

# Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

Volume 03, Number 02 – December 2023

ISSN:2791-6790



1. Yıkım, Bellek ve Temsil: Belgesel Filmlerin Mekânsal Hafızayı İkame Edebilme Potansiyeli Üzerine Bir Araştırma / Destruction, Memory and Representation: A Study on the Potential of Documentaries to Substitute Spatial Memory / Mehmet Köprü, Fazıl Akdağ, Ceyhun Bağcı
2. Melodies of Desire and Darkness: Personifying Eros and Thanatos Through Film Music in *Morte a Venezia* and *La Pianiste* / Arzu ve Karanlığın Melodileri: *Morte a Venezia* ve *La Pianiste* Filmlerinde Film Müziği Yoluyla Eros ve Thanatos'un Kişileştirilmesi / Fatma Betül Ataş
3. Film Biterken: 1980 Sonrası Türkiye Sinemasında Yeşilçam'ın Çöküşünün Temsili / When the Film Ends: Representation of the Collapse of Yeşilçam in Post- 1980 Turkish Cinema / Dilara Balcı Gülpınar
4. Sinemada Yavaşlığın Estetiği: Yavaş Sinema Kavramıyla *Goodbye, Dragon Inn* (2003, Ming-liang) Filmini Düşünmek / The Aesthetics of Slowness in Cinema: Contemplating *Goodbye, Dragon Inn* (2003, Ming-liang) Through The Concept of Slow Cinema / Aziz Barkın Kadioğlu
5. Ideological Transformations of Family Discourses Produced in Popular Comedy Films in Turkey / Türkiye'de Popüler Komedi Filmlerinde Üretilen Aile Söylemlerinin İdeolojik Dönüşümleri / Fatih Değirmen
6. Derviş Zaim ile Söyleşi / Interview with Derviş Zaim / Mustafa Aslan

# Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

## İçindekiler

### ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

1. Yıkım, Bellek ve Temsil: Belgesel Filmlerin Mekânsal Hafızayı İkame Edebilme Potansiyeli  
Üzerine Bir Araştırma.....106-124  
Destruction, Memory and Representation: A Study on the Potential of Documentaries  
to Substitute Spatial Memory  
Mehmet Köprü, Fazıl Akdağ, Ceyhun Bağcı
2. Melodies of Desire and Darkness: Personifying Eros and Thanatos Through  
Film Music in *Morte a Venezia* and *La Pianiste* .....125-135  
Arzu ve Karanlığın Melodileri: *Morte a Venezia* ve *La Pianiste* Filmlerinde Film Müziği Yoluyla  
Eros ve Thanatos'un Kişileştirilmesi  
Fatma Betül Ataş
3. Film Biterken: 1980 Sonrası Türkiye Sinemasında Yeşilçam'ın Çöküşünün Temsili.....136-152  
When the Film Ends: Representation of the Collapse of Yeşilçam in Post- 1980 Turkish Cinema  
Dilara Balcı Gülpınar
4. Sinemada Yavaşlığın Estetiği: Yavaş Sinema Kavramıyla *Goodbye, Dragon Inn*  
(2003, Ming-liang) Filmini Düşünmek.....153-165  
The Aesthetics of Slowness in Cinema: Contemplating *Goodbye, Dragon Inn* (2003, Ming-liang)  
Through The Concept of Slow Cinema  
Aziz Barkın Kadioğlu
5. Ideological Transformations of Family Discourses Produced in Popular Comedy Films in Turkey.....166-182  
Türkiye'de Popüler Komedi Filmlerinde Üretilen Aile Söylemlerinin İdeolojik Dönüşümleri  
Fatih Değirmen

### SÖYLEŞİ / INTERVIEW

6. Derviş Zaim ile Söyleşi.....183-194  
Interview with Derviş Zaim  
Mustafa Aslan

# Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları 3 Film Studies Dergisi

İmtiyaz Sahibi /Owner and Executive Editor  
Türkiye Film Araştırmaları Derneği

Editör/Editor  
Doç. Dr. Mustafa Aslan  
Doç. Dr. Serhat Yetimova

İngilizce Dil Editörü/English Language Editor  
Dr. Özden Şahin Er

Tasarım/Design  
Doç. Dr. Adem Yücel

Yayın Kurulu/Editorial Board  
Doç. Dr. Adem Yücel, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi  
Doç. Dr. Mustafa Aslan, Sakarya Üniversitesi  
Doç. Dr. Serhat Yetimova, Sakarya Üniversitesi  
Doç. Dr. Tunç Yıldırım, Düzce Üniversitesi  
Doç. Dr. Sefa Doğru, Selçuk Üniversitesi  
Dr. Mustafa Evren Berk, Necmettin Erbakan Üniversitesi

Danışma Kurulu /Advisory Board  
Prof. Dr. Aytekin Can, Selçuk Üniversitesi  
Prof. Dr. Cenk Demirkıran, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi  
Prof. Dr. Peyami Çelikcan, İstinye Üniversitesi  
Prof. Dr. Zaur Mukarram, Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Rıdvan Şentürk, İstanbul Ticaret Üniversitesi

Adres/Adress  
Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi, Esentepe Kampüsü,  
Serdivan / Sakarya

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/film>

Aralık, 2023  
Cilt3, S ayı2

# Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

Bu sayıya gönderilmiş ve yayımlanmış/yayımlanmamış makaleler için değerli katkılarını esirgemeyen değerli bilim insanlarımıza teşekkürlerimizi sunuyoruz.

We would like to thank the valueable scientists for their precious time and contributions in evaluating the published and unpublished articles that were sent for this issue

#### Açık Erişim Politikası / Open Access Policy

Türkiye Film Araştırmaları Dergisi, Creative Commons Atıf-Gayriticari 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. Türkiye Film Araştırmaları Dergisi bilimsel araştırmaları halka ücretsiz sunmanın bilginin küresel paylaşımını artıracığı ilkesini benimseyerek, içeriğine anında açık erişim sağlamaktadır. Türkiye Film Araştırmaları Dergisi Budapeşte Açık Erişim Deklarasyonunu imzalamıştır.

Turkish Journal of Film Studies is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Turkish Journal of Film Studies provides instant open access to its content by adopting the principle that providing scientific research to the public free of charge will increase the global sharing of knowledge. Turkish Journal of Film Studies has signed the Budapest Open Access Declaration.

Aralık, 2023  
Cilt3, S ayı2

# Yıkım, Bellek ve Temsil: Belgesel Filmlerin Mekânsal Hafızayı İkame Edebilme Potansiyeli Üzerine Bir Araştırma<sup>1</sup>

## Destruction, Memory and Representation: A Study on the Potential of Documentaries to Substitute Spatial Memory

Mehmet Köprü<sup>2</sup>  
Fazil Akdağ<sup>3</sup>  
Ceyhun Bağcı<sup>4</sup>

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 10.08.2023 | Kabul Tarihi: 02.11.2023

### Özet

Konutlar sadece fiziksel barınaklar değildir. Özneyi oluşturan hatıraları da saklarlar. Deneyimler gerçekleştikleri mekanlarla birlikte bellekte yer edinirler. Ancak günümüz kentlerindeki hızlı dönüşümler, mekanların geçmiş ve gelecek arasındaki köprü işlevini zayıflatmakta ve kentsel-mekânsal hafızayı kesintiye uğratmaktadır. Özellikle fiziksel çevrenin yıkımı ve aynı çevredeki yeni yapılanmalar bireysel ve toplumsal belleğin devamlılığını olanaksız kılmaktadır. Böyle durumlarda mekânı imge üzerinden korumaya çalışmak bir alternatif olarak ortaya çıkmaktadır. Yıkılmak ya da dönüşmek üzere olan mekanların belgesel kayıtlarının mekânsal bellek açısından ikame bir işlevinin olup olmayacağı metnin temel meselesini oluşturmaktadır. Çalışmada öncelikle mekân ve bellek ilişkisi; mimarlık, sosyoloji, felsefe ve kültürel çalışmalar alanından metinlerle tartışılmaktadır. Arkasından belgesel filmlerin ikame bellek olarak işlevselliği sanat ve sinema alanından metinlerle ele alınmaktadır. Son olarak da yıkılan bir mahalle üzerine yapılan iki belgesel film üzerinden konu örneklendirilmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** *Mekân, Bellek, Belgesel Sinema, Kentsel Dönüşüm, Görsel Temsil*

### Abstract

Dwellings are not only physical shelters. They also store the memories that constitute the subject. Experiences take place in memory together with the places where they take place. However, rapid transformations in today's cities weaken the bridge function of spaces between the past and the future and interrupt urban-spatial memory. Especially the destruction of the physical environment and new constructions in the same environment make the continuity of individual and social memory impossible. In such cases, trying to protect the space through images emerges as an alternative. The main issue of the text is whether the documentary recordings of places that are about to be demolished or transformed will have a substitute function in terms of spatial memory. First, the relationship between space and memory is discussed with texts from the fields of architecture, sociology, philosophy and cultural studies. Then, the functionality of documentary films as a substitute memory is discussed with texts from the fields of art and cinema. Finally, the subject is exemplified through two documentary films about a demolished neighborhood.

**Keywords:** *Space, Memory, Documentary, Urban Transformation, Visual Representation*

<sup>1</sup> Bu çalışma Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü tarafından (SBA-2022-11913 kodlu proje) desteklenmiştir.

<sup>2</sup> Erciyes Üniversitesi, mehmetkopru@erciyes.edu.tr, Orcid: 0000-0002-3528-8820

<sup>3</sup> Erciyes Üniversitesi, fazilakdag@erciyes.edu.tr, Orcid: 0000-0002-3316-8104

<sup>4</sup> Erciyes Üniversitesi, ceyhunbagci@erciyes.edu.tr, Orcid: 0000-0001-5282-2653

## Giriş

Gündelik hayata dair her türlü deneyim bir mekân bağlamında gerçekleşir (Lefebvre, 2014). Mekânda gerçekleşen deneyimler, belirli bir süre sonra anımsamalarla birlikte belleğin bir parçası haline gelir. Toplum yaşantısının gerçekleştiği fiziksel çevre ve mekanlar, kişisel ve kolektif belleğin bağlamına zemin oluşturur. Mekân hem kişisel hem de kolektif belleğin oluşumunda “yer” görevi görür (Rossi, 1982, s. 6). Bu süreçte mekânın da kendi belleği eşzamanlı olarak oluşur. Rossi, kentin kendisini kentlilerin toplumsal hafızası olarak tanımlar ve hafızanın nesnelere ve yerle ilişkili olduğunu ifade eder. Rossi’ye göre kent hafızanın ‘yer’idir ve yerden bağımsız bir hafıza düşünülemez. Kent mekânları içinde geçmişle bağların kurulması kimlik ve aidiyet duygusunun tesisinde ve toplumsal belleğin gelişmesinde önemlidir. Bu nedenle, kent için tarihi ve kültürel değerleri olan yapılar ve çevrelerin korunması ve yaşatılması, kentin ve belleğin sürdürülebilirliği için önemlidir.

Kentler, çok uzun süreçlerde pek çok değişim ve dönüşüme uğrayarak şekillenirler. Kentin oluşum süreci, zamanla kente ait değerlerin gelişmesini sağlar ve bu değerlerin oluşturduğu aidiyet olgusu, kente kimlik kazandırır. Kentte gerçekleşen herhangi bir eylem, bulunduğu yerellikten bağımsız olarak değerlendirilemez. Yer, varoluşun ayrılmaz bir parçasıdır ve soyut olmaktan çok, biçimsel ve fiziksel özellikleri ile bulunduğu yerelliğe bir karakter kazandırmaktadır. Yerin kendine özgülüğü ve ruhu, kentsel karakter ve kimliğin oluşmasında oldukça önemlidir. Bu bağlamda kentin fiziksel biçiminde meydana gelen değişim ve dönüşümler kentin hem ruhunu hem de kimliğini etkilemektedir. Her dönemde kentte yaşayanlar, mekânın ruhunu kişisel deneyimlerle üretmekte ve kolektif belleğin mekânda nesnelleşmesini sağlamaktadırlar. Kent mekanının işlenmesiyle ortaya çıkan yapılar çevre, kentlinin yaşam pratikleri için bir üretim ortamı haline gelir. Toplumsal ilişkilerin üretildiği kamusal mekanlar, kolektif belleğin ve kentsel kimliğin oluşmasına hem zemin oluşturmakta hem de tanıklık etmektedirler.

Mekân ve zaman odaklı bellek araçları birden çok duyuya hitap eden farklı bileşenlere sahiptir. Bir mekânı anımsama aracı haline getiren tek bir unsur yoktur. Kokusu, dokusu, görüntüsü, ışığı ya da bir bütün olarak atmosferi birleşerek bir bellek haline gelmektedir. Tarihsel değer atfedilen ya da farklı gerekçelerle özel olduğu düşünülen bazı yapıları korumak ya da yeniden işlevsel hale getirmek amacıyla gerçekleştirilen kapsamlı restorasyon ya da renovasyon çalışmalarının bazen hayal kırıklığıyla sonuçlanmasındaki en önemli gerekçelerden biri de, farklı bileşenlerden oluşan bu atmosferik *aura*’nın aslında hiçbir zaman tam olarak korunamamasıdır. Diğer taraftan bu tür yenileme işlemleri çok sınırlı sayıdaki yapı için mümkündür. Oysa bireysel ya da toplumsal bellek işlevi açısından bakıldığında gündelik mekanların da bir değeri vardır. Herhangi bir resmi ya da tarihsel işlevi olmayan herhangi bir sokaktaki sıradan bir ev, kişisel ya da toplumsal bellek işlevi açısından bir kaleden ya da saraydan çok daha önemli olabilir. Ancak bunların çok az bir bölümü kentlerin dönüşümleri sırasında ve çoğunlukla da şans eseri korunarak gelecekte ayakta kalabilmektedirler. Büyük bir bölümü ise kalıntı haline bile gelemeden yeni yapıların altında kaybolup gitmektedir. O nedenle bu belleği korumanın daha ulaşılabilir ve pratik başka yolları da düşünülmelidir.

İşte bu çalışmada, mekânsal belleği korumanın bir aracı olarak imgesel kayıttan faydalanılıp faydalanılamayacağı tartışılacaktır. Çalışmanın çıkış noktasında bulunan iki belgesel film, şu an tamamen yıkılmış olan kentsel mekanların kayıtlarının farklı yaklaşımlarla çekilmesiyle ve kurgulanmasıyla üretilmişlerdir. Kentsel dönüşümün en yoğun yaşandığı şehirlerden biri olan Kayseri’de çekilmiş ve amaçlı örneklem yöntemine göre belirlenmiş olan bu filmlerden *Metruk Vaha* (yön. Mehmet Köprü, 2019<sup>5</sup>), henüz yaşamın devam ettiği ama yıkımın da yaklaştığı bir alana odaklanırken diğer belgesel film *Kalıntılar* (yön. Mehmet Köprü, 2023) yıkım için tamamen boşaltılmış olan binalarda çekilmiştir. Çalışmada öncelikle mekân ve bellek ilişkisi irdelenecek ve devamında film kaydının mekânsal belleği koruma noktasındaki üstünlükleri ya da eksiklikleri başka kayıt şekilleriyle de kıyaslanarak tartışılacaktır. Arkasından filmlerin çekildiği Sahabiye Mahallesinin kent kimliği, tarihi

<sup>5</sup> Bu filmin, jenerik kısmına yıkım görüntülerinin de eklendiği 2020 tarihli başka bir versiyonu daha vardır.

ve belleği açısından öneminden bahsedilecek ve son olarak da bu iki filmin yapım öyküleri ve genel üslup özellikleri üzerinden konu örneklenilmeye çalışılacaktır.

### 1. Mekân, Bellek ve Kent Kimliği İlişkisi

Rossi'ye göre tarih, kentlilerin ortak hafızasıdır ve tarihselliğin kent üzerinde etkisi önemlidir. Tarih kendisini 'Artifakt'<sup>6</sup>lar üzerinden ifade eder. Rossi'nin tabiriyle artifakt, yalnızca kentte bulunan bir yapı değil, aynı zamanda kentin bir parçasıdır, hatta kendisidir. Kentsel artifaktlar fiziksel şeyler olmaktan öte, kentin bütün tarihidir, coğrafyasıdır, strüktürüdür ve sosyal yaşantısıyla olan bağlantısıdır. Kentin kendisi de tekil yapılara ve bölgelere bölünmüş bir artifaktır (Rossi, 1982, s. 93). Bu bağlamda kentteki her bir fiziksel nesne potansiyel olarak bir artifaktır. Binalar, caddeler ve bölgeler kente dair/ait kültürel ve sosyal göstergelerdir. Artifaktları özel kılan ise, nitelik, özgünlük ve ünikliğidir. Artifaktın özgünlüğü, malzemesinden çok formuna, zamanla ve mekanla oluşmuş karmaşık yapısına, tarihi zenginliğe ve yaşanan bütün deneyim ve hatıralara/anımsamalara dayanmaktadır. Rossi, yapıların üzerinde bulunduğu yer ve tarihsel bağlamı ile bir 'Locus'<sup>7</sup> olabileceğinden ve artifaktların kendi lokuslarıyla bir bütün olarak simgeleşebileceğinden bahsetmektedir (Rossi, 1982, s. 93).

