, who is famous with the drawings on this subject. (Dymitrow, M. 2017. Möbius Strip)

into a nonseparable mobius strip³ and has been one of the works that most influenced both the theater and cinema narrative due to this structure.

The fact that any action that could rectify the current situation in the tragedy is long overdue invalidates any knowledge that the tragic heroes have. Knowledge is not something beneficial to the person who has it, it is only a tool in meeting one's tragic end. What makes King Oedipus king is that he solves the riddle asked by the Sphinx, who haunted the city of Thebes. Oedipus solves the question of the Sphinx, who asks riddles that no one could solve, however, he does not even realize that his own life was a riddle. Actually, the fact that Oedipus had solved the Sphinx's riddle does not indicate the solution of a riddle definitely, but the endless cycle between knowledge and ignorance. Oedipus, who answered the riddle of Sphinx, "Who walks on four legs in the morning, two at noon, and three in the evening?", as "the human being", becomes able to save the city of Thebes from the tyranny of the Sphinx. Among the many ironies in the answer, the most important is that the name Oedipus means "man". In fact, Oedipus, who does not precisely know the riddle's answer, gives what he knew best as the answer; his own name. Because if he doesn't give any answer, the Sphinx will eat him. In other words, Oedipus gives an answer he acquainted to a riddle he does not know. Oedipus also learns from the Delphi's prophecy that he will be the murderer of his father and the husband of his mother, and these just begin to happen after he tells the Sphinx his own name (Güçbilmez, 2016, p. 38-50). The concepts of knowledge and ignorance in *Oedipus* play constitute a short circuit at this point. This short circuit is explained as follows by Güçbilmez:

Ancient Greek culture is no different from other cultures in terms of the vitality – or lethality – attributed to the riddle. As in the case of Oedipus, knowing or not knowing the correct answer to the riddle may lead to death. When Oedipus answers the Sphinx's riddle, the Sphinx would throw himself off the rocks, and when the answer of riddle is not known, the Sphinx would swallow Oedipus. And finally, when Oedipus solves the riddle of his life, Iocaste will hang herself, and Oedipus will blind her. Oedipus is the symbolized form of a man in nature in general (2016, p. 44).

³ Mobius strip is a strip formed by bending a long geometric strip 180 degrees and joining it with the other end (Buckland, 2015, p.41).



Image 3. Sphinx and Oedipus. It is also frequently implied that there was a sexual tension between the Sphinx and Oedipus. Moreau, G. 1864. Oedipus and Sphinx

In the preface to Dostoevsky's *The Brothers Karamazov*, Freud states that Oedipus, Hamlet, and *The Brothers Karamazov* are the three best works written.⁴ According to Freud, it cannot be a coincidence that all these three works are based on patricide. Also, patricide in these three works is based on an uncertain and ambiguous past and they also have traumatic structures. Besides, in these three works, there is an investigation of both the main characters themselves and the people around them, in which reality is constantly changing. There are psychological conditions like schizophrenia, paranoia, and amnesia that constantly blur the past in all these three works (1981, p. 21-23). In general, it can be said that all these works have “fractal” structures because the relations between events and phenomena both seem to be independent of each other and completely result from each other. As can be seen in the picture and figures below, structurally many great works of art are intertwined like a mobius strip. The same situation is true for nature itself.

⁴ See also. Dostoyevski, F. M. (2020). *Karamazov Kardeşler*. (Çev. E. Altay). İletişim Yayınları: İstanbul. See also. Shakespeare, W. (2020) *Hamlet*. (Çev. S. Eyüboğlu). Hasan Ali Yücel Yayınları: İstanbul. See also. Sophocles' *King Oedipus* is in the bibliography.

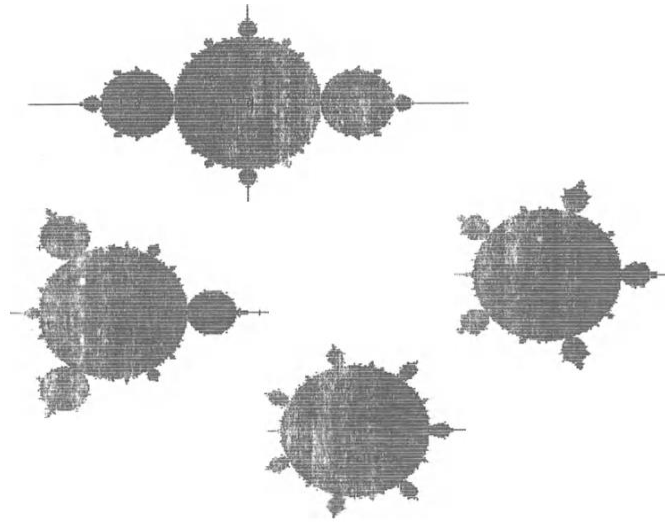


Image 4. The Mandelbrot sets for the maps (Mandelbrot, B.B. 2004. Fractals and Chaos: Mandelbrot Set and Beyond. USA: Springer. P. 140)

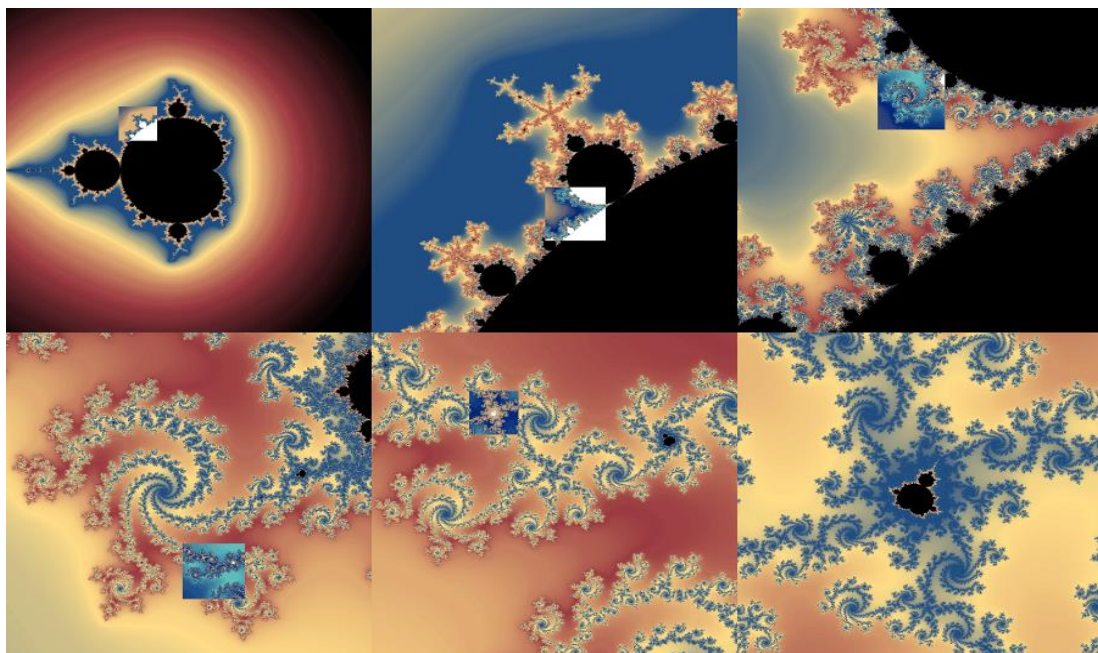


Image 5. The Mandelbrot set. Fractal structures based on self-similarities. The smallest component and the largest image contain the same structures that overlap each other.

Reference: <http://www.faqs.org/faqs/fractal-faq/section-6.html>

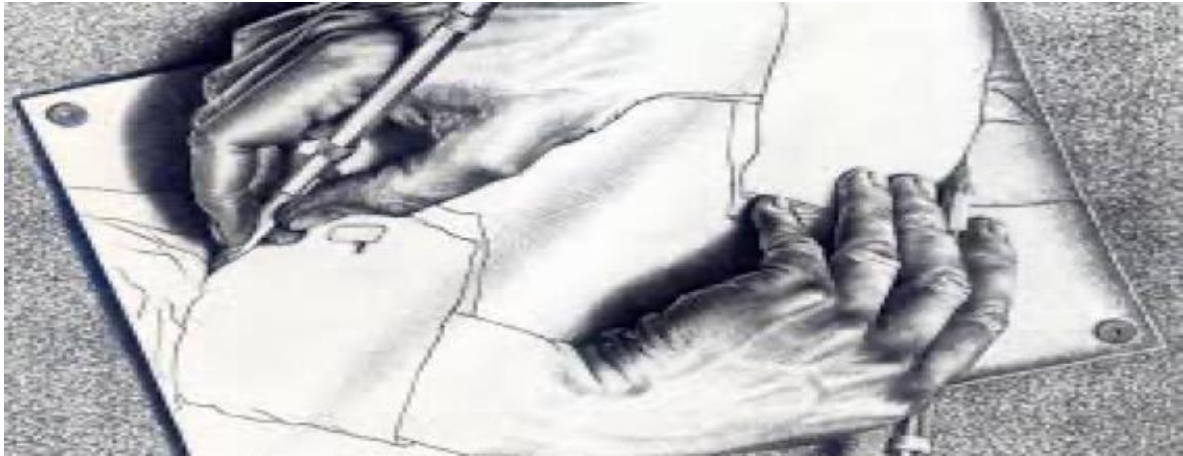


Image 6. M. C. Escher's lithograph dated 1948, "The Drawing Hands". The work includes paradoxical and fractal structures. (Escher, M.C. 1948.*Drawing Hands.*)

The social science that most influenced the art of cinema is philosophy. Philosophy, on the other hand, has always been in close relationship with numerical and scientific sciences such as mathematics, geometry, physics, chemistry and astronomy throughout its history. In Ancient Greece and the Middle Ages, even the philosophers and the people who did the mentioned sciences were the same people. This tradition naturally led to the formation of inseparable links between philosophical thought and scientific thought. Therefore, discussing the criticism of the modernist understanding of knowledge in the next part of the study will provide a good basis for the intellectual infrastructure of the analysis of the movie *Mr. Nobody* in the context of the chaos theory.

Criticism of Modernist Knowledge Perspective

Descartes emphasizes the central position of thought with his proposition, "Cogito, ergo sum". On this basis, Descartes constructs his understanding of knowledge through certain concepts such as certainty, accuracy, and immutability (2010: 15). This has become the basic approach to scientific perspective after Descartes. Since the beginning of the 20th century, critical approaches have been put forth to modernism, which has evolved into a thought system tradition shaped by the deterministic understanding based on Descartes in the philosophical sense, Copernicus and Galileo in physics, and most importantly Newton's laws of physics.

In this direction, Poincare is one of the pioneering philosophers who argue that time is not absolute and cannot be measured in any way. According to him, all standard measures of time have only one convention value, and none of the accepted concepts of time can explain the structure of time itself in any way (Callender ve Edney, 2011, p. 28-29). On the other hand, with the theory of relativity, Einstein theoretically proved that there is no concept of time common throughout the universe and that there are infinite possibilities of present, past, and future in time because time and space can be buckled. As the speed of light is approached, time slows down, or it differentiates when the gravitational coefficient is different from the earth. As a result, the perception of time constantly changes depending on the position and speed of the observer and the observed object. Therefore, time is relative, not absolute (Einstein, 1997, p. 168-173).

These opinions on the concept of time, together with quantum physics and subatomic studies, created important breaks in science and philosophy. Concepts such as coincidence, ambiguity, uncertainty, unobservability, and chaos began to gain importance against the scientific-philosophical approach established by Descartes and Newton. While these developments in the intellectual world directly affect art and cinematic narration, the abovementioned approaches to the concept of time have found a place in the narrative of cinema in various forms. The chaos theory and the butterfly effect are the major ones ⁵of these developments.



Image7.Butterfly.

<https://kids.nationalgeographic.com/animals/invertebrates/facts/monarch-butterfly>

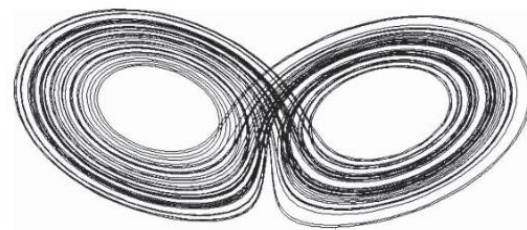


Image 8. Lorenz Attractor.

Falconer, K. (2014). *Fractal Geometry: Mathematical Foundations and Applications*. United Kingdom: John Wiley & Sons, Ltd. p. 223

Sensibility regarding initial conditions, known as the butterfly effect, is critical in fractal geometry, and looking closely, this sensibility includes complexity while it contains an order based on complex patterns looking from afar. Changes considered small today are expected to cause big changes in the future. According to Lorenz (2015, p. 3-25), many systems or models that seem random are not actually random. A closer look at many structures shows how small changes in sensitive values in the initial conditions create huge differences. This is not randomness. Generally, the difficulty of determining the change conditions of a system is defined as randomness. However, when these systems are examined closely or viewed from a very broad perspective, the repetitive motifs and the resulting operation are often surprisingly regular. There is an order that seems chaotic. This means that an admirably rich material creates a structure that can be traced. Precision, determinism, and repetition create a

⁵ As stated in the analysis section of the study, fictional or philosophically chaotic films have started to become widespread worldwide, especially with the 2000s. Also, the more or less chaotic *Inception* (Nolan, 2010), *Mr. Nobody*, *Tenet* (Nolan, 2020), *The Matrix* (Wachowski & Wachowvski, 1999), *Mulholland Dr.* (Lynch, 2001), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Gondry, 2004), *Shutter Island* (Scorsese, 2010), *Predestination* (Spierig & Spierig, 2014), *Arrival* (Villeneuve, 2016), etc. high budgets were allocated during the production phase and very high income at the box office during the screening phase. Moreover, the films in this structure were appreciated by cinema critics and academics. Considerable quality books and articles were written, especially in the English literature. In addition to this situation, the films in this structure have also gained the appreciation of cinema critics and academics. Therefore, it can be said that the films that can be associated with the chaotic structure have a very strong effect on the field of cinema. For example, the movie *Inception* (Nolan, 2010), an important film of complex narrative, has a worldwide box office revenue of 836 million dollars, while the production budget of the movie is approximately 160 million dollars. *The Butterfly Effect* (Bress & Gurber, 2004) has a budget of 13 million dollars, while only the US and Canadian box office is 57 million dollars. <https://www.imdb.com/title/tt1375666/>

mathematical "chaos". In other words, there are behaviours that seem random but not random. A bit of uncertainty, which is assumed to be the active component of estimating, and the chaos created in this way, inflames a centuries-old debate about the nature of the world (Gürsakal, 2007, p. 6-7).

Today, interest in chaos science is increasing, popularizing the subject. The fact that the theory of relativity would remain an influential and popular area of interest for decades has caused a sudden increase in interest in science. In a globalizing world, as people began to be connected to a very large network, the main problems of the history of philosophy such as existence and the meaning of life began to differentiate in accordance with the spirit of the time. One of the dynamics of this differentiation may be that most people are already aware that very small changes can sometimes have big impacts. The origin of the concept called chaos today is based on both science fiction and scientific reality. Before chaos theory was seriously brought to the agenda in science, people were thinking intensely about the meanings of chaos. Scientists were able to start conducting theoretical and practical studies on this subject only when fractal objects and disorder curves started to have some mathematical meaning.

While working as a meteorologist in the USA in the 1960s, Edward Lorenz started to develop a model that would perform accurate weather forecasting which is an extremely complex task, using computers that were newly released at the time. For a chaotic environment such as the atmosphere, he tried to obtain weather forecast data by modelling with computer software. Weather forecasts with mathematical models of Lorenz gave vastly valid results for short periods of time. Even, it was possible to achieve reasonable results when the time was slightly extended, e.g., for estimates of about a week. However, over time Lorenz realized that long-term predictions in mathematical models were quite inconsistent. The main reason for this inconsistency was that the data entered had three digits, although the computer used six-digit numbers for calculations. Lorenz's estimate was starting by entering the value 0,506, but the computer was processing this data as 0,506127. A tiny difference of 0.000127 was leading to dramatic differences in result. This picture demonstrated that tiny differences in a structure (the universe) with equal initial conditions would create very different structures (universe). This phenomenon is metaphorized in daily life as "The change caused by a butterfly flapping its wings in the Amazon forests may cause a hurricane on the other side of the world." This is where the name "Butterfly Effect" and "Chaos Theory" come from. These terms can be called the science of predicting the behaviour of systems that seem intrinsically unpredictable. Nature itself is compatible with this theory because mountains are made up of large and small ridges, and these large and small ridges follow certain patterns. Branching in trees likewise includes both order and disorder. This structure is almost the definition of the fractal geometric structure. Similar patterns can be encountered in the complex structure of various systems such as the sky, oceans, sea waves, the behaviour of human cells, and many celestial movements in astrology. In addition, "Chaos, Butterfly Effects, and Fractals" theoretically constitutes one of the most significant areas of modern mathematics (Parker, 1996, p. 4-5)⁶

⁶ See also. <https://www.youtube.com/watch?v=5aZTvvGy87U&t=25s>



Image 9. An image that visualizes the butterfly effect and space-time together.

<https://www.anews.com.tr/tech/2022/08/17/space-butterfly-by-galaxy-collision-reveals-destiny-of-our-galaxy>

These data and connections have developed a consciousness that chaos and order are not opposites, contrary to popular belief. This idea has been reflected in art, and therefore in cinema, both in terms of content and aesthetics.

Analysis of the Movie *Mr. Nobody* in the Context of Fractal Structures

From the 1990s to the 2000s, the narrative structure, which is called complex narrative in Hollywood and World Cinema, has become a popular method that is frequently used. Movies such as *Memento* (Nolan, 2000), *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994), *Lola Rentt* (Tykwer, 1998), *Being John Malkoviç* (Jonze, 1999), *Fight Club* (Fischer, 1999), *Mulholland Drive* (Lynch, 2001), *Crash* (Cronenberg, 2005) have increased the audience's interest and demand for complex storytelling (Akyıldız, 2021: 23-25). Even, popular TV series affected by this trend, such as *The Sopranos* (Chase, 199-2007), *Lost* (Abrams, Lieber & Lindelof, 2004-2010) and *Breaking Bad* (Giligani 2008-2013), which remained on-screen for many years, used complex narratives as a new wave in the American TV series industry. Defining these new stories as films with ambiguous, complex, and fragmented story structures, Warren Buckland (2015, p. 11) argues that the movies of the new media age radically represent new experiences coded as disturbing and traumatic. On the other hand, Pisters (2012, p. 14), who approaches the subject with a similar understanding to Buckland but from a quite different point of view, argues that complex storytelling creates an area of the unmediated encounter between the cinematic image and the audience. According to Pisters, in complex storytelling, we literally enter the main character's brain space through neuroimages. In such films, the audience does not see the story act through the eyes of the characters as in the movement-image and time-image (Deleuze, 2014, p. 47-100), but it is placed inside the mental world of the characters as a further dimension. The more complex the mental world of the characters, the more complex the movie's plot and the audience's watching experience. In this sense, the audience is neurally

compelled to actively experience the film rather than passively watching it. Thomas Elsaesser (2015, p. 29) states that films with such complex narratives have an important philosophical background and the complexity here is not intended to increase the theme. According to him, these films emphasize reason and demand a new way of seeing from the audience⁷. The main components of this philosophical way of seeing are the criticism of modernism, chaos, the butterfly effect, and fractal structures, which are discussed in detail in the theoretical part of the study.

It can be stated that the dramatic structure of *Mr. Nobody* (Dormael, 2009) is completely based on the concepts of the butterfly effect, fractal structures, chaos, and order. While emphasizing the importance of the choices that people make throughout their lives, on the one hand, these structures highlight the tragic nature of the human being, just like in *Oedipus* on the other hand. The movie can be summarized as follows: In 2092, humankind has now found immortality, and 117-year-old Mr. Nobody (Nemo) is among these immortal people. Mr. Nobody, while in a kind of coma, has reached the time of the immortals, however, it is unknown who this person is, how he got to this time and where he came from. The movie gives a series of possible scenarios on how this Mr. Nobody lives his life. Because there is no objective information about this person's life and he is living the last days of his life. At this point, the movie focuses on a choice that Mr. Nobody (Nemo) had to make when he was 9 years old and the different life possibilities resulting from the possible versions of this choice. This is where the primary layer of the butterfly effect that develops in Nemo's life is revealed. When his parents get divorced, a different possibility arises for each case that Nemo stays with his mother, stays with his father, or does not stay with both.



Image 10. Nemo is forced to choose between his mother and father when he was a little boy.
Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*.
TC: 00:32:51



Image 11. Nemo's decisions depend on momentary, sensitive, tiny external factors.
Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*.
TC: 00:34:08

Nemo is forced to make a decision that will largely determine his life within a short period of time. The director has set up the mother's getting on the train as a recurring scene in the movie to show how tangled this decision is. After Nemo chooses to stay with his father, his mother gets on the train. But then Nemo changes his mind and runs after the moving train, his mother grabs Nemo's hand and pulls him onto the train. When this scene repeats, the mother is unable to catch Nemo's hand and Nemo stays with his father. In this scene, the

⁷ For detailed literature on Complex Storytelling see. Y, Akyıldız. 2021. *Sinemada Karmaşık Öykü Anlatıcılığı: Christopher Nolan Sineması*. Doruk Yayınları: İstanbul.

director shows how a person's life depends on small and sensitive incidents. As mentioned, while addressing Lorenz curves and chaos theory in the theoretical part of the study, small inputs lead to big results in *Mr. Nobody* as well.



Image 12. Nemo's being able or not being able to hold his mother's hand will lead to different lives for both.
Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 00:35:09

This decision that Nemo will make by choosing one of the three possibilities does not create three different life possibilities for him, but many different possibilities as shown in the film's universe. Because, as options are branched, the choices within branches are also branched. The second situation, which will change depending on the first choice that Mr. Nobody will make and which also requires making a choice within himself, is choosing his wife, that is, his life partner. Changes related to the person or time that Nemo chooses his life partner will create different life scenarios and therefore different universes. These different life potentials and different universes formed as a result of choices are shown in the following narration chart⁸:

⁸ <https://taylorholmes.com/2018/08/26/mr-nobody-untangled-decrypted-and-explained/>



Image 14. The “Pigeon's Faith” scene.
Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 00:02:55

A pigeon placed in an experimental setup is fed at twenty-second intervals at a certain time of the day. The pigeon tries to understand why this feed is given and thinks that it flaps its wings when the reward is given. For this reason, the pigeon establishes a cause-effect relationship between the flapping of its wings and the bait given as a reward. As it is emphasized in the theoretical part of the study, the deterministic perspective of knowledge, which has turned into the knowledge perspective of the modern era, especially with the philosophy of Descartes and Newtonian mechanics, is put forward as a topic of discussion right at the beginning of the movie *Mr. Nobody*. The example of the “pigeon’s faith” illustrates that this perspective of knowledge, supposed to be structured over a linear time concept between causes and effects, does not always work in the same way in terms of perceptual phenomena. The pigeon is looking for the cause of an already realized outcome and thinks of this reason as its' flapping. In other words, cause and effect change place in the “pigeon’s faith”, or the reason for an existing result is invented. For this reason, it can be stated that the film, which is opposed to the philosophy of Descartes, takes sides with the chaos theorem philosophically.

Another sequence where *Mr. Nobody* gives direct information to the audience is also included in the plot of the movie. Nemo, the main character of the movie, presents an alternative science program in one of his life scenario possibilities. In this program, it can be said that the background of the movie *Mr. Nobody* is explained in terms of the philosophy of science. The following statements were made in the part of the program conveyed to the audience:



Image 15. Mr. Nobody becomes the host of a science show in one of his possible lifetimes and directly conveys the basic scientific background of the film to the audience.

Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 00:23:13

“What was there before the Big Bang? In fact, there was no ‘before’, because before the Big Bang there was no concept of time. Time is something that emerged with the expansion of the universe. So what will happen when the universe stops expanding and the momentum stops? What will be the nature of time? There are nine spatial dimensions in the universe if string theory is correct. There is also the temporal dimension. Initially, we may think that all dimensions are interconnected. Three dimensions we know as length, width, and depth during the Big Bang, and a temporal dimension we know as time. These dimensions were formed as a result of the dispersion of nine dimensions. The other six dimensions were tied together in remaining tiny. If we are living in a universe of damaged dimensions, how do we distinguish between illusion and reality? As far as we know, time is a dimension that we only feel in one direction. But what if one of the other dimensions is temporal rather than spatial? If you mix the puree with the tomato paste, you cannot separate them later. It is not possible. Smoke comes out of my father’s cigarette, but it never returns. We can’t go back either. Therefore, it is difficult to choose. You need to make the right choices (2009, Van Dormael).”

Mr. Nobody determines the axis of the movie by conveying as quoted above these two direct pieces of information to the audience. By showing the audience nine different possibilities that will emerge as a result of Nemo's three choices, the film also establishes a numerical link between its own dimensional limits and the dimensional limits of string theory. In the movie’s plot, staying with his father, staying with his mother, and not making any choices constitute the first phase that makes the story branch. While the main determinant in



Image 16. The three people Nemo will marry if he stays with his father: Elise, Anna and Jean. Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 00:24:39



Image 17. As a result of three different butterfly effects, the marriages of Elise, Anna, and Jean with Nemo are shown in the same frame. Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 00:25:32

these stages is whom Nemo married, nine different life possibilities arise with three different choices.

When Nemo chooses to stay with his father, during his adolescence, Nemo's father is unable to take care of himself due to his illness. For this reason, many vital burdens that require heavy responsibility, including bathing his father, are placed on Nemo at a young age. While this situation creates weariness for Nemo, having to take care of his father at home helps him build the background to become a science fiction writer. At this point, the film emphasizes that no choice is good or bad, different prices are paid for each different choice, but there are also different and unique new possibilities in each option. In the scenario in which he stayed with his father, Nemo becomes an introverted and shy person in his daily life. He is very interested in science and science fiction literature. With this choice, the possibilities of dating and marrying Elise, Anna, and Jean and the different life potentials that are branched depending on these possibilities emerge. All of these emotional situations that Nemo experiences in his life cause him to insist on choosing Elise, who is not actually a compatible character with himself. The biggest part of Nemo's decision tree consisting of these possibilities stems from his experiences with Elise. The depressive state that becomes prevalent in the general part of life unwittingly pushes people to make choices that will continue their unhappiness. This structure is also related to the entropy law as explained in the movie. In information theory, entropy is defined as a measure of disorder, uncertainty, or ignorance. In other words, entropy is the quantitative unit of disorder in systems. The greater the disorder, the greater the entropy (Kale, 2021, p. 3-8). When the characters Nemo and Elise are together, the total disorder, in other words, the entropy increases. As a result of this choice, Nemo loves Elise, but Elise can never love Nemo no matter how hard she tries. Because she loves someone else at the starting point where Nemo says he loves her and where she can't say no to Nemo.



Image 18. Nemo gets together with Elise, but they are never happy because Elise actually loves someone else.
Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC:
02:00:31

The fact that Elise loves someone else at the initial point where she starts a relationship with Nemo, but she decides to be with Nemo since they had a somewhat problematic process with the person she loved at that time, causes her to be unhappy throughout her life. At this point, the film strongly embeds the concept of the butterfly effect as a repetitive motif in different ways, and thus the effect of sensitive dependence on initial conditions (SDIC), into the drama. The intensity of sensibility in the initial conditions affects future experiences in an

unpredictable way. In the scenario where Nemo marries Elise and has children with her, Nemo works as a manager in a factory and everything is as it should be in terms of living standards. This life form, which is almost called the American Dream, has brought material opportunities with it for Elise and Nemo. However, emotionally invisible factors make Elise's life unbearable. It can be stated that the film approaches modernist philosophy from a critical perspective at this point within the context of the narrative. The fact that the couple, who make a marriage that is considered a "convenience marriage" in general terms and made with the assumption of couples' being happy on paper, is unable to be happy in any way may be read as an opposed approach to the deterministic view. In life, which does not act with the logic of Newtonian physics and Cartesian thought, the number 2 is seen as the sum of 1 and 1. However, by establishing a cinematic narrative through chaos theory, *Mr. Nobody* emphasizes the importance of the conjunction "and" while examining 1 and 1 (Gençtan, 2021, p. 29). According to the film, the relationships that determine daily life and human life and the subatomic world where non-deterministic chaos reigns are unpredictable phenomena, but can be experienced within the process. Another possibility that will arise in case Nemo and Elise are together is that Elise breaks up with Nemo by telling him she loves her ex-boyfriend Stephona. In this scenario, leaving her children and Nemo, Elise starts working in a barber shop. Even in this universe of possibility where she lives just by looking at Stephona's picture, she is happier than the times when she was living with Nemo. The mere absence of Nemo and Elise being together reduces the entropy of total unhappiness. Another scenario regarding the marriage of Nemo and Elise is about what will happen if this marriage cannot be experienced. Right after the couple's marriage, while they were traveling in their vehicle, an oil truck in front of them exploded, Elise dies and Nemo survives. After this incident, Nemo does not take anyone into his life and lives his life as if Elise is alive. He pretends to do everything with her, including eating, and he talks with her photos.



Image 19. Even though she is dead, Nemo pretends Elise is alive and eats with her.

Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 01:48:52

In this universe of possibility, where Nemo and Elise are together and Elise dies as a result of the oil tanker's explosion, Nemo has promised to scatter Elise's ashes on Mars when she dies, and he goes to Mars to keep this promise. Nemo meets Anna on Mars, and the two fall in love, but die as a result of a meteor explosion. Therefore, in this scenario also, Nemo cannot lead a happy life.



Image 20. Nemo and Anna meet on Mars and they like each other. However, on the way back, they die as a result of a meteor explosion.
Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 02:07:02

In the scenario that Nemo stays with his father, another possibility is marriage to Lucie. In this fiction, Nemo has promised himself that if Elise rejects him, he will be with the first woman he meets at the school party. At the party, Lucie is the woman who wants to dance with him. Since Nemo made this decision suddenly and at the most broken moment, he lives his most discordant and tragic life possibility emerges with this choice. When Nemo and Lucie are together, a real bond can almost never be established between them, and since Nemo started this relationship on a decision he made, he constructs the rest of his life to realize many of the decisions he made that day. These decisions are:

One: *I will never leave anything to chance again.*

Two: *I'm going to marry the girl on my motorcycle.*

Three: *I will be rich.*

Four: *We will have a house, a big house. A yellow house with a garden. Two children, their names will be Paul and Michael.*

Five: *I will have a sports car. A red sports car. A swimming pool. I will learn to swim.*

Six: *I will never give up until I succeed.*



Image 21. When Nemo is with Lucie, he fulfills everything he promised himself, but he can't get rid of his unhappiness.

Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 01:11:21

Nemo builds the life he chose with Lucie on the system of decisions made. However, life is not a success achieved as a result of decisions made. On the concept of success and life, Geçtan says the following:

“Success”, which is not an easy concept to define, has an important place for some people. We encounter evaluations such as successful or unsuccessful more often than ever. These adjectives seem to be used more often in relation to various types of performances and self-marketing. Therefore, the meaning of the word success has become quite ambiguous. I have never heard anyone say that someone has been successful in life itself because there is no definition of being successful in life (2021, p. 87).

As Geçtan stated, seeing life as a way to be covered or a job to be completed successfully will cause an existential vacuum that cannot be filled when the assumed goal is reached. Nemo, who lives his life as a performance in the scenario he chooses to be with Lucie, becomes depressed when he achieves all the goals he desired. The life designed to take revenge on Elise caused him to become the unhappy person that Elise became when he was with Elise. Among all the possibilities given in the movie, Nemo lives his richest version of himself in this scenario where he is with Elise. On the other hand, this is also the only scenario where the main character, Nemo finds the solution in suicide. In the letter he left to Lucie, Nemo says.

“One day, everything in life seems unbearable. Choices have already been made. All I can do is move on with my life. I know myself like a book. I can foresee my every reaction. My life is trapped between airbags and seat belts. I've done everything to get to this point, and I did, but I'm dying of boredom. The hardest part is realizing that I'm still alive.”

Nemo's reaction when Lucie reads this letter to Nemo is perhaps more tragic than the content of the letter. Because Nemo says that the handwriting in the letter belongs to him but he does not remember that he wrote the letter. In a life so conditioned for success performatively, Nemo is so alienated from himself that he can't even remember whether he wrote the most important lines about life himself.

In Mr. Nobody, besides these two possibilities he is staying with his father, there is only one universe of possibilities where Nemo stays with his mother. Nemo spends a very hard



Image 22. Anna comes to Nemo, who is sitting unhappily on the beach, and two different dialogues take place between them.

Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 00:43:40

childhood and adolescence in cases where he stays with his father. Due to the conditions that life imposes on him, he has to take on too many responsibilities. These responsibilities make him a strict, rule-based man. However, in the scenario where he stays with his mother, Nemo goes through a period of youth and growth where he can get spoiled and rebellious and live his life as he wants, in a flow. As his soul mate, while Nemo chooses the people who are depressed and actually difficult to be with for him in his more depressive life with his father, he chooses Anna as the soul mate in the scenario where he lives with his mother and is freer. In this sense, although *Mr. Nobody* proceeds largely on the chaos theory it does not completely exclude concepts such as causality and relationality. Considering the three possibilities and the objective conditions that reveal these three possibilities, it can be said that *Mr. Nobody's* discourse is that the living conditions have a significant impact on one's life and emotional ground. In this sense, the chaos theory in the film's narrative has a perspective that includes causality to some extent but does not reduce everything to causality. When he is with Anna, Nemo is a person amusing comfortable, determining his own future, and enjoys life even if he lives in the street, while in his relationship possibilities with Elise and Lucie he is described as a serious business person, not enjoying life, and an unhappy figure. The moment that Nemo meets Anna and starts a relationship is also visualized in a way that is closely related to how the invisible situations and moments in life shape life, in relation to the chaos theory. Developing a high level of fear of swimming from an early age, Nemo does not know how to swim. Therefore, Nemo sits on the beach unhappily while all his peers were swimming in the school's summer camp that he had to go to. Meanwhile, Anna, who notices him, comes to him and in this scene, like many other scenes of the movie, two different situations are represented, opening up two possibilities:

	1st Probability	2nd Probability
Anna:	Will you swim? Come on, the water is beautiful.	Will you swim? Come on, the water is beautiful.
Nemo:	No.	No.
Anna:	Let's swim. They are my friend. Get up.	Let's swim. They are my friend. Get up.
Nemo:	They're all idiot. I don't swim with idiots.	I don't know how to swim. Please don't tell this to anyone.

As it can be seen, even though the two dialogues are very similar, a slight difference in Nemo's last words will lead to huge changes in the lives of the characters. The possibilities of life he will structure greatly differ when Nemo tries to protect herself from the world with the urge to appear strong and when he reveals himself to the other person with all his weaknesses. The invisible emotions that a person feels inside and the infinity of possibilities in the sharing moments of these feelings have great impacts on the whole of life. Within this context, the film presents emotional states such as pride and ego as life-limiting elements, while positioning people's self-acceptance together with their weaknesses as a feature that enriches life. Analysing this scene with a holistic view, it can be stated that the movie affirms the behaviours decided by feelings rather than the rational decisions taken in life. This situation can also be read as the representation of the opposition between Apollo and Dionysus in Ancient Greek Mythology in the movie *Mr. Nobody*. The fact that Nemo does not hide this side of himself from Anna, even at his at most fragile moments, brings about a great love based on trust between the two.



Image 23. The director has shown the couple in a way that symbolizes eternity, to reveal the greatness of the love between Anna and Nemo.

Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 01:17:05

However, when Anna's father suddenly moves to New York, the couple unintentionally breaks up. Of all the possibilities in the film's universe, the only scenario where Nemo is poor is the one with Anna. However, again, this is the only scenario where Nemo is a happy person living freely on the streets. Years pass and Nemo and Anna grow apart from each other. Nemo regularly walks through certain places every day in the hope of seeing Anna, and years later the two coincide at the train station. After this encounter, Anna and Nemo try to continue their unfinished relationship from where they left off. However, the passing years have caused Anna to get some wounds in her life and develop some sensitivities about them. That's why Anna says she needs some time to start the relationship again. Because, over the years without Nemo, loneliness has become a home where Anna takes shelter and feels safe. After all the years alone, being two again becomes heavy on Anna's soul. For these reasons, Anna gives Nemo a piece of paper with her phone number, and the lovers leave to meet two days later. However, at that time, it starts to downpour and the raindrops on the paper make the numbers unreadable. The reason why the raindrops fall, erasing the writings on the paper, is a Brazilian worker who has to stay at home after being fired two months ago and has been fed only by boiling eggs.



Image 24. The phone number Anna gave him becomes illegible with a raindrop. Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 01:39:16



Image 25. A Brazilian worker fired from his job only boils eggs to feed himself. Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 01:40:04

Being depressed as a result of being unemployed, the Brazilian worker forgets the egg he boiled on the stove and the water boils too much, so a snowflake causes the bamboo leaf to bend. This small change causes it to rain in New York as a consequence and Anna's phone number written on the paper is ruined. This scene, which is quite revealing in terms of reflecting the philosophy of the movie, is narrated by the main character Nemo as follows:

“(In 2092, Nemo is interviewed about his life and memories, as he is the last mortal human. Nemo starts to tell the chain of events that led to their separation with Anna, laughing bitterly.) You know why I lost Anna? Because two months earlier. An unemployed Brazilian boiled an egg. The heat created a micro-climate in the room slight difference of temperature and heavy rain, two months later on the other side of the World that Brazilian boiled an egg instead of being at work. He would have lost his job in a clothing factory because six months earlier I would have compared the prices of jeans and I will have bought the cheaper pair. As the Chinese proverb says ‘a single snowflake can bend the leaf of the bamboo.’ Jeans production will have moved to other countries. I lost every trace of Anna. I waited for her every day (Van Dormael, 2009).”

This scene, which is structured almost exactly as the Lorenz Curves mentioned in the theoretical part, is one of the cinematic images in which the chaos theory that pervades the entire movie is most clearly represented. This would not have happened if the Brazilian worker had continued his job at the denim factory where he was working. On the other hand, Nemo also contributed to the dismissal of the Brazilian worker, albeit very small, because also he prefers to buy cheap jeans. This factory, which produces jeans, decides to move to another country in order to reduce the costs of trousers. As a result, Anna and Nemo are never able to get together again. The happenings with the domino effect reshaped the whole life. Considered together with the chaos theory that dominates the film, it can be said that it is a scene representing how events and people are connected by invisible bonds in life.

The events in *Mr. Nobody* and their connections with the chaos theory are structured as outlined above. The representational and fictional perspective of the film, which affects the reception of the audience at least as much as its content, points to the logic of complex storytelling. The film has a jumping plot between the ages of the main character, Nemo, and the episodes of his relationship with Elise, Anna, and Lucie. In addition, this jumping plot, not always proceeding in a linear way, and large temporal and spatial oscillations are the parts of the basic fictional philosophy that forms the film's narrative.

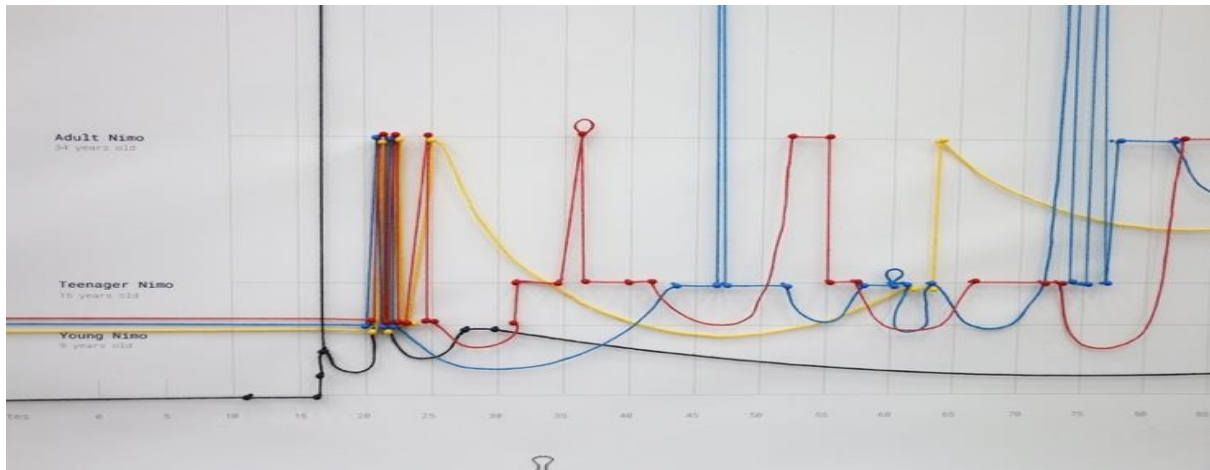


Image 26. A study illustrating the complexity of the timeline of the movie *Mr. Nobody*.
<https://www.advacohen.com/mr-nobody1>

This fictional structure of the film⁹ is closely related to the chaos theory, which primarily constitutes the philosophical core of the film. This complex structure forces the audience to have an experience close to the experience of the main character Nemo, especially when watching the movie for the first time. Nemo has to react reflexively in the face of events that happen for the first time in his life, and he is in a very vulnerable position. The director, who wants to create this structure on the level of the audience, also acts with a fictional logic similar to the chaos of life. This cinematographic universe, which is built on content and style, coincides the cinematic experience with the neurological processes in the human mind by stimulating mirror neurons in humans. Because mirror neurons eliminate the distinction between "**looking and doing**" and destroys the difference between "me" and "others". Elsaesser and Hagenner summarize how this theory is reflected in cinema theory as follows:

"Mirror neurons not only control motor imitation skills, which play a key role in human learning, but also empathy and compassion for other people. Therefore, it is obvious how a scientifically verifiable theory of sympathy and empathy will have far-reaching consequences for film theory. For the body of the spectator, this theory has the content of a complete connection between the senses and the processing of information by the brain: the body-brain relationship becomes the same thing as seeing and doing (2011, p. 151)."

Hven (2017, p. 122), on the other hand, points out that through mirror neurons and the functions of mirror neurons, a direct and unmediated relationship can be established between the film and the audience that is not only immanent to the narrative and content. These

⁹ Illustrating Source: <https://www.advacohen.com/mr-nobody1>

approaches in cinema theory have revealed the concept of neuro-image. In an interview, Pisters explains neuro-image as follows:

“While the narrative is always positioned in the present in the movement-image, in the time-image, the past that appears unexpectedly dominates the narrative by any means. In neuroimage, the narrative anchors a speculative future.¹⁰”

Similarly, according to Pisters again, “in films with complex narratives, we (audience) no longer see events through the eyes of the characters, as in movement-image and time-image, rather we are now in the mental realms of the characters (2012, p 14). Because the speculative future constantly holds new potentials and these new potentials make the narrative experienced by the audience constantly unstable. Just like Pisters, Bianco thinks that competent films with complex narrative structure and plot bring the experience of both the main character and audience very close to each other thanks to the editing technique. The structure of *Mr. Nobody* is fed from chaos theory philosophically, and complex storytelling technique, which can be considered as the closest editing technique to chaos theory, fictionally. The film is regarded as one of the competent examples of complex storytelling. Therefore, it can be stated that the speculative futures and potential lives lived by the main character Nemo in the film are experienced by the audience in an unmediated way. At least, it can be inferred that this is the viewing experience that the director intended.

Conclusion

Mr. Nobody is closely related to both narrative forms based on ancient Greek myths, and the developments and systems of thought that have emerged in contemporary science. This points to the importance of chaos and order concepts today, in a philosophical manner, as it has throughout history. Fractal structures in nature lead to both archaic, scientific, and also about-daily-life feelings and thoughts in humans. This reflexivity naturally affected art and cinema. One of the most significant arguments of philosophy derived from the chaos theory and one of its basic concepts, fractal structures, is undoubtedly related to the concept of reality. In modernism, the concept called reality can be conveyed in some way with fixed models. Modern philosophy basically has a deterministic approach to reality and tries to envision a universe based on a cause-effect relationship. However, chaos theory emphasizes that such a definition is not possible and that an alternative reality created by any model cannot be superior to another alternate reality. In this sense, taking scientific and mathematical structures with it, the chaos theory points out that the journey to search for reality in philosophy has become blurred, in just the same way as in Ancient Greece. The movie *Mr. Nobody*, which constitutes the research sample of the study, has a fractal structure not only in terms of content but also in terms of fiction.

Mr. Nobody aims at not only to show the chaos theory philosophically but also to make the audience experience it cinematically. Hence, the movie has a complex narrative structure, which today is called a cinematic narrative form and can pose a viewing challenge for people used to linear watching. However, the director Van Dormael who desired to combine the content and form of the film tried to create a cinematic butterfly effect on the audience. In this case, in terms of perception and phenomenological experience, the audience is desired to be positioned at the same point as the main character on the screen, via cinematic tools and editing techniques. This stylistic configuration breaks the cycle of the classical audience, viewing area

¹⁰ http://www.patriciapisters.com/files/sy_122_norosinema_gost_2.pdf

(non-diegesis), and the cinematic universe (diegesis) and it is aimed to develop *a view and interpretation* of the viewer's own life through the crack formed.

The movie *Mr. Nobody*, which has the above-mentioned features both philosophically and fictionally, has a tragic form in the structural sense. In the movie, Nemo never knows who he is, just like Oedipus. Because Nemo never has a life that can be fixed. All the lives that Nemo lives and many situations within those lives are sensitive enough to change with the butterfly's flapping of its wings. For this reason, it can be stated that the film shows the fragility and helplessness of human beings against life as tragic beings. Sophocles said, "A person moves throughout his/her life without knowing his destiny. No one commits a crime voluntarily on this journey." (Erhat, 1954, p. 8).

Mr. Nobody seems to be built on this quote from the famous tragic writer Sophocles. However, this similarity is not surprising when examining *Mr. Nobody* and tragedies. Because, with the legacy of tragedies, the movie focuses on concepts such as human existence, limitations of humans, ambiguity, and the complexity of reality. Just like tragedies, in *Mr. Nobody* also, the impact of the relevant phenomenon cannot be changed after the critical event that determines a person's life (after the decision is made) and the tragic threshold (mistake) is crossed. Again, as in the tragedies, in *Mr. Nobody*, this *tragic threshold* is the existence of a human being, in other words being already born. To be human means to be entangled in a tragic destiny. When the conceptual and cinematic elements of the movie are considered together, it can be stated that *Mr. Nobody* contains the characteristic elements of tragedy structurally, chaos theory philosophically and scientifically, and complex storytelling as narrative and it is one of the most competent examples that can effectively transform these elements into a cinematic image.

Conflict of Interest Statement

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

References

- Akyıldız, Y. (2021). *Sinemada Karmaşık Öykü Anlatıcılığı: Christopher Nolan Sineması*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bianco, J. S. (2004). Techno-Cinema. *Comparative Literature Studies Dergisi*, 41 (3), 377-403.
- Buckland, W. (2015). *Bulmaca Filmler* (C. Turan, Trans.). İstanbul: Say Yayınları.
- Callender, C. & Edney, R. (2011). *Zaman: Saatin Neyi Ölçtüğünü Anlamak İçin Çizgibilim*. (K. Kutlu, Trans). İstanbul: NTV Yayınları.
- Canan, S. (2015). *Kimsenin Bilemeyeceği Şeyler: Bize, Bilime, İnanca ve Kaosa Dair Fraktal Düşünceler*. İstanbul: Tuti Kitap.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket İmaj* (S. Özdemir, Trans.). İstanbul: Norgung Yayıncılık.
- Descartes, R. (2010). *Yöntem Üzerine Konuşmalar* (A. Timüçin ve Y. Timüçin, Trans.). İstanbul: Bulut Yayınevi.
- Dostoyevski, F. M. (2020). *Karamazov Kardeşler* (E. Altay, Trans.). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Dürüşken, Ç. (2016). *Antikçağ Felsefesi* (2. Basım). İstanbul: Alfa Basım Dağıtım.

Einstein, A. (1997). *Özel ve Genel Görelilik Kuramı Üzerine* (A. Yardımlı, Trans.). İstanbul: İdea Yayınları.

Elsaesser, T. (2015). *Bulmaca Filmler içinde Akıl-Oyunu Sineması*. (Çev. C. Turan) İstanbul: Say Yayınları.

Elsaesser, T. & Hagener, M. (2011). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş* (B. Soner ve B. Yıldırım, Trans.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Erhat, A. (1954). *Sophokles/ Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Falconer, K. (2014). *Fractal Geometry: Mathematical Foundations and Applications*. United Kingdom: John Wiley & Sons, Ltd.

Freud, S., Jung, C. G. & Adler, A. (1981). *Psikanaliz Açısından Edebiyat* (S. Hilav, Trans.). Ankara: Dost Yayınevi.

Geçtan, E. (2021). *Hayat*. İstanbul: Metis Yayınları.

Güçbilmez, B. (2016). *Zaman/ Zemin/ Zuhur*. Ankara: Dost Yayınları.

Gültekin, T. & Tokdil, E. (2017). Gerçeklik ve Sanı Yaklaşımı Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme: Denemeler Sergi Örneği. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 2017 Bahar, sayı: 23, s. 277-290 ISSN 1306-9535, www.flsfdergisi.com

Gürsakal, N. (2007). *Sosyal Bilimler, Karmaşıklık ve Kaos*. Ankara: Nobel Yayınları

Hven, S. (2017). *Cinema and Narrative Complexity: Embodying the Fabula*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Kale, Ö. (2021). *Kuantum Entropileri ve Markov Durumları*. Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Lorenz, E. (1995). *The Essence Of Chaos*. United Kingdom: UCL Press.

Mandelbrot, B. B. (1983). *The Fractal Geometry of Nature*. New York: W. H. Freeman and Company.

Mandelbrot, B.B. (2004). *Fractals and Chaos: Mandelbrot Set and Beyond*. USA: Springer.

McClure, Bud A (2005). *Putting a New Spin on Groups*. London, Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

Parker, B. (1996). *Chaos In The Cosmos*. Cambridge: Perseus Publishing.

Pisters, P. (2012). *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Shakespeare, W. (2020) *Hamlet* (S. Eyüboğlu, Trans.). İstanbul: Hasan Ali Yücel Yayınları:

Sofokles (2009). *Kral Oidipus* (G. Dilmen, Trans.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Topçu G. Y. (2005). *Sinemada Yeni Yönelimler: Dogma 95 Örneği ve Anlatı Yapısının İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi.

Uçar, S. (2010). *Kaos Teorisinin Felsefi Özellikleri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Movies

Arndt, S. (Producer) & Tykwer, T. (Director). (1998). Lola rentt. German: X-Filme Creative Pool.

Bell, G. R. (Producer). & Fincher, D. (Director). (1999). Fight Club. USA: Fox 2000 Pictures.

Bender, C. (Producer). & Bress, e. & Gruber, M. J. (2004). The Butterfly Effect. USA. BenderSpink.

Bender, L. (Producer). Tarantino, Q. (Director). (1994). Pulp Fiction. USA: Miramax.

Bruestle, M. (Producer). Chase, D. (Director / Creator). (199). The Sopranos. USA: HBO.

Cranston, B. (Producer) & Gilligan, V. (Director / Creator) (2011). Breaking Bad. USA: High Bridge Production.

Cronenberg, D. (Producer) & Cronenberg, D. (Director). (1996) Crash. USA: Alliance Communications Corporation.

Cuse, C. (Producer) & Abrams J. J. (Director / Creator) (2004). Lost. USA: Bad Robot.

Edelstein, N. (Producer) & Lynch, D. (Director). (2001). Mulholland Dr. France: Les Films Alain Sarde.

Edelstein, N. (Producer). Lynch, D. (Director) (2001). Mulholland Dr. France: Les Films Alain Sarde.

Godeau, P (Producer) & Dormael, J. V. (Director) (2009). Mr. Nobody. France: Pan Europeenne.

Golin, S. (Producer) & Jonze, S. (Director). (1999). Being John Malkavich. USA: Astralwerks.

Golin, S. (Producer). Gondry, M. (Director) (2004). Eternal Sunshine of the Spotless Mind. USA: Focus Features.

Levive, D. (Producer). Villeneuve, D. (Director) (2016). Arrival. USA: Lava Bear Films.

McDonald, P. (Producer). Spierig, M. & Spierig, P. (Director) (2014). Predestination. Australia: Screen Australia.

Nolan, C.. (Producer). Nolan, C. (Director). (2010). Inception. USA: Warner Bros.

Nolan, C.. (Producer). Nolan, C. (Director). (2020). Tenet. USA: Warner Bros.

Scorsese, M. (Producer). Scorsese, M. (Director) (2010). Shutter Island. USA: Paramount Pictures.

Silver, J. (Producer). Wachowski, L. & Wachowski, L. (Director) (1999). Matrix. USA: Warner Bros.

Todd, J. (Producer). Nolan, C. (Director). (2000). Memento. USA: New Market Capital Group.

İnternet Kaynakları

http://www.patriciapisters.com/files/sy_122_norosinema_gost_2.pdf

<https://www.imdb.com/title/tt1375666/>

<https://taylorholmes.com/2018/08/26/mr-nobody-untangled-decrypted-and-explained/>

Images

Images-1 Escher, M.C. (1948). *Bond of Union*.

Images-2 Dymitrow, M. 2017. *Mobius Strip*. https://www.researchgate.net/figure/Graphical-representation-of-a-Moebius-strip_fig1_328150097

Images-3 Moreau, G. 1864. *Oedipus and Sphinx*

Images-4 Mandelbrot, B.B. 2004. *Fractals and Chaos: Mandelbrot Set and Beyond*. USA: Springer. p.140

Images-5 <http://www.faqs.org/faqs/fractal-faq/section-6.html>

Images-6 Escher, M.C. (1948). *Drawing Hands*.

Images-7 <https://kids.nationalgeographic.com/animals/invertebrates/facts/monarch-butterfly>

Images-8 Falconer, K. (2014). *Fractal Geometry: Mathematical Foundations and Applications*. United Kingdom: John Wiley & Sons, Ltd. p. 223

Images-9 <https://www.anews.com.tr/tech/2022/08/17/space-butterfly-by-galaxy-collision-reveals-destiny-of-our-galaxy>

Images-10 Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 00:32:51

Images-11 Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 00:34:08

Images-12 Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 00:35:09

Images-13 <https://taylorholmes.com/2018/08/26/mr-nobody-untangled-decrypted-and-explained/mr-nobody-movie-explained-outline/>

Images-14 Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 00:02:55

Images-15 Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 00:23:13

Images-16 Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 00:24:39

Images-17 Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 00:25:32

Images-18 Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 02:00:31

Images-19 Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 01:48:52

Images-20 Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 02:07:02

Images-21 Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 01:11:21

Images-22 Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 00:43:40

Images-23 Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 01:17:05

Images-24 Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 01:39:16

Images-25 Dormael, J. V. (Director) (2009). *Mr. Nobody*. TC: 01:40:04

Images-26 <https://www.advacohen.com/mr-nobody1>

-Research Article-

Evaluation Of The Concepts Goodwill and Duty, Considering The Cinematographic Narrative Through The Film “Dept”

* Eda Arısoy

Abstract

The intellectual process that cinema reveals with visual and auditory images is unique. While visual and auditory images trigger personal emotions in the audience, they also inflame intellectual activity starting in mind. Concepts, which are the most basic components of the thought system, that provides new expansions. This also encourages performances of contemporary cinema directors and enables the production styles of films to be autonomous. The evolution of the audience's perception of cinema has given rise to a new breed of directors who, through their philosophical approach, engage viewers as intellectual partners in their works. These directors employ a variety of cinematographic elements, resulting in a rich diversity in narrative construction. Interestingly, when filmmakers deviate from the conventional norms by introducing unconventional sound and visual imagery, it can elicit intriguing and stimulating effects. This study embarks on a discussion of goodwill and duty, delving into the common ground between cinema and philosophy, with a specific focus on the film Dept (Borç, Vuslat Saraçoğlu, 2018). Serving as a compelling platform for examining the concepts of goodwill and duty, this film epitomizes the renewed narrative structure of Turkish cinema and provides deep insights from multiple perspectives. The objective of this study is to conduct a film analysis that explores the nature of questioning and approaches these concepts through the narrative power of cinematography. It is crucial to evaluate the boundaries of duties and determine how they intersect with the limits of goodwill is the focal point of the evaluation.

Keywords: *Film, Philosophy, Cinematography, Goodwill, Duty*

* Asst. Prof., Ankara Bilim University, Faculty of Fine and Art Desing, Ankara, Turkey.

E-mail: edaarisoy@gmail.com

ORCID : 0000-0001-9779-4377

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1286516

Arısoy, E., (2023). Evaluation Of The Concepts Goodwill and Duty, Considering The Cinematographic Narrative Through The Film “Dept”, SineFilozofi Dergisi. 8 (15). 10.31122/sinefilozofi.1286516

Geliş Tarihi: 22.04.2023

Kabul Tarihi: 16.06.2023

-Araştırma Makalesi-

İyi Niyet ve Görev Kavramlarının Sinematografik Anlatıda "Borç" Filmi Üzerinden Değerlendirilmesi

* Eda Arısoy

Özet

Sinemanın görsel ve işitsel imajlarla ortaya koyduğu düşünsel süreç benzersizdir. İmajlar, izleyicide kişisel duyuları tetiklerken, zihinde başlayan entelektüel faaliyeti de canlandırır. Yeni açılımlar sağlayan düşünce sisteminin en temel bileşenleri olan kavramlar, çağdaş sinema yönetmenlerinin performanslarını teşvik etmekte ve filmlerin yapım biçimlerinin özerkleşmesini sağlamaktadır. Seyircinin sinema algısının evrimi, felsefi yaklaşımlarıyla izleyicileri eserlerine entelektüel ortaklar olarak dahil eden yönetmenlerin film üretme şeklini desteklemiştir. Bu yönetmenler, sinematografik öğeleri kullanım çeşitlilikleri ile anlatı yapısında zenginlik ortaya koymaktadırlar. Ek olarak, film yapımları alışılmışın dışında ses ve görsel imajlar sunarak geleneksel normlardan saptığında, ilgi çekici ve teşvik edici farklar ortaya çıkarabilmektedir. Bu çalışma, iyi niyet ve görev kavramlarını incelemek için Türk sinemasının yenilikçi anlatı örneği olarak da görülebilecek filmlerinden Borç (Vuslat Saraçoğlu, 2018) özelinde, sinematografik çerçevede bir tartışma yapmaya çalışmaktadır. Film, sinema ve felsefenin buluşma alanı olan kavramlar evreninde iyi niyet ve ödev üzerinden derin içgörüler sunmaktadır. Bu çalışmanın amacı, bu kavramlara felsefe ve sinematografinin anlatı gücü üzerinden yaklaşan bir film değerlendirmesi yapmaktır. Görev ve yükümlülüklerin iyi niyetin sınırlarıyla nasıl kesiştiklerini belirlemek önemlidir ve bu kavramların film yolu ile nasıl sorgulanabilir olduğu tartışmanın odak noktasını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Film, Felsefe, Sinematografi, İyi niyet, Görev

* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Bilim Üniveristesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara, Turkey.

E-mail: edaarisoy@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9779-4377

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1286516

Arısoy, E., (2023). Evaluation Of The Concepts Goodwill and Duty, Considering The Cinematographic Narrative Through The Film "Dept", SineFilozofi Dergisi. 8 (15). 10.31122/sinefilozofi.1286516

Recieved: 22.04.2023

Accepted: 16.06.2023

Introduction

The convergence between filmmakers' attraction to the realm of philosophy and philosophers' affinity towards the phenomenon of cinema suggests a significant alignment. The starting point of this article is to mention on the interconnectedness of cinema and philosophy. Concepts serve as the cognitive framework of philosophy, while the distinctive elements and techniques of cinema offer a genuine platform for conveying these concepts. This study delves into the concepts of goodwill and duty, using the film *Dept* (Borç, Vuşlat Saraçoğlu, 2018) as an illustrative example. The discussion does not seek to establish the superiority of concepts over cinematography¹ or vice versa, but rather aims to elucidate how they mutually reinforce each other, enriching the narrative in harmony. The focal point of this study lies in the delicate balance between individual benevolence and the social obligations one undertakes. Consequently, *Dept* was selected for examination due to its cinematographic structure, which effectively portrays the exploitation of goodwill. Moreover, this film exemplifies the evolving narrative landscape of Turkish cinema, particularly through its innovative approach that integrates subtle camera movements, authentic acting, and a judicious use of sound and lighting, all harmonizing with real-life experiences.