Bellek kavramı, genelde birbirinden bağımsız olmayan iki grupta incelenir: öznel-bireysel ve kolektif bellek. Deneyimlerin anlamlı anılar olarak bilinçte yer edinmesi kişisel belleği oluşturur. Bu deneyimler kentteki her birey için farklı şekillerde yaşanır ve biriktirilir. Bu yüzden aynı bağlamda bile olsa yaşanan benzer deneyimlerin anımsanma şekli ve uyandırdığı duygular birbirinden farklı olmaktadır. Halbuchs belleğin toplumsal boyutu üzerinde durur ve belleğin bireysel bir oluşum olduğunu fakat içinde yer aldığı sosyal ve fiziksel çevreden bağımsız olamayacağını ifade eder. Bu bakımdan belleğin kolektif bir süreç içinde oluştuğunu ve çoğul bir yapıda olduğunu savunur (Halbwachs, 1992). Her kolektif belleğin bir sosyal grubu işaret ettiğinin ve günün şartlarına ve önceliklerine göre sürekli değiştiğinin altını çizer ve bu nedenle toplumsal belleğin sabitlenemeyeceğini düşünür. Belleğin sürekli güncellenen ve değişen dinamik yapısı, zaman kavramının bellek üzerindeki önemini ortaya koyar. Bireyin hatırladığı her anı, geçmiş zamanda ifade bulur ve oluştuğu zamanla birlikte anlamlı hale gelir. Bireysel bellek toplumsal belleği oluştururken, aynı zamanda toplumsal bellek tarafından da şekillendirilir.

Anderson'a göre ise bellek, somut toplumsal deneyimlere bağlı olarak, geçmişle günümüzün ortak paydalarından oluşmaktadır (Anderson, 1999). Bellek oluşumunda kentler, kentin okurları olan kentliler için bir zemin oluşturur ve her bireyin kendi okumasındaki ana nesne olarak bellekte yer edinir. Kent belleği, zaman ve mekân kavramlarından bağımsız olarak değerlendirilemez. 'Yer' kolektif belleği oluşturan bireysel deneyimler 'zemin'ini oluştururken, zaman kavramıyla bu deneyimler tanımlı ve anlamlı bir anı olarak kaydedilir. Zaman soyut ve homojen bir kavramken, süreç ve an somut ve ölçülebilirdir. Zaman Mekânsallaştırıldıktan sonra algılanabilir, ölçülebilir ve bellekte yer edinebilecek bir anlam kazanır. "Zaman mekândan ayrılmadığında, birinin anlamı diğerinde dolaysızca (entelektüel dolayım olmadan) keşfedilir" der Lefebvre (Lefebvre, 2014, s. 252).

Kent belleğinin zeminini oluşturan çevreler de zaman ve süreç bağlamında ele alındığında anlamlı nesnelere haline gelirler. Kentlerin hafızaları da tıpkı insanlar gibi zamanla oluşur, değişir ve dönüşür. Kentin sahip oldukları, hatırladıkları ve unuttukları, kentlinin de hatırlama ve unutma eylemleriyle ilintilidir. Kent kimliği, ortak hafıza ve ortak geçmişten beslenir ama kökleri toprakta değil 'yer'de ve mekandadır. Lynch, "[H]er bir kentlinin kentin bazı kısımlarıyla uzun bir münasebeti olmuştur ve ona ilişkin imgesi hatıra ve anlamlarla yüklüdür" derken kentlinin belleğinde kentin nasıl

<sup>6</sup> Rossi'ye göre şehri oluşturan kentsel artifaktlar, tarih, coğrafya ve toplumun oluşturduğu kentleri geçmişten geleceğe bağlayan fiziki aktörlerdir (Rossi, 1982, s. 93).

<sup>7</sup> Aldo Rossi, Şehrin Mimarisi'nde Locus'un belirli bir yer ile oradaki binalar arasındaki ilişki olduğunu ifade eder ve hem tekil hem de evrensel olduğunu vurgular. Locus'un tekil ve fiziksel bir yer olarak önem taşıdığını ve kentsel artifaktın anlaşılması için zorunlu koşul ve nitelikleri vurguladığından bahseder (Rossi, 1982, s. 93).

anlamlandırıldığına dikkat çeker (Lynch, 1960). Kente eklenenler kadar kentten eksilenler ve kentte değişenler de zamanla kentin belleğine yerleşir ve kimliği dönüştürür.

Rossi, kenti mimarlık nesnesi olarak anlamayı tercih eder. Burada kastedilen mimarlık, kentin görünen imgesi veya kentteki farklı mimarlıkların toplamı değil, kentin zaman içerisinde inşasıdır. Bu inşa geçmişle bugünü bağlarken aynı zamanda kolektif belleğin de zeminini oluşturur. Rossi'ye göre mimarlık, toplumdaki ve yaşantıdan ayrı tutulamaz. Rossi, kentleri tıpkı insanlar gibi benzersiz deneyimleri bünyesinde barındıran nesnelere olarak değerlendirir. Kentlerin, kentte bulunan yapılar aracılığıyla hatırlama eylemini gerçekleştirdiğini ve kentteki yapıları korumanın kent belleğinin korunması ile benzerlik gösterdiğini ifade eder (Rossi, 1982, s. 93). Kimliği kentteki bütün izler oluşturur, kentteki yapılar silinir veya aslından uzaklaştırılarak değiştirilirse, hafıza kaybı ve kimlik krizi ortaya çıkar ve kent, içinde yaşayan insanlar için tarihi bir gösterge ve referans olmaktan uzaklaşır.

Rossi'ye göre toplumsal bellek, mimarlık ve kenti oluşturan her türlü değerlerin ortak birlikteliğinden oluşmaktadır. Rossi'nin belleğe ilişkin tanımları, Halbwachs'a göre daha mekânsaldır. Rossi, kentin kendisini orada yaşayanların kolektif belleği olarak tanımlar. Kente ilişkin her parça, içinde kentten izler barındırmaktadır. Kenti oluşturan mimariler, mekânlar üzerinden üretilen sosyal ilişkilerle kent belleğinin bir parçası haline gelmekte, bu ilişkiler ağı da kentin tarihi içinde akararak zamanla onu biçimlendirmekte ve sürekli yeniden üretmektedir. Kenti yaşayan bir organizmaya benzeten Rossi, kent ve mimarlığı belleğin dolaylı özneleri olarak yorumlamıştır (Rossi, 1982, s. 96). Yerin zaman içerisinde biriktirdikleri, onun anlamını ve ruhunu oluştururken, kendisinin de bir belleği ve kimliği oluşmaktadır.

Kentsel mekânın kimliği, kentlinin kent mekanıyla etkileşimi ile şekillenir. Kent kimliği, kenti oluşturan fiziksel, sosyal ve doğal yapıların sürekliliğiyle geleceğe taşınır. Kimlik, Lynch (1960) tarafından bir nesnenin diğer nesnelere farklı ve özgün olma durumu olarak ifade edilmekte ve kimliğin benzersiz, tek ve biricik olduğu savunulmaktadır. Lynch, şehirlerde eşzamanlı ve sürekli olarak var olan üç bileşenden bahsetmektedir; kimlik, yapı ve anlam. Kenti anlamaya yönelik çalışmalarında, kent imgesinin içeriğini yollar (*roads*), kenarlar (*edges*), bölgeler (*areas*), düğüm noktaları (*nodes*) ve işaret noktaları (*landmark*) olarak beş bileşen ile tanımlar. Lynch'e göre kentte her zaman duyumsanandan fazlası vardır ve kent kendini oluşturan bütün parçaların toplamından daha fazlasıdır. Kent sürprizlerle doludur ve kentte her an keşfedilmeyi bekleyen yeni sahneler ve manzaralar bulunmaktadır. Kentin manzaraları ise hiçbir zaman kendi başına algılanmaz. Kentteki sosyal ve kültürel donatılar, bu manzaranın zeminini oluşturan, bazen de bu manzarayı oluşturan bileşenlerdir. Kentteki bu tür okumalar ise, her bir kentli hafızasında anımsamalar ve anlamlandırmalarla şekillenen imgeler olarak saklanmaktadır.

Homojenlikten uzak bir yapıda olan kentte her bir katman bütünden bağımsız olarak okunur. Kentlerin bu çok parçalı yapısı, onu algılanması zor karmaşık bir forma dönüştürür. David Harvey (2009) kent mekanını iki farklı açıdan ele alarak tanımlar ve mekânın sadece fiziksel görünümünün ötesinde olduğunu savunur. Harvey'e göre fiziksel mekanlarla birlikte sosyal mekanlar da bulunmaktadır ve sosyal mekân, karmaşık, düzensiz, belki de kesintiye uğrayan ve neredeyse fiziksel mekândan tamamen farklı bir yapıdadır. Sosyal ve fiziksel bileşenler mekânın kimliğini oluşturmaktadır. Yaşam tarzı, tarihi ve kültürel özellikler, gelenekler ve toplumsal değerler gibi girdiler de en az fiziksel mekanlar, yapılar ve binalar kadar mekânın kimliğini belirleyen faktörlerdir. Anlam ve mekân-insan ilişkisinden bağımsız sadece fiziksel bileşenler üzerinden yapılan değerlendirmeler, kimlik kavramını anlamak için yeterli olmayacaktır.

Norberg-Schulz (1980), sonradan Castello (2010) tarafından "aura" olarak benzer şekilde ele alınan "Genius Loci" kavramı üzerinden kimlik meselesini ele alır. Norberg-Schulz, her mekânın farklı bir ruha sahip olduğunu savunur ve bireyin kimliğinin de mekanlar gibi içinde bulunan fiziksel ve çevresel şartlar dahilinde geliştiğini ifade eder. Yerin sosyal ve fiziksel karakteri aynı zamanda o yerin ruhunu da yansıtır ve "Genius Loci" olarak ifade edilen bu ruh, kent kimliğinin en önemli parçalarından biridir.



Norberg-Schulz'a göre, yapılı çevre kendiliğinden ortaya çıkmış bir şey değildir, aksine bünyesinde anlamlar barındıran bir yapıdadır (Norberg-Schulz, 1980).

Tanyeli, kimliğin en azından dört anlamda<sup>8</sup> tekil olmadığından bahseder ve gerçek veya mutlak kimliğin olanaksızlığını savunur. Tanyeli'nin bahsettiği bu dört parametreden üçüncüsü zaman kavramıdır (Tanyeli, 2013, s. 459). Kimlik, sadece zamanla açıklanamayacak fakat ondan bağımsız da var olamayacak bir kavramdır. Zaman kavramı kimliği/kimlikleri dönüştürür, değiştirir, çoğullaştırır. Zamanla var olan kimlik yine zamanla değişmekte, kaybolmaktadır. Kentlerin kimliği de yine aynı senaryoya tabi olur. Zamanla oluşan kentler, yine zamanla kaçınılmaz olarak dönüşür, değişir veya yok olur. Bu dönüşüm ve değişim ise, fiziksel olanı biraz daha geriden takip ederek imgelere, kimliklere yansır.

Kent ve kimlik konusunda yapılan çalışmalar genel olarak değerlendirildiğinde, kentlerin ve kentlilerin karşılıklı etkileşimle zaman içerisinde birbirlerini oluşturan iki farklı özne oldukları anlaşılır. İnsan kente kimlik kazandırırken aslında kendi kimliğini de oluşturmuş, kenti inşa ederken kendini de inşa etmiş, kenti dönüştürürken kendini de dönüştürmüştür. Kente fiziksel olarak yapılan her müdahale aynı zamanda kentin sosyal yapısına da etki etmektedir. Kentin okurları olan kentlilerin okuyacağı sayfaları değiştirmek/dönüştürmek, okurun kente dair farklı bilgilere, deneyimlere ulaşmasına ve dürüst olmayan toplumsal yansımalara sebep olacaktır. Bu yüzden kente yapılacak müdahaleler basit fiziksel süreçler değil, kentteki insanların ve hatta belki de sonraki jenerasyonların üzerindeki önemli etkileri olan müdahalelerdir.

## 2. Mekânı Mumyalamak

Sinema teorisinin ve eleştirisinin önde gelen isimlerinden biri olan André Bazin, fotoğrafın özünü ve doğasını tartıştığı "*Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi*" adlı önemli bir makalesinde, plastik sanatların psikanalitik ve evrimsel kökenlerine dair ilginç bir tespit bulunur. Bazin'e göre resim ve heykel sanatı "mumya kompleksi" adını verdiği bir güdüden beslenir. Buna göre, dünyaya dair imgeleri taklit etmenin kökeninde, tıpkı ölümlerin mumyalanmasında olduğu gibi, ölümün ve dolayısıyla da zamanın yok edici etkilerine karşı bir tür direnme arzusu yatmaktadır. "Ölüm, zamanın zaferinden başka bir şey değildir. Varlığın maddi görünüşlerini yapma bir şekilde saptamak, varlığı süre ırmağından çekip almaktır, yaşama kavuşturmadır" (Bazin, 1966, s. 30).

Fotoğrafın, icat edildiği ilk günlerden itibaren, yaygın kullanım alanlarından birinin portre fotoğrafçılığı olması bu nedenle şaşırtıcı değildir. Toprağa karışıp gidecek olan birinin görüntüsünü kurtarmak için onun fotoğrafı çekmek, bedenini mumyalamaya göre hem çok daha kolay hem de daha işlevseldir.<sup>9</sup> Çünkü yaşayan birinin fotoğrafı, ölmüş birinin bedeninin mumyasından farklı olarak, halen o kişinin enerjisini ve *aurasını* kısmen taşıyacaktır.

Benzer bir kolaylık ve işlevselliğin mekân fotoğrafçılığı için de geçerliği olduğunu söyleyebiliriz. İnsan bedeni gibi mekanlar da zamana karşı direnememekte ve onlar da toprağa karışıp gitmektedir. Bu süreç doğal yollardan olduğunda binlerce yıla yayılabilirken, insan eliyle gerçekleştiğinde çok kısa sürede olup bitmektedir. Özellikle de kentsel dönüşümlerin oldukça hızlı gerçekleştiği bölgelerde ve dönemlerde bu yok oluş on yıllar içerisinde gerçekleşmektedir. Böyle bir durumda toplumsal bellek ya da kent kimliği açısından önemli olan yapıların bir şekilde korunması daha da önemli hale gelmektedir.

<sup>8</sup> Tanyeli'ye göre kimlik öncelikle nesnel değil öznel olduğu için tekil değildir. Kişinin kendi sahip olduğu kimlikle başkalarının o kişinin sahip olduğunu düşündüğü kimlik aynı değildir. İkinci olarak birey, ait olunan toplumsal grup, cemaat, sınıf, ulus, meslek, cinsiyet, meslek, kent vs gibi sayısız ölçüte göre farklılaşan çok sayıda ayrı kimliğe sahiptir. Kimliği çoğullaştırılan üçüncü parametre ise zamandır. Zamanın dönüştürücü gücü kimlik üzerinde de etkilidir. Kimliğin tekilliğini mümkün kılınan dördüncü ve son parametre ise bağlamdır. Tanyeli bağlamın kimlik üzerindeki etkisini şu basit örnekle açıklar: Çin'e giden biri kendini batılı kimlikli hissedebilirken, Fransa'da şarklıym demeye yüksünmeyebilir. Tüm bu parametrelerin ışığında Tanyeli gerçek kimlik nedir sorusuna "Çok basit; "gerçek kimlik" diye bir şey yoktur." Diye yanıt verir (Tanyeli, 2013, s. 461).

<sup>9</sup> "Bütün fotoğraflar *memento mori* niteliği taşır, yani ölümü akıldan çıkarmamaya yarar" (Sontag, 2008, s. 19) diyen Susan Sontag da, fanilik ile fotoğraf arasındaki bu ilişkiyi tersinden doğrular.

Ne tür yapıların bu bağlamda önemli olduğu ya da bunların hangi şekilde korunabileceği konusu ise tartışmaya açıktır.

Korunmaya değer denildiğinde genellikle tarihsel önemiyle, manevi kimliğiyle, ticari değeriyle ya da mimari işçiliğiyle dikkat çeken anıt ya da ‘etiket’ yapılar akla gelmektedir. Kale, saray, köşk, ibadethane gibi dini, askeri ya da önemli sivil mimari yapılar ya restorasyon gibi mimari tekniklerle ‘mumyalanmakta’ ya da resim ve fotoğraf gibi görsel kayıt araçlarıyla kayıt altına alınmaktadır. Çoğunlukla da bunların her ikisi birden kullanılmaktadır. Örneğin çoğu şehirde bulunan kaleler ya da kent surları yüzlerce yıldır fiziksel olarak korunmalarının yanında, eski tablolarla, tarihi fotoğraflarla, turistik kartpostallarla ya da farklı amaçlarla çekilen filmlerle görsel olarak da kayıt altına alınmışlardır. Böylece iki defa korunmuşlardır. Bugün bu tür yapılarla ilgili araştırma yapmak isteyen biri, ister mekânın doğrudan kendisine ulaşabilir, isterse de yüzlerce yıl öncesinden kalma görsel materyallerini kullanarak karşılaştırmalar yapabilir. Ancak aynı kişi bu şehirdeki çoğunluğu oluşturan normal insanların yüzyıl önce nasıl evlerde yaşadığıyla, yemeklerini ne tür mutfaklarda yaptığını ya da geceleri nasıl odalarda uyduklarıyla ilgili bir değerlendirme yapmak istediğinde ise hem fiziksel hem de görsel olarak çok daha az materyale ulaşabilecektir. Oysa bu tür ‘sıradan mekanlar’ ya da Paul Connerton’un değimiyle “mahaller”<sup>10</sup> oradaki gündelik yaşama, toplumsal belleğe ve kentin gerçek kimliğine dair şehir surlarından çok daha fazla veri barındırmaktadır. Çünkü gerçekte insan yaşamının büyük bölümü, bağlama göre konut, ev ya da yuva denilen bu mekanlarda geçmiştir. Ancak yıkımlar söz konusu olduğunda ilk gözden çıkarılan yerler de buralar olmaktadır. O nedenle mekânın imge üzerinden korunmaya çalışılması en çok da daha az önem verilen bu yapılar için gereklidir.