Since the beginning of cinema, various discourses of film theorists and writers have pointed out the thought generating side of cinema. Cinema theorists leading in this sense; André Bazin with his book, *What is Cinema?* (2011), Sergei M. Eisenstein *The Film Sense* (1984) based on narrative technique and way of cinema, Hugo Münsterberg with *The Photo Play* (1916), Siegfried Kracauer *Film Theory* (2015) may be leading examples by emphasizing that cinema is not a purely technical application area, but rather its versatility that triggers sentiments and can lead to new understandings. Although visual images have taken precedence over other cinematographic narratives since the beginning of cinema, sound, camera, light and so on.

There has been valuable determination of writers who also mentioned detailed implication of cinematographic means. André Bazin for example, paid particular attention to the montage and the transformational restructuring of the sound. The originally recorded sound itself is less fragile for Bazin, but the way takes place during montage symbolizes realism and sincerity to the audience (Bazin, 2007, p.46). Eisenstein, in his book *Film Sense*, mentions that the basis of editing is a balanced harmony of visual and auditory elements. As Siegfried Kracauer similarly stated in his book *Film Theory* (1964), although cinema is a new art, it has a unique charm with its cinematic approach (2025, p.54). Thus, it is a well-known fact that since the beginning, film writers have touched upon the issues that proliferate in the minds of the audience, such as sensation and reception, based on the magical world that films can present in the narrative. It is an important fact that cinema contains discussion areas through concepts and its discussion will bring new meanings for many people.

Cinema philosophy focuses on the examination and discussion of these philosophical concepts through films. It is primarily concerned with how the cinematic tools of production contribute to the exploration of philosophical ideas. The choices made in utilizing the filmmaking tools such as sound, lighting, camera movements, angles, and acting can expand

¹ Cinematography is a discipline directed by a cinematographer or cinematographer that includes elements such as lighting, camera movements, shooting angles, framing and image aesthetics in film or video production. Cinematography includes a set of techniques and methods used to contribute to storytelling, create emotional atmosphere, and provide a visual experience to the viewer. Lighting is used to set the atmosphere of scenes, highlight focal points and create visual depth. Camera movements are used to switch between shots, highlight important details or create an emotional impact on the viewer (<https://www.britannica.com/topic/cinematography>, 12.05.2023)

the areas of philosophical inquiry within films. Cinema philosophy can encompass various subjects including metaphysics, ethics, morality, aesthetics, sociology, psychology, politics, and more, generating discussions using concepts from these fields. Filmmakers and academics utilize film as a means of philosophical exploration, provoking thought, challenging assumptions, and inspiring philosophical debates. This approach is inherently interdisciplinary, providing a thought-intensive² and profound perspective on both cinema and philosophy. Philosophers discuss the relationship between cinema and philosophy in various ways, examining the philosophical implications and significance of films as well as the philosophical themes and concepts explored within them.

The foundations of the philosophy of cinema go back to Henri Bergson, and he made important contributions to the intersection of cinema and philosophy. Bergson alludes to the universe of cinema in his book *Matter and Memory* (2005). In particular, the way of thinking about the brain and perception coincides with the structure of cinema to make the audience generate thoughts. Bergson compares the perception process in the mind with the moments that people encounter and see in real life. He uses the expression "my body" in the body's perception of external stimuli. Mental life has a harmony of perception of its own, and psychological life gradually affects this harmony. In this grading, the body's response to external stimuli is decisive. According to Bergson, there are many elements that play a role in the process of making sense of the image. In the first place, the brain is a collector in making the perception a whole, and the reactions given by the person when he encounters the sensory mechanism affect the interpretation of the images (Bergson, 2005, pp.18-19).

Although Bergson did not make a specific opening for cinema, he suggested a similarity in the field of human perception of the outside world and presented a determination focusing on the perceptions of images (Bergson, 2005, pp.20-22). Gilles Deleuze, who is an important philosopher in the sense of cinema philosophy, defines the areas of inspiration from Bergson in his work called *Bergsonism* (Deleuze, 1988 pp.22-24). He discusses in detail the connections between the human intellectual field and the images of cinema, and the discussion area of motion-image and time-image in his books *Cinema 1, Motion-Image* (2021), *Cinema 2, Time-Image* (2021). Motion perception, one of Deleuze's inspirations from Bergson, is the narrative power of the motion picture camera. Bergson cares about human's perception of motion and, inspired by this, Deleuze has determined the sub-titles of motion-image as follows: perception-image, action-image, affect-image. Perception image is how the person evaluates a phenomenon, event or situation. How the action image relate to it is about what kind of emotional ups and downs affect this meaning process (Deleuze, 2021, p. 100). The affective image directly includes the human face and facial expressions. In this context, close-ups have a strong narrative character (Deleuze, 2021, p. 118). Perception, action and affect emphasize the connection that humans establish with mental images, and in this sense, cinema framing has a distinctive feature. According to Deleuze, cinema leaves the person alone with actions such as rethinking and interpreting by creating sensations in the person. From this point of view, it is possible that the images multiply and give new meanings. (Deleuze, 2021, pp. 96-98).

According to Deleuze, perception-image is a concept that becomes possible by the balanced coexistence of images that make up the film (Deleuze, 2021, pp.102). When these cinematographic elements are renewed at the moment of meeting the audience they cause imaginative transformations in the mind of the spectator. The meeting point of philosophy and cinema is valuable in this sense. Noel Carroll implies that the philosopher does not have

² This concept is borrowed from Serdar Öztürk's book *Sinefilozofi* (2016)

to think like everyone else especially when the subject is art, that he/she does not have to stay within the boundaries of the ordinary art structure, instead, the philosopher focuses on the harmony of the concept of art with thought and conducts philosophical discussions in relation to this (Carroll, 1999, pp.13-14). Deleuze values the presence of images in cinema that tend towards objectivity or subjectivity, and in this regard, we can refer to Deleuze while the images have a wide spectrum that includes lighting, framing, camera angles, camera movements, the sound, in addition to all of them, is distinctive but very complementary and sometimes even daring to play the leading role. (Deleuze 2021, p. 102). As an example, in the film *Birdman* (2014) directed by Alejandro González Iñárritu, Deleuze's ideas regarding the interplay between objective and subjective images are evident. *Birdman* employs long tracking shots and the illusion of a single continuous take, blurring the boundaries between the objective reality of the story and the subjective experiences of the characters. The film delves into the mind of the protagonist, exploring his internal struggles, insecurities, and desires. Through its unique cinematography and narrative style, *Birdman* showcases Deleuze's concept of images that lean towards both objectivity and subjectivity in the realm of cinema.

Based on this, the consolidation of the perception formed in the person with the cinematographic elements should be considered. This perception is sometimes possible with close-up shots, sometimes with the use of wide/narrow-angles, and sometimes with sound. Another point of reference for the perception-image can be the use of sound. The definition of sound in the recent cinema is completely different: Sound used to take part in a film as a supportive fact for the visual images but that in contemporary cinema concept turns into a narrative aspect of expression and has an immense importance (Chion, 1999). The inner dynamics and synergies of these practices are also of great interest to philosophy because, what the cinematographic narrative reveals with elements such as framing, sound and light is similar. Both of them trigger the spectators to think and interpret what they see. It has a structure that tends to multiple meanings, which always allow for reproduction. For this reason, cinema becomes a new area of discussion for philosophers. Serdar Öztürk, in his book *Introduction to Cinema Philosophy* (2018), elaborates on the problems in the acceptance of cinema as representation and its relationship with philosophy, and says, "Cinema is neither a representation, nor a copy, nor a shadow. With it's own rhetoric "Cinema is cinema", he emphasizes the necessity of thinking and examining the peculiar aspects of the narrative of cinema (Öztürk, 2018, p. 195).

When examined in depth, films affect the audience due to other interrelation with many branches of art such as literature, poetry, visual arts, and music (Cox and Levine, 2018:18). In this respect, cinema is quite special, and its narrative possibilities are unparalleled. However, based on the strongest ties of films with philosophy, there is the fact that criticism, discussion, and new ideas are very valuable. Although cinema does not have a mission to give a message or present a teaching, it is not always possible to produce it detached from political and discursive elements. It is known that since the emergence of cinema, the image culture has always been renewed, and the existence of new trends has emerged over the years (Ranciere, 2011, pp.183-184). When examined, it is possible to talk about a narrative that discusses and thinks within its own practices. While visual and sonic images cause personal emotions in the audience, they also reveal intellectual interaction. This state of movement is the crystal image that Gilles Deleuze explains in detail in his book *Cinema II / Time-Image* (2021). The crystal image emerges because of a relationship between actual and virtual images. The actual, that is, what is happening at that moment, is formed in the relation between the virtual, that is, multiplied in the mind, and produced. Virtual and actual images are not far apart from each other; on the contrary, they contain similarities and proximity. It is a structure that points to

the multiple state of thought, just as the light scatters when it hits a crystal and causes new light reflections, at the moment the spectator encounters these images (Deleuze, 2021, p.90).

In the same context as crystallization, the sensory process that the framing awakens in the person is valuable and similar in emotion. Different camera angles or movements elicit perceptual leaps in the viewer, giving rise to a range of emotions including surprise, fear, terror, and awe during the cinematic experience. The best example would be a close-up shot. The close-up arrangement in cinema can transcend the ethical boundaries of interpersonal proximity observed in everyday life. This situation is surprising for the spectator, but it is also attractive and irresistible to be in. Since the audience is not accustomed to being stimulated in an unexpected way in the opposite direction of the sensorimotor mechanism in daily life, when exposed to such a sign in the film, auditory or visually, they may be stunned. Emotions such as being surprised, wondering, afraid can also be the result of such bewilderment. For a similar affect, Deleuze paid attention to the close-up shot. He stated that close-ups cause sensation, and it is quite striking and surprising, as it is contrary to the approach distance to people in daily life (Deleuze, 2014, p.118).

There are many crystallizations in such a convergence, which is literally neutral as sound, light, story, *mise-en-scène*³, acting, etc. It goes towards very different semantic evolutions in its interaction with the elements because each is a part of the intellectual process. As stated earlier, each film has the potential to evoke unique meanings for everyone. Consequently, post-production is also an organic process that serves to enhance this interactive experience. Sometimes, the director may surprise the audience with implementations that will affect the narrative of the film even after production. Öztürk says;

“We must acknowledge that films themselves pose inquiries or alternatively, movies pave the way for innovations. When cinematographic images impact us and stir vibrations within us, it signifies that the transformation of the individual begins even before watching the film” (Öztürk, 2016, p.9).

The concept of impact in this expression also indicates some vulnerability of the viewer while watching the movie. There must be a situation that creates new signs for the audience in the film flow but sometimes it can be against the flow, at which point signs such as surprise, stupefaction, fear, search for a reason begin to grow and exalt. Long scenes and close-ups are two very clear examples of such confusion and ambiguity. Long shots correspond to moments when a person investigates the distance and ponders in their daily life, while close-ups defy the flow. (Colman, 2011, pp.40-42). It is quite frightening like exceeding the level of closeness people feel to each other in daily life. Therefore, not only contradiction, but also vital similarity and being in flux can often activate thinking process.

Obviously, it is possible to create such an emotional change with all cinematographic images. Sound plays an important role in this regard. Sometimes noise, scream, explosion, etc., which are not included in diegesis. Perceiving and feeling the sounds in the cinema universe, even if they are out of the frame, also reveals the thought-producing aspects of the films. Noel

³ "Mise en scène" (a term of French origin) is a term used in the fields of cinema and theatre. *Mise en scène* refers to the visual arrangement of a scene or image. In the context of cinema, *mise en scène* encompasses every element displayed in a movie: stage design, costumes, actor performances, props, lighting, camera movements, shooting angles, and other visual elements. It is thought that these elements come together to form the aesthetic, semantic and emotional content of the scene or frame. *Mise en scène* is concerned with how a director arranges, visualizes and edits the film or scene.

Burch names the movie scene as a "space". According to Burch, cinema, unlike theater, proposes a larger space, and in a structure as even continuing out of frame. All the elements included in the scene are still in the film space and the fact that they are left out of the frame consciously. Burch refers to a wider narrative than inside-frame and out of-frame with the concepts *offspace* and *inspace*, and this definition is valid for all cinematographic elements including sound (Burch, 1981, p.18). Therefore, even if the spectator does not see the source of the sound, sound is still there, in the narrative of the scene.

Referring to Burch, every sound, visual image, light serving the narrative of the scene deserves to be a part of the intellectual process by preserving its status as the main cause of amazement. The sound that is not reflected in the frame (scream, explosion, ambient sound, train whistle, etc.), the light that is not visible exactly where it leaks, or the speaker who is outside of the narrow angle, maintains the state of being at the point of curiosity for the audience. The primary reason for the director's concealment of these elements may be to broaden the audience's field of emotion and thought. At this point, the audience will both ask questions and pursue new concepts. Considering the connection of movies with thought and philosophy, cinematography is an important means of transmission that has the autonomy to tell without the need for words, speeches, and words, and it contains innovation for every viewer, just like philosophy which is a discipline that conducts discussions through concepts, so in fact, various concepts are reached now of conceiving. The expansions of visual and auditory images through emotions, bifurcate the dimensions of thought, reveal multiple meanings and create a permanent renewal (Deleuze and Guattari, 2017, p.14). Images are external factors, and the body responds with affect (Deleuze 2021, p.83). Therefore, the role of cinema in this case is to receive a response through the person's affect. In the context of the film *Dept* two fundamental concepts come to the forefront for discussion: goodwill and duty. These concepts hold significant relevance when considering Immanuel Kant's moral discourse concerning human relationships.

In Kant's ethical services, the concepts of "goodwill" and "duty" have an important place. Goodwill expresses the basic motivation of moral principles, while duty emphasizes the obligation to perform moral actions. Goodwill, as outlined by Kant, encompasses a sense of benevolence and positive intentions towards others. It is an intrinsic disposition driven by an individual's moral reasoning and choice (Kant, 1998, p.7). Goodwill involves acting out of a genuine concern for the well-being and respect of others, rather than being motivated by personal gain or external factors. Duty, on the other hand, pertains to the moral obligations and responsibilities that individuals have towards one another (Kant, 1998, p.10). Kant emphasizes the importance of recognizing and fulfilling these duties to uphold ethical conduct. Duty is grounded in rationality and adherence to moral principles, regardless of personal inclinations or desires (Kant, 1998, pp.6-7). In the context of the film *Dept*, an exploration of these concepts becomes pivotal in understanding the moral decisions and actions of the characters. The film prompts us to question whether the characters' motivations and actions are driven by genuine goodwill towards others or if they are merely fulfilling a sense of duty imposed upon them.

By delving into the concepts of goodwill and duty, one can engage in a nuanced analysis of the characters' moral choices and discern the underlying ethical implications in their relationships and interactions within different opportunities (Hartman, 2002, p.2). Morality constitutes a fundamental aspect of Immanuel Kant's philosophical framework, encompassing two distinct approaches: one grounded in experiential knowledge and the other in rationality. The former pertains to moral understanding derived from societal processes and

their outcomes, whereas the latter involves arriving at moral judgments through individual cognitive processes (Kant, 2019, p.17). According to Kant, moral reasoning should rely on rationality rather than authority, commandments, or traditional conventions. Nonetheless, he acknowledged a set of duties rooted in mutual respect among individuals, emphasizing the necessity for people to treat one another with esteem. This framework centres around the prioritization of duties and the preservation of humanity (as cited in Misselbrook, 2013, p.211).

The deontological⁴ theory of behaviour claims that an action is deemed ethical when it aligns with values such as rules, laws, and obligations prescribed for it. Kant's understanding of deontological ethics emphasizes the significance of duty and obligation in guiding moral decision-making. Within this paradigm, moral actions acquire ethicality when they conform to the rules and principles associated with one's duties (as cited in Suprenant, 2010, p. 165). These duties and laws serve as a compass for distinguishing between right and wrong. It is important to note that a morally upright action may yield unfavourable consequences, yet this does not inherently render the initial action incorrect, as it concerns the ultimate outcome. The Kantian ethical framework promotes respect for individuals and ethical conduct, its practical implementation may yield varied outcomes (Formosa, 2010, p.2).

People are free and rational beings. Humans can take moral actions, and these actions must take place in accordance with their free will. Kant argues that moral actions should take place in accordance with the freedom principle of people. Moral actions must be carried out with the free will of the individual and with respect for the freedom of others (Kant, 2017, p.42-42). Moreover, the realization of behaviour as an imperative stemming from a sense of duty is contingent upon individual decision-making processes and is subjective in nature. The moral goodness is rooted in an individual's goodwill, a charity that emerges through personal choices and develops within the framework of rational goodwill guided by one's own cognitions. It is an individual's will to act within their own thought system. It is useful to reemphasize that each concept has individual outputs, with reference to the fact that philosophy becomes strong with images and the concepts find meanings in the mind of the viewer again.

Cinema; As The harmony of Images and Concepts

Cinema is a harmony of images, and each cinematographic image establishes an intellectual bond with its spectator and brings them in a new process. The important aspect of evaluating the images of the cinema with concepts is that the act of watching does not end with the film, on the contrary, it continues in the mind. Thus, putting abstract concepts on a ground with concrete events leads to catharsis. The thought-provoking aspect of a movie for the audience also emerges here and exists as a complement. In this context, evaluating cinema images within the framework of concepts defines new thinking methods for people. As stated above, Kant's concepts of goodwill and duty are deeply covered by *Dept*, which is an example from Turkish cinema.

⁴ The term deontology is a term used in ethics or moral philosophy. "Deontology" refers to an approach based on moral rules and duties in determining the right or wrong of actions. Deontology advocates an objective and universal determination of moral values and duties. The deontological approach bases the moral value of actions on the actions themselves and the intentions and duties of the person performing them, rather than on their consequences. (Alexander, Larry and Michael Moore, plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/ethics-deontological, 15.05.2023)

Since the directors' choices significantly alter the narrative, it would not be pretentious to put forward that the director's inner world directly reflects the narrative universe of the film. Maybe the concepts in the film were mentioned and explained by a philosopher before, but it is extremely attractive that they are revealed in the film from the sight of a director in real life. However, it may be a more constructive description to express the fact that some productions leave gaps in their thought channels, and that they keep the meaning more hidden than presenting it as it is. For example, Mahmut Fazıl Coşkun applied hidden framing through the entire film *Yozgat Blues* (2013). Throughout the film, the audience cannot see the entire scene (as décor, sound sources, the whole place etc.) from a wide angle comprehensively. As a part of the whole narration, the feelings of curiosity and stuckness are kept constant because of hiding some parts of the scenes consciously. The fact that auteur⁵ directors usually create works that are not disconnected from their individual experiences, real life and vital contexts while creating their own narratives which also affects the philosophical structure of the film.

The intellectual equipment and background of the director is inevitably reflected in his/her films. In other words, the fact that thought-provoking films having more ideological intensity which has something to do with their own dynamics, but it is not necessary to make such an assertive distinction. From this point of view, films that want to make the audience conceive are predominant in the director's own selection and preferences and are in a place further away from a concern such as being a popular production. In the narrative mechanism, which does not operate independently of the director's ideological mentality while describing his/her own troubles, such a structure gains prior importance. In the context of Öztürk's discourse, on the assumption that philosophy is made verbally, in writing and cinematic, directors have the chance to feed on written and oral philosophy before producing cinematic content. Thus, as they are not completely independent of each other, cinematic philosophy is a form of written and oral philosophy through sound and visual images (Öztürk, 2020, p.764). In this context, while mentioning new Turkish cinema it is also possible to call the recent period with the auteurian attitude of the new era Turkish directors and the renewed audience accordingly.

In terms of Turkish cinema, in addition to the productions that have a predominant commercial aspect (due to the fact that the cinema was a production medium that was very expensive and monopolized by the production companies in those years), important names such as Lütfi Ömer Akad, Memduh Ün, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz Batıbeki have made significant contributions to the Turkish cinema where today's director's cinema were laid (Karaca, 2022, pp. 5-6). The innovative debut of Turkish cinema was with the film *Eşkıya* (1996) directed by Yavuz Turgul. The renewals in the spectator's view of the cinema phenomenon have triggered the horizons of the directors who intend to make the audience intellectually partner in their work. The transformation in the audience profile is as important as the changing production styles of the films. Undoubtedly, the educated audience factor is another necessary issue for the value and interest of the films, which are outside the classical narratives and cause intellectual gaps in the audience (Cox & Levin, 2018, p.49). The varieties and choices in the usage of cinematographic elements by the directors, makes a significant difference in the narrative, whereas the lack or exaggerated usage of the elements also leads high narrative levels that open up new intellectual areas. For such cases, differentiation can be

⁵ Auteur is a concept used for directors who produce cinema with their own preferences, style and understanding of expression rather than the level of appreciation of the public and the majority. Auteur directors continue the directing process in all areas of their films by personally contributing to every stage of their films from story to editing. They are the directors who prefer to deal with the cinema not commercially, but in an intellectual sense. The concept appeared in the articles of the Cahiers du Cinema (Cinema Notebooks) magazine in the 1950s. Andrew Sarris has featured in an article in Cahiers du Cinema.

said with examples such as silence, wordlessness in films, and the use of elliptical framing in visual images. Such a choice of cinematography leads to the production of new expansions of the concepts desired to be shared with the audience through films (Balázs, 2013, p.19) In today's Turkish cinema, the most distinctive feature is the differentiation in the way realism is handled. It is an opportunity to present and introduce the hidden realities that are difficult to witness in daily life to the cinema audience. We can't see what's next door at neighbours' house, but the cinema can reveal the reality.

As a good example, Nuri Bilge Ceylan, with his movie *Bir Zamanlar Anadolu'da*⁶ (2011), presented the reality in a way, full of questions in the scene of the village headman's house⁷. Far from presenting a magical world with harmonious elements such as acting, silence and dim lights, this scene's meeting with the audience as the exact reflection of the real moment is quite special. Questions are always hidden in dialogues, glances and eating, and moreover, these scenes are so real that it is almost as if the headman's house is the house of our neighbour or acquaintance. The audience is always guided to create question marks among all these realistic details; Is the village headman a good person? What are the limits of the village headman's ethical values? How much of what the village headman said is realistic and how much is not? The headman's response to what he told, with the cynical smile of the commissioner, triggers many of the questions. For example, the power cut and the headman's daughter serving tea accompanied by a kerosene lamp is a scene in complete silence, shaking the audience, and it is completely real, like a moment in life. Non-diegetic⁸ sound is not used diligently throughout the film. All sounds are organic. Just like in real life, the sounds we are exposed to, many of which we have no choice but to have a clear source on stage. Cinema tells about a different and real life that the cinema brings closer to the audience and holds a magnifying glass. Face-to-face with such reality also leads to the surprise of the audience because this witness is not in our natural flow. The hidden moments in daily life are revealed through cinema, by concepts and most importantly, every viewer perceives this moment of disclosure as unique for him/herself.

Discussing Goodwill and Duty Through Dept

"I have been unable to make any definite definitions regarding the concepts of good and evil for years, and I don't believe I will be able to do so in the future either. However, I do believe that generating questions about this matter can serve our pursuit of seeking what is better. We need to delve deeper into the issue of good and evil by refining and exploring it through questions."

Vuslat Saraçoğlu⁹

In the flow of life, people encounter many concepts, but they may not find the opportunity to care about and examine them deeply. For example, "morality" is a commonplace concept that appears in many different forms in life, but it is usually not emphasized in daily routines. However, morality is embedded in people's lives in many ways. In the scope of this article, based on all these thoughts and to make a contribution in this context, an analysis is made through the film *Dept* (Vuslat Saraçoğlu, 2018) with in the moral

⁶ Once Upon A Time in Anatolia

⁷ Time code: 57:00

⁸ It is a term used for non-organic, externally added sounds. Basically, can be defined as, the sounds which cannot be heard by the actors and actress with in the scene. Music, sound effects are basic non-diegetic sounds.

⁹ (Arisoy & Osmanogullari, 2021, p. 1171)

framework: Goodwill and duty. Concepts such as goodness, evil, conscience, ethics, and will, which the film focuses on, are among the notions that morality takes at the centre and important questions: Does a person have freewill when determining and managing his/her moral norms? How is this coming out in the film *Dept* from the point of view of Mukaddes (İpek Türktan), Tufan (Serdar Orçin) and Huriye (Zeynep Rüçhan Çalışkur) seperately? Maybe they are living a life in such conditions that prevent them from being good people and restrict their freedom? To what extent can the material and spiritual conditions make them free to fulfil the conditions of being a good person. The images in the film serve how the peaceful structure that progresses calmly in its own harmony can be disrupted by creating cracks between *goodwill* and *duty*. The majority of natural sounds, the absence of external non-diegetic music, the low angle shots and low motion of the camera are the main elements that support this meaning.

Vuslat Saraçoğlu, in collaboration with cinematographer Meryem Yavuz (Arısoy and Osmanoğulları, 2021, p.1171), successfully achieved a meticulously crafted cinematographic design through arduous efforts. This design deliberately withholds certain emotions and thoughts from the viewer, opting instead to preserve a sense of ambiguity. For instance, the gradual revelation of Mukaddes's overwhelming predicament effectively immerses the audience in her experience. Intricate details, such as the obligatory presence of Huriye as a guest and the aunt's sleeping arrangements in the living room due to space constraints, serve to prepare the audience for what lies ahead, simultaneously provoking introspection and contemplation. The initial act of Mukaddes and Tufan extending their hospitality to Huriye, driven by their genuine and compassionate natures, even though they themselves are from a modest background, exemplifies their inherent kindness. Furthermore, they willingly undertake the financial burden of Huriye's treatment expenses. It is at this juncture in the film that the characters' personal conscience becomes the focal point of judgment. As the narrative unfolds, they find themselves caught in a moral and ethical quandary, desperately searching for a way out.

Concepts, goodwill and duty are very prone to multiple meanings. Thin line between being a good person or bad is positioning that can differ with one's experiences and life conditions, and the film *Dept* encompass these concepts in depth from multiple perspectives. The basic concepts of moral philosophy, which are also included in the film; good, bad, conscience, ethics are the concepts in the field of discussion. Moral philosophy basically proposes a thinking through ethical values. Man is a thinking human being and can reach some values through questions and reasons (Özlem, 2010, p.17-18). In the movie, the intellectual struggles of the main characters and their ethical understandings that evolve in the process through reasons are remarkable. To see this, it would be appropriate to compare the initial and final moral understandings of Tufan and Mukaddes. Both experience a transformation in this sense. In general, the problematic of the film is related to the emotional weaknesses of one person to another. At this point of weakness, the initiatives of people to be well or not come into play. *Dept* basically brings into question where the limits of being a good person should start and end. Saraçoğlu expressed to what extent these concepts are with us but invisible in daily life (Arısoy and Osmanoğulları, 2021, p.1171).

Good and evil, which are basically human concepts, are morally subject to many fields of inquiry when evaluated in social life. What is it to be good? Who is the bad person? Or how close and how far away should one keep these two concepts? Being good or bad derives from a moral issue. Society's norms, constraints and economic barriers prevent a person from being independent in daily life. The lives of the two main characters, Mukaddes and Tufan, in the

film are depicted as exceptionally ordinary until their neighbour falls ill, which acts as a catalyst for moral questioning. Initially, Tufan and Mukaddes readily offer their assistance to their neighbour, driven by a genuine sense of goodwill. However, as the neighbour's extended stay in their home disrupts their established daily routines, a significant conflict arises between Mukaddes and Tufan. It is important to note that this conflict is not simply a disagreement but stems from divergent lines of reasoning. In their conscience, Mukaddes and Tufan struggle to find common ground and establish an egalitarian approach to the situation.

The concept of morality in the context of Tufan and Mukaddes, from Friedrich Nietzsche's framework is as a phenomenon that comes people with rules. Due to these obstacles, a person moves away from being himself and loses his original spirit. In fact, Nietzsche says that what comes before people under the name of morality does not make them happy. The person compromises himself and begins to become a new person for society, for what he/she should be, so it puts pressure on them. Morality's own norms and prohibitions cause people to rearrange themselves (Nietzsche, 2014, pp.89-90). A good reflection is seen in the final period of the movie. Tufan begins to experience financial difficulties and the values that it must compromise start to contradict his moral understanding. Now the basic question is "Is Tufan a bad person?", because Tufan pretends as if helping Mukaddes is his duty in response to the immoral behaviour of the neighbour. Moral regulation is quite controversial with the effect of the situation in which the person is in and other factors that create pressure because the moral norms that were natural for Mukaddes and Tufan at the beginning are transformed later. The situation that they showed goodwill in the beginning has now become their duty. However, there is a fine line in between. The management of goodwill by the free will of the person is essential. The moral rules set against them hinder their freedom to think and Tufan experiences an angry and loud expression. Tufan's "Should we leave her on the street Mukaddes?" lyrics return the spectator to the frame drawn by Nietzsche, the society establishes the rule. The act of evicting a neighbour when they are unwell is not in accordance with accepted moral principles within society, thereby prompting a conscientious reflection.

Engaging in individualistic behaviour also acts as a deterrent yielding to one's conscience. While Mukaddes possesses the capability to do so, Tufan, on the other hand, cannot afford to exhibit selfish conduct. In fact, Mukaddes clearly reveals why they should think individualistic. There is no more place for an adult in the house, both economically and physically. Throughout the film, the house become a battleground, but the type of struggle differs for every character. While Tufan struggles to uphold its moral values, Mukaddes struggles to recognize the limits of being a good person. Huriye, on the other hand, is struggling to survive as an old person, both socially and physically. Therefore, the understanding of morality includes different reflections for everyone. This situation finds a place in Nietzsche as an individualist attitude as mentioned above. Everyone will now deal with morality from their own point of view, and as a result of this situation, areas of conflict with each other will occur. While people live in communities, they develop a set of norms and manage these norms through reason (Singer, 1999, p. 9).

Kant said that people can direct their free will through reasons, so they will determine their own moral norms (Kant, 1999, p.144). Therefore, in Kant's understanding, morality also depends on the will of the person. It is the basic principle for people to develop an understanding of morality according to their personal truths and to do this through a reason (Singer, 1999, p.11). However, to survive in a social sense, people may sometimes have to make moves back and forth between moral concepts. Just like Tufan's being a good person in the beginning gradually evolved into a more selfish way of thinking. The sentence "Shall we leave

her outside?" grows in rhythm. These moral formations are for everyone, they are universal. If the neighbour needs help, then it is the case to be done. However, the way of reason pointed out by Kant causes stretching at the limits of universality. Another principle of Kant's moral understanding is based on respect (Kant, 1998, p.31). The proposed structure is as follows; treat others the way you would like them to treat you. It is based on everyone respecting each other and acting in this way. Seeing another person as a tool for a job is contrary to Kant's understanding (as cited in Kolomý, 2023, pp.115-116). The moral law has both good and bad sides, but evil comes into play depending on the condition and sometimes the control mechanism is not the person himself, and naturally evil may have a more dominant premise in this context. Kant finds human nature closer to being bad and implies that people can be affected more quickly by external factors. In Kant's understanding, the practical mind of man is creative at a level that can determine his own morality (Kant, 1998, p. 54-55). In other words, he can also govern his own moral law with his own free will.