## 2.1. Mekân Nasıl Kaydedilir?

Mekanları kayıt altına almanın çok farklı nedenlerinden ve yollarından bahsedilebilir. Kenti geçici süreliğine ziyaret eden bir seyyah, gezgin ya da turist burayla ilgili dikkat çeken ya da kendinde iz bırakan yapıları, ilerde tekrar hatırlamak ya da başkalarına da göstermek için elindeki teknik imkanlara göre sözlü, görselle ya da her ikisini de kullanarak kayıt altına alabilir. Bu tür kayıtların öncülerinden ve ilk akla gelenlerinden olan seyahatname benzeri gezi kayıtları ya da rehberleri, bazı harita çizimleri içerseler de büyük oranda metne dayanırlar.

Metne dayalı kayıtların başka bir gerekçesi de kurmaca metinlerdeki olayların talep ettiği zaman-mekanların yaratılmasıdır. Bilindiği gibi her olay bir zaman-mekân içerisinde gerçekleşir ve roman benzeri anlatılar da olay örgülerini kurmak için öncelikle bu zaman-mekanları ya da Bakhtin’in değimiyle “kronotoplar”<sup>11</sup> (2001) kurarlar. Bu tür kurulumlarda önemli olan mekânın gerçekçi şekilde betimlenmesinden ziyade anlatının talep ettiği uygun ruh halini ve atmosferi kurmak olsa da gerçek mekanlarda geçen bazı kurmaca metinler, doğrudan bu amacı taşımaları bile, mekanlara dair bir tür kayıt işlevi de görebilirler. Örneğin Dostoyevski’nin *Beyza Geceler* isimli öyküsü, olayların geçtiği dönemin St. Petersburg’unun hem kamusal hem de bireysel mekanlarına dair bazı detayları bize aktarır.

Ancak edebi ve sözlü aktarım, ne kadar detaylı olursa olsun mutlaka bir şeyleri atlamak zorundadır. Çünkü bir mekânı, tüm statik ya da dinamik unsurlarıyla olduğu gibi söze dökmek, neredeyse imkansızdır. Bu durumda görsel kayıt, renkten dokuya ve ışıktan eyleme kadar barındırabileceği sayısız detayla sözlü betimlemenin önüne geçmektedir. O nedenle “[G]örsel temsiller gerek bir kentin bütününe gerekse belirli kentsel mekanları tanımlamakta ve bunlarla özdeşleşme sağlamakta oldukça etkin araçlardır” (Batuman, 2019, s. 16). Ancak temsiliyet yetkinliği ve gerçeğe yakınlık bu aracın tüm formlarında aynı değildir. Derinlik algısının olmadığı Mısır hiyeroglifleri ile perspektifle ilgili keşiflerin

<sup>10</sup> “Hatırlama eylemlerinin birçoğu belirli bir bölgeye özgüdür” (Connerton: 2012, s.17) diyor Connerton, mekan ve hatırlama eylemi arasındaki ilişkiyi açıklarken iki farklı kategoriden bahseder. Bunlardan birisi, belirli olaylarla bağlantılı isimler almış olan “anıt mekanlar” (Connerton: 2012, s.20) iken diğerleri “kültürel belleğin yeri olan” (Connerton: 2012, s.28) ev ve sokak benzeri mahallerdir.

<sup>11</sup> Bakhtin, romanlardaki zamansal ve mekansal bağlantıları incelemek amacıyla matematikte kullanılan kronotop yani zaman-uzam kavramından faydalanır. Böylece “edebiyatın biçimsel olarak kurucu kategorisi” olarak gördüğü zamanı ve mekânı ayrı ayrı ele almak yerine, tıpkı fizik ve matematikteki gibi tek bir unsur olarak inceleyebilmiştir. (Bakhtin, 2001, s. 315-316)

zirveye ulaştığı Rönesans tablolarındaki mekânsal temsiller birbirinden ne kadar farklıysa, mekânı sadece statik unsurlarıyla kaydedebilen fotoğraf makineleri ile video kamera ve sinema kamerası gibi hareketli kayıt araçlarınınki de en az o kadar farklıdır.

1800'lerden itibaren kullanılan fotoğraf makineleri, nesnelere yansıyan ışığı, lensinde (ya da konu bağlamında daha anlamalı olan şekliyle 'objektif'inde) yoğunlaştırarak doğrudan duyardan (gümüş levha, fotoğraf filmi, elektronik sensor vs.) aktardığı için, mekânın aslına uygun kaydında önemli bir aşamayı temsil etmektedir şüphesiz. Özellikle de artık var olmayan mekanlara ait fotoğraflar sadece belgesel değil, duygusal olarak da önemli materyallerdir. Örneğin *'The History of Photography: From 1839 to the Present'* isimli eserinde Beaumont Newhall, "Marville'in çektiği, III. Napoléon devrinde kaderine terk edilen Paris sokaklarına ve evlerine ait fotoğrafların, 'kaybolup giden bir geçmişin melankolik güzelliğine' sahip olduğuna dikkat çeker" (Kracauer, 2015, s. 92). Böyle durumlarda fotoğraf, John Berger'in bahsettiği gibi bir tür 'uzamsal bellek'<sup>12</sup> işlevi yüklenerek kaybolup giden yerlerin hatırasını kısmen yaşatabilir. Diğer taraftan fotoğraflanan mekânın kendisi de Susan Sontag'ın bahsettiği "pathos"<sup>13</sup> ile yüklenir. Böylece fotoğraf ile fotoğraflanan mekân arasında simbiyotik bir ilişki ortaya çıkar. Fotoğraf ortaya çıkmak için mekânı kullanırken onu melankolik ve dokunaklı bir bellek aracına dönüştürebilir.

Ancak ilişkideki bu verimlilik, fotografik kayıta bazı sorunlar ve eksikler olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Özellikle de söz konusu gerçekçi ve ideal bir mekân deneyimi aktarımı olduğunda bu sorunlar daha fazla ön plana çıkmaktadır. Çünkü insanın mekân deneyimi sadece durağan bir imgeden ibaret değildir. Doku, koku, devinim, atmosfer, ısı, nem gibi birçok duyuşal bileşenle mekân algımız bütünlüklü bir olgudur. Fotoğraf ise bunların birçoğundan yoksundur. Fotografik uzamın iki boyutlu ve hareketsiz doğası gerçekçi deneyimden oldukça uzaktır. "Üstelik bu o kadar farklı bir doğadır ki, fotoğraf karesinde, 'oradaki' bir insanın bilinçli biçimde ördüğü bir mekân yerine, bilinçsizce şekillenmiş bir mekân görünecektir" (Benjamin, 2013, s. 11). Çünkü mekân deneyimini oluşturan çoğu duyuşal bileşen fotoğrafta yoktur. "Fotoğraf, zamanın olduğu denli mekânın da ince bir dilimidir. Fotografik görüntülerin idare ettiği bir dünyada bütün sınırlar ('çerçeveleme') keyfi ve yapay görünür" (Sontag, 2008, s. 27-28). O nedenle, Frederic Jameson da fotoğrafı mimari yapılar için "kötü" bir ikame aracı olarak görür ve şöyle der:

Mevcut bir binanın fotoğrafı ise farklı bir ikame -isterseniz 'kötü' bir ikame diyelim, şeylerle ilgili bir düzenin bir diğerinin yerini alması, binanın kendi görüntüsüne -hatta 'düzmece' bir görüntüsüne dönüşümü olmaktadır. İşte bundan dolayıdır ki mimarlık tarihinde ve mimari yayınlarda klasik ya da modern binaların çok sayıda fotografik görüntülerini alımlarız ve sonunda bu fotografik imgelerin şeylerin kendileri olduklarına inanırız. Hiç değilse Proust'un Venedik resimlerinden bu yana hepimiz, çerçeve ve görüş açısının bizlere binanın kendisi ile karşılaştırıldığında her zaman ayrı, oldukça farklı bir şeyler veren fotoğrafının oluşturucu görsel yarıltıcılığına karşı duyarlılığımızı muhafaza etmeye çalışırız. (Jameson, 2011, s. 188).

Tek bir görüş noktasını dayatan fotografik imge, çekilen şeylerin alımlanışını o derece dönüştürür ki, fotoğrafa bakan insanların "kendilerini içinde güvenli hissetmedikleri bir mekânı ellerinde tutmalarına da yardımcı olur" (Sontag, 2008, s. 10). Bu güvenin nedeni fotoğraftaki mekanla gerçek mekân arasındaki mesafedir. Zamanın donduğu ve sabitlendiği bir aracın böyle bir mesafeye neden olması kaçınılmazdır. O nedenle, devinim sayesinde zamanı da algılanabilir hale getiren ve kamera hareketleri sayesinde çerçeveyi de sabit olmaktan kurtaran hareketli kayıt araçları (sinema ve video) bu mesafeyi bir parça da olsa aşabilir.

<sup>12</sup> "Fotoğraf makinesi icat edilmeden önce fotoğrafın yerini ne tutuyordu? Bu soruya gravür, resim ve yağlıboya diye yanıt verilmesini bekleriz. Daha aydınlatıcı yanıt belki şu olabilir: bellek. Fotoğrafların dışarıda, uzamda yaptıklarını, önceleri düşüncede yapıyordu" (Berger, 2015, s. 71).

<sup>13</sup> "Fotoğrafi çekilen kişi, olay ya da durumların çoğu, sırf fotoğraflarının çekilmiş olmasından dolayı, pathos'la kuşanırlar. Çirkin ya da grotesk bir (fotoğraf) malzeme(si), fotoğraf çeken kişinin dikkatine mahzar olunca, pekâlâ dokunaklı bir etki sağlayabilir" (Sontag, 2008, s. 18-19).

Mekanların filmsel kaydı, en azından hareket deneyimi açısından bakıldığında, fotografik kaydın neredeyse tam tersi bir yerde durmaktadır. Yer görüntüleri fotoğrafta gerçekte olduğundan daha sabitken filmlerde gerçektekinden çok daha akışkan olabilmektedir. Bu aslında filmlerin diğer tüm sanatsal ifade türlerinden ayrıldığı en temel noktalardan biridir. “Sinema ile diğer sanatlar arasındaki en temel farklılık, filmde mekân ve zaman sınırlarının akıcı oluşudur, mekân bir bakıma zamansal, zamansa bir bakıma mekânsal niteliktedir” (Hauser, 2006, s. 389). Bu durum sinemaya, uzamı eğip bükebilme, esnetebilme ve şekillendirebilme yetisi kazandırmıştır. Film üreticileri, kurmak istedikleri atmosferlere ve bu atmosferlerin anlatıyla olan ilişkisine göre mekâna çok farklı şekillerde müdahale edebilmektedirler. Onu aslına uygun bir şekilde kaydedebilmek ve yansıtılabilmek de bu seçeneklerden biridir ve bunu birçok filmci denemiştir.

Örneğin İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin önemli filmlerinde ele alınan toplumsal meseleler kadar bunların aktarıldığı ve kurulduğu mekanlar da gerçektir. Vittorio De Sica ve Luchino Visconti gibi yönetmenler, anlatılarını zamanın fiziksel gerçekliğine dayandırmak için, *Bisiklet Hırsızları (Ladri Di Biciclette)*, Vittorio De Sica, 1948) ya da *Yer Sarsılıyor (La Terra Trema)*, Luchino Visconti, 1948) gibi toplumsal gerçekçi filmlerinde, genellikle gerçek mekanları ve kentsel manzaraları kullanmışlardır. Bu mekânlar sosyo-ekonomik koşulları, kültürel arka planı ve savaş sonrası yeniden yapılanma çabalarını tasvir etmede temel anlatı unsurları olarak hizmet etmişlerdir. Örneğin, *Bisiklet Hırsızları*'nda, Roma sokakları başlı başına bir karaktere dönüşür ve çalınan bisikletini arayan kahramanın mücadelesini ve çaresizliğini tasvir eder.

Bu ve benzeri gerçekçi kurmacalarda mekanlar belge amacıyla çekilmemiş olsalar da olayların geçtiği şehirlere ya da köylere dair belge niteliğinde manzaralar barındırırlar. Bunları izlerken, dönemin sivil mimarisine, toplumsal yaşamına ve kentsel düzenine dair kısmen fikir yürütülebilir. Ancak yine de çekimler mekân değil karakter öncelikli olduğu ve daha da önemlisi belgeleme amacından ziyade bir tür öykü evreni (*diegesis*) kurma amacı taşıdığı için mekânsal belleği koruma ve aktarma işlevleri sınırlıdır. Oysa doğrudan mekâna odaklanan ve onun ruhunu yakalamaya çalışan belgeleme amaçlı filmlerin bu konudaki işlevselliği daha yüksektir.

## 2.2. Belgesel Sinema ve Mekân

Belgesel sinemayı mekânsal bellek bağlamında kurmaca filmlerden ayıran ve bir adım ileri taşıyan şey aslında bir olgunun eksikliğidir. Belgesel sinema, en azından kabul edilmiş şekliyle mizansene, yani sahnelemeye izin vermez. Senaryoya göre planlanmış oyuncu hareketleri, diyaloglar ya da sahne tasarımları yoktur. Kamera gerçeklik içerisinden bir seçim yapıyor olsa da kadrajladığı parça gerçektir (ya da öyle olması beklenir). Çünkü “[A]maçları ne olursa olsun, belgesellerin fiili varoluşa bir meyli vardır” (Kracauer, 2015, s. 393). Bu meyil sayesinde mizansen devre dışı bırakılır ve böylece sadece karakterlerle değil, mekanla da çok daha samimi bir ilişkinin önü açılır. Çünkü mizansenin statik bileşeni olan dekor ve kostüm gibi yapıntı unsurlar belgeselde gerçekleriyle yer değiştirir. Ama bu durum belgesel filmlerin mekanla çok farklı ilişkiler kurmasını engellemez. Aksine yaratıcı süreçlerin önünü açar.

Örneğin, *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982) filminin zorlu yapım sürecini izleyen *Düşlerin Ağırlığı (Burden of Dreams)*, Les Blank, 1982) isimli kamera arkası belgeselinde, Amazon yağmur ormanlarının uçsuz bucaksız genişliği, filmin kahramanlarının mücadelelerini ve hırslarını etkileyerek neredeyse bir film karakterine dönüşür. Benzer şekilde, Ai Weiwei tarafından yönetilen ve küresel mülteci krizini ele alan *İnsan Seli*'nde (*Human Flow*, 2017) toplanma merkezleri, ülke sınırları ve çadır kentler, yerinden edilmiş bireylerin yaşadığı yersiz yurtsuzluk duygusunu daha da güçlü hissettirir. Bunlar, mekânın filmdeki temaya ve anlatıya hizmet edişiyile ilgili tipik örnekler olarak sunulabilir.

Bir de mekânın kendisinin doğrudan anlatıyı şekillendirdiği yapımlar vardır ki bunların en önemlileri iki dünya savaşı arasında çekilen ‘şehir senfonileridir’. Şehir senfonisinin ilk örneklerinden biri olan *Manhatta* (Paul Strand & Charles Sheeler, 1921) New York şehrindeki devasa yapılara ve bunların arasında karınca gibi işleyen insanlara odaklanır. Sonrasında bu form Avrupa kıtasında yaygınlaşır.

Modern şehirler üzerinden yaşamın ritmi yakalanmaya çalışılır. Çünkü bu dönem, coşkulu deneylerin ve uluslararası iletişimin olduğu bir dönemdir. *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* (*Berlin - Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927) ve *Film Kameralı Adam* (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929) gibi heyecanlı yapımlarda modernistlerin kent, makine ve ilerleme aşkıyla beraber, sürrealizm ve fütürizm gibi sanatsal akımların izleri de belirgin şekilde görülür. (Aufderheide, 2007, s. 14-15).

Mekânları daha metaforik ve dokunaklı kullanan başka belgeselerde ise olayların geçtiği yerler basit birer anlatı unsuru olmanın ötesine geçerek önemli sembollere dönüşebilmektedir. Örneğin Claude Lanzmann'ın yönettiği ve Nazi toplama kamplarının yaşayan tanıklarına yer veren *Shoah*'ta (1985) Auschwitz kampı, terk edilmiş görünümüne rağmen tarifsiz acıların anısıyla dolu bir metafora dönüşür. Lanzmann'ın bu boş alanda bilinçli olarak kullandığı uzun ve durağan çekimleri, tarihin ağırlığını artırarak izleyicileri soykırımın dehşetiyle yüzleşmeye zorlar. Kamp görüntülerinin benzer bir kullanımı *Gece ve Sis*'te de (*Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1956) görünür. Bu iki filmde de yönetmenlerin beslendiği temel yer aslında kolektif hafızadır. Aynı kamera hareketleri toplama kampları yerine terk edilmiş herhangi başka mekanlarda yapılmış olsaydı muhtemelen aynı etkiyi uyandıramayacaktı. Kampların tarihsel kayıtlar üzerinden toplumsal belleğe işlenen hatırası, bu çekimlerle beraber tekrar gün yüzüne çıkmıştır.

Önemli tarihsel olaylarla ilgili bu gibi belgeselerde kayıt altına alınan mekanlar, genellikle korunmaya devam eden yerlerdir. Burada kaybolup giden ya da dönüşen mekanları görsel olarak kayıt altına alma amacından ziyade, özellikle *Shoah*'ta belirgin bir şekilde hissedildiği gibi, bir tür sözlü tarih inşası yaklaşımıyla insanların belleklerinde kalan olayların kayıt altına alınması daha önceliklidir. Mekanlar değil, o mekanların temsil ettiği olaylar ön plandadır. Bizim konumuz açısından daha önemli olan bazı belgeselerde ise, değişen, dönüşen ya da kaybolmaya yüz tutan yerleri kayıt altına alma kaygısı daha fazladır.