In the film, Mukaddes finds herself in a difficult situation where she is torn between not willing to continue hosting Huriye and nor leaving her alone at home. The concept of what is considered bad or good becomes subjective in this context. What may be bad for Huriye could be seen as good for the family, and vice versa. Tufan shares a similar perspective, believing that the good is rooted in equality and conscience regardless of the circumstances. However, external factors such as Tufan's boss, Vahap, not paying salaries, as mentioned above start to influence Tufan's mindset and push him towards thoughts and actions that lean towards the negative. The lack of access to basic needs required for survival can rapidly push individuals towards evil and exploit human vulnerabilities. Huriye's intrusive behaviour, coupled with a lack of gratitude, further exacerbates the tension and communication between the characters.

Despite these challenges, Tufan struggles to maintain control over his conscience and struggles to fully comprehend the concepts of goodwill and duty. Additionally, his financial constraints pose a significant obstacle in accommodating Huriye as a guest, as Tufan is a low-income man and his budget is insufficient to support another adult in their household. In summary, the film portrays a complex dynamic where the definition of goodwill and duty becomes blurred, and characters face moral dilemmas influenced by their individual circumstances and external pressures.

Conclusion

Although the concept of morality draws a general framework for the discussion, a questioning is made over the sub-titles goodwill and duty, which the discussion focuses on basically.

Tufan : *Should we leave the woman on the street, Mukaddes?*

Mukaddes : *.....What should I do?*

Tufan : *don't do anything!*

Mukaddes : *Doesn't she have her own house? We'll go and check when necessary.*

Tufan : *No Mukaddes, doctor said she shouldn't be left alone, she needs a good care, I promise I will find her daughter and bring her back, let's manage for a few more days.*

Mukaddes : How does a person leave her mother like this?

At this juncture, the return of Huriye's daughter, who is aware of her mother's illness but fails to take care of her, initiates a new discussion. Mukaddes, momentarily deviating from her own perspective, begins to pass judgment on the daughter, perceiving her as unscrupulous. However, from an alternative viewpoint, can this behaviour be considered an act of individual liberation? Moreover, the neighbour's persistence in staying with Mukaddes and Tufan, taking advantage of their vulnerability even after her recovery, and exerting dominance through sarcastic remarks, raises further ethical considerations. The situation raises questions about the boundaries of individual responsibility and the extent to which personal freedom should be prioritized. Mukaddes, who initially judged the daughter for her apparent lack of compassion, now faces her own moral dilemma as the neighbour continues to impose her presence on them. Huriye's actions, while taking advantage of Mukaddes and Tufan's situation, can be seen as ethically questionable.

The film introduces additional complexities to the ethical landscape, prompting discussions on topics such as personal agency, empathy, and the balance between individual needs and communal responsibilities. The characters' reactions and the unfolding events further highlight the intricate nature of morality and the diverse perspectives that shape the understanding of right and wrong. It is possible to reinforce the philosophy field of the film with many questions; What is goodness? Who is good? What is the definition and limits of evil? Is it possible to be both good and then turn bad? Where does the conscience stand between being goodwill and duty? In such a pool of questions, the audience continues to produce their own philosophical side to feel confident while watching the movie. The film concludes with a striking revelation as the spectators encounter a remarkably transformed Tufan. When Tufan loses himself after hearing that Huriye has sent money to her daughter, refused to take care of her, the concepts of good and evil also exceed limits. Here again, if we refer to Nietzsche's understanding of individualism, Tufan at this point puts his own family and peace in the foreground and shouts at Huriye. This behaviour is his freewill and a reaction of refusing the duty. In this pivotal moment, the boundaries of being a virtuous individual have undergone a profound transformation, and Tufan, in the face of evil, has likewise experienced a significant metamorphosis. This narrative shift leaves the audience in a state of bewilderment, prompting them to delve into a deeper exploration of moral complexities.

The final scene plays a crucial role as it presents a close-up shot of Tufan, capturing his anguished expression. This deliberate choice allows the spectator to process the magnitude of this transformative journey, inviting them to introspect and contemplate their own potential responses. It is within these intersections of ideas and emotions that cinema thrives, offering a unique, meaningful, and captivating experience. Through visual storytelling, cinema opens doors to expanded horizons, encouraging viewers to reflect on the complexities of human nature, the shades of morality, and the decisions we make. The unconditional and unexplained goodwill of Tufan throughout the movie meets the audience at the end as an abused understanding. This paves the way for rethinking and questioning the concepts of goodwill and duty.

Goodwill, which constitutes the discussion area of the article, and the abuse of a good deed as a duty finds a deep place in the film *Dept*. This depth gains further meaning with the preferred forms of visual and auditory images. Cinematographic choices that allow the person to question him/herself and establish a more intimate connection with the film (not using external music that can add emotions, choosing narrow angles of frames, revealing the house as a struggle area in a narrow space, etc.) are very important in terms of consolidating the

meaning. These discussions are directly related to the human factor and reflect the importance of where the boundaries of human morality, ethics and goodwill begin and end as a material of thought. This study tries to contribute to how a motion picture opens up space for important human factors that can create controversy. Cinema films open new fields of thought through philosophical concepts. The spectators, on the other hand, is free to make their own choices to add new meanings to what they watch. In this study, it is tried to argue that the help as a goodwill indicator can also be abused. In addition, similar moral-based discussions can be conducted, and even comparative moral debates can be produced within the film *Dept.*

Conflict of Interest Statement

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

Sources

- Arisoy, E., & Osmanoğulları, F. Vuslat Saraçoğlu İle Borç Filmi Üzerine Söyleşi (2021) *Sinefilozofi*, 6(12), 1175-1182.
- Balázs, B. (2013) *Görünen İnsan*, Say
- Bazin, A. (2011), *Sinema Nedir?* Çev.İbrahim Şener, Doruk
- Bergson, H., (2005) *Matter and Memory*, Dover
- Burch, N. (1981). *Theory of film practice* (Vol. 507). Princeton University Press.
- Carroll, N. (1999) , *Philosophy of Art, A Contemporary Introduction*, Routhledge
- Ceylan, N.B. (Director) (2011) *Bir Zamanlar Anadolu'da* (Film), Zeyno Film
- Chion, M.(1999), *The Voice in Cinema*, çev.Claudia Gorbman, Columbia Univ. Press
- Colman, F. (2011) *Deleuze & Cinema, The Film Concept*, Berg
- Cox, D., Levine, M. (2018) *Filmle Düşünmek, Felsefe Yapmak ve Film İzlemek*, Çev. Onur Orhangazi, Ütopya
- İñárritu, A.G. (Director) (2014) *Birdman* (Film), Alejandro G. İñárritu, John Lesher Arnon Milchan, James W. Skotchdopole, USA
- Coşkun, M. (Director) (2013). *Yozgat Blues* (Film), Türkiye
- Deleuze, G. (1988) *Bergsonism*, Zone Books, NY
- Deleuze, G., Guattari, F. (2017) *Felsefe Nedir?*, YKY Yayınları
- Deleuze, G. (2021), *Sinema I, Hareket-İmge*, Norgunk
- Deleuze, G. (2021), *Sinema II, Zaman-İmge*, Norgunk
- Eisenstein, S.M. (1984) *Film Duyumu*, çev. Nijat Özön, Payel

- Formosa, P. (2010). Kant on the Highest Moral-Physical Good: The Social Aspect of Kant's Moral Philosophy. *Kantian Review*, 15, pp 1-36 doi:10.1017/S1369415400002351
- Hartman, R. J. (2002) Circumstantial and Constitutive Moral Luck in Kant's Moral Philosophy. *European Journal of Philosophies*, Ohio, USA
DOI: 10.1111/ejop.12844
- Internet, Alexander, Larry and Michael Moore, "Deontological Ethics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/ethics-deontological/>>.
- Internet, Karaca, Ö. (2022)
https://www.academia.edu/30350810/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1_D%C3%B6n_emleri, erişim 13.04.2023
- Internet, <https://tr.sputniknews.com/20150507/1015354974.html>, erişim 12.06.2022
- Kant, I. (1998) *Groundwork of the Metaphysics of Morals*, Cambridge
- Kant, I. (1999) *Pratik Aklın Eleştirisi*, Türk Felsefe Kulübü
- Kracauer, S. (2015) *Film Teorisi* çev. Özge Çelik, Metis
- Kolomý, V. (2023) Kant on Moral Feeling and Respec, Cambridge University Press, *Kantian Review* (2023), 28, 105–123 doi:10.1017/S136941542200050
- Misselbrook, D. (2013), *Duty, Kant, and Deontology*, *British Journal of General Practice*, Volume: 63, Issue :609, Page 211-211, DOI 10.3399/bjgp13X665422
- Munsterberg, H. (1916), *The Photo Play, A Psychological Study and Other Writings*, Routhledge, NY
- Nietzsche, F. (2014) *Tan Kızılığın Ahlaksal Önyargular Üzerine Düşünceler*, İmge
- Nietzsche, F. (2015) *İyinin ve kötünün ötesinde özgür ruh*. Çev. Ahmet İnam, SAY
- Özlem, D. (2010). *Etik-ahlak felsefesi*. Notos Kitap Yayıncılık Eğitim Danışmanlık ve Sanal Hizmetler Tic. Ltd. Şti..
- Öztürk, S.(2016), *Sinefilozofi, Heretik*
- Öztürk, S. (2018), *Sinema Felsefesine Giriş, Ütopya*
- Öztürk, S. (2020). Yeşilçam Sinemasında Felsefeyi Aramak. *Sinefilozofi*, 5(10), 764-768.
- Ranciere, J.(2011) *Sinematografik Masal*, Küre
- Saraçoğlu, V. (Director) (2018), *Dept (Borç)* (Film), Vuslat Saraçoğlu, Türkiye
- Singer, P.(1999) *Practical Ethics*, Cambridge
- Turgul, Y. (Director) (1996). *Eşkıya* (Film) Türkiye: Ömer Vargı

-Araştırma Makalesi-

Ömer Kavur'un Erken Dönem Filmleri: Varoluşçu Arayışların Sineması

Mustafa Kemal Sancar*

Özet

Ömer Kavur sinemasını meydana getiren biçimsel ve içeriğe dair etmenleri auteurcü bir perspektifle ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma, söz konusu etmenleri varoluşçu felsefe ile ilişkisi çerçevesinde çözümlemektedir. Bu amaç doğrultusunda öncelikle bir auteur yönetmen olarak Kavur'un kendisine has üslubu ve filmlerinde yer alan ortak özellikler açıklanmıştır. Kendi üslubunu yaratmış ve bu sayede ulusal ve uluslararası birçok alanda ödüllendirilmiş bir sinemacı olan Kavur, yaratıcı yönetmen anlamında "auteur" olarak akla ilk gelen Türk sinema sanatçılarından biridir. Yeşilçam döneminde çektiği toplumcu gerçekçi filmlerin ardından hem özgün senaryosunu yazdığı filmlerde hem de uyarlama filmlerinde varoluşçu izlekleri takip etmektedir. Söz konusu izleklerin filmlerde yer alışı, film anlatısı içindeki öğeler vasıtasıyla ya da Kavur'un kendine has biçimsel ve içeriğe dair felsefi arayışlarında bulunmaktadır. Bu öğeleri açığa çıkarmak için çalışmada iki film analiz yöntemi kullanılmıştır. Auteur eleştirisi yöntemi vasıtasıyla Kavur sinemasını oluşturan unsurlar belirlendikten sonra bu unsurların varoluşçu felsefe açısından taşıdığı anlamlar felsefi film eleştirisi yöntemi ile çözümlenmiştir. Yönetmenin erken dönem filmlerinden olan Yatık Emine (Ömer Kavur, 1975), Yusuf ile Kenan (Ömer Kavur, 1979) ve Kırık Bir Aşk Hikâyesi (Ömer Kavur, 1981) ile sınırlandırılan analizler sonucunda; bu filmlerde yer alan belirli biçimsel ve içeriğe ilişkin faktörlerde, varoluşçu filozofların ele aldığı varoluş, ölüm ve yabancılaşma gibi nosyonların filmsel öyküleme aracılığıyla işlendiği belirlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Varoluşçuluk, Ömer Kavur, Auteur, Film Eleştirisi, Türk Sineması

* Arş. Gör. Dr., Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Batman, Türkiye
E-mail: mkemalsancar@gmail.com
ORCID : 0000-0003-0163-4163
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1231612
Sancar, M. K., (2023). Ömer Kavur'un Erken Dönem Filmleri: Varoluşçu Arayışların Sineması, SineFilozofi Dergisi. 8 (15).
10.31122/sinefilozofi.1231612

-Research Article-

Ömer Kavur's Early Films: The Cinema of Existential Seeking

Mustafa Kemal Sancar*

Abstract

This study, which aims to reveal the formal and content elements that make up Ömer Kavur's cinema, with an auteurist perspective, analyses the factors in question in relation to existential philosophy. For this purpose, first of all, Kavur's unique style as an auteur settlement and the common features in his films are explained. Having created his own style and thus an award-winning filmmaker in many national and international fields, Kavur is one of the first Turkish cinema artists to come to mind as an "auteur" from the creative main cast. After Yeşilçam's social realist films, he follows existential themes both in films written with original stories and in adaptation films. The inclusion of the aforementioned themes in the films is by saying elements within the film narrative or in search of all of Kavur's unique forms and contents. Two film analysis methods were used to reveal these elements. After determining the elements that make up the Kavur cinema with the method of author criticism, the meanings that carry an existential philosophy approach from these components are analysed with the method of film criticism. As a result of the analyses limited to "Yatık Emine" (1975), "Yusuf ile Kenan" (1979) and "Kırık Bir Aşk Hikâyesi" (1981), which are among the director's early films; In certain formal and contextual context factors, it is used that notions such as existence, death and alienation that existentialist philosophers deal with are covered in the scope of filmic narration.

Key Words: Existentialism, Ömer Kavur, Auteur, Film Criticism, Turkish Cinema

PhD., Batman University, Faculty Of Fine Arts, Batman, Türkiye

E-mail: mkemalsancar@gmail.com

ORCID : 0000-0003-0163-4163

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1231612

Sancar, M. K., (2023). Ömer Kavur'un Erken Dönem Filmleri: Varoluşçu Arayışların Sineması, SineFilozofi Dergisi. 8 (15).

10.31122/sinefilozofi.1231612

Received: 09.01.2023

Accepted: 25.04.2023

Extended Abstract

In this study, the Turkish director named Ömer Kavur is evaluated as an "auteur". It is aimed to reveal the formal and content factors that make up Ömer Kavur's cinema with an auteurist perspective. Then, the factors in question are analysed within the framework of their relationship with existential philosophy. The "auteur" perspective in cinema first emerged within the framework of Alexandre Astruc's concept of "camera-stylo". According to this view, which establishes a relationship of similarity between the cinema director and the literary writer, the director also signs his film, which is a work of art, with the camera, just like an author writes his work with his pen. After Astruc, the film theorist Andrew Sarris theorized the "auteur" perspective. In this context, Sarris divides the directors into two: "meuteur-en-scene" as the stager and "auteur" who creates his film by revealing his own style. A "meuteur-en-scene" is someone who films a script. His job is just like a craftsman handling the complexities of filmmaking. "Auteur", on the other hand, is the film creator, who has the sole say in every creative stage of the film and who dominates all the stages. In order for a director to be considered an auteur, he must have three layers of qualifications. These; technical competence, distinguishable personality and inner meaning. Another film theorist Pauline Kael criticizes these three layers.

A filmmaker who has created his own style and thus has been awarded in many national and international fields, Kavur is one of the first Turkish cinema artists to come to mind as an "auteur" in the sense of creative director. After the social realist films he made during the Yeşilçam period, he follows existential themes both in the films he wrote the original script and in the adaptation films. The inclusion of the aforementioned themes in the films is found through the elements in the film narrative or in Kavur's unique stylistic and philosophical searches for content. One of the qualities that make up Kavur cinema is the social and historical context that the director adds to his films. He presents the social values that the individual is born into, with a critical perspective, based on the existential crises or dilemmas of the individual. The hypocritical nature of social values (especially provincial morals) is frequently criticized in Kavur films. Values that surround the individual, which are immanent to society, are the biggest obstacle for people to live humanely. In Kavur's early films, which are discussed in this study, the tragic stories of individuals who cannot exist within social rules and values are conveyed. Two film analysis methods were used in the study to reveal the elements that make up Ömer Kavur's cinema. After determining the elements that make up the Kavur cinema through the auteur criticism method, the meanings of these elements in terms of existential philosophy are analysed with the method of philosophical film criticism.

Existentialism, unlike the "essentialist" philosophical disciplines, claims that existence precedes essence. Although the foundations of existential philosophy go back to Blaise Pascal, the first existentialist philosopher is considered to be Soren Kierkegaard. According to him, man did not choose to be born into the world. It was almost thrown into life. Being thrown into a life without cause causes anxiety in people. A person who seeks a basis for his existence sometimes strives to find God, and sometimes to find another otherworldly or worldly cause. This is a hopeless endeavour according to existential philosophy. The main thing to do is to find a basis/purpose/essence for one's own existence. But there are some obstacles to this. Others are among them. According to Jean-Paul Sartre, hell is other people. The biggest obstacle to one's own existence is the existence of others. In the films analysed in this study, there are characters who struggle to exist against the social structure and mostly lose.

As a result of the analyses limited to Yatık Emine (Ömer Kavur, 1975), Yusuf ile Kenan (Ömer Kavur, 1979) and Kırık Bir Aşk Hikâyesi (Ömer Kavur, 1981), which are among the director's early films; It has been determined that notions such as existence, death and alienation, which existentialist philosophers deal with, are processed through filmic narration in certain formal and content-related factors. In the movie Yatık Emine, the prostitute named Emine was exiled from the city to a small town. Here she is subjected to verbal, physical and sexual violence from the townspeople. Emine, who has been fighting for her life for a long time, eventually dies of starvation. In Yusuf ile Kenan, two brothers have to migrate from an Anatolian village to Istanbul. They also fight for their lives on the streets of the big

city. One of the brothers becomes involved in crime and eventually ends up in jail. The other brother clings to the hope of a new life as a mechanic's apprentice. The film *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* takes place in a provincial town. Here, Fuat, a middle-class individual in financial difficulties, falls in love with Aysel, a literature teacher who has just arrived in town. The biggest obstacle in front of the couple's love is the rich family of Fuat's fiancée and the economic situation of his own family.

Giriş

Bugüne kadar Türk sinemasına dair yapılan tarihsel kategorilendirme biçimlerine yekûn olarak bakıldığında 1950'li yıllar, 1980'li yıllar ve 2000'li yıllar için temel bazı kırılmalardan bahsedilebilir. "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırılan (Kuyucak Esen, 2010, s. vii) Yeşilçam sinemasının "altın yılları"nda Atıf Yılmaz, Ö. Lütfi Akad ve Metin Erksan gibi yönetmenler, sektörün her tür yaratıcılığa ve yeniliğe ket vuran yapısına rağmen kendi üsluplarını ortaya koyan eserler yaratmayı başarmışlardır. Fakat söz konusu yönetmenlerin filmleri; konu itibarıyla dönemin sanatsal/siyasal konjonktürünün etkisinde daha toplumsal gerçekçi, anlatım biçimleri bakımından da daha klasik uyuşmaları takip eden bir sinema anlayışının ürünleri olagelmıştır. Bu cihetle, Türk sinemasının biçimsel arayışlar açısından 1980'lere kadar epey kısır olduğu söylenebilir. Ne ki, yerli sinema sektörünün bitme noktasına geldiği 80'li yıllarda sözü edilen sektörel sınırlar da gevşemiş ve yönetmenler açısından kişisel üslup arayışları ön plana çıkmıştır.

Ömer Kavur, bu dönemde belirli felsefi izlekleri takip ederek kendi kişisel üslubunu yaratan yönetmenlerin başında gelmektedir. Bu çalışmada öncelikle bir "auteur" yönetmen olarak nitelendirilen Kavur'un sinemasını meydana getiren unsurlar üçlü kategorizasyon içinde sunulmuştur. Ayrı başlıklar altında ilk dönem filmlerinin, ticari başarı kazanan filmlerinin ve son dönem sanat filmlerinin genel hatları ortaya konduktan sonra, ilk dönem filmleri *Yatık Emine* (Ömer Kavur, 1975), *Yusuf ile Kenan* (Ömer Kavur, 1979) ve *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (Ömer Kavur, 1981) filmlerinin felsefi film eleştirisi yapılmıştır. Burada amaçlanan, söz konusu filmlerin varoluşçu ardalanını ortaya koyarak auteurist perspektif içinde Kavur sinemasının kendine haslığına ortaya çıkarılmasıdır. Söz konusu filmlerin seçiminde, Kavur'un *Anayurt Oteli*'nden (1987) başlayarak daha çok bireysel konulara eğildiği geç dönem filmleri üzerine çok sayıda akademik çalışma olmasına karşın, ilk dönem filmlerinin nispeten -bu bağlamda- göz ardı edilmesidir. *Yatık Emine*'den itibaren toplumsal meseleler ekseninde bireyin toplum içinde varoluş mücadelesi verdiği -ve çoğunlukla söz konusu mücadeleleri kaybederek yitip gittiği- bu yapımlar, varoluşçu felsefenin argümanlarını serimleyebilmek açısından eşsiz fırsatlar sunmaktadırlar. Bu da çalışmanın önemini ortaya koymaktadır.

Türk sineması için kendi üslubunu yaratmış yaratıcı yönetmen anlamında "auteur" denildiğinde ilk aklan gelen yönetmenlerden birinin Ömer Kavur olduğu daha önce zikredilmişti. Bu nedenle, Kavur'un Türkiye'deki film çalışmaları literatürü içinde kapladığı alan oldukça tatmin edicidir. Literatür incelendiğinde, söz konusu çalışmaların başında Şükran Kuyucak Esen'in "Sinemamızda Bir Auteur Ömer Kavur" adlı çalışması gelmektedir. Kuyucak Esen, burada Ömer Kavur sinemasını bir bütün olarak ele alır ve filmlerini -

yönetmenle yaptığı derinlemesine görüşmeler eşliğinde- auteur perspektifi çerçevesinde çözümler.

Ömer Kavur sinemasını ele alan sekiz adet Türkçe tez çalışması bulunmaktadır. 1987 yılında Belgin Akıncılar tarafından yazılan “Ömer Kavur Sineması” adlı çalışmada Kavur’un o döneme kadar yönetmenliğini üstlendiği filmler incelenmiştir. Berna Demir’in (1989) “Ömer Kavur Sinemasında Gerçeklik” adlı yüksek lisans tezinde Kavur sinemasının temel izlekleri, yeni gerçekçilikle ilişkisi bağlamında irdelenmiştir. Okan Toprak’ın 2011 yılında yazdığı “Ömer Kavur Sinemasında Birey-Toplum İlişkileri Bağlamında Değerlendirilmesi” adlı çalışmasında Kavur’un 1980 sonrası filmleri “ticari yönelimli filmler” ve “bağımsızlık dönemi filmleri” olarak iki başlık altında incelenmesi bakımından diğer çalışmalardan ayrılmaktadır. Burada filmler, Kavur sinemasına dair çalışmaların birçoğunda olduğu gibi toplumsal yapı içinde bireyin yabancılaşması açısından analiz edilmiştir. Yüksel (2013) de tez çalışmasında Ömer Kavur sinemasını auteurcü perspektif dolayımı ile incelemiştir. 2019 yılında Ömer Kavur sinemasını farklı kavram setleri ekseninde ele alan üç yüksek lisans tezi daha yazılmıştır. 2020 yılında ise Ertuğrul Akgün, sinema ve zaman ilişkisinin felsefi izdüşümünü Ömer Kavur’un filmlerindeki zaman kavramının işleniş biçimi ekseninde araştırmıştır.

Ömer Kavur sinemasını ele alan araştırma makaleleri açısından da Türkçe sinema literatürü oldukça çeşitlilik arz etmektedir. Esmâ Gökmen; “Auteur Kuramı ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur” adlı makalesinde, Kavur’un *Akrebin Yolculuğu* (1997) ve *Gece Yolculuğu* (1988) filmlerini auteur kuramı perspektifi ile çözümlenmiştir. İşler; “Andrew Sarris’in Auteur Kuramı Çerçevesinde Ömer Kavur Sineması” adlı makalesinde Sarris’in auteur kriterleri çerçevesinde *Gizli Yüz* (Ömer Kavur, 1991) ve *Akrebin Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1997) filmlerini incelemiştir. Dede’nin 2014 yılında kaleme aldığı “İktidar Karşısında Bir Özne Olarak Yönetmen Ali: Gece Yolculuğu Üzerine Foucaultgil Bir Okuma” adlı çalışmasında da *Gece Yolculuğu* filmi, Foucault’nun özne-iktidar ilişkilendirmesi çerçevesinde incelenmiştir. Baloğlu (2018); “Ömer Kavur’un Zaman Kavramına Yaklaşımının Hikaye Akışına Etkisi: Akrebin Yolculuğu” adlı çalışmasında ele aldığı filmin anlatı yapısını, filmsel zaman açısından çözümlenmiştir.

Özetle; Ömer Kavur üzerine yapılan bilimsel çalışmalar, onun varoluşçu izlekleri takip ederek bireyin öteki karşısındaki durumunu ele alan ve belirli kavramların yine varoluşçu perspektif ışığında filmsel anlatı ve imajlar yoluyla işlendiği filmlerine odaklanmaktadır. Bu çalışmada ise, Kavur’un bir auteur yönetmen olduğu ön kabulünden hareketle, sinemasının temel bileşenleri auteur eleştirisi yöntemi vasıtasıyla serimlenmiş ve bu filmlerin felsefi eleştirisi yapılmıştır. Bu eleştiri vasıtası ile filmlerde ele alınan varoluşçu izleklerin ekrana yansıyan izdüşümleri, karakterlerin sonu gelmez arayışlarında görülmüştür.

Sinemada Auteur Perspektifi ve Sanat Sineması Üzerine

Sinema sanatı içinde cereyan etmiş ve/veya ediyor olan auteur tartışmalarının kökeninde, sinema sanatının icrasının kolektif yapısı ya da bu sanatın içinde bulunduğu endüstriyel ilişkiler ağı olduğu ileri sürülebilir. Bu iki sorunsal da en temelde bizi “Sinema filmini aslında kim yapar?” sorusuna götürmektedir. Örneğin Asruct (2010, s. 25); bu soruyu

“Bir yazar nasıl kalemi ile yazıyorsa, bir film yönetmeni/yaratıcısı da aynı şeyi kamerasıyla yapar.” diye yanıtlar. Bu yanıt, genelleyciliği ve kapsayıcılığı oranında yararsızdır bizim için. Film künyesinde yönetmen olarak geçen her yönetmen, bir müellif gibi o esere hâkim midir? Misal, Hollywood’a özgü stüdyo üretim biçimi içinde yapımçı şirket; senaristten görüntü yönetmenine, kurgucudan yönetmene kadar herkesi istihdam eder ve tüm bu bileşenlerin film üzerindeki sorumluluğunu imleyen sınırlar keskin çizgilerle birbirlerinden ayrılmıştır. Bu manada yönetmen sinemasından bahsetmek oldukça zorlama olacaktır. Astruct’un tanımladığı anlamda auteur, bağımsız sinema işleyişi içinde daha olası görünmektedir. Fakat bu şekilde bir akıl yürütme de, ticari sinema temayülleri içinde yer alan işlere imza atan auteur’leri çerçeve dışında bırakır. Ne ki, sinema tarihi içinde auteur olarak kabul edilen Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Huston gibi birçok yönetmen, kariyerleri boyunca endüstriyel üretim mekanizmaları içinde çalışmışlardır. O zaman auteur’ü tanımlayacak, ya da en azından bilimsel bir çalışmada kullanılacak kadar çerçevelemeye imkân verebilecek bir kavramsallaştırma için hangi kriterlerden bahsedilebilir?

Sarris (2010, s. 42-43); kuram olarak nitelediği auteurlüğü açıklarken bir değer kriteri olarak yönetmenin teknik yeterliliğe sahip olması ve onun filmik evren içinde kişiliğinin ayırt edilebilir olması gerektiğini belirtmektedir. Auteur’dan bahsedebilmek için son olarak yönetmenin söz konusu kişiliği ile film malzemesi arasındaki gerilimden zuhur eden ve Sarris tarafından “içsel anlam” olarak adlandırılan kriterin belirgin bir biçimde tanımlandığı söylenemez. Sarris’in bu üç kriterini eleştiren Kael (2010, s. 57) ise; yönetmenin kişiliği ile film malzemesi arasında olduğu varsayılan içsel anlamın saçmalık olduğunu ve bir filmin yönetmenden yola çıkılarak yorumlanamayacağını iddia eder. “Bunların hiçbirinin herhangi bir kural ya da teoriyle ilgisi yok, sadece basit bir ayırım; yönetmeni filmlerine göre değerlendiririz ve gelecek filmleri hakkında biraz tahmin yürütmeyi öğreniriz, filmleri yönetmene göre değerlendirmeyiz” (Kael, 2010, s. 65). Elbette her sanatçı, -sanatsal alan söz konusu olduğunda- eserleri ile değerlendirilir. Ancak bir film, sadece yarattığı evren içinde bile yönetmenini işaret edebiliyorsa (bir Quentin Tarantino filmi izlediğinizde, onun Tarantino filmi olduğunu önceden bilmeseniz bile izlediğiniz sırada doğru bir tahmin yapma olasılığınız yüksektir) bu anlam fazlalığı, filmlerin de yönetmenine göre değerlendirebileceğini göstermez mi?

Baştaki soruya geri dönülecek olursa, bir sinema filmi yaratan kişinin kim olduğu sorusunun yanıtı elbette sorunun öznesine göre değişiklik gösterir. Eğer, kendi kişisel üslubunu yaratan kişi yönetmense, burada auteur olarak yönetmen sineması söz konusudur, Godard sineması ya da Lynch sineması gibi. Eğer yapımçı ya da yapım şirketi kendi kişiliğini yaratmış ve filme yansıtabilmişse o zaman yapım şirketi sinemasıdır söz konusu olan, Disney filmi ya da Pixar filmi gibi. Sonuç olarak bu çalışmada auteur kavramının işaret ettiği yönetmenler, kendi üslubunu yaratmış ve filmografisi içinde bu anlamda bir bütünlük taşıyanlardır. Ve elbette Ömer Kavur bu anlamda bir auteur’dür.