Yukarıda bahsedilen kullanım şekillerinin hiçbirinde belgesel filmlere, mekân üzerinden ikame bir bellek işlevi yüklenmez. Her ne kadar anlatıyı şekillendiren temel unsur mekanlar olsa da şehir senfonileri de buna dahildir. *Sacro GRA* (Gianfranco Rosi, 2013) gibi daha yeni örneklerde de görebileceğimiz gibi bu tür yapımlarda kaybolup giden bir mekânın yası tutulmaz. Daha ziyade oradaki yaşama göz atmak için şehirdeki yapılar (*Sacro GRA*'da bu bir çevre yoldur) anlatı çatısı kurmak için bir bahane olarak kullanılır. Mimari ya da kültürel olarak dönüşüm içerisinde olan yerlerin kayıt altına alınması amacıyla çekilen filmler ise bu bağlamda başka bir kategoriye dahildirler.

Bu bağlamda, isminin de etkisiyle akla gelen ilk örnek, kısmen yakın tarihli diyebileceğimiz *Hafızanın Yıkımı*'dir (*The Destruction of Memory*, Tim Slade, 2016). Özellikle çatışma bölgelerindeki kültürel miras alanlarının, anıtların ve tarihi eserlerin kasıtlı olarak yok edilmesini konu edinen bu belgesel, yıkımın kolektif hafıza, kimlik ve kültürel miras üzerindeki etkilerini büyük oranda uzmanlarla ve yetkililerle yapılan röportajlar üzerinden ele alır. Benzer aktivist amaçlarla çekilen *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir* (İmre Azem, 2011) ve *Citizen Jane: Battle for the City* (Matt Tyrnauer, 2016) gibi yine yakın tarihli başka örneklerden de bahsedilebilir. Bu filmler genel olarak neo-liberal kapitalizmin kentler üzerindeki ölümcül dönüştürücü etkisine politik bir karşı duruş amacı taşırlar ve ağırlıklı olarak röportaj tekniğini kullanırlar. Kent kimliğinin korunması anlamında yaptıkları şey oldukça değerli olsa da bu filmler mekanları yok olmadan önce kayıt altına almaktan ziyade bunların yok olmaması için verilen ya da verilmesi gereken mücadeleye odaklanırlar. Ama bazı filmler koruma eylemine odaklanmak yerine doğrudan kendileri birer koruma nesnesine dönüşebilmektedir. Yok olmaya yüz tutan mesleklerin, yaşamların ve bunlarla birlikte mekanların belgelenmesi ve kayıt altına alınması amacıyla çekilen bu belgesellere Türkiye'den Suha Arın'ın filmleri örnek gösterilebilir.

“Filmlerinin çoğunda kültürel süreklilik ve kültür mirası kavramlarını işleyen Suha Arın Türkiye’de belgesel sinema alanında bir ekol sayılmaktadır ve bu ekole dâhil edilebilecek yönetmenlerin çoğunda da benzer yaklaşımlar görülmektedir” (Aytekin, 2018, s. 59). Yönetmenin “Anadolu topraklarındaki

kültürel mirası konu alan filmleri, günümüz insanı ile geçmiş uygarlıklar arasında bir bağ kurarken, zengin kültürel mirası geleceğe aktarma kaygısı da güder” (Çöm, 2021, s. 171). Bu kaygının en net görülebileceği yapımlardan biri de *Safranbolu'da Zaman* (Suha Arın, 1976) belgeselidir. Yapım sadece konusuyla ya da sinematografisiyle değil, “kültür mirası” ve “çevre korunması” gibi kavramları gündeme getirmesi açısından da oldukça önemlidir (Aytekin, 2017, s. 138). Karabük iline bağlı olan ve eski Osmanlı sivil mimarisinin izlerini canlı olarak taşıyan Safranbolu ilçesini konu edinen *Safranbolu'da Zaman*'ın ortaya çıkışı ve devamında yaşananlar, belgeselin bir mekânı sadece görsel olarak değil, somut olarak da koruyabileceğinin bir kanıtıdır.

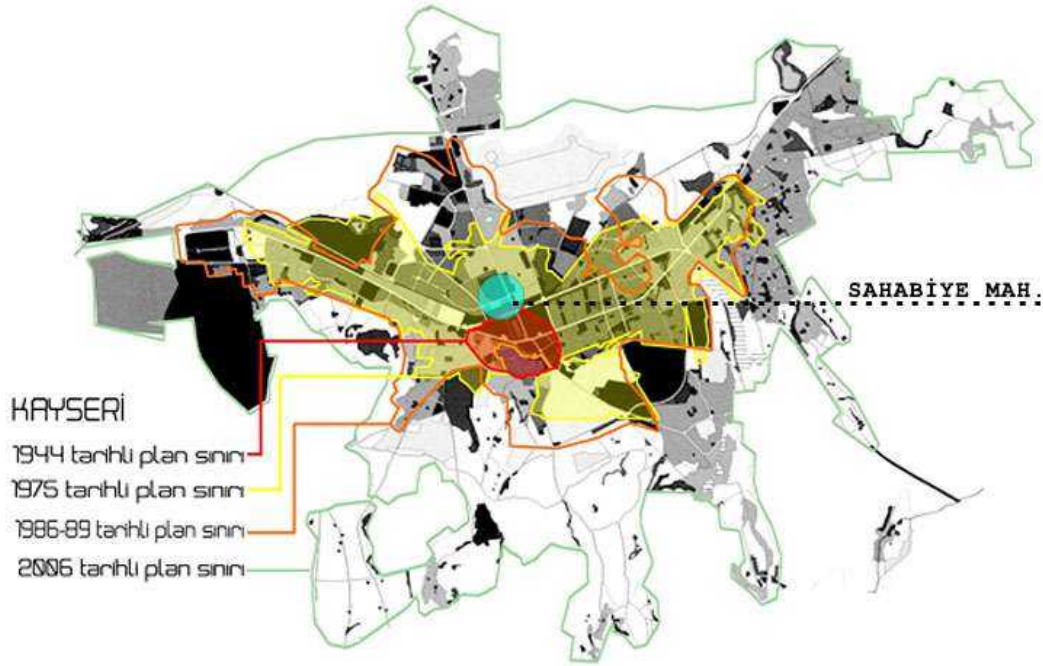
Bölgede açılan demir çelik fabrikasının neden olduğu göçler sonrasında Safranbolu'daki geleneksel evlerin küçültülerek dönüştürülmesinin yaratacağı tehlikeyi fark eden yetkililer ve gönüllüler bununla ilgili bazı koruma çalışmaları başlatırlar. 1970'li yılların ortalarından itibaren hızlanan bu çalışmalar kapsamında imar planı değişiklikleri ve koruma odaklı mimari faaliyetler gerçekleştirilir. 1976 tarihli *Safranbolu'da Zaman* belgeseli de bu faaliyetlerin bir parçasıdır. Yapım gerek metniyle, gerek sinematografisiyle ve gerekse de müziğiyle hüznü ve melankolik bir hava taşır. Bu duygunun yanında belgeleme ve koruma amacı da belirgin bir şekilde hissedilir. Filmin Ankara, İstanbul ve TRT gösterimlerinden ve Antalya'da aldığı önemli ödülünden sonra bölgenin korunmasına yönelik duyarlılık artar. Böylece filmin duygusu ve bu duygunun yarattığı etki karşılığını bulur (Koca & Akbulut, 2021, s. 24-25).

Safranbolu bugün UNESCO dünya mirası listesine giren ve korumaya alınan önemli bir kültürel değer olarak varlığını koruyorsa bunda Suha Arın ve arkadaşlarının yaptığı belgeselin de katkısı büyüktür. Diğer taraftan böyle bir somut karşılık bulmamış olsaydı film bu kez başka bir anlam ve değer kazanacaktı. Belgeselde, metindeki ve atmosferdeki melankolik veda duygusunun da belli ettiği gibi zamanla kaybolup giden bir değer yası tutulur sanki. Evlerin fiziksel olarak korunmuş olması bu yas ve veda duygusunu çok da anlamsız hale getirmez aslında. Çünkü şu an turistik bir beldeye dönüşmüş olan Safranbolu'daki gündelik yaşam artık hiçbir zaman filmdeki gibi otantik ve gerçekçi olamayacaktır. *Safranbolu'da Zaman*'da kameranın şahit olduğu yaşamların ve mekanların kaybolmakta olduğuyula ilgili bir ima ve ihtimal söz konusudur. Çalışmanın örnek olarak aldığı iki filmde ise bu ihtimal kesinliğe, ima ise somut bir olguya dönüşmüştür.

### 3. Tek Mahalle İki Film

#### 3.1. Dönüşen Semt Bulanıklaşan Bellek: Sahabiye Mahallesi

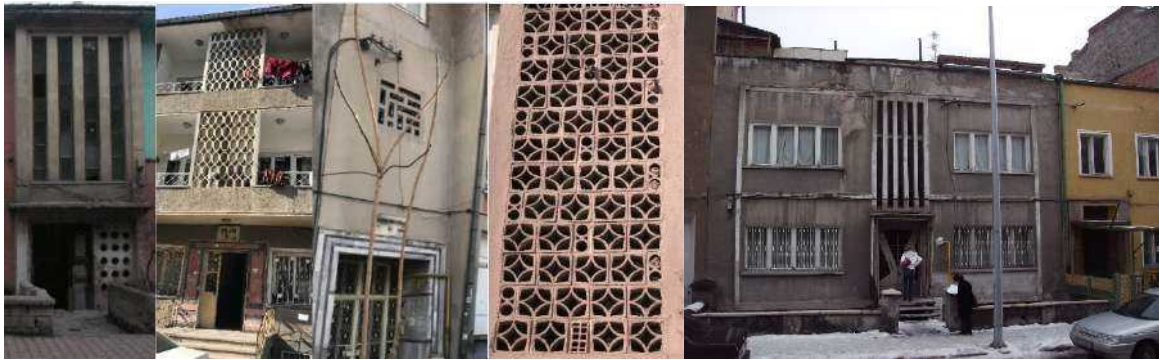
20. Yüzyıl'da Kayseri'de modern kentleşmeye yönelik ilk adımlar cumhuriyetin ilanıyla birlikte başlatılan ulusal kalkınma hareketi kapsamında gerçekleşmiştir. Mübadele döneminde kentin sosyal yapısında gözle görülür değişiklikler yaşanmış olsa da erken cumhuriyet döneminde Osmanlı'dan miras kalan kentsel ve sosyal dokusunu korumuştur (Yücel vd, 2020). Araştırma kapsamında değerlendirilen belgesel filmlerin odaklandığı Sahabiye Mahallesi, binlerce yıllık zengin bir geçmişe sahip, farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmış Kayseri'de tarih boyunca merkezi bir konumda yer almış ve farklı dönemlerde şehir merkezi için geliştirilen planlarda da (J.S. Euthychides, 1882, B. Çaylak, 1933, Gustav Oelsner-Kemal Ahmet Aru, 1944, Y. Taşçı, 1975) bu merkezi rolünü korumuştur (Görsel 1).



<

*Görsel 1: Kayserinin farklı dönemlerdeki kent planı sınırları (Yılmaz Bakır, 2017).*

Kentteki bu merkezi konumu, mahallenin her zaman popüler bir yerleşim merkezi olmasını da beraberinde getirmiştir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında daha çok müstakil tek veya iki katlı konutlardan oluşan mahalle dokusu, 1950'lerden itibaren betonarme yapıım tekniğinin yaygınlaşmasıyla birlikte ağırlıklı olarak birkaç kattan oluşan betonarme apartman yapılarından ve yine betonarme sıradüzen konut bloklarından oluşan bir dokuya dönüşmüştür. Mahallenin kent belleği için öne çıkan tarafı ise, yapıldığı dönemin mimari özelliklerini ve özgün yaklaşımlarını etkili bir şekilde temsil eden ve çoğunda incelikli bir mimari hassasiyetin gözlemlenebildiği yapı stoğudur (Görsel 2).



*Görsel 2. Mahalleden özgün doku örnekleri (Akdağ, 2013).*

Son birkaç on yılda Kayseri'de gerçekleştirilen kentsel dönüşüm uygulamaları genel hatlarıyla; ulaşım ve altyapı yatırımlarının dönüştürücü etkisi (hafif raylı sistem çevresinde yapısal faaliyetlerin ivmelenmesi), kentsel projelerin yarattığı dönüşüm (AVM'ler, terminal ve stadyum gibi çevresini dönüştürme etkisi olan projeler) ve konut alanlarında meydana gelen dönüşüm olmak üzere üç farklı

kategoride değerlendirilmektedir (Baydoğan, 2013). Bunlardan “geleneksel konut alanlarında gridal dokunun, çok katlı ayırık yapı düzeninin ve karma kullanımın yaygınlaşması” olarak tanımlanan konut alanlarının dönüşümü, Sahabiye Mahallesi’nde gerçekleşen dönüşümü de açıklamaktadır.

Sahabiye Mahallesi’nin farklı bölgeleri ilki 13.01.2017 tarihli Bakanlar Kurulu kararı ile olmak üzere farklı tarihlerde riskli alan ilan edilmiş ve bu tarihten itibaren mahalledeki kentsel dönüşüm süreci resmen başlamıştır. Büyükşehir belediyesinin web sitesinde “Viraneler yıkılıyor, geleceğe dönüşüm başlıyor” başlığıyla haber yapılan yıkım sürecinin başlangıcıyla birlikte, mahallenin kendine özgü dokusu hızlı bir dönüşüm geçirmeye başlamıştır. Günümüzde mahallenin ve özgün yapı stoğunun tamamına yakını yıkılmış durumdadır (Görsel 3).



**Görsel 3.** Yıkım öncesi ve sonrası mahalleden bir bölüm  
**Kaynak:** (Kayseri Büyükşehir Belediyesi, 2021)

Mahallenin dönüşüm sürecinin ilk ayağında, davetli yarışma usulü ile gerçekleştirilen projelendirme sürecinde üç mimarlık ofisinden tasarımı çalışmaları alınarak halk oylamasına sunulmuştur. Oylama sonucu üç proje sırasıyla 617, 496 ve 250 oy almıştır. Nüfusu 1,5 milyona yaklaşan Kayseri’de kent için oldukça önemli bir projenin belirlenmesinde 1363 kişi oy kullanmıştır. Diğer taraftan bu oylama sadece mevcut projeler için yapılmıştır. Yani Kayseri kent belleği için oldukça önemli olan mahallenin dönüştürülmesi kararının kendisi aslında tamamen belediyenin inisiyatifiyle alınmıştır. Bu kararda gerekçe olarak; mahallenin işlevselliğini kaybetmesi, maddi değerini yitirmesi, güvenlik sorunlarının yaşanması, yol ve otopark yetersizliği, ağır alt yapı sorunlarıyla karşı karşıya kalınması, eski yapılarında nefes alınamaması, deprem ve afet riski gibi etkenlerden bahsedilmiştir. (Kayseri Büyükşehir Belediyesi, 2023).

Üç aşamada gerçekleştirileceği duyurulan proje ile modern bir yaklaşımla üretilmiş, Kayseri kenti için bir ilk olma özelliği taşıyan bahçeli düzende düşük katlı erken dönem betonarme konut yapıları tamamen yıkılarak yüksek katlı yapılardan oluşan, bölgenin sosyal, kültürel ve tarihsel dokusu ile temas kurmayan, bağlamla ilişkilenemeyen ve bölgenin tarihsel sürekliliğini ve önemini göz önüne almayan bir proje geliştirilmiştir. Şu anda uygulanmakta olan proje kapsamında mahallenin belirli bölümleri ilk etap uygulaması kapsamında, metruklaşmış olan bazı çok eski bölümler ise etap sırası gözetilmeksizin yıkılmıştır.

Aşağıda bahsedilecek olan belgesellerden ilki, yani *Metruk Vaha*, henüz dönüşüm için yıkımların başlamadığı bir dönemde ve ilk etaba dahil olmamasına rağmen en erken yıkımı beklenen küçük bir sokakta çekilmiştir. İkinci belgesel olan *Kalıntılar* ise, ikinci etap yıkım için boşaltılan bir bölgeyi konu edinmiştir. Konu edinen mekanlar arasındaki bu farklılık, filmlerde kullanılan anlatısal ve sinematik teknikleri de etkilemiştir.



### 3.2. *Metruk Vaha* (2019)

Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi bünyesinde faaliyet gösteren Erciyes Film Atölyesi (EFA) çatısı altında serbest bir proje olarak ve tamamen atölye imkanları kullanılarak çekilen *Metruk Vaha* belgeselinin prodüksiyon anlamında oldukça sade bir yapım olduğu söylenebilir. Çekimlerde bir DSLR fotoğraf makinesi, bir tripod ve çok nadiren de kamera kaydırmaları için raylı bir çekim aparatı (şaryo) ve hava kamerası kullanılmıştır. Yapımdaki bu sadelik ses ve aydınlatmayla ilgili bazı teknik problemlere neden olmuş olsa da tercih edilen gözlemci üslup bu sayede daha rahat uygulanabilmektedir.

Çekimlerin başladığı 2013 tarihinde Sahabiye Mahallesinde henüz tam olarak dönüşüm kapsamındaki yıkım çalışmaları başlamamıştır. Çekimlerin yapıldığı küçük sokak da zaten dönüşüm planında son etapta yer almaktadır. Ancak sokağın gittikçe metruklaşan yapısı ve girişe konulan inşaat şirketi tabelaları (filmde de gösterilmiştir) burasının çok yakın bir gelecekte yıkılacağı izlenimini doğurmuştur. Ayrıca tamamen iş merkezlerinin ortasında kalan (Görsel 4) konutlarda çok sınırlı da olsa gündelik yaşamın devam ediyor oluşu burasını belgesel konusu olarak daha öncelikli hale getirmiştir. Dolayısıyla çekimlerde sadece yapıların değil, bu yapılardaki yaşamların da kayıt altına alınması hedeflenmiştir.



**Görsel 4:** *Metruk Vaha* filminden ekran görüntüsü

Yaklaşık 15 saati bulan ham görüntülerin<sup>14</sup> tamamı üç farklı dönemde çekilmiş olsa da bunun büyük bir kısmı ilk aşamada gerçekleştirilmiştir. Yaklaşık 2 ay boyunca sokağın ziyaret edilmesiyle gerçekleşen bu aşamadaki çekimlerde orada yaşayan bazı ailelerle beraber boşaltılmış olan binalardan da görüntüler alınmıştır. Filmin kurgu süreci bitmek üzereyken kentsel dönüşümün başlaması ve sokağın tamamen boşaltılması üzerine yeni görüntüler çekilip kurguda eklenmiştir (Görsel 5). Film tamamlanıp farklı etkinliklerde ve festivallerde gösterilmeye<sup>15</sup> başlandığı 2019 yılında sokak halen yıkılmamıştır. O nedenle 2020 yılındaki yıkım ve yıkım sonrası görüntüler, anlatı akışını bozmamak için jenerik bölümüne eklenmiştir ve böylece film nihai şeklini almıştır.

<sup>14</sup> Görüntüler sadece belgesel film yapma amacıyla değil, aynı zamanda kayıt altına alma amacıyla da çekildiği için halen saklanmaktadır.

<sup>15</sup> Film, o yılın en iyi kısa filmlerini derleyip seyirciyle buluşturan Mithat Alam Film Merkezi'nin Hisar Kısa Film Seçkisi'nin de aralarında olduğu Ulusal ve Uluslararası birçok etkinlikte gösterim şansı bulmuştur.



*Görsel 5: Metruk Vaha filminden ekran görüntüsü*

Süresi 20 dakika olan nihai film, belgeseldeki karakterlerden birisi olan ve çekimlerden sonra yaşamını yitiren Şaban Serim için yapılan bir anma yazısıyla başlar ve arkasından yer ve zaman bilgileri verilir. Eski bir mutfağa ve banyoya ait ilk görüntüler olayların taşra ya da sayfiye benzeri sakin bir mahalde geçeceği izlenimi uyandırır da bu yanılsama belgeselin diğer bir önemli karakteri olan Fazlı Dumlu'nun zemin kat balkon kapısını açmasıyla bozulur. Bu eski ev aslında yoğun kent yaşamının tam ortasıdır. Belgeselin ele aldığı genel çatışmanın bir özeti olduğu için filmin adı da burada girer (Görsel 6). Devamında görünen diğer yaşamlar ve yerler de bu eski-yeni kırılmasını yansıtacak mahiyettedir. Bir tarafta eski sokak, sakin bahçe yıllanmış binalar varken varken diğer tarafta yeni iş merkezleri ve hareketli şehir yaşamı vardır (Görsel 7).



*Görsel 6: Metruk Vaha filminden ekran görüntüsü*



Görsel 7: *Metruk Vaha* filminden ekran görüntüsü

Filme hâkim olan genel ruh hali ise bu çatışmada yeninin kazanacağı ve şu an şahit olunan mahalle kültürünün tamamen yok olacağını hissettirmeye çalışır. Zaten beklenen finalde de bu gerçekleşir ve sokak tamamen yıkılır. Geriye ise bu kayıtlar kalmıştır. Röportaja ve üst anlatıcıya hiç yer vermeyen bu gözlemci belgesel şu an bir pazar yerine dönüştürülmüş olan bu sokağın kısa bir kaydını göstermiş olsa da film için çekilen ve saklanan ham görüntüler çok daha fazlasını barındırır. Bu kayıtlar şu an var olmayan bir yerin kısmen ikamesi olarak dijital ortamda varlığını sürdürmektedir.

### 3.3. *Kalıntılar* (2023)

*Kalıntılar* belgeseli de yine EFA (Erciyes Film Atölyesi) bünyesinde<sup>16</sup> ve Sahabiye Mahallesi özelinde yapılmıştır. Ama bu kez çekim yerleri ve belgesel üslubu olarak bazı farklar söz konusudur. Öncelikle bu kez çekilen yerlerde yaşam değil boşluk ve yıkım vardır. Çekimler, 2. Etap yıkımlar için boşaltılmış olan çok daha geniş bir alanı kapsamaktadır (Görsel 8). Yani küçük bir sokakta değil, farklı caddeleri ve sokakları kapsayan daha geniş bir ölçekte kayıtlar alınmıştır. Ama iki film arasında farkı yaratan asıl unsur, bu ölçek farkından ziyade mekanların genel nitelikleri ve durumlarıdır.

<sup>16</sup> Çalışma önceki projeye nazaran daha geniş ölçekli bir alanı kapsadığı ve belgeleme amacı daha ön planda olduğu için Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi'nden de (BAP) destek alınmıştır. Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi ile ortak yürütülen "Sahabiye Mahallesi Yıkım Öncesi Belgeleme Çalışması" başlıklı proje kapsamında öncelikle dijital depolamayla ve kurgu sürecinin daha sağlıklı yürütülebilmesiyle ilgili ekipmanlar alınmıştır.



**Görsel 8:** Yıkım için boşaltılmış olan bölgenin genel görünümü  
(Arşiv amacıyla proje kapsamında çekilen görüntülerden).

Çekimlerden hemen önce boşaltılmış olan<sup>17</sup> bölgedeki konutların çoğu kısmen daha sağlamdır. Çok kısa bir süre öncesine kadar burada yaşamış olan insanlar, gerekli ve değerli eşyalarını alarak ya hemen yanı başlarında yükselen yeni konutlara ya da tamamen başka bölgelere taşınmışlardır. Geride ise boş binalar, bazı duvar yazıları / çizimleri ve önemsiz görünen ufak tefek eşyalar kalmıştır. Ama geriye kalan bu küçük ipuçları, buradaki çok kültürlü ve çok katmanlı gündelik yaşamlara dair önemli bilgiler içermektedir. Boş binaların yapısal ve mimari özellikleri Sahabiye Mahallesi'nin yukarıda bahsi geçen kentsel niteliklerine dair veriler barındırırken, insanların duvarlarda ya da yerlerde bıraktıkları izler de yaşama dair izleri saklar. Bu nedenle belgesel filmin anlatısı da bu izler ve 'kalıntılar' üzerinden kurulur. Filmin ismi bir yönüyle buna atıf yaparken diğer taraftan bir olanaksızlığı da içinde barındırır. Çünkü arkeolojik, antropolojik ya da tarihsel uygulama anlamında kalıntı, geçmiş topluluklara ya da medeniyetlere dair bugüne aktarılabilmiş olan ve onlara dair fikir yürütebilmemize olanak tanıyan maddi nesnelere çağrıştırmaktadır. Ancak filmde gösterilen hiçbir yapı ya da eşya gelecek nesillere kalamayacaktır. Yıkımlar devam ederken eşyaların zamanla silinmesi (Görsel 9), belgeselin ismiyle tezatlık yaratan bu 'kalamama' durumuna basit bir göndermedir aslında.



**Görsel 9:** Kalıntılar filminden ekran görüntüsü.  
Yıkımlar devam ederken geride bırakılan eşyalar da yavaş yavaş kaybolur.

<sup>17</sup> Çekimlerin başladığı 2021 yaz aylarında bir taraftan yıkımlar devam ederken bazıları yabancı uyruklu olan birkaç aile halen oturmaya devam etmektedir aslında. Ancak birkaç hafta sonra bölge tamamen boşaltılmıştır.

Diğer taraftan bu kaybolup gitme durumu, eldeki görsel materyalin belge niteliğini de artırmaktadır. *Kalıntılar* belgeseli için sadece 30 dakikalık bir bölümü kullanılmış olsa da, arşiv amacıyla binaların iç ve dış bölümlerinden yaklaşık 25 saatlik görüntü alınmıştır. Bu görüntülerin bir bölümü mahallenin kent planına, mimari yapısına ve yıkımına dair genel görüntülerken büyük bir kısmı buradaki yaşama ve kültüre dair detaylardan oluşmaktadır. Duvarlardaki Tükçe ve Arapça yazılar ya da farklı görsel çizimleri, yerlerdeki ayakkabılar, mutfaklarda bırakılan araç-gereçler, tavanlardaki süslemeler ve bazı avizeler, oturma odalarındaki eski koltuklar ve dolaplar, banyolardaki temizlik gereçleri gibi ‘kalıntılar’ buraların nadiren eski ama en çok da boşaltmadan hemen önceki sakinlerine dair önemli kültürel izler barındırmaktadır. Böylece, bir süre öncesine kadar burada yaşamış olan insanların mekanla nasıl bir ilişki kurdukları, onların geride bıraktıkları izler üzerinden takip edilmeye çalışılmıştır.

Bu tür detaylar genellikle yakın ve genel plan ölçeğinde çekilirken, bunların buldukları mekanla kurdukları uzamsal ilişkiler için genel planlarla birlikte farklı kamera hareketlerinden de faydalanılmıştır. Bu durağan görüntülere ek olarak, belgeselde hepsi kullanılmasa bile birer tarihsel kayıt olması açısından bazı binaların yıkım görüntüleri de gözlemci belgesel tekniğiyle farklı açılardan kayıt altına alınmıştır.

Bu durağan ve dinamik görüntüler, planlı bir anlatı çerçevesinde ve uyumlu bir şekilde kurgulanmaya çalışılmıştır. Filmin genel kurgusunda ve anlatısında eklektik bir yöntem kullanılmıştır. Evlerin boşaltılması ve yıkımı gözlemci belgesel üslubuyla ve sınırlı bir sinematik müdahaleyle sunulurken, bırakılan izler ve boş evler, orada hala yaşanıldığı izlenimi uyandıran deneysel bir kurguyla ve ses tasarımıyla verilmiştir. Böylece kayıtların arşiv değerinin yanında, geçmişin kaybolup gitmesi üzerinden işleyen belirli bir duygu yaratılması da hedeflenmiştir. Bu duygunun sadece bu mahallede yaşayanlar için değil de mekanlardaki hızlı dönüşümün toplumsal ve bireysel bellek üzerindeki evrensel etkilerine maruz kalan her izleyicinin kendinden bir şeyler bulabilmesi için de özel bir çaba harcanmıştır<sup>18</sup>.

## Sonuç

Mekânın bireysel ve toplumsal hafıza için önemini ve belgesel filmlerin bu konuda bir ikame işlevi yüklenip yüklenemeyeceği meselesini ele aldığımız bu çalışmada, konuyu mimarlık, toplumbilim ve sinema alanından metinler ışığında ve örnek filmler üzerinden tartışmaya çalıştık. Özellikle kentsel mekanların, bireyin ve toplumun kimlik ve geçmiş inşasındaki önemi beklenebilecek çıkarımlardan biriydi. İçinde yaşadığımız fiziksel çevre, ortak deneyimlerimizin ve bu deneyimlerle ilgili belleğin oluşmasında temel bir rol oynar. Ancak, giderek hızlanan kentsel dönüşümler, anılarımızı barındıran fiziksel mekanların korunmasını zorlaştırmaktadır.

Bu noktada imgesel kayıtlar, bireysel ve kolektif hafızamızın ayrılmaz bir parçası olan mekanların özünü korumak ve aktarmak için güçlü bir ikame işlevi olarak ortaya çıkmaktadır. Özellikle belgesel filmler, kurmacalara göre daha az müdahale içerdikleri için, bu mekânların görüntülerini ve seslerini kayıt altına alarak kısmen korunmalarını sağlayabilirler. Geçmiş ve bugün arasında bir köprü kurarak izleyicilerin artık var olmayan ya da önemli dönüşümler geçirmiş gündelik mekânları yeniden hatırlamalarına ve bu mekânlarla ilişki kurmalarına olanak tanıyabilirler.

Ancak bu hatırlamanın yine de, mekânın kendisini ziyaretle kıyaslandığında bazı eksikler taşıyacağını da belirtmek gerekir. Çünkü ne kadar tarafsız ya da müdahalesiz çekilmiş olursa olsun filmler, çok farklı duylara aynı anda hitap eden fiziksel deneyimin yerini alamaz. Ayrıca fotoğraflarda ve filmlerde seyirci yaratıcıların perspektifine mahkumlardır. Hem kadraj seçiminde hem de elde edilen görüntülerin sunumunda üreticilerin öznel duyguları ve düşünceleri de mutlaka karşılık bulacaktır. O nedenle fotoğraflardaki ya da belgesellerdeki görüntüler, gerçekteki mekân deneyiminden oldukça farklıdır. Ama bu farklılık, yıkılıp gitmiş yerlere ait imgelerin bir hatırlama aracı olmasına engel değildir.

<sup>18</sup> Arşiv amacıyla çekilmiş olan uzak genel planlar bu nedenle kurguda özellikle kullanılmamıştır. Ayrıca mekân ve zaman bilgilerine metin olarak film içerisinde yer verilmemiştir. Filmin çekim yeri bilgisi arka jeneriğe eklenmiştir sadece.

Nitekim yukarıda adı geçen diğer filmlerle beraber güncel örnek olarak sunduğumuz iki belgesel film ve onlar için çekilmiş arşiv görüntüleri, tüm duyuların devreye girdiği mekânsal deneyimi tam olarak ikame edemeseler bile, en azından imgesel düzlemde artık var olmayan mekanların hatırlanmasına katkı sağlamaktadırlar. Yıkılmış konutlara ve sokaklara ait kayıtlar, ileriki yıllarda, sadece konuyla ilgili araştırma yapmak isteyen şehir-planlamacılarına, etnograflara, mimarlara ya da toplum bilimcilerle değil, artık var olmayan bu yerlerle bir şekilde bağı bulunan insanlara da önemli bir hafıza kaydı ve görsel belge olarak hizmet edecektir. Sadece bu ve benzeri filmlerin yapılmış olması değil; bunlarla ilgili yazılı-sözlü yayınların, akademik toplantıların, sivil toplum kuruluşu etkinliklerinin çoğaltılması; farklı vesilelerle bu filmlerin gösterilmesi ve kamuoyuyla daha çok paylaşılması da kent ile toplumsal hafıza arasındaki bağı korunmasına katkı sağlayacaktır.

## Kaynakça

- Anderson, S. (1999). Memory Without Monuments: Vernacular Architecture. *Traditional Dwellings and Settlements Review*, 11(1 (Fall)), 13-22.
- Akdağ, F. (2013). *Kişisel Fotoğraf Arşivi, Sahabiye Mahallesi, Kayseri*
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Aytekin, H. (2017). *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*. İstanbul: BSB Yayınları.
- Aytekin, H. (2018). Belgesel Sinemacı Bir Parrhesiastes Olabilir mi? "Hakikati Söylemek" Üzerinden Türkiye'de Belgesel Sinema Tarihine Bir Bakış. *SineFilozofi Dergisi*, 3(5), 45-66.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Batuman, B. (2019). *Kentin Suretleri: Mekân ve Görsel Politika*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Baydoğan, M. Ç. (2013). Talas'taki Kentsel Dönüşüme Eleştirel Bir Bakış. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (35), 95-130.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, J. (2015). *Bir Fotoğrafi Anlamak*. (G. Dyer, Dü., B. Eyüboğlu, Y. Salman, M. G. Sökmen, & S. Sökmen, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Connerton, P. (2012). *Modernite Nasıl Unutturur*. (K. Kelebekoğlu, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Çöm, Ş. (2021). Hakan Aytekin'in 'Kültürel Hümanizma' Kavramsallaştırması Çerçevesinde Suha Arın Belgeselleri. *Turkish Studies*, 16(1), 169-185.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory (Heritage of Sociology Series)*. Chicago: University of Chicago Press.
- Harvey, D. (2009). *The Urban Experience*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı*. (Y. Gölönü, Çev.) Ankara: Deniz Kitabevi.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (N. Plümer, & A. Gölcü, Çev.) Ankara: Nirengi Kitap.
- Kayseri Valiliği. (1978). *Kayseri İl Yıllığı: Cumhuriyetin 50. Yılında Kayseri*. Kayseri: Kayseri Valiliği.
- Kayseri Büyükşehir Belediyesi. (2023). <https://www.kayseri.bel.tr/kentsel-donusum> adresinden alındı

Kayseri Büyükşehir Belediyesi. (2021, Kasım). Büyükkılıç, Sahabiye Kentsel Dönüşüm Projesinde Son Durumu Açıkladı. <https://www.kayseri.bel.tr/haberler/buyukkilic-sahabiye-kentsel-donusum-projesinde-son-durumu-acikladi7894>

Koca, Y. N., & Akbulut, A. (2021). Mekân ve Miras: Safranbolu'da Kültürel Varlıkların Korunmasında Belgesel Sinemanın Katkısı. *Journal of Strategic Research in Social Science*, 7(2), 1-28.

Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lynch, K. (1960). *Image of the City*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius Loci-Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.

Rossi, A. (1982). *The Architecture of the City*. Cambridge: MIT Press.

Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tanyeli, U. (2013). *Rüya İnşa İtiraz (Mimarlıkta Kimlik Üzerine İleri Geri)*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.

Yılmaz Bakır, N. (2017) . *Üretmek mi? Tüketmek mi? Kayseri'nin Son Dönem Kentsel Projeleri Üzerine ...* <https://www.arkitera.com/gorus/uretmek-mi-tuketmek-mi-kayserinin-son-donem-kentsel-projeleri-uzerine/>

Yücel, C., Kocatürk, F., Baydoğan, M. Ç., Kiraz, F., 2020, Chapter III, Urbanization Process of Kayseri in the 20th Century, Academic Studies in Architectural Sciences, Editör Kozlu, H., Livre de Lyon, Lyon, ss.39-74. ISBN: 978-2-38236-056-9, (Erişim: 05.08.2023).