Yeşilçam yapım-dağıtım-gösterim sistemi içinde bir Türk yönetmenin auteur olarak kendi üslubunu yaratması ve buna uygun -özellikle- sanat filmleri çekmesi pek mümkün değildir. Bunun nedenlerinin başında, Türkiye’de uzun yıllar boyunca akademik anlamda

sinema eğitimi olmaması ve teknik ekipten yönetmene kadar tüm emek gücünün usta-çırak ilişkisi içinde yetişmesinin geldiği söylenebilir. Bu sistematik içinde eğitilmiş azınlık olarak kalan isimler ise ya Alp Zeki Heper gibi sinema sanatına tümünden küsmüş ya da Ömer Kavur gibi maddi olanakları sektör dışından yaratmıştır.

Kavur sinemasını meydana getiren hususlar birkaç başlık altında değerlendirilebilir. Biçimsel açıdan bakıldığında kamera hareketlerindeki özen ve mekânın üç boyutlu yapısını ortaya çıkarma gücü ilkin göze çarpmaktadır. Tercih edilen mekânlar; hikâyeye, karakterlerin oluşumuna ve dönüşümüne boyut kazandırmaktadır. Pösteği'ye (2019) göre; "Mekânı tanıyabilmek için önce fiziksel olarak mekânı görmemiz, sonra onu geçmiş deneyimlerimiz ile kavramamız, anlamlandırmamız gerekmektedir" Terk edilmiş tarihi mekânların sıkça kullanımı da bu nedendir. Terk edilmiş bir kilise, imalathane, konak ya da saat kulesi, Kayaköy ve rüzgâr türbini gibi mekânlar karakterlerin hikâye içindeki seyrini yansıtmaları bir yana, aynı zamanda onların tarihsel akış içindeki konumlandırılışları hakkında da birçok şeyi ifade etmektedir. Kanbur'a göre Kavur'un filmlerinde toplumsal tarih içinde yaşananlar gizli, üstü kapalı bir anlatım tarzı içinde ortaya çıkmaktadır. Karakterler, kendi kültürel kimliklerini oluşturmak ve kendi hikâyelerini bir kaybolmuşluktan kurtarmak için ortak tarihle karşı karşıya kalırlar. Travmatik tarihsel olayların hafızalarda yarattığı karanlık boşluklar, karakterlerin kendi geçmişlerine yabancı olmalarına neden olmaktadır. Bu nedenle karakterlerin kendi geçmişleri boyunca yürüttükleri arayışlar sırasında karşılaştıkları mekânlar, yüzler, insanlar, öyküler onlara başka türlü bir zamanın var olduğunu gösterir (Kanbur, 2007, s. 115).

Kavur sinemasını meydana getiren biçimsel özelliklerden biri de içsel sorgulamalar ve varoluşsal arayışlar içinde boğuşan yabancılaşmış karakterlerin psikolojik durumlarının filmde imgeler ve filmik unsurlar aracılığıyla aktarılma başarısıdır. Türk sinemasının sözlü ifadeye ve öyküye yaslanan eğilimlerine rağmen, Ömer Kavur, çektiği filmlerde söz konusu imajlara dayanan unsurlara sıkça başvurmuştur. Kamera devinimleri, mekânın üç boyutlu yapısı, dekor, renk ve kostümler söz konusu amaç için incelikle tasarlanmaktadır. Tüm bu unsurlar da Kavur sinemasının "sanat filmi" kategorisi içinde değerlendirilmesinin başlıca sebeplerindendir.

Kavur'un filmlerini sanat filmi kategorisinde değerlendirmek için öncelikle bu kavram üzerine bazı tanımlama ve çerçevelemeye ihtiyaç duyulmaktadır. Karadoğan'dan (2010, s. 7) yola çıkarak sanat sineması ile popüler sinema arasındaki farklılıklar aşağıdaki tabloda belirtilmiştir:

Sanat Sineması	Popüler Sinema
Sanatsal/entelektüel bilgi birikimine sahip izleyici	Klişe ve uyaşımlara hâkim izleyici
Düşünmeye sevk eder.	Duyguları harekete geçirir.
Yenilik, yaratıcılık	Standart, basmakalıp
Toplumsal, siyasal ve felsefî meseleleri derinlikli işler.	Topluma içkin dinamikleri yeniden üretir.
Uzun erimli haz	Anlık duygusal hazlar
Seçkin zümre sanatı	Kitle sanatı

Tablo-1: Popüler sinema ve sanat sineması arasındaki farklar

Buradan hareketle klasik anlatı yapısına sahip popüler Yeşilçam filmleri ile çağdaş anlatı yapısına sahip Ömer Kavur filmleri karşılaştırıldığında; öncelikle Yeşilçam filmlerinin duyguları harekete geçiren, belirli konular üzerinde dönüp duran, ideolojik anlamda -aktüel eleştirel söylem geliştirme kapasitesine rağmen- müesses nizamın savlarını yeniden üreten ve bunları dolaşıma sokarak toplum tarafından içselleştirilmelerine neden olan birer kitle kültürü ürünleri oldukları söylenebilir. Ömer Kavur filmleri ise; ele aldığı konu ile ilgili seyirciyi aktif bir biçimde konumlandırarak düşünceye sevk eden, her defasında farklı ve özgün konu ve anlatım teknikleri sunan, içine doğduğu topluma dair bütünlüklü eleştirel perspektif içinde anlatımlar ortaya koyan ve belki de tüm bunlar nedeniyle aklı ve ruhu kolaylaştırmış seyirci kitlelerini yakalayamayarak yalnızca küçük bir entelektüel zümreye hitap eden filmlerdir.

Bordwell'e (2010, s. 73-74) göre sanat sineması; öncelikle (1) kendisini klasik anlatı kipinin ve öyküde neden-sonuç ilişkisinin karşısında konumlandırır. (2) Gerçekçidir; gerçek mekânlarda geçer ve gerçek sorunları ele alır. (3) Psikolojik nedenselliğe dayanır, karakterler ve bunların birbirleri üzerindeki etkileri filmde merkezi bir rol üstlenir. "Klasik anlatıdaki karakterlerin net ve kesin özellikleri ve hedefleri varken, sanat sinemasındaki karakterlerin tanımlı amaçları ve hedefleri yoktur. Karakterler tutarsız nedenlerle davranabilir" (Bordwell, 2010a, s. 74). (4) Sanat sinemasında önemli olan eylem değil, psikolojik tepkilerdir. Kavur sinemasına bakıldığında, toplumcu gerçekçi nitelikleri öne çıkan *Yatık Emine* ve *Yusuf ile Kenan* filmleri kısmen olmakla birlikte, öykü anlatımında klasik anlatı normlarının yer almadığı söylenebilir. Bununla birlikte gerçekçilik Kavur filmlerinin en temel niteliklerinden biridir. Burada sözü edilen gerçeklik, popüler anlatılarda mevcut olan "gerçekmiş gibilik" (verisimilitude) ile karıştırılmamalıdır. "Kaynağını popüler roman, kısa öykü ve 19. yüzyılın son dönemine denk gelen tiyatro eserlerinden alan klasik sinema için 'gerçeklik' olaylar

arasındaki sözsüz bir uyum, bireye ait kimliğin açıklığı ve tutarlılığıdır” (Bordwell, 2010b, s. 126). Kavur’un gerçekliği algılanan ve yaşanan bireysel ve toplumsal gerçekliktir.

Ömer Kavur’un filmleri bu çalışmada üçlü bir kategorizasyon çerçevesinde ele alınmıştır. Buna göre ilk dönem filmleri *Yatık Emine*, *Yusuf ile Kenan*, *Ah Güzel İstanbul* ve *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*’dir. Toplumcu gerçekçi bir perspektif eşliğinde topluma ve dönemin gündelik hayatına dair meselelerin eleştirel bir üslupla irdelendiği bu yapımlarda, toplumsal baskı karşısında bireyin var olamama, varlık gösterememe ya da kendi kaderini tayin edememe sorunsalları işlenmektedir. Bu filmlerden *Ah Güzel İstanbul* ve *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* de dâhil olmak üzere *Göl* (1982), *Körebe* (1985) ve *Amansız Yol* (1985) filmleri ise yıldız oyuncuların popülerliğinden ve türsel uyuşumlardan da faydalanarak Kavur’un ticari başarı elde ettiği (Kuyucak Esen, 2015, s 72) yapımlar arasında sayılabilir. Daha sonra yönetmenliğini üstlendiği geç dönem filmleri *Anayurt Oteli* (1987), *Gece Yolculuğu* (1988), *Gizli Yüz* (1991), *Akrebın Yolculuğu* (1997), *Melekler Evi* (2000) ve *Karşılaşma* (2003) ise çağdaş anlatı yapısına sahip sanat filmleridir. Bu kategoride değerlendirilen filmlerinde zaman, mekân ve varoluşa dair temel izleklerin felsefi anlamda sorunsallaştırıldığı görülmektedir. Genel bir çerçevede değerlendirildiğinde, ilkin Kavur’un filmlere yansıttığı insana ve topluma dair “asıl derdinin” ne olduğu ve onu nasıl sunduğu soruları yanıtlanmalıdır. Bu çalışmada varoluşçu felsefe dolayımıyla irdelenecek olan husus, Kavur’un ilk dönem filmlerindeki başkarakterlerin kendi özlerini keşfetmeye dair arayışları ve sözü edilen öze koşut olarak konumlandırılan topluma karşı bu karakterlerin yürüttükleri var olma mücadeleleridir.

Varoluşçu Felsefe ve “Öz”ünü Arayan Varlık Olarak İnsan

Varoluşçu felsefe, özcü felsefi anlayışların tersine, insan söz konusu olduğunda varoluşun özden önce geldiğini (Sartre, 2013, s. 36) ileri sürer. Zira insan, kendi varlığını belirleyen, tanımlayan ve anlam veren tek var olandır. “Heidegger’e göre sadece insan aracılığıyla varlık incelenebilir, çünkü varlığını sorgulayan ve varlığa adım atabilen tek varolan insandır” (Akarsu, 1979, s. 120). Elbette, bu sav insanların tümü için genellenemez, çünkü imkânı olduğu halde her insan kendi varlığını belirle(ye)mez. Kendisini tanımlayabilen, kendi varlığını yaratabilen insanlar Heidegger (2008) terminolojisinde “dasein”, Sartre’da (2014) ise “être-en-soi” dur. Topkaya (2019); Heidegger’in Dasein’in ölüm ve hiçlikle yüzleşip endişe yaşayarak özgün olma ve anlam bulma imkânına kavuşabileceği görüşü ile, Sartre’ın kendi için varlığın ancak sonlu olduğu için olumsuzluğu sebebiyle her seçiminin sonluluğu karşısında iç daralması ile yaşama anlam bulabileceği görüşü arasındaki paralelliklere işaret etmektedir. Burada varoluşçu felsefenin bireye ve bireysel deneyime ya da topyekûn maddi süreçlere yaptığı vurgunun altı çizilmelidir. Felsefenin konusu da varoluşçu düşünürlere göre genel geçer, değişmez yasalar ve olgular aramak değil; insan deneyiminin ortaya çıkardığı somut hakikate ulaşmak olmalıdır. “Varoluşun özden önce gelmesi”nden kasıt budur ve varoluşçuluğun rasyonalizm eleştirileri de buradan temellenir.

Varoluşçu filozoflar idealar gibi sabit durağan şeylerle değil, hareket halindeki şeylerle, eylemlerle ilgilenirler. Kendisini var eden varlık olarak insan, bunu -yani kendi varoluşunu- içinde bulunduğu şartlara karşı geliştirdiği tutum, tavır ve davranışlarının

bütününü teşkil eden eylemleri vasıtasıyla ortaya koyar. Bu da insana varoluşu karşısında büyük bir sorumluluk yükler. Bu sorumluluğu yüklenebilen “kendi için varlık”lar, onları önceden belirlenmiş alanlara hapseden toplum karşısında ve istemeden dünyaya gelmiş/atılmış olmak karşısında sürekli rahatsızlık/iç sıkıntısı/bulantı yaşarlar. İnsan olma sorumluluğunu yüklenmeyen “kendinde varlık”lar ise toplumun, dinin, ideolojinin ve bunlar gibi kendi varoluşlarını tanımlayan tüm dışsal etmenlerin “a priori” tanımlamaları içinde yaşamlarını sürdürürler. Bir eşya gibi yaşamak, elbette bu manada varoluşçu iç sıkıntısıyla karşılaştırıldığında oldukça konforlu ve güvenli bir alandır. Burada Sartre’ın (2013, s. 37) kâğıt keseceği analojisine değinmek gerekmektedir:

“Yapılmış bir nesneyi, sözgelisi bir kitabı ya da bir kâğıt keseceğini ele alalım. Bu nesneyi bir kavramdan esinlenen (ilham alan) bir zanaatçı yapmıştır. Zanaatçı onu yaparken bir yandan kâğıt keseceği kavramına, öbür yandan da bu kavramla birleşen bir üretim tekniğine, bir yapış reçetesine başvurur. Böylece kâğıt keseceği hem belli bir biçimde yapılmış bir nesne hem de belli bir işe yarayan bir eşya olur. Neye yarayacağını bilmeden kâğıt keseceği yapmaya kalkan bir kimse tasarlanamaz. Bu demektir ki kâğıt keseceğinin özü (yani onu yapmayı ve tanımlamayı sağlayan reçetelerin, tekniklerin, niteliklerin hepsi) onun varlaşmasından önce gelir”.

Bir insanın, toplumun ona biçtiği rolleri yerine getirecek yaşamasıdır yukarıda sözü edilen. Heidegger’in “das man” alanı olarak işaret ettiği ya da Sartre felsefesinde “Cehennem başkalarıdır” (Sartre, 1944) ifadesinde karşılığını bulan başkaları, aslında bireyi tümünden kısıtlamaz, fakat onu belirli şeyleri yapabileceği, belirli şeylerin ise ondan yasaklandığı bir alan içinde, âdeta bir çember¹ içinde hapseder.

İnsan, istemediği halde dünyaya gelmiş, var olmuş, varoluşçu terminoloji içinde ifade etmek gerekirse, dünyaya atılmış bir varlıktır. Camus’nün Sisifos alegorisinde aktardığı saçmalık da, Sartre’ın varoluşsal bulantısı ya da Kierkegaard’ın kaygısı da bundan kaynaklanır. Camus (2010, s. 15); yaşamın yaşanmaya değer olup olmadığının felsefenin temel sorusu olduğunu söyler. Çünkü insanlar yaşama her ne anlam yüklerlerse yüklesinler hayata içkin olan absürtlüğü aşamamakta, hatta her anlam atfı, yaşamı daha da uyumsuz bir hale getirmektedir. İnsanın hayata içkin saçmalığı kavraması, varoluşsal bilinci kazanması anlamına gelir. İnsan var olduğu andan itibaren varlığına ilişkin bir dayanak arar. Bu arayışın önündeki en büyük engel ise başkalarıdır. Kendi-için varlık, içine doğduğu çevresel, sosyo-kültürel ya da ekonomi politik koşullarla sınırlanır. “Bize göre insan her şeyden önce ‘durumu’ ile belirlenen bir varlıktır; biyolojik, ekonomik, politik, kültürel... v.b... durumlarıyla bireşimsel bir bütün oluşturur. İnsan üstüne yargı verirken durumunu göz önünde bulundurmamak şarttır, çünkü olanaklarını belirleyen, onu biçimleyen bu durumdur” (Sartre, 1998, s. 45-46). Sartre’ı -bireysel deneyime yaptığı vurgu nedeniyle- en ağır şekilde eleştirenler Marksist kuramcılar olmasına rağmen, aslında burada sözü edilen iddia oldukça Marksist bir

¹ Murathan Mungan’ın yazdığı ve Yeni Türkü grubunun bestelediği bu dizeler, söz konusu çemberi ifade etmekte ve “das man” alanını başarılı bir biçimde betimlemektedir: “Ya dışındasındır çemberin/Ya da içinde yer alacaksın/Kendin içindeyken/Kafan dışındaysa/Çaresi yok kardeşim/Her akşam böyle içip kederlenip/Mutsuz olacaksın/Meyhane masalarında kahrolacaksınız” (Yeni Türkü - Konu, 2022).

iddiadır. Zira Marx (2018, s. 13) da “Louis Bonaparte’ın 18 Brumaire’i” adlı eserinde insanların kendi tarihlerini kendilerinin yaptıklarını, fakat kendi seçtikleri koşullar içinde değil, doğrudan karşı karşıya kaldıkları, belirlenmiş olan ve geçmişten gelen koşullar içinde yaptıklarını ifade etmektedir.

Tüm dışsal koşullamalara rağmen insan, insanca var olabilmek için özgür olmaya muhtaçtır. Edimlerini özgürce yapamayan bireyden kendi-için varlık olması da beklenemez. Var olmaya dair -yukarıda söz edilen- sorumluluğun ortaya çıkması için bireyin öncelikle tam ve koşulsuz özgürlüğünü elde etmesi gerekmektedir. Tam ve koşulsuz özgürlük de sonsuz sorumluluğu gerektirir. Çünkü eylemlerini yalnızca kendi sonsuz özgürlüğüne dayandıran birey, bu eylemlerinin sorumluluğunu da kendi başına yüklenmek durumundadır. Özgürlüğün önündeki en büyük engel insanın toplumsal bir varlık olmasıdır. İnsanın kendisini var edebilmesi, hem toplumun ona biçtiği roller tarafından hem de kendi kendisini toplumsal parantez içinde tanımlaması tarafından engellenmektedir. İnsanların bir araya gelerek oluşturdukları toplumsal düzen ve bu düzenin kuralları, bu kuralları yaratan bireylerden zamanla uzaklaşarak amaçsız kaideler halini alır. Kafka’nın bürokrasiye dair eleştirilerini andırır biçimde amacından kopan kurallar, bireyleri toplumsal işleyiş içine kabul eden ya da onları toplumdan tecrit edebilen anlamsız birer mekanizmaya dönüşür. Bu nedenle “dasein” olabilmek, çoğu zaman toplumsal kabulleri yıkmakla eşdeğer hale gelir. Bu çalışmada ele alınan filmlerde karakterlerin varoluşsal bir arayış içinde oldukları ve önlerindeki başat engelin de söz konusu toplumsal kabullerden ileri geldiği görülmektedir.

Ömer Kavur’un Erken Dönem Filmleri: İnsanca Bir Yaşam Arayışı

Kavur’un yönetmenliğini üstlendiği ilk filmi *Yatık Emine*’de, küçük bir kasabaya sürgün edilen bir fahişenin bu kasabadaki hayatta kalma mücadelesi anlatılmaktadır. Osmanlı’nın son döneminde geçen hikâyede başkarakter konumundaki Emine (Necla Nazır), vilayetten sürülmüş ve jandarma tarafından küçük bir kasabaya getirilerek buradaki zabıt kumandanına (Mahmut Hekimoğlu) teslim edilir. Burada kumandan ve hastabakıcı Server (Serdar Gökhan) haricinde, tüm kasaba erkekleri tarafından cinsel bir arzu nesnesi olarak görülür ve kasabalılarca çeşitli şekillerde eziyete maruz bırakılır. Sonunda aklıktan ölmeye mahkûm edilen Emine’nin hikâyesi etrafında işlenen mesele, taşra ahlakının ikiyüzlü yapısı ve bu yapı içinde bir öteki olarak var olmanın imkânsızlığıdır.

Emine, filmde masum fakat “kötü yola düşmüş” bir kader kurbanı olarak resmedilmiştir. Bu nahoş kavramların buradaki bilinçli tercihinin nedeni, Türk sinemasının söz konusu karakter şemasını sık sık ele almasıdır. Bir başka neden de filmde Emine’nin yaşadığı menfi tecrübelerde onun tutum ve davranış bakımından hiçbir dahlinin olmadığını film anlatısı içinde özellikle altının çizilmesidir. İki boyutlu resmedilen Emine, kumandan ve zabıt karakterleri; ikiyüzlü kasaba ahalisinin karşısında konumlandırılmıştır. Bu surette toplumsal baskının boyutu da daha iyi anlaşılmaktadır.

Ötekiye karşı başkalarını cehennem olarak niteleyen varoluşçu felsefeden hareketle söz konusu filmde de toplumsal ahlak ve yerleşik kabullerin eleştirildiği söylenebilir. Bunun için küçük bir Anadolu kasabası uygun görülmüş; bu sayede topluma dair eleştiriler, yaratılan

mikrokozmos içinde belirgin hale getirilmiştir. Filmin henüz başında zabıt kumandanı, annesine yazdığı mektupta; unutulmuş, bakımsız Anadolu kasabasında kendisini bir çocuk gibi hissettiğini belirtir devam eder: “(...) taş gibi kaskatı olmak zorundayım, çünkü burada şefkat bile güçsüzlük sayılıyor”. Nitekim Emine’nin getirildiği ilk anda da sert bir şekilde onu getiren askerden karakoldaki kadınlar koğuşuna bırakılmasını emreder. Kasaba yaşamının durağanlığı ve yeknesaklığı birçok kez vurgulanır. İstanbul’dan gelen siyasi gelişmelere dair haberler için padişahın değişmesinin bile herhangi bir yenilik getirmeyeceği söylenir. Bunun üzerine Kaymakam (Renan Fosforoğlu); “Getirse bile biz bu izbe yerde fark eder miyiz sanıyorsun?” diye sorar. Filmde asıl meselenin bir insan varoluşu karşısındaki en büyük engellerden biri olan toplumsal ahlak anlayışının çarpıklığını gözler önüne sermek olduğu yukarıda aktarılmıştı. Kişilerin herhangi bir vicdan muhasebesi yapmadan veya varoluş kaygısı yaşamadan, yalnızca toplumsal ahlak normlarına göre davranarak yaşamını belirli bir konfor alanında sürdürmesi mümkündür. Ve bunun için aslında ahlaklı ya da iffetli olmaya bile gerek yoktur ve film boyunca vurgulanan da bu husustur. Filmde kasabalı her bireyin ahlak ve iffet bekliliğine soyunup, her fırsatta her tür ahlaksızlığı ve iffetsizliği yapmaktan da imtina etmemesi çeşitli diyaloglar ve sekanslar aracılığıyla gösterilmektedir. Filmdeki hemen hemen tüm erkek yan karakterler Emine başta olmak üzere kadınlara karşı cinsel zaaf emareleri gösterirler. Doktor, bir sahnede “Esasen biz bu vakalara o kadar uzak kaldık ki” der ve bıyıklarını burup, kaymakama da göz ucuyla muzip bir bakış attıktan sonra “Birkaç aydır vilayete bile gitmedim” der ve gülümser. Kaymakam ise o anda mahcup olur ve gözünü kaçıır. Bu sahneden doktor ve kaymakamın evli olmalarına rağmen vilayete giderek “çapkınlık” yaptıkları anlaşılmaktadır. Fırıncı Mustafa (Osman Alyanak), eşraflar içinde Emine’nin varlığından en fazla rahatsız olan ve sarıklı bir güruhu örgütleyip kaymakam makamına kadar giderek kadının geri gönderilmesi için başvuruda bulunan kişi olmasına rağmen, oğlu İsmail’in (Osman Çağlar) evliliği ve cinsel yaşamıyla ilgili endişe duyduğu anda Emine ile fuhuş yapmasına razı olur. Rıza (Atilla Ergün) karakteri her fırsatta Emine’yi taciz eder. Filmin sonunda Emine’nin ölü bedenine bile tecavüz etmek ister. Hatta fırıncının oğlu İsmail’in eşine bile yılışık bakışlar atmaktan geri durmaz. Kaymakam, Emine’nin gönderilmesi için ricacı güruha: “Ümit ederim ki kadın aramızda faziletli olmanın değerini anlar, ıslah olur. Biz de iftihar ederiz.” der, fakat Emine her tür kötü muameleye, eziyete, linçe bile bu “faziletli” insanlar arasında maruz kalır ve sonunda da açlıktan ölür.

“Başkaları” karşısında hayatta kalma mücadelesi *Yusuf ile Kenan*’da da derinlikli bir biçimde işlenmiştir. Toplumcu gerçekçi bir üslup eşliğinde iki çocuğun İstanbul’daki yaşam gailisinin anlatıldığı bu filmde, söz konusu ana konu etrafında İstanbul’daki sokak çocukları, asayiş, paramiliter faşist örgütlenmeler ve iç göçe dair bütünlüklü bir toplumsal eleştiri aktarılmaktadır. Yusuf (Cem Davran) ve Kenan (Tamer Çeliker), Adana’daki köylerinden kan davası nedeniyle apar topar ayrılmak ve İstanbul’a kaçmak zorunda kalan iki kardeş. Bir apartmanda kapıcılık yapan amcalarını arayan bu iki kardeş, kısıtlı maddi imkânlarını tüketerek çok kısa bir süre içinde -tıpkı Yatık Emine gibi- açlık ve barınma sorunu ile karşı karşıya kalırlar. Sokakta tanıştıkları Böcek (Yalçın Avşar); onları diğer sokak çocukları olan Çarpık (Hakan Tanfer), tamirci çırağı Mustafa (İsmi yer almıyor.) ve Falkonetti (Adnan Karabacak) ile tanıştırır. Çarpık, yetimhanede büyümüş ve suça itilmiş bir çocuktur. Yusuf, bir

kavgada Çarpık'ı Falkonetti'den kurtarır ve daha sonra beraber araba teybi çalmaya başlarlar. Kenan ise Mustafa'nın yanında çalışmaya başlar. Filmin sonunda Yusuf ve Çarpık polis tarafından yakalanır, fakat Çarpık onu daha sonra kullanmak üzere kollayan "reisleri" tarafından kurtarılır. Yusuf da hapse girer. Kenan ise Mustafa'nın ona bulduğu işte çalışmaya başlar ve Mustafa'nın evine misafir olarak sıcak bir yuva sahibi olur. İstanbul'da Böcek ve Falkonetti gibi yersiz yurtsuz sokak çocuklarına düşen ise yok olup gitmektir. Burada Böcek'e takılan lakap da önemlidir. Asıl adı Cenk olmasına karşılık o, annesi dâhil kimsenin önemsemediği biridir, âdeta bir böcektir.

Filmde iki kardeş vasıtasıyla kurulan bu ikilik sonucunda toplumun en alt tabakasında yer alan insanların iki farklı seçeneği olduğunun da altı çizilmiş olur. Kenan, ağabeyi Yusuf'la kıyaslandığında belirli öz değerleri olan ve onları dışsal olumsuzluklara rağmen terk etmeyen bir karakterdir. Kenan, hırsızlıktan elde ettiği parayla alacağı kıyafetleri kardeşine anlattığı sırada Yusuf; "El âlemin malını mı çalıyorsun?" diye sorar. Ağabeyi onu susturmak ister fakat o susmaz: "Diyeceğim işte, el âlemin malını çalıyorsunuz". Yusuf'un başka çaresi olmadığını söylemesi üzerine Kenan: "Hırsızlık ayıptır, hem de günahdır. Ben çırak olacağım, hırsızlık yapmayacağım." der. Yusuf, kardeşini susturur ve ona da kıyafet alacağını söyler, fakat o kabul etmez. Bunun üzerine Yusuf, kardeşine bir tokat atar. Kenan da bir süre sonra kendi kendine; "Babama beni dövdü diyeceğim. Muhammet Dayımın tavuğunu da çaldın. Onu söylemedim ama bu defa söyleyeceğim." der.

Yaşamın monotonluğu *Yusuf ile Kenan*'da da vurgulanmaktadır. Kenan ile Böcek'in trende tanıştığı bir sokak çocuğuna nereden geldiği sorulduğunda, "Bir yerden gelmiyorum. Bu trende gidip geliyorum" der. Kalacak bir yeri olmadığı için bir banliyö bileti alarak gün boyunca trende gidip gelmektedir: "Ne yapacaksın kardeş, biz garibanız. Ev yok, kimsemiz yok. Trenin içi sıcak, hem de pencereden manzarana bakarsın". Gün boyunca seyahat eden çocuk aslında hiçbir yere gitmemektedir, yaşamın sürmesine karşılık müspet hiçbir değişimin olmadığına dair güçlü bir alegoridir bu. Ne ki, trenden indiklerinde bir polis memuru tarafından yakalanarak polis merkezine götürülürler².

Kavur'un dördüncü uzun metraj filmi olan *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*'nde; başkarakter Aysel (Hümeysra), bir taşra kasabasına atanmış edebiyat öğretmenidir. Diğer başkarakter Fuat (Kadir İnanır) ise burada orta halli bir zeytinyağı üreticisidir. Fuat'ın nişan töreninde tanışan ikili, daha sonra birkaç kez karşılaşır, fakat görüşmeleri mümkün olmaz. Bedri (Kamran Usluer) ise Aysel ile aynı lisede resim öğretmenliği yapan ve varoluşsal iç sıkıntısı içinde yaşayan bir diğer karakterdir. Bedri ve Fuat arkadaşlıklar ve bir akşam yaşamın beyhudeliğine dair karşılıklı dertleşirler. Sabahında ise Bedri denize açılarak intihar edecektir. Bedri'nin cenazesinden sonra bir araya gelen Fuat ve Aysel, Aysel'in evine giderler ve daha sonra tekrar

² Kolluk kuvvetlerinin suçlular yerine masumların peşinden koştukları vurgusu, Kavur'un filmlerinde sık sık tekrarlanmaktadır. Polisiye bir film olan *Körebe*'de söz konusu vurgu benzer bir sahne dolayımı ile aktarılmaktadır. Kaybolan çocuğunu arayan Meral (Türkan Şoray), trende çocuğunu kaçırdığından şüphelendiği bir kadını kovalarken, kondüktör tarafından bileti olmadığı gerekçesiyle durdurulur ve azarlanır. Yine *Melekler Evi* ve *Karşılaşma* gibi polisiye filmlerde de benzer sahneler bulunmaktadır. *Yusuf ile Kenan*'ın finalinde Çarpık'ın polis merkezinden salıverilmesi de bu bağlamda değerlendirilebilir.

görüşmek üzere ayrılırlar. Bir otel odasında buluşurlar, fakat Aysel odayı terk eder ve koşarak uzaklaşır. Fuat peşinden koşar ve ondan özür diler. Bu sırada düğün hazırlıkları da devam etmektedir. Fuat, Aysel'i ailesinden kalma eski köy evine götürür ve burada ona ilan-ı aşk eder. Fuat, bir akşam Aysel'in evine yemeğe davetlidir. Fakat aynı gün kayınbiraderi Yavuz'un (Halil Ergün) ısrarlı davetine icabet etmesi gerekir ve Aysel'in evine gidemez. Ertesi gün Fuat ve Aysel tartışırlar ve Fuat Aysel'e tokat atar. Aysel de; "Yazık ettin." der ve gider. Fuat'ın ruhsal çöküntüsü çevresindeki insanların dikkatini çeker. Annesi, Fuat'a; "Neyi doğru buluyorsan onu yap." der. Bunun üzerine Fuat, Aysel'in yanına gider ve ona evlenme teklifi eder. Fuat, kızıyla evlenmek istemediğini babasına bildirir. Haber duyulduktan sonra akrabası ve arkadaşları, Fuat ve Aysel'i rezillik ve ahlaksızlıkla suçlarlar. Aysel ayrılmak ister. Fuat kabul etmez ve onu da alarak bir faytonla tüm kasabada gezerler ve böylece ahaliye ilişkilerini duyurmuş olurlar. Bir yemek sırasında Yavuz gelir ve Fuat'ı dışarı davet ederek onunla kavga eder. Ertesi gün Aysel Fuat'tan ayrılır ve ona veda eder. Fuat evlenir. Yıllar sonra bir dinlenme tesisinde bir araya gelen Fuat ve Aysel eski günleri yâd ederler: "Mutluluk yanımızdan gelip geçti". Ve film sona erer.