## Melodies of Desire and Darkness: Personifying Eros and Thanatos Through Film Music in *Morte a Venezia* and *La Pianiste*

### Arzu ve Karanlığın Melodileri: *Morte a Venezia* ve *La Pianiste* Filmlerinde Film Müziği Yoluyla Eros ve Thanatos'un Kişileştirilmesi

Fatma Betül Ataş<sup>1</sup>

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 14.07.2023 | Kabul Tarihi: 23.12.2023

#### Abstract

Sound and music, a significant issue in film studies, and associated phenomena, such as leitmotiv and diegetic/ non-diegetic music are essential notions as they serve many functions in the film experience of the audience. Sound and music, in general, have emerged as supportive elements for image and narrative in the art of cinema. Music is used in films to form a completeness with the images. In addition to these functions, film music has a significant place in terms of underlining the frames of mind of characters and expressing the emotions that are not spoken and not shown on the screen. Luchino Visconti used excerpts from Gustav Mahler's third and fifth symphonies in *Morte a Venezia* (1971), while Michael Haneke used Schubert's compositions in *La Pianiste* (2001). This article explores the parallel functions of music in these two films. In contrast to comparable research, this study discloses the presence of psychoanalytic theory concentrated on film music, elucidating it as a pivotal third component integral to the narrative. The analysis reveals that both Mahler's and Schubert's music contributes meaningfully to the narrative, playing almost a leading role. In both films, the music serves as a vehicle for expressing the unspoken emotions of the characters, intertwining their feelings with the musical compositions. Beyond emotional expression, the characters merge with the music, embodying the coexisting forces of Eros and Thanatos—love and death—throughout the films.

**Keywords:** *Film Music, Classical Music, Psychoanalytic Theory, Luchino Visconti, Michael Haneke*

#### Özet

Film çalışmalarında önemli bir yere sahip olan ses ve müzik, laytmotif ve diegetic/ non-diegetic müzik gibi ilişkili fenomenler, izleyicinin film deneyiminde birçok işleve hizmet eden temel kavramlardır. Ses ve müzik, genel olarak sinema sanatında görüntü ve anlatıyı destekleyici unsurlar olarak ortaya çıkmıştır. Müzik, filmlerde, görsellerle bir bütünlük oluşturmak için kullanılır. Bu işlevlerin yanı sıra film müzikleri, karakterlerin ruh hallerini vurgulamak ve perdede dile getirilmeyen ve gösterilmeyen duyguların ifade edilmesi açısından da önemli bir yere sahiptir. Luchino Visconti, *Morte a Venezia* (1971) filminde Gustav Mahler'in üçüncü ve beşinci senfonilerinden parçalar kullanırken Michael Haneke *La Pianiste* (2001) filminde Schubert'in bestelerini kullanmıştır. Makalede bu iki filmdeki müzik kullanımını, benzer işlevlere sahip olması açısından incelenmiştir. Benzer çalışmalardan farklı olarak, film müziğinin etrafında yoğunlaşan psikanalitik teorisinin de varlığı ortaya konmuş ve anlatının ayrılmaz bir parçası olan üçüncü bir bileşen olarak açıklanmaya çalışılmıştır. İnceleme sonucunda hem Mahler'in hem de Schubert'in müziğinin beraberinde getirdiği anlamlar, filmin ana karakterleriyle adeta beraber hareket ederek neredeyse bir başrol olarak yer aldığı ortaya konulmuştur. Her iki filmde de müzik, ana karakterlerin dile getirilmemiş duygularını ifade ederek onları müzikle iç içe geçirmektedir. Duyguları aktarmanın ötesinde, karakterler müzikle birleşerek, film boyunca bir arada var olan aşk ve ölüm dürtülerini, Eros ve Thanatos'u somutlaştırmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** *Film Müziği, Klasik Müzik, Psikanalitik Teori, Luchino Visconti, Michael Haneke*

<sup>1</sup> Yüksek Lisans Öğrencisi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, fbetulatas@gmail.com, Orcid: 0000-0002-7765-1069



## Introduction

The foundation of a film's connection with its audience lies in the sensory experience it provides. Before delving into the analysis, interpretation, or historical context of a film, it is important to acknowledge that our initial encounter with it is through our senses of sight and sound. However, the importance of sound in film can be underestimated, as it is often misunderstood that cinema is merely a visual medium. What we hear is as essential as what we see. Sound, being the earliest sensation, asserts its primacy; we can hear sounds even when we are in our mother's womb. Ongoing discussions among theorists, with diverse perspectives on this matter, explore how sound shapes the art of cinema. Within this context, music, as an integral element of film, takes center stage, debunking the notion that visual spectacle must always overshadow the auditory realm.

Film music has become a significant element that harmonizes visuals and storytelling in the realm of cinema. It is a type of music specifically created to align with the structure and narrative of the accompanying film, fulfilling a designated purpose within the film's context (Kaya, 2016). The film music can be the source music or a special genre of music originally composed for the film. According to Doğan (2009), music played a role in cinema even before the advent of synchronized sound in the late 1920s. The emergence of cinema coincided with the efforts to capture moving images, and music was used alongside these early screenings. Initially, classical music was commonly used to accompany films, as it was a prominent genre during the 19<sup>th</sup> century. Piano and classical compositions, as well as popular tunes of the time, were often performed. Over time, the music became more aligned with the images on screen, transitioning from improvised pieces to compositions specifically suited for the visual narrative. When combined, the combination of image and music created a unique synergy. Film music serves various purposes, such as establishing time, place, and atmosphere, conveying emotions that are not explicitly shown, and personifying characters.

The exploration of the impact of film music on narrative remains an area where scholarly attention is gradually growing. Though the literature may not be extensive, existing studies have made noteworthy contributions by delving into the nuanced interplay between soundscapes and storytelling within the cinematic realm. Analyzing Angelopoulos' *The Weeping Meadow* (2004) in a musical context, a study elucidates the role of the soundtrack in enhancing the film's atmosphere and character portrayal. In this dialogue-sparse film, music transcends its conventional role, emerging as the narrative language, skillfully conveying the story with minimal thematic diversity. The assertion that "the mandolin narrated the man's prayer with a naive theme, while the accordion became the voice of the woman's sadness and resentment" (p. 34) serves as compelling evidence of the potency and depth inherent in the realm of film music (Yılmaz, 2019). Furthermore, in another study examining *All the Mornings of the World* (1991), music is observed to serve as a distinct third narrative element, extending beyond its traditional role of supporting the film narrative through images and sounds. The study highlights how the music employed in the film goes beyond mere accompaniment, functioning as a representation of the lost characters and articulating abstract and linguistic concepts such as love and passion in an artistic form. Additionally, a correlation is drawn between the predominantly solo musical pieces in the film and the pervasive sense of loneliness experienced by the characters in the narrative (Liman, 2022). Examining instances from Turkish cinema, the content analysis focused on the film *Bliss* (2007), which garnered the Best Music Award at the 2007 Antalya Golden Orange Film Festival. The study notes a harmonious relationship between the locations where music is employed and the instruments utilized. Simpler compositions are highlighted in scenes of sadness and silence, while orchestral arrangements are preferred in moments of heightened excitement. This serves as another illustration of how the film music aligns seamlessly with its narrative (Tanyıldızı, 2010).

While exploring the connection between music and narrative in the previously mentioned films, no third element was considered. Hence, the basic problem of this study is to uncover a third component believed to revolve around film music. In essence, what distinguishes this study from others in the literature is its unique approach, wherein film music is informed by psychodynamic theory in its interaction with the

narrative. This article will explore the significant connection between film music and the characters in Luchino Visconti's *Morte a Venezia* and Michael Haneke's *La Pianiste*. It will examine how the music in these films functions as a representation of the protagonists, reflecting their inner conflicts influenced by the contrasting forces of Eros and Thanatos.

### 1. Opposing Forces of Human Behavior: Eros and Thanatos

According to Sigmund Freud's psychoanalytic theory, human beings possess inherent instinctive drives that have evolved and are rooted in their evolutionary legacy. These instincts are vital for human functioning, and if they are not expressed or fulfilled, individuals may experience difficulties in their psychological and emotional well-being (Murdock & Akkoyun, 2016). Freud proposed that two fundamental and opposing impulses, Eros (the life drive or sex) and Thanatos (the death drive or aggression), play a crucial role in maintaining balance and dynamism in human life. Thanatos stands for the innate urge toward aggressiveness, destruction, and the pursuit of death, whereas Eros reflects the inherent drive for life, love, and pleasure. Freud introduced the term "libido" to describe the psychic energy associated with the sexual drive, which is the primary aim of Eros. However, he noted that the pleasure derived from the sexual drive extends beyond mere genital pleasure. According to Freud, libido permeates the entire organism, influencing various aspects of human behavior. Thus, Freud argued that activities such as love, narcissism, sadism, and masochism are all forms of sexual expression. It is worth noting that the aggressive impulse often coexists with these latter two forms of sexual expression.

In Freudian theory, Eros and Thanatos represent opposing forces that constantly interact and influence human behavior and psychological dynamics. Eros drives individuals towards life-sustaining activities such as seeking shelter, reproduction, and fulfilling basic needs like food. In contrast, the death drive manifests as aggressive tendencies, destruction, killing, and self-mutilation. Freud suggested that the belief in the immortality of death, which is rooted in the unknown and inexplicable nature of death, creates a desire for release from tension and a longing for death. Drawing from Greek mythology, Freud associated Eros with the god of love and Thanatos with the god of death. These mythological references emphasize the life-affirming and life-sustaining aspects of Eros, as well as the destructive and self-destructive aspects of Thanatos.

In the context of this study, which explores psychoanalytic ideas about films, understanding the interplay between Eros and Thanatos provides a framework for analyzing characters, conflicts, and themes depicted in movies. The exploration of these fundamental psychoanalytic concepts can shed light on the underlying motivations, desires, and conflicts portrayed on screen, enhancing our understanding of the human experience as reflected in cinema.

### 2. Method

The objective of this study is to examine the use of music in the films *Morte a Venezia* (1971) and *La Pianiste* (2001). The focus is on understanding the similar functions of music in these films and exploring the reflection of the two basic human instincts, life and death instincts, on music and characters. Additionally, the study aims to provide an authentic perspective on film music by incorporating psychoanalytic theory. The films were selected for this study based on their prominent use of music and their ability to convey emotions, character development, and narrative depth through musical compositions. Luchino Visconti's use of movements from Gustav Mahler's third and fifth symphonies in *Morte a Venezia* and Michael Haneke's utilization of Schubert's compositions in *La Pianiste* provide rich material for analysis.

The selected films were extensively analyzed to identify and document the instances of music usage. The films are watched multiple times to gain a comprehensive understanding of the musical choices and their contextual significance. Key scenes where music played a significant role in enhancing the film experience were identified. The musical compositions utilized in the selected films were analyzed in depth. This involved studying the musical structure, motifs, themes, and emotional qualities conveyed

by the music. The author paid particular attention to how the music interacted with the visuals, characters, and narrative. The study incorporated psychoanalytic theory to examine the reflection of life and death instincts in the music and characters. Relevant psychoanalytic literature was reviewed to inform the analysis and interpretation of the films' musical elements.

### 3. Venice with Mahler: Admiration for Ideal Beauty

*Morte a Venezia* centers around the character Gustav von Aschenbach, a composer who embarks on a solo vacation in Venice seeking rest. The non-diegetic *Adagio*, the 4<sup>th</sup> movement of Gustav Mahler's Symphony No. 5, opens the movie, giving us the initial introduction of the composer's music, that we are going to encounter five times in the rest of the film. From the outset, this music establishes a parallel between the personal lives of Aschenbach and Mahler, serving as an expression of death and farewell.

Both Mahler and Aschenbach, the fictional character, experienced personal tragedies. Mahler, like Aschenbach, was a composer who had lost his daughter and felt a sense of loneliness in his life. Given Mahler's fascination with existentialism and death, his compositions often delved into themes such as the fear of death and the profound solitude experienced by individuals. The potential for music to align with the concept of Thanatos, or the death drive, is demonstrated by the fact that major tones in music evoke a sense of peace, while minor tones can create feelings of unease and melancholy. However, death anxiety also carries a calming aspect as it symbolizes salvation and release.

In the film, the music's rhythm blends seamlessly with Aschenbach's movements and gestures, effectively conveying his emotions. As the *Adagio* accelerates and swells, Aschenbach trembles, and stops reading his book. When the music settles and turns melancholic, Aschenbach lowers his head and gazes thoughtfully into the distance, as though listening to the music. The music becomes his own in the film, yet it is originally Mahler's music. The intricate interplay between the lives of these two composers reflected in the music itself is truly captivating. This serves as a clue for the audience, foreshadowing the recurrence of the same music in the upcoming minutes. Furthermore, it is noteworthy that Mahler composed the *Adagio* as a love letter to his wife, which can be interpreted as a foreshadowing of Aschenbach's intense feelings for Tadzio. This connection adds another layer of meaning to the music and deepens the emotional resonance of the narrative.

Transitioning from the hotel room to Gustav's recollections is where the audience hears *Adagio* for the second time and it takes on a diegetic form. He looks at an hourglass and muses aloud about life, death, and time while his musician friend Alfred plays Aschenbach's composition, originally Mahler's *Adagio* on the piano. The placement of this flashback in the film is crucial because it is immediately followed by Gustav descending to the hotel lobby, where he has his first encounter with Tadzio. This scene is a significant turning point in the film as it intertwines themes of death and beauty, and Gustav, while pondering the meaninglessness of life, is captivated by Tadzio, whom he perceives as the epitome of beauty. Tadzio possesses everything that Gustav lacks: youth, beauty, purity, and vitality, fueling Gustav's deep passion for him. Tadzio evokes infatuation and excitement in Gustav, triggering hidden desires and repressed feelings. This moment can be seen as a manifestation of Eros, as Gustav's desires and longing for beauty and connection are being awakened.

However, there is also an intertwined element of Thanatos or the death drive in this encounter. Thanatos represents the instinctual drive towards death, aggression, and destruction. In the context of Gustav's attraction to Tadzio, the presence of Thanatos can be understood through the juxtaposition of death and beauty. As Gustav contemplates the meaninglessness of life and confronts mortality in his monologue about death, he simultaneously encounters Tadzio, who embodies the beauty and vitality that he desires. This convergence of death and beauty creates tension and complexity in their relationship, where Gustav is simultaneously attracted to Tadzio's life-affirming qualities while being confronted by the awareness of his mortality.

The same music plays again when Gustav says goodbye to Tazio in front of the hotel door, marking the longest duration of its accompaniment in the film. This sequence represents a complete reversal of Gustav's initial expectation of finding hope and a new life in Venice. Instead, he is overwhelmed by a sense of loneliness, despair, old age, and the impending approach of death. Gustav decides to leave Venice to detach himself from his conflicting emotions and passion for Tazio. The reappearance of the music coincides with Gustav and Tazio encountering each other for the first time, locking eyes in a mutual gaze. Gustav expresses his regret by saying "Farewell. Tazio, it was all too brief, may God bless you" over the brevity of their time together and he steps onto the ship sailing to the train station.

Two noteworthy aspects emerge in this scene. Firstly, the music accompanies Gustav during his time on the ship, as his deep affection for Tazio lingers in his mind, carrying the very essence of Tazio's presence wherever he travels. The music signifies an end by serving as a representation of both desire and farewell. Secondly, the extended shot of Gustav on the ship establishes a connection with the city of Venice. Venice, with its unparalleled beauty and its existence on the water, embodies a sense of impermanence. Like the city, Gustav himself is slowly sinking, timeless, and capable of vanishing at any moment (Akyunak, 2017). As the camera draws closer to Gustav's face, we delve deeper into his mind, and the surrounding water takes on a symbolic significance for him. The music ceases upon Gustav's arrival at the train station. However, due to an unexpected luggage problem, Gustav decides to stay in Venice longer. Returning to major keys, the music now almost seems to reflect the character's renewed delight. Despite his apparent annoyance with the luggage mishap, Gustav takes pleasure in the opportunity to remain in Venice because it means he can see Tazio again. As Gustav returns to his hotel room and gazes out the window, observing Tazio walking along the beach, another memory resurfaces. This time, Gustav reminisces about his daughter, reflecting on a peaceful moment where he, his wife, and his daughter playfully enjoyed themselves on the grass. The notable resemblance between his daughter and Tazio carries considerable significance. Moreover, Gustav's recollection of his daughter following his encounter with Tazio, who possesses the exquisite beauty reminiscent of Greek sculptures, demonstrates how Visconti skillfully weaves together themes of mortality and esthetic allure through music once again.

Our subsequent encounter with Mahler occurs through the 4<sup>th</sup> movement of Symphony No.3, as opposed to *Adagietto*. Within this symphony, Mahler incorporates the poem *The Midnight Song* from Nietzsche's work *Also sprach Zarathustra*:

O Mensch! Gib Acht	O Man! Take heed!
Was spricht die tiefe Mitternacht?	What does the deep midnight say?
Ich schlief, ich schlief –	I slept! I slept!
Aus tiefem Traum bin ich erwacht:–	I have awoken from deep dreaming!
Die Welt ist tief,	The world is deep!
Und tiefer als der Tag gedacht	And deeper than the day conceives

We see Gustav sitting on the beach, fully absorbed in his writing with the accompanying words and music. Tazio, emanating an appearance reminiscent of a Greek sculpture, is in the center of Gustav's attention as he writes. *The Midnight Song*, playing paradoxically amidst the bright daylight, catalyzes to evoke the contrasts between various elements that are mutually reinforcing. These contrasting elements include the dichotomy of day and night, the coexistence of sorrow and happiness, and the juxtaposition of mortality and eternal life. This particular moment can be considered the happiest since Gustav's arrival in Venice, revitalizing his life force. Perhaps this is why Visconti opted to use the 3<sup>rd</sup> Symphony instead of the *Adagietto* for this scene. However, it is worth noting that following this delightful moment, Gustav experiences a breakdown, both emotionally and physically.

We are transported into Gustav's memories as we encounter the *Adagietto* once again. During this poignant moment, we witness the procession of Gustav's daughter's coffin. This tragic event foreshadows his impending demise. In the following scene, we witness Gustav's determined efforts to

revitalize himself by applying makeup and dyeing his hair, fully cognizant of the impending challenges he will face in his final moments. The music acts as a reflection of his unspoken thoughts once more: if he can appear youthful, there might be a chance of attaining the love he desires. He takes pleasure in his transformed appearance after leaving the barber and he is striving to fulfill his Eros-driven desires and find satisfaction in his pursuit of beauty and love. However, the white paint on his face mirrors that of the street jester he encountered upon arriving in Venice, who mocked him. Through the application of makeup and the alteration of his hair color, Gustav seeks to conceal himself behind a mask and assume a new identity in his quest for youth. Yet, this mask ultimately becomes his death mask, an inescapable symbol of his mortality. Gustav is acutely aware of his mortality and the proximity of his death. His efforts to conceal his aging appearance and present a youthful facade can be seen as a response to the anxiety and fear stemming from the realization of his impending death. By attempting to deny the natural progression of time and mortality, Gustav's actions also reflect a subconscious confrontation with the Thanatos drive, the very force that draws him closer to death.

In the final scene of the film, the *Adagietto* returns to complete the narrative and reflect the character, just as it did in the opening scene. The music takes on a choreographic quality as it accompanies the sequence. As Tazio, the embodiment of beauty, enters the sea, the music begins to play. In the first part of the *Adagietto*, Tazio moves gracefully through the water. Gustav, moved by his presence, attempts to rise from his chair but finds himself unable to do so. At dusk, Tazio stands in the water, evoking the likeness of a Greek sculpture, and gestures towards the distant horizon. Gustav takes his last breath as the music builds to a climactic point, creating the idea that Tazio is bringing him to an endless state of rest. The mask on Gustav's face is fully removed as he breathes his last, his hair dye and makeup washed away.

Gustav's passion for Tazio is so profound that it transcends even the threat of the cholera epidemic that surrounds them. In the last scene of the film, it becomes evident that Tazio, the object of Gustav's affection, becomes the catalyst for his demise. This illustrates the concept of Thanatos, also known as the death instinct, which can lead to destruction. The direction of this destruction, whether external or internal, is determined by the conflict between Eros and Thanatos. In Gustav's case, his intense emotions attract the already existing Thanatos within him, leading to his self-destruction. The fear of not being able to attain Tazio intensifies Gustav's inner conflict, activating the Thanatos energy within him. This inner struggle is intricately woven into the film through the use of Mahler's music by Visconti. The music serves as a powerful tool to amplify and reflect the emotional turmoil experienced by Gustav, heightening the tension between Eros and Thanatos.

The role of music in *Morte a Venezia* parallels its significance in Haneke's film *La Pianiste*. Both films explore similar patterns in the interaction between music and the characters' inner conflicts. The examination of these similarities will be the focus of the subsequent discussion on Haneke's work.

#### **4. Haneke's Lonely Wanderer: Self-mutilation as a Demonstration of the Death Instinct**

*La Pianiste* delves into the profound themes of love and sexuality, centering around the complex character of Erika Kohut. Erika, a dedicated piano instructor at the esteemed Vienna Music Conservatory, finds herself confined within the oppressive grip of her domineering and strict mother. Similar to *Morte a Venezia*, music plays a significant role in shaping the atmosphere and narrative within the film's mise-en-scène. Haneke effectively characterizes Erika by highlighting both the presence of music and moments of silence (Walker, 2018).

While *La Pianiste* incorporates compositions by various classical music composers, the film predominantly revolves around the music of Franz Schubert. Early on in the film, through a conversation with her mother, we discover that Schubert holds a special place in Erika's musical repertoire. It becomes apparent that Erika has a deep affection and affinity for Schubert's compositions. One particular work of Schubert that resonates strongly with the film is *Im Dorfe* from the song cycle

*Winterreise*. This piece becomes intertwined with Erika's emotions throughout the narrative. *Winterreise*, composed by Schubert with lyrics by Wilhelm Müller, is a series of 24 songs that depict the journey of a romantic individual who struggles to find reciprocated love, embarking on a path of wandering, dreams, and ultimately facing death. The 17<sup>th</sup> song, *Im Dorfe*, focuses on a solitary wanderer who distances himself from bourgeois society, disconnecting from the tangible realities of the world. Eros is evident in Erika's longing for love and connection, which she channels through her musical expression. Through her piano playing, she attempts to fulfill her sexual desires and seeks an intimate connection that is otherwise absent in her life. However, her repressed and distorted understanding of love and sexuality leads her down a path of self-destruction.

In the opening sequence, Haneke employs a striking and unsettling choice by displaying the film's title in complete silence. This deliberate absence of sound stimulates the audience's imagination, evoking certain sounds and musical elements in their minds as they read the title. This artistic decision demonstrates Haneke's unique ability to disturb and provoke the viewer. The subsequent credits flow intermittently between moments of music and silence, following the display of the film's title. During this sequence, we observe Erika instructing her students. In one particular fragment, Erika criticizes her student Anna for not allowing enough space between the notes while she performs Schubert's *Im Dorfe* on the piano. Erika questions Anna, asking if she has no ear for the feeling of coldness. Subsequently, Erika takes over the piano. This scene encapsulates one of the central themes of the film, which revolves around Erika's emphasis on silence. The statement she makes to Anna reflects her personality and serves as a metaphor for the silence she imposes upon herself. It signifies the duration of that silence, how she listens to it, and the underlying coldness that defines her character. Through this silence, Erika expresses what she cannot vocalize, the unspoken words that go unheard when she does speak. Music assumes a dual role in the film, serving as both the external and internal voice of Erika, conveying her emotions and unexpressed thoughts.

Moreover, it is important to highlight that Erika narrates the lied although the actual singer performed it in the scenes that followed. The lied serves as a leitmotiv, a recurring musical motif, throughout the film and was the first to perform it. This artistic choice further emphasizes the intimate connection between Erika and the music, as she becomes the embodiment of the emotions and themes conveyed by the lied. *Im Dorfe* starts as follows:

Es bellen die Hunde, es rascheln die Ketten;  
es schlafen die Menschen in ihren Betten  
träumen sich manches, was sie nicht haben,  
tun sich im Guten und Argen erlaben:

Dogs are barking, their chains are rattling.  
People are asleep in their beds.  
They dream of plenty that they have not,  
find both good and evil to refresh them:

The section of the poem that reads, "Dogs are barking in their rattling chains," serves as a voice that conveys a sense of suffering. According to Suurpää (2014), the prevailing emotion in the poem is interpreted as tragic, particularly evoking bitterness. It also reflects the presence of the death instinct and the inherent human capacity for pain and anguish. It signifies the darker aspects of human existence that are intertwined with the drive toward self-destruction. "People are asleep in their beds" follows this line. There is a society that chooses to ignore the suffering of someone. The fact that Erika narrates the lied combines this anguish with her sorrow. The audience can hear Erika's cries and screams, which serve as a manifestation of her inner turmoil. However, despite her vocalizations, no one in the film pays attention to her or acknowledges her pain. This emphasizes the isolation and lack of understanding that Erika experiences. It can be observed that the film, in general terms, revolves around Erika's pain, and the depiction of her character is deeply intertwined with this lied, holding significant importance throughout the narrative. This scene and its exploration of suffering, indifference, and personal pain can be seen as reflecting the interplay between Eros and Thanatos. It highlights the complexities of human nature and the conflicting forces that shape our desires, emotions, and experiences.

When we hear *Im Dorfe* for the second time, a pivotal moment takes place in the film as Walter, the individual who will ultimately bring about Erika's destruction, forcefully enters her life. Their initial encounter transpires at a private home concert, where Erika performs on the piano. Erika transforms into a desirable object by Walter and through his gaze, and his is apparent. Despite Walter's persistent attempts to engage with Erika, she maintains a cold and distant demeanor. During their discussion, Erika points out that Schumann's *Fantasy in C Major* induces the feeling of one's sanity slipping away. The conversation between Erika and Walter conveys Erika's current psychological state, hinting at her fragile hold on reality. In a way, Erika subtly communicates a warning to Walter, indicating that he should keep his distance from her. However, in a subsequent scene where Walter plays the piano, he defies her warning and deliberately performs Schubert's music, seemingly provoking Erika.

Despite Erika's efforts to keep her guard up, Walter ruthlessly enters her life and dismantles the emotional walls she has constructed. Erika's body language tells us a lot as we watch and listen to Walter's performance. Something seems to be stirring within her, evoking pleasure, yet she restrains herself from expressing her emotions, managing to maintain a composed facade. At this moment, we shift to a rehearsal and the haunting melody of *Im Dorfe* fills the air once more with the camera remains focused on Erika's face. Erika narrates the lied: "...They dream of plenty that they have not, find both good and evil to refresh them: and next morning it has all vanished." Simultaneously, she smiles slightly as she looks at Walter. These words abruptly unveil her innermost feelings. Freud's concept of the unconscious and repressed desires comes into play in this scene. Erika's attraction to Walter, symbolized by her interest in his piano playing and her gaze upon him, reveals her unconscious desires and fantasies that she may not openly acknowledge. The performance acts as a trigger, unlocking Erika's repressed sexual desires and exposing her innermost thoughts and longings. Walter becomes the embodiment of Erika's fantasies, representing the "plenty that they have not." He embodies both the forces of Eros and Thanatos, symbolizing both desire and destruction. He becomes the object of Erika's sexual desires while also being the catalyst for her demise. Haneke skillfully constructs this pattern by employing Schubert's music to enhance the thematic elements and emotional dynamics of the film.

In the following scene, Erika and her two colleagues engage in a rehearsal of Schubert's *Piano Trio in E Flat*. Throughout this sequence, Schubert's music continues to accompany Erika in a non-diegetic manner, creating a meta-diegetic effect. As Erika departs from the rehearsal and ventures into a sex shop located within the mall. This meta-diegetic aspect arises from the fact that Erika brings Schubert's music with her into the sex shop, where she experiences simultaneous and intense pleasure from both Schubert's compositions and the explicit pornography displayed. This juxtaposition highlights a profound connection between two seemingly disparate realms: the realms of high art represented by Schubert and the realms of explicit sexuality represented by hardcore pornography.

Moreover, this scene exposes the hypocrisy within bourgeois society, which simultaneously adheres to its norms while possessing the power to determine standards of aesthetics, beauty, violence, and the boundaries within which these elements can be expressed. In this context, the scene encapsulates the central themes of the film, including pleasure, the life instinct, the death instinct, and the inherent destructive nature of human desires. Once again, Müller's poem from the lied becomes a prominent element in conveying the personal grief of Erika. We see Erika watching a pornographic film, then the scene changes to the rehearsal scene. Thus, the words of Müller's poem resonate deeply with Erika's emotional state and serve as a poignant backdrop to her inner turmoil.

Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde,	Bark me away, you watchdogs!
laßt mich nicht ruh'n in der Schlummerstunde!	Let me not rest in these hours of slumber!
Ich bin zu Ende mit allen Träumen—	I am done with all dreaming;
was will ich unter den Schläfern säumen?	why linger among those asleep?

The main male singer in the accompaniment of the lied becomes highly significant, as each word uttered by him resonates deeply within Erika. As previously discussed, *Winterreise* revolves around the story

of a romantic man whose love remains unrequited. In this context, Erika perfectly embodies the image of the wandering protagonist within this romantic narrative. The section of the lied “I am done with all dreaming” combines classical music, Erika’s complicated and puzzling sexual life, and her experience of unreciprocated love. On one hand, Erika represents the individual who is dissatisfied with the world and continuously seeks refuge in various dreams. On the other hand, she finds herself surrounded by a chain of individuals who fail to understand her.

It becomes evident once again that Erika finds no solace or comfort in music within the film. We never witness a relaxed or at ease Erika while playing or listening to music. Following this pattern, the subsequent scene portrays Erika in her bathroom, where she proceeds to cut her genital area with a razor. Although brief, this scene encapsulates a central theme that permeates the entire film. Erika lacks personal space and autonomy in her life, and her domineering mother fails to recognize her as an adult. Erika has been worried about her feelings for Walter, leading her to engage in self-harm in the bathroom. Freud believed that self-destructive behaviors can serve as a way to manage overwhelming emotions and gain a sense of control. By engaging in self-harm, individuals may temporarily relieve their inner conflicts and experience a distorted sense of release or relief. However, these behaviors ultimately reflect deep psychological pain and unresolved internal struggles. In the case of Erika, her self-mutilation can be interpreted as a desperate expression of her inner turmoil, a way to cope with her unfulfilled desires and the conflicts between her sexual fantasies and the societal norms imposed upon her. It showcases the complexities of her psyche and the destructive nature of her internal struggles, intertwined with both the life and death instincts as conceptualized by Freud.

We return to the Vienna Concert Hall for another rehearsal scene, where an incident occurs involving Anna, Erika’s student. Anna becomes nervous and excited, leading to diarrhea. Walter approaches her and attempts to comfort her with a few jokes, establishing a brief moment of connection between them. Meanwhile, Anna enjoys Walter’s attention, and her laughter echoes through the grand hall, creating a disturbing atmosphere. The tension increases by knowing that Erika is watching what’s happening from a distance and can hear Anna laughing. As Anna plays the piano next to Walter, *Im Dorfe* resurfaces in the film. Erika’s performance and Anna’s are different from one another. The “coldness” that Erika earlier highlighted is not present in Anna’s performance, which feels comparatively softer. When the lyrics of the lied begin with “Dogs are barking, their chains are rattling...,” Erika deeply connects with the music, perceiving it as an extension of her grief. She identifies with the character portrayed in the lied, and her eyes well up with tears. (Walker, 2018). Upon reaching the point in the performance where the singer utters the phrase “...They dream of plenty that they have not, find both good and evil to refresh them”, Erika’s emotions overwhelm her to such an extent that she abruptly exits the hall. The intensity of what she had witnessed and experienced proved too difficult for her to endure.

In this instance, we are allowed to briefly set aside our observations of Erika’s distant, commanding, and emotionally repressed personality that has been evident throughout the entirety of the film. It provides a brief glimpse into the vulnerable side of Erika, who conceals herself behind her emotional walls. Erika tries to calm herself after leaving the hallway and finds relief in the lobby next to the cloakroom. In a calculated and cold-blooded manner, she breaks a glass and places the shards in the pocket of Anna’s coat. This particular scene both astonishes and unsettles the audience, as it signifies Erika’s inability to attain her desired connection with Walter. Anna has taken her place, igniting a need for violence and harm within Erika. The clash between Eros and Thanatos, the life and death instincts, can lead to both internal and external destruction. In Erika’s case, her desires and emotional threats drive her to harm Anna, despite Anna not posing a musical or professional threat. It is Erika’s perception of Anna as an emotional threat that fuels her need to inflict harm.

The final mention of Schubert takes place as Erika and Walter are practicing. Following their class, Erika discreetly presents Walter with an envelope containing a letter that unveils her inclination towards masochistic sexual preferences. Subsequently, for the duration of the remaining 45 minutes of the film,



there is an absence of any musical accompaniment, be it diegetic or non-diegetic. It appears Haneke is conveying the message, “Music has said all that it needed to say up until now.” When Erika hands Walter the envelope, boldly expressing her deepest feelings and thoughts, it marks the culmination of everything that music and its expressions have conveyed throughout the film, even though the envelope remains unopened. Despite the music in the film generating a tense ambiance instead of a soothing one, it is important to note that the music itself, acting as a form of escape, is not readily attainable. It signifies that the intense emotional journey and exploration facilitated by music have reached their limit.

Walter persistently expresses his desire to engage in sexual activities with Erika, but she only agrees if it fulfills her masochistic desires. Later that same evening, Erika presents him with a letter outlining the actions she is willing to consent to, but Walter is disgusted by its content. It becomes evident that Walter is not genuinely interested in the real Erika; he merely seeks to fulfill his desires within a conventional masculine framework. Following Erika’s apology to Walter during a hockey game, he comes to her house that night and assaults her, as specified in her letter. At the end of the film, Erika attends a concert rehearsal with her mother, where the balance between sound and silence was previously discussed in this study. Erika spots Walter in the lobby, and he greets her as if nothing has happened before leaving. Erika silently gazes at Walter’s back for a few moments, then retrieves a kitchen knife from her bag, stabs herself beneath her collarbone, and exits the concert hall.

The tension between Eros, the life instinct driven by love, and Thanatos, the death instinct associated with hatred, can be understood as a polarizing force. These primal impulses can interchange and replace each other. The culmination of destructive tendencies arising from hatred can be seen as the manifestation of Thanatos. Erika’s longing for Walter can be interpreted as Eros, which awakens her sexual and thus, her life instincts and binds her to society. This is reflected in the changes in her appearance and clothing after meeting Walter. However, Erika’s intense emotions for Walter turn into hatred when he rejects her, and Thanatos replaces Eros. The defeat of Eros by Thanatos is exemplified through Erika’s self-mutilating behavior. The film begins with the noise of traffic and ends in silence. Consequently, Haneke concludes his movie by encompassing a balance of music, sounds, noise, and silence.

### Conclusion

Film music, tailored for cinematic context, has evolved from classical accompaniments to compositions aligned with visual narratives. Scholarly attention is growing in exploring the impact of film music on narrative. This study stands out by integrating psychodynamic theory into film music analysis, focusing on Luchino Visconti’s *Morte a Venezia* and Michael Haneke’s *La Pianiste*. Visconti and Haneke utilize music as a means to convey profound messages in their films, allowing them to express everything that words alone cannot articulate.