Filmin temel çatışması; toplumsal ilişkilerin yoğun bir biçimde yaşandığı taşra kasabalarından birinde, hayatının gidişatından memnun olmayan bir bireyin, kendisi ve toplumla savaşımıdır. Fuat, bu savaşı başlatmak ve sürdürmek için başlangıçta nispeten çekingen davranırsa da daha sonra kendisi ve sevdiği kadın olan Aysel için radikal bazı eylemlerde bulunsa da söz konusu toplumsal işleyişe mağlup olacaktır. Hayat bu kasabada, Fuat'ın nişan töreninde kısa bir konuşma yapan belediye başkanının da özetlediği gibi insanların doğduğu, büyüdüğü, yuva kurduğu, çocuklarının olduğu ve sonunda çocuklarının mürüvvetini gördükleri³ bir kısır döngüden ibarettir. Fuat'ın itirazı da bunadır. O, kendi yaşamına dair önceden belirlenmiş akışa itiraz eder. Düğünü sırasında bir an uzaklara dalar. O anda düğün atmosferinin ekrana yansıyan sıcak rengi, yerini soğuk maviye bırakır. Bedri, Aysel'le ilk karşılaşmasında kasabayı şu sözlerle tarif eder: "Her şey yeknesak burada. Hayat mazbutluk üzerine kurulu. Evlenip çocuklu çocuğa karışıyorlar. İştî, gücü... Sanata yer yok". Aysel ise "Belki. Ama iz bırakmış güzel şeyler kolay silinemez." diye karşılık verir. O sırada odanın diğer tarafında örgü ören tarih öğretmeni, gözlerini Aysel'e çevirir ve küçümser bir edayla ona bakar. Gerçekten de Aysel'in kasabada, Bedri'de ve Fuat'ta bıraktığı bazı izler hiç silinmeyecektir.

Bir başka sekansta ise yine Bedri ve Aysel arasında şu diyalog gerçekleşir:

- Neden eski mahalleyi seçtiniz oturmak için?
- Belli bir amacım yoktu. Şartlar... Sonradan hoşuma gitti. Daha özlü bir şeyler var buralarda.
- Doğru, insanları azdır.

³ Belediye başkanı söz konusu sahnedeki sözlerinin ortasında bir süre hayata dair söyleyecek başka bir şey arar, bulamayınca da "Hayat böylece devam eder." der.

– Yeniliğe açık olamıyoruz bir türlü.

– Eskiye toptan inkâr ettiğimizden herhalde. Yeniye de sindiremiyoruz. Hayat elbette değişecek, ama böyle değil. Yeni evler, apartmanlar yapılıyor. Büyük fabrikalar kuruluyor. Ama bütün kültür içki ve kumardan ibaret. Düşünce bir türlü serpilmiyor. Briç, konken, piliç gecesi... Hayat, her gün sadece tekrar ediliyor. Korkunç değil mi?

– Biraz böyle bir hayattan geliyorum Bedri Bey. Briç, konken yoktu tabi. Başka bir yarın için çalıştığımı sanıyordum. Oysa aynı şeyler tekrarlanıyordu. Kısır çekişmeler... Aynı hatalara düşmemek için gerçekleri daha iyi değerlendirmek gerekiyor galiba.

Birçok eleştirel anlam evreninin saklı olduğu bu diyalogda çalışmanın bu bölümünü ilgilendiren husus; hayatın bir tekerrürden ibaret olması, söz konusu yeknesaklığın insanların varoluşları önünde engel olması ve bu iki karakterin de söz konusu durumun farkında birer entelektüeller olmasıdır. Fakat Aysel, Bedri gibi sadece durumun ayırında değil, aynı zamanda bu döngüyü kırma cüretine de sahiptir. Tüm ihtimalleri tüketene kadar savaştıktan sonra yine de yenildiğinde bile, bu kez de bulunduğu yeri terk edip başka bir umudun peşinden gitme cesareti göstermektedir. Hem de bunu hem filmin başında hem de sonunda yapmıştır. Bu kasabaya gelme amacı da, daha sonra bu kasabadan gitmek zorunda kalması da bu nedendir. Fakat Bedri, kasabada eleştirdiği yeknesaklık karşısında umutsuzca alkole başvurmuş ve sonunda da intihar etmiştir.

Kasaba yaşamında gerçek mutluluğa yer yoktur. Zira bunun için bireyin kendisine ve çevresine karşı dürüst olma sorumluluğunu taşıması gerekir. Belgin'in (Özlem Onursal) evlenmek istemediğini, Fuat ile birbirlerini sevmediklerini söylemesi üzerine annesinin (Neriman Köksal) hayat, evlilik ve mutluluğa dair attığı tiradın ardından odaya giren babası selam bile vermeden yemeği sorar. Aslında kimse gerçek anlamda var olmamaktadır. Herkes, onlar var olmadan önce özlerini belirleyen toplumsal belirlenimlerini uygulamaya çalışmaktadırlar, tıpkı Sartre'ın kâğıt keseceği örneğindeki gibi. Kalıplara kendi benliğini uyduramayan karakterler ise yitip gitmektedirler. Ele alınan filmde söz konusu karakterler Aysel, Fuat, Bedri ve Deli'dir (Mehmet Esen). Fuat ve Bedri'nin yaşamaya ve uyum göstermeye dair diyalogu şu şekildedir:

– Her şey bana yabancı. Hiçbir şey yapamaz oldum. Zayıf, korkak adamın tekiyim ben. Her şey bana yabancı. On yıl önce böyle değildim. Çalışmak, uğraşmak hoşuma gidiyordu. Kimse anlamıyor bunları, en yakınlarım bile. Oysa biri anlamalı.

– Neden bu kadar umutsuzsun?

– Kimseyi sevemiyorum. Eskiden arkadaşlarımı severdim. Ne bileyim, Ali'yi, Yavuz'u... Şimdi... Belgin'le neden nişanlandığımı, neden evleneceğimi bilmiyorum.

– Sinirlerin bozuk senin.

– Böyle yaşamaktan usandım.

– Hayatını değiştirmeye çalış.

- Kolay mı? Bir çembere sıkıştırılmış gibiyim.
- Bir tek sen değilsin ki o çemberde.
- Bunları beni avutmak için söylüyorsun. Sen de inanmıyorsun. Aslında sen de yalnızsın.
- Belki de haklısın. Güzel şeyler yaşamıyoruz hiçbirimiz. Ama insan kendi hayatını değiştiremeye bile başka bir hayatın olabileceğini düşünür.
- Nasıl? Recep Bey’in yanında çalışarak, evlenip çoluk çocuğa karışarak mı? Sen neden böyle yaşamıyorsun? Burada sen olmasan çıldırırdım.
- Değil tabi. Ayakta kalmak zorundayız. Bir zamanlar bambaşka umutlarım vardı. Her şeyi tek başıma yapabileceğimi sanıyordum. Sonunda yalnız kaldım. Bu kasabada hayatı tekrarlayarak direncimi kaybettim. Ama sen gençsin. Mücadele etmek zorundasın.
- Mücadele... Neye karşı?
- Hayatı inkâr ederek hiçbir şeyi düzeltemeyiz.

Bu sekansta ilkin varoluşçu kavram ve argümanlarının bilinçli kullanımı dikkati çekmektedir. Bedri, kendisine ve yaşantısına dair her şeyin farkındadır, fakat bunun için savaşacak gücü ve cesareti kendisinde bulamaz. Ve ertesi gün söz konusu yaşantısının beyhudeliğini intihar ederek noktalar. Fuat ise cesaret gösterir. Ailesini, nişanlısını, nişanlısının ailesini ve tüm kasabayı karşısına alır. Fakat yine de mutlu sona ulaşamaz. Sonun da o da, Aysel de pes ederler.

Sonuç

Ömer Kavur; Türk sineması tarihi içinde auteur olarak anılan ilk ve en önemli yönetmenlerden biridir. Fransa’da aldığı sinema eğitiminin ardından ilk filmi “*Yatık Emine*”den sonra Yeşilçam’a özgü sektörel teamüller nedeniyle projelerini gerçekleştirmekte bir süre zorlanan (Kuyucak Esen, 2015, s. 24) Kavur; daha sonra kısa aralıklarla çektiği 10’ dan fazla filmle kendi üslubunu ortaya koymayı ve hem ulusal hem de uluslararası anlamda ödüllendirilmeyi başarmış bir sinemacıdır. Bu çalışmada ele alınan üç filmi, onun hem sosyolojik ve ekonomi politik eleştirilerini, hem de varoluşsal tezleri işleme becerisini açığa çıkarmaktadır.

Çalışmada öncelikle Kavur’un bir auteur olarak portresi ortaya konmuştur. Çektiği filmlerde belirli felsefi izlekleri takip eden Kavur, bu izlekleri filmsel anlatı içinde karakterlerin uyumsuzluğu ve varoluşsal iç sıkıntıları eşliğinde seyirciye aktarmaktadır. Karakterler genellikle bir arayış içindedirler. İlk filmlerinde bu arayış, insanca yaşama arayışı şeklinde tezahür eder. 1980’li yıllarda çektiği ticari başarı kazanmış filmlerinde ve geç dönem filmlerinde ise karakterlerin arayışları, onları hayata dair başka -daha aşkın- arayışlara sevk ederler.

Kavur’un ilk iki filmi *Yatık Emine* ve *Yusuf ile Kenan*’da yaşam mücadelesi veren karakterler, kamusal alan içinde kendilerine insanca bir yaşamı mümkün kılamamışlardır.

Emine karakteri, toplumsal ahlakın iki yüzlü yapısı içinde lanetlenmiş bir birey olarak aşıktan ölmeye mahkûm edilir. Yusuf ise onu suça iten koşulların sonucunda küçük yaşta hapse girer. Bu iki film içinde geleceği nispeten müspet tek karakter Kenan'dır. Kendisini zorlayan dışsal etmenlere rağmen benliğini/varoluşunu korumayı/belirlemeyi başaran Kenan, filmin sonunda insanca bir yaşama kavuşmuştur.

Kavur'un dördüncü filmi *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*'nde ise önceden belirlenmiş yeknesak yaşamından mutsuz olan Fuat'ın yaşamından bir kesit aktarılmaktadır. Yaşamı; ailesinin maddi sıkıntısı, evlenmek üzere olması ve bireysel ilişkilerin oldukça kesif cereyan ettiği küçük bir Anadolu kasabasında ikamet ediyor olması tarafından âdeta zapturapt altına alınmıştır. Bu çemberden çıkış umudu ise bir aşk sayesinde filizlenmiştir. Kasabaya öğretmen olarak tayin olan Aysel'e karşı hissettiği yoğun duygular, Fuat'ı tüm dışsal menfi etmenlere karşı cesaret göstermeye itmıştır. Fakat filmin sonunda kendisi için her şeyi göze alabilen Fuat, bu kez de ailesinin maddi sorunları nedeniyle varlığını paranteze alan etmenlere rıza göstermek zorunda kalır. Ele alınan üç filmde de görülmektedir ki bireyi çevreleyen ve onun varoluşunu belirleyen dışsal faktörler, insanca yaşam olasılıklarını çeşitli biçimlerde engellemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir

Kaynakça

- Akarsu, B. (1979). *Çağdaş Felsefe Akımları*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Astruc, A. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (çev. Nagihan Özer). A. Karadoğan (ed.), *Sanat Sineması Üzerine* içinde (21-26). Ankara: De Ki Yayınları.
- Baloğlu, U. (2018). Ömer Kavur'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Hikaye Akışına Etkisi: Akrebin Yolculuğu. *Selçuk İletişim Dergisi*, 11 (1), 349-365.
- Bordwell, D. (2010a). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması (çev. Yeşim Özben). A. Karadoğan (ed.), *Sanat Sineması Üzerine* içinde (71-82). Ankara: De Ki Yayınları.
- Bordwell, D. (2010b). Sanat Sineması Anlatımı (çev. Emrah Suat Onat). A. Karadoğan (ed.), *Sanat Sineması Üzerine* içinde (71-82). Ankara: De Ki Yayınları.
- Camus, A. (2010). *Sisifos Söyleni* (çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Can Yayınları.
- Dede, K. (2014). İktidar Karşısında Bir Özne Olarak Yönetmen Ali: Gece Yolculuğu Üzerine Foucaultgil Bir Okuma. *sinecine*, 5(2), s. 83-101.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman* (çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Agora Yayınları.

- İşler, B. (2019). Andrew Sarris'in Auteur Kuramı Çerçevesinde Ömer Kavur Sineması. *Kampfpplatz Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*. 13, 135-150.
- Gökmen, E. (2018). Auteur Kuramı ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 11(58), 649-668.
- Kael, P. (2010). Çemberler ve Kareler (çev. Betül Karamış). A. Karadoğan (ed.), *Sanat Sineması Üzerine* içinde (47-70). Ankara: De Ki Yayınları.
- Kanbur, A. (2007). Seyir İçinde Belleğin Seyri Unutuşun ve Hatırlamanın Sancısı ve Ömer Kavur Filmlerinde Toplumsal Tarihin Bireye Bağlanması. D. Bayraktar (Yayına Hazırlayan), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 6 Sinema ve Seyir* içinde (s. 113-120). Bağlam Yayıncılık.
- Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler. A. Karadoğan (ed.), *Sanat Sineması Üzerine* içinde (1-20). Ankara: De Ki Yayınları.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kuyucak Esen, Ş. (2015). *Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Marx, K. (2018). *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i* (çev. S. Belli). İstanbul: Sol Yayınları.
- Pösteki, P. (2019). Sinema Yolu ile Oluşturulan Dünyalar: Yok-Yer, Heterotopya ve Ömer Kavur Sineması. *SineFilozofi Dergisi*, 2019 Özel Sayı, 75-90.
- Sarris, A. (2010). Auteur Kuramı Üzerine Notlar (çev. B. Kılıçbay). A. Karadoğan (ed.), *Sanat Sineması Üzerine* içinde (41-46). Ankara: De Ki Yayınları.
- Sartre, J. P. (1948). *Gizli Oturum* (çev. O. Akbal). Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Sartre, J. P. (1998). *Özgür Olmak -Antisemitin Portresi-* (çev. E. T. Eliçin). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Sartre, J. P. (2013). *Varoluşçuluk* (çev. A. Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre, J. P. (2014). *Varlık ve Hiçlik* (çev. T. Ilgaz ve G. Ç. Eksen). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Topkaya, R. (2019). Heidegger ve Sartre Bağlamında Ölüm Karşısında Anlam Arayışı. *Felsefi Düşün*, 12, 213-235.
- Yeni Türkü - Konu (2022, 8 Mart). *Çember* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=IKC85G2woqM>

-Söyleşi.Interview-

Çiğdem Vitrinel ile Söyleşi

Serdar Öztürk

Özet

Bu sayımızda SineFilozofi Dergisi Baş Editörü Prof. Dr. Serdar Öztürk, Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku (2014) ve Geriye Kalan (2011) filmlerinin yönetmeni ve aynı zamanda senarist olan Çiğdem Vitrinel ile bir söyleşi gerçekleştirilmiştir. Bu söyleşide yönetmeni film yapmaya yönlendiren kaynaklar irdelenmiştir. Ayrıca, yönetmenin film yaparken senaryoyu nasıl oluşturduğu ve karakterleri nasıl ortaya çıkardığı da ele alınmıştır. Ek olarak bir kadın sinemacı olarak yaşadığı süreçler ve bunlara dair geliştirdiği çözümler ele alınmıştır. Bu söyleşiye katılımcılar da sorular sorarak katkıda bulunmuştur.

Abstract

In this issue, an interview was conducted with Prof. Dr. Serdar Öztürk, the Chief Editor of SineFilozofi Journal, and Çiğdem Vitrinel, the director and screenwriter of the films "Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku" (2014) and "Geriye Kalan" (2011). In this interview, the sources that influenced the director in making these films were examined. Additionally, the process of creating the screenplay and developing the characters by the director was discussed. Furthermore, the experiences and solutions developed by Çiğdem Vitrinel as a female filmmaker were also addressed. The participants in the interview also contributed by asking questions.

Serdar ÖZTÜRK: Öncelikle hoş geldiniz. Değişik akademisyenlerin, öğrencilerin ve sektörden insanların olduğu geniş yelpazeli izleyicilerle, dostlarla birlikteyiz. Ercan Kesal'dan sonra ikinci yönetmen olarak sizi davet ettik. Bizi kırmadınız. Teşekkür ederiz.

Çiğdem VİTRİNEL: Ben teşekkür ederim.

S.Ö.: Sizinle ilgili pek çok veriye Google üzerinden ulaşmak mümkün. Fakat bu Google bilgileri ötesinde sizin kendi öznel dünyanızdan da yansıyan pek çok insanın duymadığı hissiyatlar da var. En nihayetinde benim burada biraz genel bir sorum olacak. Sinemaya dokunuşunuz. Yani birçok faaliyet varken, birçok uğraşı varken niçin sinemayla ilgilenmeye ve hatta bir yönetmen olmaya meyil ettiniz? Bu çerçevede sinemayla ilgili hayatınıza yön veren karşılaşmalar nelerdir diye merak ettim.

Ç.V.: Yani çok tuhaf gelecek ama hayatımın çok başlangıç döneminde diyebileceğim dönemde. Yani liseyi bitirdiğimde aslında sinema yapmaya karar vermiştim. Ondan önce de aslında hiçbir şekilde yazacağımı sanatla ilgileneceğimi düşünüyordum. Hiç böyle gideyim, doktor olayım, mühendis olayım falan gibi bir eğilimim olmadı açıkçası. Tiyatroyla ilgileniyordum lisedeyken. Sonra sinema dersi almaya başladım. Ama dediğim gibi yazmak hep daha merkezde duruyordu. Tiyatroyla ilgilenirken de daha çok dramatolojiyle ve sahne

tasarımıyla ilgileniyordum. Ama sonradan beni çok heyecanlandırmadığını fark ettim aslında tiyatronun. Sonrasında ise kamera ile karşılaştım. Kamera kullandığım günü hatırlıyorum. Çünkü o bu kadar kolay ulaşılmıyordu. Şimdi buradaki arkadaşlara tuhaf gelecektir bu ama kameraya ulaşmak o kadar kolay bir şey değildi. Biz çocukluğumuzda telefonla, kamerayla falan büyümemiştik. O yüzden böyle çok çarpıcı bir şekilde hatırlıyorum aslında. O ilk kamera gününü. Hafta sonu ders alıyordum. Niye böyle bir şeye karar verdim. Onu bilmiyorum. Daha üniversiteye girmemişken bir araştırma görevlisinden sinema dersi almaya başladım. O dönemde bir kısa film çektim. Çok heyecanlanmışım. O kamerayla tanışma süreci gerçekten böyle çok net olarak hatırladığım bir dönemdir. Ama sanırım asıl şansım şu oldu. Sadece sinema dersi almak değil. Bir yönetmen vardı. Kendisi de sonradan film çekti. Onunla tanıştım ablamın kanalıyla. Ablam onun şirketinde çalışıyordu. Okula girmeden önce görmek istedim aslında ortamı. Ve o otuz beş milimetre bir kısa film çekiyordu. Hatta çok güzel hikayedir. Çünkü Nuri Bilge Ceylan oynuyordu. İkisi çok yakın arkadaşlar. Henüz Nuri Bilge Ceylan Nuri Bilge Ceylan falan değil tabii. O yüzden hiç ilgilenmemiştim o döneme o ayrıntıyla. Ama onunla çalışmaya başladık. Zaten böyle çok uzun bir iş birliği oldu. Neredeyse yaklaşık on yıl falan sürdü. On yıl boyunca birlikte çalıştık sonra. Yani ilk birlikte çalıştığım yönetmenle çok uzun soluklu bir ilişki oldu. Onunla tanıştıktan çok kısa bir süre sonra çok emindim artık sinema yapacağıma. Yani başka herhangi bir şey düşünmedim aslında. Çok kısa bir süre sonra lise bittiğinde artık biliyordum zaten sinema yapacağımı. Dediğim gibi hayatımda herhangi bir döneminde başka bir şey yapmayı düşünmedim. Başka bir meslekle uğraşmayı düşünmedim. Ama özünde daha yazmaya dayalıydı her şey. Böyle böyle başladım.

S.Ö.: Evet sonuçta kısa filmler çektiniz. Yardımcı yönetmelikler yaptınız. Ahmet Uluçay'la birlikte de çalıştınız. Ve iki tane uzun metraj film yaptınız. Bu uzun metraj filmler bizim üzerinde konuşacağımız filmler olacak. *Geriye Kalan* adlı filminizi 2012 yılında, *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* isimli ikinci filminizi de 2014 yılında yaptınız. Romanı senaryolaştırdınız. Senaryolar da siz yazıyorsunuz. Burası önemli. Bütünlükçü bir yaklaşım sergiliyorsunuz. Şimdi benim edindiğim bir izlenim var. Bu sizin bilinç düzeyinizde olmayabilir. Belki bilinçaltı düzeyde de olabilir. Siz imajlar üretiyorsunuz. Elinizden çıkan imajlar bizim oluyor. Artık biz ona dahil oluyoruz. İmajlar bizi çekiyor. Bu nedenle benim edindiğim bir hissiyat var. Şimdi değişik karakterler var. Belki de bazı tipler de var. Film içerisinde dağıtılmış tipler. Yani daha çok referans noktasının olmadığı tipler. Şimdi *Geriye Kalan* filmini izlediğimizde ve hangisi olumludur diye baktığınızda bir referans noktasının aslında olmadığını da görmekteyiz.

Ç.V.: İki kadın karakter için mi söylüyorsunuz?

S.Ö.: Hem kadın karakter hem de erkek karakter için söylüyorum olumluluk ve olumsuzluklarıyla yani çelişkileriyle birlikte verilmiş gibi. *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* isimli filmde ise romana bağlı kalıyorsunuz ama sonuçta siz bir senaryo izliyorsunuz. Daha sonra onu filmleştiriyorsunuz. Yani onu sinematikleştiriyorsunuz. Muhtemelen romandan ayrıldığı yönler de olabilir. Ama sonuçta karakterlerin de kendi içerisinde çelişkilerini görmekteyiz. Bu bizim için önemli. Çünkü genellikle klasik filmlerde biliyorsunuz

kahramanlar yaratılır. Anti kahramanlar yaratılır ve bizi istediği doğrultuda yönlendirmeye gayret eder. Sizin sinema anlayışınız bu bence klasikle modern sinema arasındaki orta yerde duran, biraz daha melez diyebileceğimiz sinema anlayışının temellerini biraz merak ettim açıkçası. Karakterleri kurgularken de filminizi üretirken de bu anlayışa göre bunları üretiyorsunuz

Ç.V.: Bu işi yapmaya başladığınızda şöyle bir şey olmuyor. İşte ben şu yapıda film anlatayım gibi bir şeyle yola çıkmıyorsunuz. Daha çok bir şey anlatmak istiyorsunuz, bir şeyi vurgulamak, bir şeyi merkezi almak istiyorsunuz ve onun üzerinden yürüyorsunuz. Kendi adıma söyleyeyim. Böyle çalışması gerektiğini de düşünüyorum. O ayrı hikaye de. Yani şeyi ayırt edemiyor olabilirim. Demin anlattığım gibi aslında çok çok uzun zamandır sektörün içindeyim. Ve aslında başka da hiçbir şey yapmadım. Sinemayla başladım. Çok kısa dönemler dışında sürekli sinemayla ilgilendim. O yüzden ne kadar öğreniliyor? Nasıl uygulanıyor? Düşünmüyorum. Hani sanki böyle bazen doğal olarak biliyormuşum gibi geliyor. Muhtemelen öyle bir tarafı var mevzunun. Ben senaryoyu yazmaya başladığımda klasik mi olsun, modern mi olsun diye bir şey düşünmüyorum. Ama belki şöyle bir şeyi söyleyebilirim. Bu anlatı yapısı dediğim şey aslında seyirciye yönelik bir şey. Yani biz seyirciyle nasıl ilişki kuracağımıza karar veriyoruz bu anlatı biçimini seçerken aslında. Seyirciyi nasıl tutacağız? Seyirci hikâyeyi nasıl takip edecek? Nerelerde heyecanlanacak? seyirciyle ilgili şey, modern anlatı da olsa öyle aslında. Hani bir tanesinde direkt olarak seyirciyi almaya çalışıyorsunuz. Diğerinde aaa bak sen oradasın ama çok özdeşleşme. Aklın başında kalsın hani böyle empati kurma. Seni manipüle etmeme izin verme diyoruz. Dolayısıyla bu hikâyeyi böyle dinle diyorsunuz aslında modern anlatıda. Genellikle sanat sineması sinemacılar tabii ki daha modern en azından çağımızda söylüyorum. Son on yirmi yıldan bahsediyorum. Bu aslında biraz politik bir tavır. Çünkü dediğim gibi o anlatıyı siz seyirciyle kuracağınız ilişkiye göre seçiyorsunuz. Bunlar en çok bilinçli düşündüğüm şeyler değildi aslında ama belki böyle bir hibrit bir yapının çıkmasının sebebi şu olabilir. Amatörde modern anlatıyor. İşte onun daha açık uçlu olması, çok dikte etmemesi, sanırım böyle bir şey değil mi? Sözüne ettiğiniz ya da karakterleri çok rahat takip edemememiz, duyguları konusunda böyle çok net bir şey söylememesiyle ilgili bir şey söylüyorsunuz. Hani genel olarak klasik dramatik yapıyı tercih ediyorum demeyeyim de seyirciye ulaşmak istiyorum. Bu çok net. Benim için çok politik bir şey bu yani politik olarak seyirciyle zaten o ilişkiyi kurmak istiyorum. O anlamda bir festival sinemacısı değilim. Bunlar çok kaba ayrımlar ama ne demek istediğimi anlıyorsunuzdur. Kendini orada konumlayan bir sinemacı değil mi? Zaten gittikçe de aslında eğer film çekmeye devam edebilirim. Edeceğim diye umuyorum. Bunun artmasını da istiyorum. Çünkü çok net olarak söylemek istediğim bir şey var ve onun ulaşmasını istiyorum. Ama onun dışında herhalde bunun modern anlatıya karıştığı nokta aslında benim bu çağın insanı olmamla da ilgili bir şey. Çünkü aslında düşünce biçimimiz böyle, hikâye yazmak içiniz tabii ki bu içinde bulunduğumuz çağa göre değişiyor. Şunu söylemek istiyorum. Yani psikolojinin işte değiştiği fizik anlayışının değiştiği aslında insanı daha boyutlu algılayabildiğimiz bir çağda bu kadar kapalı bir anlatımın içinde kalamazsınız. Kahraman bunu istiyor. Ondan sonra işte engelle karşılaşıyor. Klasik dramatik yapıdan bahsediyorum. Üç perdeli, beş perdeli, her neyse o yüzden şöyle bir şey oluyor aslında. Belki daha doğru bir cevap olur. Neden böyle bir melez bir yapının içine giriyorum

diye. Evet. Başlangıç olarak şunu önemsiyorum. Klasik dramatik yapı insanın ayağının daha kolay yere basmasını sağlar. Şu anlamda söylüyorum bu bina yıkılmayacak. Bu hikâyeyi ben kuracağım. Net olarak ve seyirciyi orada tutabileceğim. Hikâye başlayacak, akacak, çatışmaları olacak. Hikâyeyi anlatmanın konforlu alanına girmek istiyorum ama kahramanların kendisi tabii ki bu kadar tek boyutlu değiller. *Geriye Kalan* özellikle size onu söylediğiniz için söylüyorum. Yani bu kadar böyle tek boyutlu ve stabil insanlar değiliz. Mesela *Geriye Kalan'*da Zühal'in bir rüya sahnesi vardır. Rüyasında aslında çok yalnız olduğunu hissederiz. Eski kocası geldiği için çok seviniyordur. Ona sarılır falan ama adam gerçekte geldiğinde öyle davranmayacaktır. Ya da bütün o afra tafrasına rağmen işte evin içinde yalnız olduğunu görebiliriz ya da başka ne örnek var? Mesela adamla birlikte olduğu zaman tam sevişirken kendisine aynada bakar ve aaa ne yapıyorum ki ben burada? der. Yani bütün o çelişkiler, hesaplaşmalar var. Hikayelerin açık uçlu bir yere gitmesinin sebebi olarak bunlar üzerine düşünüyorum aslında. Yetmişlerde, seksenlerde ya da daha önce net olarak insanlara bir şey dikte edebiliyordunuz. Ama artık onu yapamayacağımı hissediyorum. O yüzden de aslında hikâyeyi tam olarak işte bu oldu. Kahramanın başına bu geldi. Ve sonuçta böyle bir yere bağlandı gibi kuramıyorsunuz. Düşünsel olarak da kuramıyorsunuz aslında. Hani şunu söylüyor; bunca çabandan geriye ne kaldı? Kadın orada yalnız görüyoruz falan ama sonrasında nasıl devam edebileceğini öngörebiliyoruz. Hikâyeyi bize anlatmasa da orayı açık bırakıyor çünkü. Hani orada ne olacak? Hadi bakalım. Bunu da sen düşün. Meselesi ama genel olarak dediğim gibi biraz ideolojik bir şeyden ötürü ya da artık insanı tanımlama biçimimizden ötürü böyle hibrit bir yere çıkıyor. Bilmiyorum yeterli bir cevap oldu mu?

S.Ö.: Gayet yeterli bir cevap oldu. Şimdi benim merak ettiğim hususlardan birisi de şu. Filmlerinizde karakterleri yaratırken, nihayetinde sizin değişik fikirleriniz var, beslenme kaynaklarınız var. Biz filmleri izlerken bazı karakterleri bilmekteyiz. Bunlar aramızda yaşayan karakterler, sosyolojik karakterler, belki de bazıları tipler. Konuşmalarından edalarından bunları bilmekteyiz. Fakat tüm sinema yönetmenleri, özellikle modern sinema yönetmenleri diyelim onların filmlerinde olduğu gibi bazı ayrıksı karakterler de var. Klasik filmlerde bunlar kahramanlar oluyor biliyorsunuz. Modern sinemada da kaybedenler bile olabiliyor. Ancak sizin filmlerinizde bizim bilmediğimiz karakterler de var. Bu karakterleri inşa ederken yani Müzeyyen örneğin ya da Arif, bohem bir tip. Türk sineması genellikle bohemleri pek görmeyiz. 1966'daki Atıf Yılmaz'ın filmde belki bunu görebiliyoruz. Dolayısıyla bu karakterleri yaratırken nasıl bir ruh hali içerisindeyiz. Karakterler nasıl inşa ediyorsunuz? Onu merak ediyorum.

Ç.V.: Neyle başlayalım? *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* zaten bir roman biliyorsunuz. Onunla başlayacak olursak kitabı okuduğumda yani iş bana geldiğinde şeyi düşündüğümü hatırlıyorum. Yani evet bohem bir hayat yaşıyordu ama bunu çok incelikle yaşıyordu ve gördüğü, tanık olduğu her şey ya çok böyle bir anlayışla, böyle çok böyle sakin, ermiş bir edayla yaklaşıyordu. Üstelik bunu sevdiği kadın onu terk ederken de yapıyordu. Aslında yani. Onu bile anlamaya çalıştı. Niçin gittiğini anlamaya çalıştı. Bunu böyle hoş buldum aslında. Hani buradan bir şey çıkar dedik. Dediğim gibi çok ince bir kitaptır ve işte kadının gitmeye başladığı dönemde başlar hikâye. Gidince de biter zaten. Böyle incecik bir şeydir. Hani adamı

kadının kendisinden kopmaya başladığı süreci böyle küçük hareketleri, duyguları, mimikleri falan filan onunla başlar ve gider. Ama tabii sonra biz onunla kocaman bir şey yaptık. Kocaman bir hikâyeye çevirdik onu. Ama özünde böyle bir şey vardı gerçekten. Karakteri yaratırken öz olarak çok temelde onu söylemek isterim. Şu çok önemliydi benim için. Adam yazardı. Cinsiyetçi bir şey değil. Yani yazar olmanın nasıl bir şey olduğunu bildiğim için onun hani böyle bütün bu çektiği acılardan bile keyif alan halini çok kaçırmamaya çalıştım aslında. Ve şunu da kaçırmamaya çalıştım tabii. Kadın gidecek ve zaten Müzeyyen'in gitmesi gerekiyor. Bütün hikâye bunun üzerine kurulmuş. Burada onun büyüme hikayesinin bir parçası olarak Müzeyyen'in gidişi var... Biraz dağıttım konuyu galiba.

S.Ö.: Dağıttımadınız. Karakterleri inşa ederken sizi belirleyen güçler, nedenler nelerdir diye merak etmiştim. Siz de sonuçta romandan besleniyorsunuz ama zannedersen romanı da bir miktar dönüştürüyorsunuz.

Ç.V.: Bir şey oldu. Çok kritik, çok önemli bir şey olduğu için söylüyorum. Mesela kitabın orijinalinde Müzeyyen'in çocuğu vardı. Bu hemen ilk baştan vazgeçmek istediğim şeylerden biri oldu. Yani İlhami'yle de konuştuk zaten. Dedim ki bence bu hikâyeyi biz çocuğu olan bir kadınla yapamayız yani. Eğer bir aşk hikayesi anlatacağsak hem de böyle felsefi böyle aşkın varoluşsal sorunlarla böyle harmanlanmasını izleyeceksek şayet kesinlikle kadının çocuğunun olmaması gerek. Benim için ideolojik olarak yanlış bir şey bu yani. Ortada bir çocuk varsa o bambaşka bir şeye dönüşür. Zor bir aşk hikayesine, daha sert bir aşk hikayesine dönüşür. Müzeyyen'le ilgili özellikle dikkat edip altını çizdiğim şey bu oldu. Çünkü şöyle bir şey istedim aslında. Hani benim Çiğdem Vitrinel olarak olaydan keyif almamı sağlayacak olan şey. Arka planda şöyle bir şeydi aslında biz böyle Arif gibi karakterleri, sinemada çok görmüyoruz ama ben kendi hayatımda mesela çok fazla görüyorum aslında. Biraz da sinir bozucu da buluyorum, itiraf etmem gerekirse. Hani sonradan bu filmi çekerken bir kendileriyle barıştım ama. Müzeyyen'in çocuğunun olmamasını istememin sebebi onları eşit koşullara getirmektir. Bu hikâyede şunu yapabilmek istedim. Onları ayrı düşürecek, çatışmayı yaratacak olan şey farklılıkları olmasın da benzerlikleri olsun. Yani Müzeyyen aslında Arife çok benzeyen bir insan. O yüzden de gidecek zaten. Yani Arif'in bütün o sorduğu soru kitaptaki de filmde daha da büyüdü ve daha da detaylandı. Aslında hayatta istediği her şeyi Müzeyyen'de var ama Müzeyyen gidecek yani yapacak bir şey yok onu istediği için gidecek. Öyle bir kadın olduğu için onu istiyor. Ve o da o yüzden gidecek. Dolayısıyla bu benzerlik meselesi de önemliydi. Dedğim gibi onları daha böyle eşit hale getirmeyi önemsedim. Arif o anlamda daha böyle benim için en azından tanıdık bir tiplere. Fakat evet daha az rastladığımız türde bir kadın modeli tarihte de sayıları az. Orada Müzeyyen'in evinde birtakım alıntılar falan vardır bu Arif dolaşırken gördüğü. Onlardan bir tanesi Nietzsche'nin de aşık olduğu kadın. Mesela o tiplere Müzeyyene çok yakındı. Tıpkı Arif gibi o ilişkilerin içine girmek istemeyen, ilişkilerin kurumsallaşmasına karşı olan ve bir gün gidecek olan, gitmek isteyen. Aynı varoluşsal kaygıları yaşayan bir kadın tiplemesi. Bu filmin ana eksenini bunun üzerine kurulmuş aslında. Karakterler arasındaki hikâye bunun üzerinden akar. *Geriye Kalan* çok farklıdır. Bambaşka. Taz olarak da bende tetiklediği şeyler anlamında da bambaşka bir filmidir. Tek başına çocuğunu büyüten boşanmış kadın bu benim çok iyi bildiğim bir tipti.

Kadınlarla büyüdüm çünkü. Onunla ilgili çok bir zorluk yaşamadım. Onu hemen gördüm aslında. Bütün korkuları, zaafı, kendine yaratmaya çalıştığı özgürlük alanları çok böyle gördüğüm bir tipti. Ama Sevda benim için zor bir karakterde değil de zorluk yaşatan bir karakterdi. Hepimizin böyle aileyle ilgili noktası var aslında. Aileler ve evliliklerle ilgili bir zaafı var. Muhtemelen hepimiz gün geliyor oraya sığınmak istiyoruz. Ya da oraya ihtiyacımız var. Ya da hayatımızın başladığı yer orası. Dolayısıyla o evlerin içiyle ilgili yüzleşme yaşamakta çok zorlanıyoruz. Evli olan kadın ve sonra gidip cinayeti işleyecek olan kadından bahsediyorum. Onu nasıl kotaracağım üzerine düşündüm ki zaten aslında hikâyenin kendisi öyle bir şeydi. Kendi kendisiydi yani Sevda aslında. Orada bayağı esinlendim diyebilirim. Bir film vardır. Türkiye'de *Ölümcül Çözüm* diye gösterdiler. Belki de hatırlayacak olanlarınız vardır. Orada bir şey anlatır. Beyaz yakalı, mühendis bir adam, bir ekonomik kriz sırasında işten çıkarılır. Çok uzun bir süre işsiz kalır. Artık böyle kaynakları tükenmeye başlar. Tabii ki evde sorun çıkmaya başlar falan filan. Sonra çok kendisine uygun bir iş pozisyonu bulur. Onun vasıflarına çok uygun bir iş pozisyonu vardır. O işe başvurur. Başvurduktan sonra o işe başvuran diğer bütün adayları tek tek öldürmeye başlar. Hepsini de öldürür işi de alır. Yönetmen büyük bir yönetmen olduğu için böyle hiç şey yapmadan, tavizsiz bir şekilde mevzuya girmiş yani. Bu ne? Bu metaforik olarak nasıl bir çatışma, kapitalist sistemi eleştirirken, nasıl bir birbirimizle karşılaştığımızı vermek için çok böyle hikâye kurmuş. Yoksa biz tabii ki biliyoruz yani öyle birbirimizi öldürmüyoruz. İş mülakatlarından önce. Dedim ki ben Sevda'yı da böyle yapayım. Çünkü aslında oradaki eleştiri şöyle bir şeydi. Hala verilere, istatistiklere baktığımızda kadınlar için evler, aileler bir geçim kaynağı aslında. Hele ki çocukları olan kadınlar için söylüyorum. Sevda'nın kaybedeceği şey sadece bir adam değil. Bütün statüsünü kaybedecek. Çocuğuyla konforunu kaybedecek. Eğer kocası başka bir kadınla birlikte olursa sonuç bu olacak. Böyle bir düşünceyi, korkuyu ya da fanteziyi böyle çok kor bir hale getirip hikâye yerleştiriyorsunuz ve konuşacak hiçbir şey kalmıyor aslında. Böyle olabilecek en uç noktaya taşıyorsunuz hikâyeyi. O anlamda çok tepki alacağını bildiğim halde Sevda karakterini oldukça duygusuz kurmayı tercih ettim. Onun da korkuları var ama bir insanı öldürecek noktaya gelmek için bir dönüşüm lazım. Yoksa hiçbirimiz duygulardan bağımsız değiliz ama eleştirmek için Sevda karakterini böyle kurmayı tercih ettim.

S.Ö.: Evet bunu kamera hareketleriyle de oldukça etkili biçimde veriyorsunuz. Çekimlerde de aynı şekilde. Sevda evet duygusuz gibi görünebilir ama tereddüt halleri yakın planlarda ve kamerada oldukça etkili bir şekilde gözüküyor. Sürekli tereddüt halinde. Cinayeti işlerken dahi onu uzaktan izlemekteyiz. Yani siz klasik filmlerde olduğu gibi herhangi bir kesme yapmadan yani montaja başvurmadan onun ağlayan boyutuna da gönderme yapıyorsunuz. Yani film boyunca sürekli tereddüt halinde olduğunu gördüğümüz Sevda, evli olan Sevda, güvenlik ihtiyacı içerisinde olan Sevda eşini, evini, bir sigorta olarak gören Sevda cinayet işlemeye karar verdiğinde ve bunu uygulamaya koyduğunda işler değişmeye başlıyor. O noktada bizi katarsise eriştirmeden uzakta bırakıyorsunuz. Ve o sekansta Sevda birdenbire ağlamaya başlıyor. Orada ağlayan ama normalde cinayet işleyen bir fail acaba nasıl gösterilir diye düşündüm. Hafızamı yokladım filmlerde. Sonuçta yaptığı eylemlerden acı duyuyor ama nihayetinde kendi güvenliği adına onu bertaraf etmeyi tercih ediyor

Ç.Ö.: Doğru söylüyorsunuz tabii. Ama Sevda Zühal'e mi ağlıyordu? Bütün bunlarla

uğraşmak zorunda kaldığı için mi ağlıyordu? Çünkü ağlasa da sızlasa da çok da ileri tutar bir tarafı yok. Çünkü çocuğu var aslında. Kadının da çocuğu var. Öbürünün de çocuğu var. Aslında o ayrım da önemliydi benim için. Zühal'in de çocuğu var. Dolayısıyla ya evet tereddütlü ama kocasıyla da Zühal'le ilgili bir şey değil aslında. Burada kendi alanını korumak anlamında bir şeyi vardı.

S.Ö.: Evet. Şimdi diğer filme geldiğimizde ilginç birkaç an var Müzeyyen genellikle görmediğimiz bir tip. O da bohem. Arif ile benzeşen yönlerinden bahsettiniz. O da yersiz yurtsuz. Sürekli yer değiştiriyor. Terk ediyor inisiyatifi eline almak istiyor. Arif ise roman yazarak buharlaşmak istiyor. Aynı zamanda bir eksiklik, hissiyatı içerisinde ve bir arayış içerisinde nihayetinde Müzeyyen'i bulduğunda yerleştiğini ve yurtlulaştığını düşünüyor. Terk edilmek ona acı veriyor. Şimdi filmi izlediğimizde enteresan bir şey var. Müzeyyen ve Arif bir araya geldiklerinde yani bir şekilde birbirleriyle sevgili olduklarında diyelim ve her şey yolunda giderken bir soruyla yani galiba eski eşi ile ilintili bir soruyla hafızası canlanıyor. Yani geçmişe doğru batıyor açıkçası. O bir kırılma anı oluyor. Geçmiş şimdiye getiriliyor. Yani içine batıyor ve o andan itibaren bize Müzeyyen bizim bildiğimiz Müzeyyen, o olmayan Müzeyyen haline geliyor diyelim. Şimdi bu kırılma anından sonra her şey değiştiriyor ve daha sonra dikkat ederseniz Arif onu yargılamaya başlıyor bu sefer. Aynı şekilde. *Geriye Kalan* filmde de yargılamalarla değişiyor her şey. Zühal'le ilgili sorular sormaya, kıskanmaya başladığında ve sevgililerine dair sorular ya da işte geçmişine dair sorular sormaya başladığında her şey değişmeye başlıyor. Film, iki film enteresan bir şekilde hafıza düzlemleri hatırlatan boyutlara geçmiş-şimdi-geçmiş-şimdi arasında bir salınım var. Senaryo aşamasında ya da filminizi yeniden izlediğinizde bu huşular üzerine hiç düşündünüz mü diye bir soru sorabilirim.

Ç.V.: Çok çok düşünmedim galiba. Yani sürekli bir geçmiş ile yaşadığımızı düşünüyorum aslında. Bir kırılma anından söz ediyorsanız evet onlar galiba kırılma anları aslında aynı zamanda geçmişe bağlanma hali. *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filminde ilişkiyi düşüren anlar olarak kurgulamıştım. Arif ne kadar sıkıntılı bir figürse Müzeyyen de o kadar sıkıntılı yani olgun ve yetişkin ve hayatında sorulara cevap bulabilmiş bir kadın değil. Dolayısıyla bütün ilişkilerinde, o kendi kendine çözmeden herhangi bir ilişkiyi de çözmesi mümkün olmayacak. Tıpkı diğerlerinde olduğu gibi Arif de onun için doğru insan olamaz yani. Çünkü aslında o kendi içinde bir bütün. Giden bir kadın olmak meselesi. Senaryoyu yazarken duygum oydu, filmi çekerken de oydu. Öyle bir güzelleme de yapılır zaten. Daha sonra söyleşilerde özellikle tartışırken bu karakter çok beğenildi şöyle şeyler demek zorunda kaldım mesela. Ya bunun onaylanacak bir tarafı yok. Herhangi bir açıklama yapmadan gidiyor kadın. Ya da bütün o aslında gitme, tutunamama, o yersiz yurtsuz olma hali çünkü başka bir alternatif yaratabilecek durumda Müzeyyen ama onu yapmıyor, yapamıyor. Çünkü bir sürü kafa karışıklıkları var. Filmde Arif'in bakış açısında kaldığımız için onları göremiyoruz ama ben biliyorum mesela Müzeyyen nasıl bir çocukluk geçirdi? Anne babası öldü mesela. Hani filmde konuşulmuyor bu ama mesela ben biliyorum onu. Babaannesiyse büyümüş, Çocukluk travmaları olan birisi. Dolayısıyla o kırılma hallerini illa ki yaşayacak. O zaman bana biraz böyle güzelleme gibi gelmişti ama aslında sıkıntıları olan bir kadın. Ama

doğru söylüyorsunuz. Onlar tam kopma anları. Hikayenin ya da Müzeyyen'in kopma anları artık.

S.Ö.: Evet. Zannedersem bu kopma anları Şu açıdan da önemli. Shakespeare'in dediği gibi hayat bir tiyatro ve tiyatro içerisinde oynayan oyuncularız. Yani belli performanslar sergilemekteyiz ve bu performanslar sırasında bizi etkileyen sonsuz sayıda güç var. Sürekli sabit bir çizgideki çizgisel nedensellik aramak yerine daha çok işte rizomatik, kaosmatik bir boyutta yaşayan Őuradaki ışığın bile bizi etkilediği bir varlık olarak insan en nihayetinde bazen farkında olmadığı eylemlerde ve söylemlerde bulunabilmekte. Dolayısıyla bütün bu karŐıtlıkları, çelişkileri ve belli momentleriyle bir sinema filmi. Bütün bu unsurları bizim önümüze getiriyor. Genellikle Türk sinemasında görmediğimiz Şeylerden birisi de Şu; genellikle aşk ya da sevgi gibi Şeyler ve ilişkiler, duygular diyelim cinsellikten uzak bir çerçeve içerisinde verilmektedir. Sizin kameranız bedenleri gösteriyor. Her ne kadar estetize edilmiş olsa da cesurca cinselliğe, cinsel yaşamdaki mutsuzluk ya da eksiklik durumunda nelerin olabileceğine dair İnsanlar üzerine bir öngörü de sağlayabiliyor. Bu bizim için niye önemli? Yani evlilik dediğimiz yaşam sadece arkadaşlıktan mı ibaret yoksa işin içerisinde çok değişik boyutlar olan bir cinselliğin de dahil olduğu ilişkilerin olduğu bir boyuttan ibaret. Bu sorular üzerine düşünmemize yol açıyor. Ne dersiniz bu konuda?

Ç.V.: Birincisi buna evlilik diyerek aşırı anlamlar ve görevler yüklüyoruz. Bu çok sıkıntılı ve herhangi bir ilişkinin bunu taşıyabilmesi mümkün değil. Ama onun dışında filmlerde nasıl kullandığıma gelince evet *Geriyeye Kalan* aslında bir seviŐme sonrasıyla başlar ama amaç aslında tabii ki seviŐme çekmek değil amaç bir ilişkiyi çok hızlı bir şekilde tanımlamak. O yüzden öyle bir tercih yaptım. Burada mekanik diyebileceğimiz adam için değilse bile Sevda için mekanik denebilecek bir Şey yaşanıyor. Sonra da zaten kalkar seviŐme bittikten sonra gözü yerde duran bornoza takılmıştır. İlişkinin dinamiğini hızlı bir şekilde çözümlenmek anlamında önemli bir sahneydi. Ama aslında Zühal'le seviŐmeleri de çok önemli değil. Zaten onu çok göstermiyorum fark ettiyseniz. Genellikle uzağında kalıyor. Onun o ilişkiyi kullanımı aslında evle ilgiliydi. Amaç evin içine girmekti. Tekrar aynı konuya gelecek olursak hani ya bir birincisi bir ilişkiyi anlamak için çok önemli bir nüans seviŐme nasıl, yatak odasında nasılsınız? O çok belli. Hani başkalarını kandırabilirsiniz ama siz o içeride o ikili ilişkiyi yaşarken orası en dürüst olduğunuz yer. O anlamda bir ilişkiyi göstermek istiyorsanız bunu kullanabilirsiniz. Ama diğer mesele yani bu evlilikle ilgili mesele dediğim gibi çok çetrefilli. Hem korunup kollanmak istediğimiz hem karnımızın doymasını istediğiniz hem seks yapmak istediğimiz hem özgür olmak istediğimiz falan bir yer yani. Evliliğin içi böyle ama bu kadar çok Şeyi taşıyabilecek herhangi bir yer yok. Biz halen on sekizinci yüzyıldaki romantizm çağının etkisi altındayız. Ondan önce işler çok basit. Yani insanlar evleniyordu ama evlenmek hayatı sürdürmenin bir yoluydu aslında yani işte tarlalar ekilecek, biçilecek, çocuklara bakılacak bir düzen sürdürülecek. E o zaman kadın bunu yapacak, adam bunu yapacak, evlenilecek falan. Yani çok mekanik bir Şeydi evliliğe aşkın geliŐi çok daha yeni çağın eseri. Özellikle kadınlar için realitelerini çok bozan bir Şey olduğunu düşünüyorum bunların. Çünkü o konunun aşkla bir ilgisi yok çok fazla. Evliliğin aslında kendi temel amacı başka. Ya bu Şey gibi bir Şey. Bir işe giriyorsunuz. Patronunuzu sevseniz ne güzel olur tabii ki. Keşke çok sevdiğimiz ortamlarda çalışıyor olsak ama asıl amacımız patronumuzu sevmek değildir. O işten beklentimiz işin

kendisidir. İşte para kazanmaktır aslında. Ona benzer şey. Çok kaba bir örnek farkındayım. Biraz böyle evliliğin de temeldeki amacının farklı olması gerekiyor ama ona bu kadar çok anlam yüklediğinizde çok dürüst davranmadığınızda o ilişkinin içinde çok sıkıntılı şeyler oluyor tabii ki. Tamam diyelim ki çok şanslısınız. Birbirinizi severek evlendiniz. E tamam düzeninizi kurdunuz. Çocuklar da doğdu. Sonra da on yıl geçti ve şey oldu. Bitti artık hoşlanmıyorsunuz. Öpüşmek istemiyorsun. Sevişmek istemiyorsunuz onunla vakit geçirmek istemiyorsun. Ama orada hala çocuklar var. Yani orada bir iş devam ediyor. Ya da çocuk yok. Bilmiyorum yani. Çocuk yoksa çok problem değil de çocuklar var, hastalar var, akrabalar. Her neyse. İşte orada yürüyen bir sistem var. E ne yapacağız şimdi o zaman. Adam ya da kadın artık sevmediği için suçlayacak mıyız? Ne olacak? Yani o mekanizmanın gerçekten başka bir şekilde korunması, başka bir şeye hizmet etmesi gerekiyor. Çoğunlukla da elimizde patlıyor. Yani çok temel aslında toplumun birtakım ihtiyaçlarını biz oraya o evliliğin içine bağlıyoruz. Tamam olabilir. Diyelim ki böyle bir sistem kurdun. Onu da bir sorayım da ama oradan aşırı bir şey bekliyoruz aslında aşk, sevgi falan filan. Düğünler yapılıyor, şunlar yapılıyor, bunlar yapılıyor falan öyle olması gerektiğini düşünüyoruz. İlişki bitince yıkılıyor. Hani zaten zor olan bir şey iyice zor bir hale getiriyoruz aslında. Dolayısıyla onu çok net olarak gösterebilmek için o yatak odasına girmek gerekiyordu. Çünkü hepimizin orada bir körlük alanı var evlerin içinde. Hepimizin bir kör kaldığı bir yer var. Yatak odasına girdiğiniz anda olay çok çiğleşiyor. Çünkü o sürdürebileceğiniz bir şey değil. O kadar. O ilişkiyi de kandırmaca yapamazsınız yani. Yatakta kandırmaca yapamazsınız. Orada her şey açık bir şekilde kendini gösterir. O yüzden tercih ettim. Mesela *Fakat Müzeyyen bu Derin Bir Tutku* filminde de o kadar yok. Dediğim gibi filmlerimde daha çok işlevsel bir şey olarak yer alır.

S.Ö: Bu arada izleyicilerden de sorular alabiliriz artık. Onlar düşünürken ben bir soru sormak istiyorum. Şimdi *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filminde değişik bir sinematografi var. Burada Arif'in zihninden geçen fikirleri, sinemaya imajlara gömmüş durumdasınız. Bir imaj olarak akıyor, diğer taraftan Arif'in zihnini yani iç seslerini işitmekteyiz. Ve üçüncü olarak da görüntülerle karşı karşıyayız. Yani sesler, yazı, görüntü, iç içe geçmiş durumda. Arif'in zihninden bazı şeyleri görmekteyiz. Bazen de Müzeyyen imajlarıyla karşılaşıyoruz. Kırmızılar içerisinde. Hayal mi gerçek mi olduğu belirsiz olan. Görüntüler ki bu son derece estetik. Sonuna geliyorsunuz ve belki de biz yüzleşme anı. Sonuçta romanını basmış durumda. Fakat enteresan bir şekilde Müzeyyen kaybolduktan sonra yani gittikten sonra romanını basıyor. Vicdanı rahatlatmak için mi nedir bilinmez. Beyazlar içerisindeki Müzeyyen'i takip ediyor ve deniz denizin kenarına geldiklerinde, orada oldukça ilginç. Bana göre de felsefi anlamda bir diyalog meydana geliyor. Diyalogun özünde izleyenler hatırlar. Yani aslında hayatta çok fazla yapılacak şey vardır. Olasılıkları içerisinde barındırır. Nihayetinde siz devam ettiğiniz sürece Alain Badio'nun *devam et* ilkesine sadık kaldığınız sürece her zaman için zamanı ve yeni şeyler üretebilirsiniz. Orada şöyle bir diyalog geçiyor; ne yapacaktık müzeyyen? Diye bir soru soruyor. O da diyor ki sabah kalkacaktık. Kahvaltımızı yapacaktık. Omzuna yaslanacaktım. Seninle tavla oynayacaktım şunları şunları yapacaktım, daha sonra şunları yapacaktım. Daha sonra, daha sonra. Yani hep daha ötesi var aslında. Bu da bize şunu düşündürüyor. Müzeyyen ve Arif ayrılmasalardı yine de yapabilecekleri pek çok olasılık vardı ve bu çerçevede film bizi

ikiye bölüyor. Gitseydi bunlar olurdu. Gitti bunlar oldu bunlar da olabilirdi ilginç bir yarışma oluşuyor orada. Bilmiyorum ne dersiniz?

Ç.V.: Evet evet doğru. Final sonrası hatırlayın. Aslında şöyle bir şey. O sahne hayali bir anın sahnesi adam zaten yazar sürekli yazıyor ve evet o artık Müzeyyen ile son hesaplaşma sahnesi. Çünkü çok kırılmış durumda kadına. Şöyle bir çelişki oluşamaz. O ilk başta söylediğim şey doğru bir şey. Yani bu bir ayar Arif'in büyüme hikayesiye çünkü aslında onu film başladığında birtakım sorularla baş başa geliyoruz. İşte ilişki nedir? Aşk nedir? Hayat nedir? Niye bütün ilişkiler böyle bir yere de bağlanır? Kurumsallaşır falan filan. Müzeyyen'e bulaşana kadar hep böyle işte otel sahibi kadınla konuşmaları falan filan da öyle sorular var kafasında. Arif'in büyüme hikayesinde Müzeyyen ile karşılaşması ve Müzeyyen'in gitmesi gerekiyor. Çünkü aslında dediğim gibi tam hayalimdeki kadın Arif'in. Dolayısıyla tam istediği her şey var bütün o özgürlük duygusu var. Aynı unsurlar Müzeyyen'in gitmesine neden olan unsurlar. O hayatla ilgili tutkusu, arayışları olan ve kurumsallaşabilecek bir ilişkinin içine girebilecek bir kadın değil. Tamam Müzeyyen gidiyor ve son saniyede hesaplaşma var. Arif'in yaptığı da bence çok güzel. Gerçekten yetişkin bir ilişki tanımı aslında. Yani aşkın tanımı değil aslında. O aşk değil yani. O normalde -eğer şanslıysak- duygularımızdan sonra geriye kalabilecek tatlı bir ilişki. Çünkü hayatımızın realitesi öyle bir şey değil yani böyle sürekli yüksek duygular yaşadığımız bir şey değil. İşte evleri temizlememiz gerekiyor İyi günlerimiz oluyor, kötü günlerimiz oluyor. Hasta oluyoruz, bazen çirkin oluyoruz falan. Orada aslında o aşkın romantize ettiği şey yok. O yüzden de hani ya evet. Yani ilişki nedir? Ne yaparız bundan sonra? e tamam seninle birlikte olduk. Ben gitmedim. Ne olacak? Ya işte sabahları birlikte uyanırdık. İşte ben sana çay yapardım. İşte çoraplarını kenara atardın onları toplardım. Hastalanırdın sana bakardın. Olabildiğince tatlı bir şey ilişki tanımı. Evet. Nereye kadar gidebilirse hali. İnsana çok mantıksız gelebilir, tı kayabilir de. Bir film vardı. Gerçi orada kadın da gider. Adam anlatır kadın aşık olduğu adamla birlikte. Uzun zamandır galiba onunla birlikte olmak istiyordu. Tam şimdi hatırlayamadım. Birlikte olurlar. Sabah uyanırlar. Adam ona benimle birlikte turneye gelsene der, kadın da der ki e peki ne olacak sonra? İşte ne yapacağız? Birlikte turneye gideceğiz. Tamam e peki sonra ne olacak? İşte evleniriz falan. İşte sonra çocuk yaparız falan ve kadın o hayallerden kadar sıkılır ki. Bir rahibe adaydır ve manastıra geri döner. Böyle bir hikâyeyi anlatır. Ona benzer bir şey şunu söylemeye çalışıyorum. Hikâyenin başında eğer Müzeyyen ile karşılaşmasa söyleyebileceği bir şey değil bu Arif'in. Onu ona öğreten Müzeyyen aslında. Müzeyyen hem de Arif kadar sert bir şey yapıp çekip gider ve bunda hoş bir şey de yok aslında. Yetişkin bir şey değil daha doğrusu.

S.Ö.: Bu yetişme hikayesi diyorsunuz ama Arif yetişirken Müzeyyen'de yetişmiyor mu acaba?

Ç.V.: Aslında yetişkin olma hali.

S.Ö.: Yetişkin olma hali bu sadece tek boyutlu bir hal değil galiba değil mi? Aynı zamanda Müzeyyen de Arif'ten bir şeyler kapıyor.

Ç.V.: Bilmiyoruz gitti çünkü. Onun hikayesi nasıl devam eder? Tam çıkartamıyorum onun da durulacağı, sakinleşeceği bir şey gelecektir yani. Başka bir tecrübe. Belki gitti ve ona da sert geldi mevzu. Bilmiyoruz. Orayı bağlamadık çünkü ama kesinlikle Arif için yani terk edilen taraf olarak. Onun için bir hikâye bir yere bağlanıyor aslında en azından. Onun kafasında tam da dediğim gibi kendisi gibi davranan bir insanla Bir yere bağlanıyor. Müzeyyen için biraz daha yol olabilir. Gerçekten. Yani dediğim gibi çünkü filmi yaparken Müzeyyen çok yüksek bir karakter gibi görünüyordu bana sonra da bayağı sorunlu kadın yahu bu falan diye düşündüm. Çünkü niçin bir ilişkide herhangi bir açıklama yapmadan gidirsiniz ki?

S.Ö.: Şimdi biz yazı yazarlar makale yazıyoruz. Sonuçta bazı denemeler yazıyoruz. Kitaplar yazıyoruz ve yıllar sonra yazdığımız yazılara baktığımızda keşke şunu yapmasaydım ya da şunu yapmam harika olmuş. Ya da geçmişte yazdığı bir yazıyı o dönemde çok fazla beğenmezken aradan geçen yıllar sonra yazıyı daha çok beğenmeye başlayabiliyoruz ve bir böbürlenme içerisine girebiliyoruz. Siz de ürettiğiniz imajlara şimdiden geriye doğru baktığımızda bir öz düşünüm veya kritik yaparsanız neler yapsam daha iyi olurdu? ya da vay be ben de harika bir şeyler yapmışım dediğiniz oldu mu? Bir öz kritik yaptınız mı diye merak ettim.

Ç.V.: Şu oluyor. Yani keşke şunu şöyle yapsaydım. Şunu çıkarmasaydım diyorum. Bazı şeyleri daha iyi yapabileceğimi biliyorum. Bazen olanaklarla ilgili bazen bilmemekle ilgili bir şey. Hani bugün olsa bunu böyle yapardım gibi bir şey var. Dediğim gibi bir tanesi zaten neredeyse on yıl oldu. Diğeri de işte yedi yıl falan oldu Bir mesafe var arada. Sizin bu söyleşiden önce biraz böyle üzerine düşünmek zorunda kaldım. Bunu düşünmek ilginç geldi. *Geriye Kalan* çok sert ve çok manipülatif bir iş. Hani bir kadın bir kadını öldürüyor. Böyle bir dönemde böyle bir hikaye anlatmak çok aşırıydı. Bugün olsa o filmi yapabilir miyim? Çok emin değilim gerçekten. Çok aşırı cüretkarmış. Cahil cesaretli gerçekten. Çünkü neyle karşılaşacağınızı çok bilmiyorsunuz mesela. Bugün artık onları okuyabiliyorum. Ama yine de üzerinde çok düşünülmüş bir iş. Çok fazla eleştiri geldi mesela o filme. Özellikle finaliyle ilgili. Ben onların hepsini savunabiliyorum. Çünkü çok fazla çalışıyorum aslında senaryo için. Senaryo kısmı benim için çok önemli. Yani elimde güvendiğim bir senaryo olduğu zaman bütün o süreçle başa çıkabiliyorum. Çünkü çok kompleks bir iş aslında sinema yapmak yani. Uzun bir süreç bir sürü aşaması olan ve bir sürü insanlarla karşılaştığınız süreç içinde zorlu bir süreç aslında. O yüzden hani o senaryonun her haliyle savunulur olması benim için çok önemliydi. İkisinde de aynı şeyi hissettim. Tabii ki fikirlerim değişiyor işte. Demin söylediğim şey gibi aslında. O zaman inanmadığımız şeye inanırız. Dolayısıyla değerlendirme biçiminiz değişebiliyor. Ama çok böyle özde kesinlikle yanlış gelmiyor bana işler. Ve her zaman üzerine konuşulabilir. Ben ilerleyip gitmek istiyorum tabii daha iyi bir şeyler yapmak istiyorum. Ama her zaman orada konuşulabilir bir şey kalmasını da önemsiyorum. Dediğim gibi yoksa bütün o süreçler benim için çok tamamlanmış süreçler birtakım benim için değişiyor olsa bile dediğim gibi o senaryo meselesiyle çok uğraştığım için, çok didikleğim için orayı kendimi kötü hissetmiyorum sonradan. Ben filmi çektiğimde artık çok şey tamamlanmış oluyor benim için.

S.Ö.: Çalışma arkadaşlarınızdan nihayetinde yönetmenlerden birisi benim de arkadaşım Kurtuluş Özgen de aramızda. Kurtuluş belki size bir soru yöneltebilir ya da bir diyalog, bir yorum yapabilir. Kurtuluş istersen sözü sana vereyim.

Kurtuluş Özgen: Merhabalar. Sinema havuzunda özellikle bizim memlekette birçok zanaat merkezli bu işi üretenler var. Usta çırak ilişkisi içerisinde hem okulda olup ama daha böyle iş üzerinden kendi varlığını tanımlayanlar var. Bir de böyle entelektüel edinim böyle entelektüel faaliyete aracı olarak entelektüelliği olan insanların ürettiği filmler var. İkisinde de ayrı ayrı kıymetli işler var. Şimdi sen de ikisinin melezlendiğini gözlemliyoruz. Beraber de çalıştık. Yani zanaat kısmın mesleki olarak eğitimin, öğretimin var. Ayrıca bir entelektüel olarak da sinemaya bakabiliyorsun melezlemek çok önemli bir şey. Bunlardan harmanlandığında şöyle bir şey gözlemliyorum. Mesela senin filmlerinde ve tabii kendinde d, tavrında da bir mitolojicilik yok. Bir mit kurmuyorsun. Ne filmlerde ne kendi yönetmenliğin üzerinden. Bu aşkınlığı biraz buna bağlıyorum ben. Yönetmenlerin bir kısımları ya kendileri üzerinden bir mitoloji kurarlar ya da kurgularını böyle bir lümpen bir alana çekerler. Böyle ve bu özellikle tırnak içinde “gerçekçi sinema”, “sanat sineması” dediğimiz kısma kayarlar. Ülke gerçekliğinden de koparlar. Böyle birden bir de memleketimizde Kuzey Avrupa'nın derin sorunlarıyla baş başa kalmış Ahmet ile Hatice'yi izleriz falan. Bu sırada eklemem gerekirse İlhami Algör, Süha Arın ekolünden gelen çok nevi şahsına münhasır çok özel bir değerdir. Bu aslında memleketimizde pek çok varoluşu olarak adlandırılan filmler ve karakterler böyle bir hiçlikçi karakterler ve nihilist bir tavırla kurarken hem varoluşçu bir yapı kurabiliyor hem de gerçekle, gerçeklikle olan bağını koparmıyorsun. Özellikle *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* gerçekçiliğe yakın duran bir sinema. Burada bu işleri üretirken sinema ile başkalarının yaptığı filmlerle kurduğun mesafe nasıl. Mesela kimi hocalar vardır ki öğrencilerine çok film seyretmeyin derler. Bir kısmı da olabildiğince çok film izleyin derler. Sen nasıl yapıyorsun?

Ç.V.: Aslında çok çok doğru yerlere temas ettin. Biraz şaşırtıyor bu görüşme beni. Daha böyle klasik sorulara alışkınım aslında. Şimdi bu konuşmayı yapmaktan çekiniyorum çünkü çok kibirli bir yere de gidebilir. Ama başlangıçta şöyleydi. Şimdi biraz daha onu teorize edip bir yere oturabiliyorum. Aslında başlangıçta bir parçası, biraz böyle bir neredeyse eziklik duygusundan gelen bir şeydi. O da çok aslında kadın olmakla ilgili bir şey. Kadın olmakla içinde büyüdüğün ortamla ilgili bir şey. Çünkü sanki ve sanat yapmak çok işte çok okumuş kolejlerde okumuş işte efendime söyleyeyim çok donanımlı, sanat eğitimi almış insanlara has gibi. Zaman zaman şeyi düşünürüm, kendim film çekerken bile düşündüm. Ya bu adamlar film çekemiyor. Ben nasıl film çekiyorum. O kadar çok şey biliyor ki, o kadar çok şey anlatıyor ki sana. Bu arada ben de çok okurum. Öyle bir şeyi söylemiyorum ama özellikle sanat eğitimi almanın mesela bana çok zarar verdiğini düşünmüştüm. Böyle akan bilgi sinema yapmayı çok şaşalı ve büyük bir şey olarak gösteriyor. Muhtemelen eğer kadın olmasam çekemezdim mesela. Bunu niye özellikle söylüyorum. Şöyle bir duyguyla çektim çünkü. İlk filmi çekerken. Ya tamam Çiğdem ya. Yani ya bu nereye gideceksen, ne kadar başarılı olacaksın? Ne olacak falan? Hani hiç bilmiyorum. Ama sen bunu yap çünkü kadınların film yapması çok önemli. Yani tamam böyle çok çekirdek bir yerden belki bizi çok hırslı bir yerden aslında hani çok evet

çok hırslı bir şekilde ben de yapacağım ulan falan gibisinden bir şeyle girdim olaya. O kadın olmak çok biraz böyle cinsiyetçi bir söylem gibi gözüküyor ama şu anlamda önemli. Çok erkek bir dünyada yaşıyoruz ama üretilen bilgi hepsi sanatın, tarihin, kültürün hepsi çok yoğun erkeklerin anlattığı bir tarih ve bir kadın için aslında çok yanıltıcı. Yani bizim anlatacağımız hikayeler değil ama çünkü bizim gerçekliğimiz değil aynı zamanda. Hani şöyle bir şey de çıkıyor çünkü. Bir yol gösterici bulmakta da çok zorlanıyorsun aslında. Sen bir şey yapacaksın. Kafamda bir şey var ve o nasıl bir şey olacak? Sen neyden yararlanarak bu film yapacaksın? Bu arada hani çok da yol gösterici demeyeyim aslında ama Yeşim Ustaoglu çok etkili oldu. Ama nasıl etkili oldu? Onun çok farklı bir sineması var çünkü. Benim yapacağım türden bir sinema değil o. Ama şu anlamda önemliydi. Hani sektörde nasıl duruyor? Nasıl ilişkilenebilir Nasıl beceriyor? Hele o zaman çok çok daha azdı. Çünkü bir süre sonra Kültür Bakanlığının sinema fonu sayesinde çok fazla kadın en azından bir film çektiler bu arada yani. Bir kontenjan ayrılıyordu çünkü. En az her dönem bir iki tane kadına destek çıkıyor orada. İkinci, üçüncü filmi çekmekte genellikle zorlanıyorlar ama en azından bir tane film çeken kadın sayısı fena değil. Yine de var Yeşim Ustaoglu aslında o anlamda yol gösterici oldu ama dediğim gibi kendi film yapma biçimiyle değil tamamen varoluş biçimiyle çok ilham vericiydi gerçekten. Biraz böyle karakterimdeki bir bozukluktan ötürü yapabiliyorum diyebilirim. Gerçekten bence bu bir defo da olabilir. Bir sıkıntı da olabilir. Özellikle senaryo yazarken bir dönemimi gerçek bir izolasyonla geçiriyorum. Yani hiçbir şey, başka bir şey izlemeden, okumadan, bütün o öğrendiğim şeyleri unutmaya çalışarak. Sadece işte yemek yediğim, yazdığım ve uyuduğum dönemler oluyor böyle iki aylık, üç aylık falan. Temizlemeye çalışıyorum aslında. Orada çok daha böyle öz çekirdek, ilkel, gerçekten söylemek istediğim şeye ulaştığım bir süreç oluyor. Sektörün dinamiklerine çok dahil olmaktan hoşlanmıyorum. O yüzden zaman zaman oradan çıkıp bir uzaktan bakmakta gerçekten fayda var. Mesela şu anda üzerinde çalıştığım proje de öyle. Hatta aslında artık orada bu sanat sinemasının kendisini de eleştiren, bir şekilde yine de modern alıntısı olan bayağı şizofrenik bir ortam oluştu. Ama dediğim gibi sektörün içine çok girdiğinizde zor. Yani çünkü orada yaşamamız gerekiyor para kazanmamız gerekiyor ilerlemeniz gerekiyor falan. O yüzden kapılıp gitmek de kolay. Şu anda Berlin'deyim mesela. Burada bir fon var Avrupa fonu. Orayla çalışıyorsun. Bir senaryo doktoruyla çalışıyorsun. Kültürel olarak bazen farklar var seni de buraya çağırıyor, dahil ediyor. Kendim yapacağımı zannetmiyorum. Gerçekten biraz karakterimde de bir sıkıntı var o anlamda. Yani böyle bir uyumlanamıyorum yani. Öyle söyleyeyim. Bir şekilde o oraya dahil olamıyor böyle çok öz çekirdek bir yerde kalmaya çalışıyorum. Onun hesabını kendime vermeye çalışıyorum. Senin daha şatafatlı bir yere de götürebilir çünkü o süreç. Oralara girmemeye çalışıyorum. Ama süreçlerin nasıl işlediğini gördüm aslında. Destek almanız için burada işlerini çok iyi biliyorlar. Yani senaryoyu yapıyı onun mekanizmasını çok çok iyi biliyorlar. Burada fonlar ile birtakım yollar açılıyor işte kurguyu buradan yapıyorsunuz. Ekipleri buradan alıyorsunuz falan. Böyle bir hafiften bir doku bozulmaya başlıyor aslında oralarda. Ama bir taraftan Türkiye'de para bulmak da zor. Falan filan gibi böyle nereden baksanız elinizi kazan bir mevzuya dönüşüyor. Ama şunu düşündüğümü biliyorum mesela; böyle sektörün içine girdikçe aslında böyle daha özgürce bir şeyler üretmek zorlaşıyor. Acaba sinema yapmasam da sadece yazsam mı falan diye düşünüyorum bazen. Bunu yapacağımdan değil hani film çekmeyi çok seviyorum. Sinemayı çok heyecanlı buluyorum ama bunu

düşünüyor olmayı da sıkıntılı buluyorum tabii ki...

K.Ö.: Önemli biri yere temas ettin. Bizler aslında okumayı da seyretmeyi de kendimiz dahil her şeyi aşmak ve aşındırmak için yapıyoruz, yapıyor olmalıyız bana öyle geliyor. Dolayısıyla yani böyle bir nasıl diyeyim, hayran olmaya bir şekilde mite doğru giden yolları kapamak lazım. İkincisi çok kıymetli bir şeyden bahsettin bir erdem olarak unutmaktan, özellikle malumatlarla bir sahte bilinç ve şöret kurabilirsiniz. Bundan kaçınmanın yolu ister istemez o sektör dediğin şeye mesafeli olmaktan geçiyor. Bedelleri var kesinlikle. Kritik şeye daha değindin çok onları kıymetli buluyorum yani vurgulayayım bir daha, bununla felsefe ile ilgilenen arkadaşlar çeşitli şekillerde karşılaşmışlardır “erdem olarak unutmak” ki bu coğrafyaya çok içkin bir şeydir. İkincisi niçin okuruz niçin seyrederez araçsallaştırmak için mi bir hedefe doğru ya da tekrar söylüyorum aşmak ve aşındırmak için.

Ç.V.: Evet şöyle bir şey yapmaya başladım son dönemde. Onlardan bir şekilde korunmak gerektiğini düşünüyorum. Belki de sadece sanat yapan insanlar olarak değil böyle bir acayip bir saldırı var. İşte sosyal medyası, kitapları, şu bu yani çok fazla bilgi var aslında etrafta. Onlar bir yerde dururken saf, gerçek, has bilgi, has duygular böyle sahici şeyler diğer tarafta duruyor. Dolayısıyla çok elemeye ve çok seçmeye başladım. Bazen bir şeyleri kaçırıyorsun o yüzden. Ama yine de daha faydalı olduğunu yani süreç içinde umarım daha faydalı olmaya devam eden daha böyle samimi işler çıkacağını düşünüyorum Dolayısıyla o kendi dünyamda kapalı kalmak, o öze ulaşmak yani orası çok çok değerli bir yer aslında. Yani herkesin yapması gereken bir şey diye düşünüyorum. Yani yapabilen bir film çekebilen ya da yazabilen insanların en nihayetinde o şeye hani bizim etkilendiğimiz işler için söylüyorum. Kendi dünyası içinde. Bir süre zaman geçirebilmesi gerekiyor.

S.Ö.: Sizi çok yorduk ama genç arkadaşlardan sorular var.

Ç.V.: Tabii...

Seray Köprücü: Merhaba hoş geldiniz az önce yaptığımız bir yorumda kadın olmasaydım belki de çekmezdim dediğiniz ifadeye dayanarak şöyle bir yorum yapmak istiyorum.

Ç.V.: Aslında tam öyle söylemedim. Düzeltiyim onu. Kadın olmasaydım çekmezdim. Yani bende bir hırs yaptı o mesele. Yani şu yüzden söyledim bunu. Aslında benim karakterime çok uygun bir şey değil film çekmek. Yani dediğim gibi çok kalabalık bir iş. Çok uzun soluklu bir iş, yorucu bir iş. Akli başında bir insanın yapacağı bir iş değil bu arada Böyle cidden oraya asılmanız gerekiyor. Bir şeyi böyle hırsla söylemek istiyor olmanız gerekiyor. Sadece orada bir eksiklik olduğunu düşünmesem hani bu meselelerin çok konuşulmuş olduğunu düşünsem yapmazdım anlamında söylüyorum. Kadın olmasam yapmazdım tam o oraya tekabül eden bir şey. Yani bir erkek olsaydım bu zaten bir sürü insan film yapıyor. Aynı şeyi anlatıp duruyorlar. Buraya girmezdim babında söyleyeyim.

S.K: Ben bu yönünüzün aslında filme bir artı kattığını düşünüyorum. Senaryolarınızda örneğin *Geriye Kalan* filminde oluşan senaryoda karakterlere olan yaklaşımınız eşit mesafede ve karakterlerin hem iyi yönleri hem kötü yönleri ortada duruyor. Yani tarafsız yaklaşıyorsunuz bütün karakterlere. Cezmi'ye de aynı şekilde, Sevda'ya da, Zühal'e de. Biraz duygusal açıdan yorumlamak istiyorum. Mesela Sevda'nın bir düzen endişesi var. Yani bir içerisinde bulunduğu düzeni devam ettirmek istiyor. Örnek veriyorum. İşte Cezmi'yi bu gömleği iki çizgiyle giymez tek çizgiyle giyinmez gibisinden bir yorumu var. Hani oradan yola çıkarak bir düzen endişesi olduğunu düşünüyorum. Zühal'in bir arzusu var, heyecanı var. Bir heyecan ve arzu arayışı içerisinde aslında o heyecanı arzuluyor. Cezmi'nin de inanılmaz bir tutkusu var. Bu duygular inanılmaz bir şekilde bütün film boyunca birbirini destekliyor ve birbiriyle iş birliği yapıyor aslında. Ben film boyunca hem psikolojik hem de sosyolojik açıdan bir sürü soru sordum yani kendine yani Cezmi neden böyle yapıyor? Zühal neden böyle davranıyor? Sizin filminizi güçlü buluyorum ben. Sizin filminizi güçlü tutan yani güçlü bulunduran özellikler sizce neler? Bence senaryo çok önemli. Bu daha ve çok karakterlere yaklaşımlar, işte güçlü kadın karakterlerinin olması filmi çok arşa çıkarıyor. Ve insanın aklında soru işaretleri bırakır. Ve Serdar Hocamız bize hep der eğer bir filmi izledikten sonra kafamızda soru işaretleri oluşuyorsa o iyi bir filmidir. Film izledikten sonra aklımda bir sürü soru işareti hatta izlerken de bir sürü soru işareti oluştu. Siz bunu neye borçlusunuz? Nasıl bu şekilde oluşturduunuz bu yapıyı. Yani kadın karakterler o kadar güçlü ki aslında hikâyeye onlar yön veriyor gibi

Ç.V.: aslında çok ikisinin de yaptığı şeyler hoş değil. Bir de bu feminist film anlatısında çok eleştirilen bir şeydir bu arada. Şöyle işte kadınların alanı yani olay örgüsü bir şekilde adamın üzerinden gidiyorsa yani işte Zühal Cezmi'den hoşlanıyor. Sevda Cezmi'yi daha doğrusu o evi kaybetmemek istiyorsa, bir şekilde adamı merkeze alarak bir hareket geliştiriyorlar aslında. Fakat bu filmin yaptığı şeyin tek farkı şu. Kadınları olayın nesnesi için değil de öznesi yapıyor. Yoksa aslında hikâyenin içeriğinde iki kadın adına da çok çok onaylayacağımız bir şey yok. Hani bence Zühal sonuçta o evli bir adamla birlikte oluyor. Bunu da çok hoş karşılayacağımız ve kutsayacağımız bir şey yok. Ama Sevda ve Cezmi'nin arasındaki ilişkinin karşısına koyduğumuzda bana böyle aman aman büyük bir suç gibi gözüküyor açıkçası ama bu belki biraz daha güçlü gözükmesine sebep oluyordur. İkisi de evet dediğiniz gibi öznesiler yani. Bütün o her neyse o kafa karışıklığı, korkuları, çıkarları işte bir tanesi tensel bir şey. Ya adamla vakit geçirmek için aşık falan değil yoksa en son. Zaten böyle bir kendine gelir gelmez de adamı bırakmak istiyor. Diğer evi, o hayatı istiyor ama evet, zavallı Cezmi'nin bütün bunlardan hiç haberi yok. Kadınlar tamamen kendi kararlarıyla hareket ediyorlar. Bu çok olmayan bir şey olduğu için yoksa feminist okuma açısından bir facia film. Sadece özne konumundalar. Film tek güçlü kılan bu aslında. Eğer okuma açısından bakacak olursak sadece özne olmaları önemli. O yüzden kadınlar seyrederken kendilerini çok kötü hissetmiyorlar aslında. Çünkü bir insanın işleyebileceği suçlardan söz ettiğinizde aslında onların güçlerinden de söz ediyorsunuz. Bir güç atfediyorsun orada, bir hareket alanı artıyor. Onu yapmayabilir, başka bir şey yapabilirsin ama o düzeni bir şekilde sürdürmeye devam ediyorsun gibi bir şey.

Cansu Şahbaz: Benim sorum aslında tam da aslında Seray'ın da biraz değindiği bir yerden gelecek. Sektörde kadın olmanın zorlukları var mı? Çünkü hala erkek egemen bir toplumda yaşadığımızı düşünüyorum her ne kadar son yıllarda evet kadınlar gücünü gösterdi. Farklı bakış açılarıyla ortaya içerikler üretmeye çalıştı ama merak ediyorum yani sizin karşılaştığınız problem var mı? bir podcast dinlemiştim Orada da bir yönetmenle bir röportaj gerçekleşiyordu. Kıyafetlerimi yadırgıyorlar. Yani kadın gibi giyinmemi istemiyorlar. İşte sen kamerayı nasıl tutacaksın? Nasıl yönlendireceksin? Tarzı yorumlar alıyorum demişti o kişi. Bu anlamda sizin de bu konu hakkında görüş ve düşüncelerinizi merak ediyorum. Çünkü burada hemcinslerimiz var ve gelecekte biz de bu sektörde yer alacağız. Deneyimlerinizi paylaşırsanız çok mutlu olurum.

Ç.V.: Rakamlara baktığımızda kadınların sektördeki konumu hala yüzde otuz civarında galiba bazı alanlarda görüntü ekiplerinde falan sayıları çok çok yüzde bire yüzde ikiye düşüyor. Genel olarak da yönetmen sayıları da düşük. Özellikle bir film, iki film çeken kadın yönetmen bulmaktan şu anda da çok zor. Sayıları düşük. Ben biraz böyle erkeksiz bir evde büyüdüğüm için çok feminist bir anneyle büyüdüm aynı zamanda. Dolayısıyla ben çevredeki yorumlarla ilgilenen biri hiç değilim. Daha doğrusu buna alışkınım büyüdüğümde evden çıktığımda ve sonra sektöre girdiğimde deminkine benzer bir defo hali aslında. Büyüme hikayem de aslında biraz daha erkeklerle barışma halidir yani. Ondan önce gerçekten tam bir sağırılık ve körlük hali. Dolayısıyla çok böyle şiddetli bir sıkıntı yaşadığımı hatırlıyorum. Oraya çok kapalıydım yani. Oradan gelen ilişkilere. Biraz da şunun etkisi var tabii sektörde işte asistan olmakla yönetmen olmak arasında çok büyük bir fark var. Yani çok uzun bir süredir sizin söylediğiniz türden sorunlar yaşamıyorum. Çünkü artık bir iktidar alanınız oluyor. İnsanlara iş sağlayabiliyorsunuz. Ne olursa olsun sizin sözünüz geçiyor ve sizin dediğinizi yapmak durumundalar. Şeylerle karşılaşıyorsunuz böyle alttan alta laf sokmalar, şunlar, bunlar falan ama gerçekten artık onları da çok iplemiyorum. Çok ilgilenmiyorum yani. Hani bir mesele olarak bile koymuyorum. Enerjimi bunlara harcamak istemiyorum daha doğrusu. Öyle söyleyeyim. O yüzden belki şunu önerebilirim. Kadın olarak bir şeye maruz kalmamak için yönetmenlik yapabilirsiniz. Gerçekten orası başka bir statü çünkü. Yani birinin asistanlığını yapmak gibi bir şey değil. Bir de şunu da söyleyeyim aslında onu söylemeyi de önemli buluyorum. Genel olarak dünyadaki erkeklerin sayısı çok fazla falan filan ama yine de şeyi unutmamak gerekiyor ne olursa olsun burası sanat camiası ne olursa olsun sizi dinleyecek insanları bulabileceğinize inanıyorum. Ben buluyorum mesela. Onu masaya koyuyorum. Onu kabul eder ya da etmez ama genellikle dinleme eğilimindedir. Hele artık zavallı adamcıklar yani ben çevrede görüyorum. Şöyle akıllandılar. Artık mesela konuşmuyorlar çok konuyla ilgili olarak. En azından bizim bulunduğumuz ortamlarda genellikle susmayı tercih ediyorlar. Ya da kendilerini düzeltmeyi tercih ediyorlar. Bir şekilde ne olursa olsun başka bir yerde olmaya benzemediğini düşünüyorum. Oralarda kalıp yani atlayabildiğinizi atlamamız gerek. Çünkü yani çok çok da enerji alan şeyler bunlar. Onun dengesine siz karar vereceksiniz Gerçekten. Hani ne zaman sesinizi çıkartmanız gerekiyor? Ne zaman artık bu ses tonuyla da uğraşmayayım? Ama orada bir beceri geliştirmek gerekiyor yani. Çünkü böyle bir dünya ve onların önünüzü kesmesine izin vermemek gerekiyor. Aslında söyleyeceğim şey bu.

Aytaç: Ben size çok imreniyorum. Ben *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutkudur* romanını askerdeyken okumuştum bütünün altı ay boyunca tuttuğum bütün nöbetlerde romanın filmini nasıl çekebilirim? sorusu kafamda dönmüştü. Bilmiyorum romanı ne kadar hatırlıyorsunuz ama bir Çıt meselesi vardır. Kitap boyunca devam eden. Peşine düştüm. Siz de sanıyorum sanki bu sesinin peşine siz de düşmüşsünüz. Bu sanki çıt sesi *Geriye Kalan* filminde. O elektriği mesela kıpırdaması filan gibi. İkinci bir husus da çocuk olsaydı film bambaşka bir yere gelirdi. Sanki *Geriye Kalan* çocuklu bir Müzeyyen'in hikayesi ama tabii burada Arif yok. Burada başka bir karakter var ama belki Müzeyyen'in yaşadığı bir başka aşk hikayesi gibi de olabilir. Yapımcı bunları düşünerek mi size bir film teklifinde bulundu?

Ç.V.: Tam bilmiyorum hani şunu biliyorum geriye kalanı seyretmişti ve geriye kalanı çok beğenmişti. Bu nedenle teklifi getirdi. Anlaşamayabilirdik ama anlaştık bu çocuk mevzusu tek kritik mevzu oldu aslında. Ama onu da çok tartışmaya açmadım ben yani. Benim için çok net bir şeydi. Yoksa senaryo aslında birkaç kere yazıldı. Birkaç versiyon verdik onlara bu arada Ceyda'nın da ismini anayım. Ceyda Aşar da vardır senaryoda. Onlara birkaç senaryo hikayesi sunduk bunun. Ama bu çocuk mevzusu yani benim için çok net bir mevzu. Ya orası artık gerçek dışı bir yer çünkü benim için yani. Yani bir inşaat işçisinin ne kadar zamanı varsa bir kadının da çocuk ile o kadar zamanı var çünkü. Ya öyle felsefe yapacak durumunuz olmuyor. Kitapta çocuk beş yaşındadır üstelik. Sonuçta sadece orada bir müzakere yaptık. Bir de çocuğun rolü vardı kitapta hatırlarsanız şeydir yani adamla konuşurlar falan filan. Onlar kabul ettikten sonra da devam ettik.

A: Şunu hatırlatmak isterim bir de sanki o yine de o çocuğun açığını ir yanlarında tolere etmek için ufak bir çocuk sahnesi de koymuşsunuz.

Ç.V.: Doğru evet var. Bu arada o da benim kızımdı. Müzeyyen'in yeğenydi o. Yeğeni olarak vardı.

S.Ö.: Yönetmenin dünyasıyla, izleyicilerin dünyası, akademisyenlerin dünyası şu anda karşılaştı. Gerçekten bana göre son derece yararlı bir sohbet oldu. Bize kendi dünyanızı açtığınız için çok teşekkür ederiz Çiğdem Hanım. Topluluğumuza renk verdiniz. Bizi takip edenlere güç kattınız. Çok teşekkür ederiz. Yeni projenizde yeni filmlerinizde tekrar size aynı zamanda davet de etmek isteriz. Her zaman birlikteyiz. Konuklara teşekkür ederiz. Çiğdem Hanım'a da son derece yararlı sohbeti nedeniyle teşekkür ediyoruz. Yeni söyleşilerde görüşmek dileğiyle.



sineFILOZOFİ

CİLT(VOL):8 SAYI(NO):15

HAZİRAN(JUNE) 2023