In both films, the use of film music, specifically Mahler’s *Adagietto* and Schubert’s *Im Dorfe*, serves to reveal the mental states and feelings of the main characters that they struggle to express verbally. However, the role of music goes beyond simply conveying emotions; the characters themselves merge with the music, becoming embodiments of the musical compositions. In this capacity, Eros and Thanatos, the forces of love and death, coexist closely throughout the films. In *Morte a Venezia*, Gustav’s desire to attain eternal youth and beauty, fueled by intense Eros, sets in motion a transformation from Eros to Thanatos. This transformation involves his lifeless body being rejuvenated through artificial means like makeup and paint, only to eventually succumb to lifelessness once again. On the other hand, in *La Pianiste*, Erika’s pursuit of satisfying her sexual desires leads to a shift from Eros to Thanatos when her advances are rejected. The displacement of Eros by Thanatos results in destructive consequences.

While prevailing discussions in the literature often focus on the atmospheric and character-supporting aspects of film music, this study aimed to bring attention to the underlying influence of psychoanalytic

theory in supporting and shaping the characters within the cinematic narrative. The emphasis here is on exploring how psychoanalytic principles contribute to the nuanced understanding of the characters' motivations, conflicts, and emotional states as portrayed through the medium of film music.

### Kaynakça

Giray Akyunak, A. (2017). Visconti'nin "Venedik'te Ölüm" filminde metinlerarasılık ve müziğin (baş)rolü. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(1), 1-18. doi: <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.563022>

Haneke, M. (Yönetmen). (2001). *La Pianiste*. [Film]. Wega Film, MK' Productions, Les Films Alain Sarde.

Kaya, M. M. (2016). *Sinemada müziğin kullanımı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Doğuş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Liman, A. S. (2022). Sanatlar ve sinema ilişkisine müziğin penceresinden bakmak: "Dünyanın Tüm Sabahları". *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 12(2), 211-222.

Murdock, N. L. (2013). *Psikolojik danışma ve psikoterapi kuramları: Olgu sunumu yaklaşımıyla*. (F. Akkoyun, Çev.) Ankara: Nobel.

Suurpää, L. (2014). *Death in Winterreise: musico-poetic associations in Schubert's song cycle*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Tanyıldızı, N. İ. (2010). Filmde müzik kullanımı: "Mutluluk" filmi örneğiyle. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (14), 169-187.

Visconti, L. (Yönetmen). (1971). *Morte a Venezia*. [Film]. Alfa Cinematografica, Warner Bros, PECF.

Walker, E. M. (2018). *Hearing Haneke: the sound tracks of a radical auteur*, New York, NY: Oxford University Press.

Yılmaz, H. (2019). Sinemada müzik kullanımı bağlamında Theodoros Angelopoulos'un "Ağlayan Çayır" filmi üzerine bir inceleme. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 5(10), 27-36.

## Film Biterken: 1980 Sonrası Türkiye Sinemasında Yeşilçam'ın Çöküşünün Temsili

### When the Film Ends: Representation of the Collapse of Yeşilçam in Post-1980 Turkish Cinema

Dilara Balcı Gülpınar<sup>1</sup>

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 01.05.2023 | Kabul Tarihi: 28.10.2023

#### Özet

Türkiye’de sinemacılığın duraklaması ve gerilemesi, 1970’li yıllardan başlayan uzun bir zaman dilimini kapsamakta; ekonomik, siyasi, sosyo-kültürel pek çok nedene dayanmaktadır. Yerli filmciliği bunalıma sürükleyen sebepler 1980’li yıllardan itibaren sinema yazarları ve akademisyenler tarafından tartışılmış, ancak Yeşilçam’ın son yıllarında arka arkaya çekilen filmlerde çöküş sürecinin nasıl temsil edildiği analiz edilmemiştir. Bu çalışmada 1980’li yılların ikinci yarısında, sinemanın içine düştüğü bunalım yıllarının travmatik etkisiyle birçok filmin çekildiği; bu filmlerde geçmişle hesaplaşan yönetmenlerin Yeşilçam’ın çöküşünün nedenlerini analiz ettikleri ileri sürülmüştür. Çalışmada 1987-1990 aralığında çekilmiş beş film olan *Hayallerim Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987), *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1988), *Hiçbir Gece* (Selim İleri, 1989), *Filim Bitti* (Yavuz Özkan, 1989) ve *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990) betimsel tematik analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Çalışmanın amacı bu filmlerde 1980’lerin sinema ortamının nasıl temsil edildiğini incelemek; geçmişe özlem duyan sinemacıların Yeşilçam’ın “altın çağı”nı nasıl betimlediklerini tartışmak ve sinemanın geleceğine yönelik kaygılarını çözümlenektir.

**Anahtar Sözcükler:** *Yeşilçam, Türkiye Sineması, Film Endüstrisi, 12 Eylül 1980 Darbesi, 1980’ler Sineması*

#### Abstract

The stagnation and decline of filmmaking in Turkey covers a long period of time starting from the 1970s and is based on many economic, political, socio-cultural reasons. The reasons that led domestic filmmaking to depression have been discussed by film critics and academics since the 1980s, but how the collapse process was represented in the films shot back-to-back in the last years of Yeşilçam has not been analyzed. In this study it has been suggested that, in the second half of the 1980s many films were shot with the traumatic effect of the depression years in which cinema fell into and directors who deal with the past in these films analyze the reasons for the collapse of Yeşilçam. In the study, five films shot between 1987 and 1990 are analyzed by descriptive thematic analysing method: *Hayallerim Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987), *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1988), *Hiçbir Gece* (Selim İleri, 1989), *Filim Bitti* (Yavuz Özkan, 1989) and *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990). The aim of the study is to examine how the cinema environment of the 1980s is represented in these films; to discuss how filmmakers longing for the past portray Yeşilçam's “golden age” and to analyze their concerns about the future of cinema.

**Keywords:** *Yeşilçam, Turkish Cinema, Film Industry, The Coup of September 12 1980, Cinema of the 1980s*

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, dilarabalci5@gmail.com, Orcid: 0000-0001-7106-2805

## Giriş

Türkiye’de sinemanın serüveni Osmanlı döneminde başlamış; 1910’ların ikinci yarısında askeri cemiyetler tarafından finanse edilen ilk kurmaca filmlerin ardından yerli filmcilik uzun yıllar boyunca Şehir Tiyatrolarının tekelinde bir yan uğraş olmaktan öteye gidememiştir. 1948 tarihli yerli film gösteren sinemalardan eğlence vergisine indirim kararının da etkisiyle, 1950’li yıllardan itibaren çok sayıda yeni özel yapım şirketi açılmış ve her yıl rekor sayıda film çekilmeye başlanmıştır. Bu süreçte ismini Beyoğlu’nda İstiklal Caddesi’nde bir sokaktan alan “Yeşilçam”, kısa süre içinde dünyanın sayılı film endüstrileri arasına girmeyi başarmıştır (Batur, 2014, s. 81). Öte yandan Yeşilçam sinemasının parlak yılları uzun süreli olmamış; 1970’ten itibaren yaşanan siyasi ve ekonomik gelişmeler sonucunda endüstri hızla kan kaybetmiştir. 1980’li yıllardan itibaren Zahit Atam, Burçak Evren gibi sinema yazarları ve eleştirmenlerin ve ardından Nilgün Abisel, Şükran Esen, Gülseren Güçhan gibi akademisyenlerin Türkiye sinemasında yaşanan bunalımı tartışmaya başladıkları dikkati çekmektedir. Öte yandan yerli filmciliğin gelişimine ve duraklamasına tanıklık eden sinemacıların, 1980’li yılların ikinci yarısında çektikleri filmlerinde “Yeşilçam’ın çöküşü”nü nasıl tartıştıkları literatürde üzerinde durulmayan bir konudur.

Bu çalışmada 1980’li yılların ikinci yarısında, arka arkaya çekilen filmlerde sinemanın içine düştüğü bunalım yıllarının travmatik etkisinin hissedildiği; geçmişle hesaplaşma yaşayan yönetmenlerin çektikleri filmlerinde yerli film endüstrisinin çöküşünün nedenlerini nostaljik bir bakış açısıyla analiz etmeye çalıştıkları ileri sürülmüştür. Bu sava uygun olarak 1987-1990 aralığında çekilmiş beş film olan *Hayallerim Aşkım ve Sen* (Atif Yılmaz, 1987), *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1988), *Hiçbir Gece* (Selim İleri, 1989), *Filim Bitti* (Yavuz Özkan, 1989) ve *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990) betimsel analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Çalışmanın amacı, bu beş filmin analizi üzerinden, Yeşilçam’ın son yıllarında çekilen filmlerde sinema ortamının ve yaşanan sorunların nasıl temsil edildiğini incelemek; geçmişe özlem duyan sinemacıların Yeşilçam’ın “altın çağı”nı nasıl hatırladıklarını ve betimlediklerini tartışmak ve sinemanın geleceğine yönelik kaygılarını çözümlenektir.

### 1. Yeşilçam’ın Çöküş Yılları: 1980’lerin Türkiye Sinemasına Genel Bir Bakış

Türkiye’de sinemacılığın duraklaması ve gerilemesi, 1970’li yıllardan başlayan uzun bir zaman dilimini kapsamakta; ekonomik, siyasi, sosyo-kültürel pek çok nedene dayanmaktadır. Yeşilçam, tarihsel süreçte birçok krizle karşı karşıya kalmış olduğundan çöküşü hazırlayan nedenler oldukça geniş bir yelpazede ele alınmalıdır. Bu sürecin sinema çevrelerinde de uzun yıllar tartışılmış olduğu dikkati çekmektedir. Gülseren Güçhan’a (1992, s.93) göre 1980 sonrasında Türkiye sinemasındaki değişimler üzerine yapılan tartışmaların en önemlilerinden biri sinemada yaşanan bunalıma odaklanır. Burçak Evren’in (2003, s.12-16) *Antrakt Dergisinde* yayımlanan *2003-2004 sinema sezonu başlarken Yeşilçam Bitiyor mu Değişiyor mu?* başlıklı yazısından anlaşılacağı üzere söz konusu tartışmalar 2000’li yılların başına dek devam etmiş ve ardından yerli sinema tartışmalarının ilgi odağı yeni Türkiye sinemasına yönelmeye başlamıştır. Çalışmanın bu bölümünde sinema yazarları ve akademisyenlerin sinemanın çöküş dönemini hazırlayan etmenler konusuna bakışlarından yararlanılarak genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Yeşilçam sinemasının sonunu hazırlayan nedenler sıralanırken öncelik Türkiye’de film endüstrisinin problemleri yapısına verilmelidir. Yeşilçam sisteminin çöküşe sürüklenmesini Ayşe Lucie Batur, Türkiye’de sinemanın hiçbir dönemde kurumsallaşamamış olmasına bağlamaktadır:

...Yeşilçam film endüstrisi aslında kırılğan ticari ağlarla örülmüş dağıtım veya gösterim gibi farklı aktörlerin zaman zaman sektöre ağırlıklarını koydukları iç çatışmaları olan bir hayal adına teknik ekibinden figüranına pek çok kişinin iş güvencesi olmaksızın çok az ücretlerle çalıştığı bir hayal makinasıydı (2014, s.81).

Batur’un “kırılğan ticari ağlar” ifadesine çok benzer şekilde Burçak Evren, Yeşilçam’ı çöküşe sürükleyen etmenleri tartıştığı yazısında, Türkiye’deki sinema endüstrisini “ekonomik ve kültürel olarak

sağlam bir yapıya ve kendini dışardan gelebilecek her türlü olumsuz etkilere karşı koruma mekanizmalarından yoksun” (2003, s.12) olarak tanımlar. Evren’e göre Yeşilçam alt yapı, insan faktörü ve devlet desteği eksikliğine bağlı olarak en küçük ekonomik krizden fazlasıyla etkilenmiş ve her kriz döneminden bedeller ödeyerek, kan kaybederek çıkmıştır. Söz konusu alt yapısal sorunların başında, birikmiş bir sermayenin olmaması ve/veya sermayenin sinema dışına kanalize edilmesi gelmektedir. Evren’e göre (2003, s.12) film yapımı için yeterli sermaye birikimi olmayan, kısa sürede bol kazanç elde etmek dışında bir politikası bulunmayan Yeşilçam, bu temel sorunu özellikle 1960-1980 aralığında bölge işletmeciliği sistemiyle çözmeye çalışma yolunu izlemiştir. Film üretiminin yükselişte olduğu, Yeşilçam’ın “altın çağını” yaşadığı bu dönemde yapımcılar, altı bölgeye ayrılan ülkedeki işletmecilerden aldıkları avanslarla film çekmektedirler. Böylece seyirciden salon sahiplerine, salon sahiplerinden işletmecilere ve işletmecilerden yapımcılara bir nakit -ya da bono- akışı gerçekleşir (Erkılıç ve Ünal, 2018, s.55). Kendi bölgelerindeki seyircinin nabzını tutan, özellikle de seyircinin beğendiği yıldızlar ve konular üzerinden avans vererek filmler ısmarlayan işletmeciler, sermayeden yoksun yapımcıları kendilerine bağımlı kılmış (Kırel, 2005, s. 298), söz konusu sistem -her ne kadar halk sineması<sup>2</sup> gibi kuramlarla açıklanmaya çalışılsa da- seyirci beğenilerinden hareket eden, star sistemine ve klişelere dayalı birbirine benzer filmlerin çekilmesine de yol açmıştır.

Yeşilçam sisteminin çöküşünü hazırlayan ekonomik sorunlar her dönemde etkisini hissettirmekle birlikte 1970’li yıllardan itibaren çok daha yıkıcı olmaya başlamıştır. Abisel’e göre (2005, s. 110-113) bu dönemde film üretimi doruk noktasına ulaşmış, filmlerin en az on kopyası tüm bölgelere dağıtılarak çok sayıda salonda gösterim olanağı bulmuştur. Öte yandan aynı yıllarda Türkiye’deki ekonomik sorunlar sinema sektöründe de etkisini hissettirmiş, özellikle de renkli filme geçiş, film maliyetlerinin büyük ölçüde yükselmesinde etkili olmuştur. Şükren Esen’in belirttiğine göre 1970’li yıllarda sinemada yaşanan ekonomik sorunların önemli bir nedeni de ABD ile yaşanan haşhaş sorunu yüzünden karşı karşıya kalınan ekonomik ambargodur. Kıbrıs sorunu, dünyadaki petrol krizi ve ülkede yaşanan siyasi iktidarsızlıkların etkileri de sinemaya ayrılan bütçelerin giderek kısıtlanmasının temel sebepleri arasında gösterilebilir (Esen, 2010, s.134). Zor bulunan ve kotayla alınan renkli ham filmlerin maliyetleri, bölge işletmecilerinden gelen avanslar üzerinden kurulan sistemin dengesinin bozulmasına yol açmıştır. Bu nedenle küçük şirketler kapanmış ya da ucuz avantür filmlere yönelmeye başlamış; film kopya sayıları azalmış, ham filmlerin karaborsadan temin edilmesine çalışılmış ve söz konusu sorunlar ucuza mal edilen erotik filmlerin furyalaşmasına zemin hazırlamıştır.

1970’li yılların ikinci yarısı yalnızca yerli değil aynı zamanda yabancı sinemanın da büyük kriz içinde olduğu bir döneme denk düşmektedir. Işığın’a göre bu kriz temelde sinema seyircisinin düşüşüyle ilişkilidir (2003, s.33). Yerli film pazarının daralmasının nedenlerinin önde gelenleri ise 1970’lerdeki kitlesel toplumsal hareketler sürecinde seyircinin evlerde yaygınlaşan televizyona yönelmeye başlaması (Batur, 2014, s.81), TRT’nin ulusal çapta yayınlara başlaması, genel ekonomik sıkıntıların etkisiyle büyük film şirketlerinin iflasa sürüklenmesi, küçük şirketlerin ise yabancı sinemaya öykünerek avantür ve erotik filmlere yönelmesi, bilet fiyatlarının aile bütçesini sarsacak kadar artması (Abisel, 2005, s.110-113), özellikle 1980’li yıllardan itibaren işçi ücretleri ve memur maaşlarında yaşanan büyük gerilemeler neticesinde (Boratav, 1995, s.163) sinemada film seyretmenin hiç olmadığı kadar masraflı hale gelmesi, sinema işletmecilerinin lümpen seyirciyi hedef alan ucuz filmleri gösterime sokmayı tercih etmesi ve sadık sinema seyircisinin yitirilmesi (Görücü ve Atam, 1996, s. 21) olarak sıralanabilir. Bu süreçte seyirci sayısının düşüşü kilit bir rol oynamıştır. 1966 yılında 90 milyon olan seyirci, nüfus artışına rağmen 1984 yılında 56 milyona, 1994 yılında ise 11 milyona kadar gerilemiştir (Işığın, 2003, s.33). Seyircinin azalmasının sinema işletmecileri ve salonları üzerindeki etkisini Abisel (2005, s.114) şu cümlelerle açıklamaktadır:

<sup>2</sup> Türkiye’ye özgü olan bölge işletmeciliği sistemi, Halit Refiğ’in ortaya attığı “Halk Sineması” kavramının da temelini oluşturur. Refiğ’e göre “Türk film piyasası bir sermaye değil emek piyasasıdır” (Refiğ, 2009, s.75). Refiğ, Yeşilçam’da her yıl üretilen 250’den fazla filmin yapımının, hazır bir sermaye ile değil filmleri izleyecek seyirci sayısı gözetilerek kesilen bonolarla mümkün hale geldiğine işaret eder. Çekilen filmler adeta seyircinin kendisi tarafından finanse edildiğinden, konu ve üslubun seyircinin bakış açısı gözetilerek ve halkçı bir üslupla geliştirilmesi gerekir (Refiğ, 2009, s.76). Bu sav, Batı film diline öykünen toplumcu gerçekçi yapımların yerli seyirciyi ulaşmamasıyla da desteklenir.

Seyirci sayısındaki azalma bu yıllarda kendini hissettirmeye başladı. Yavaş yavaş semt salonları kapandı. Bunu kent merkezlerindeki izledi. Büyük konforlu salonlarda film gösterimi de eski kârlılığını yitirmekteydi. (...) Böylece sinemalar, ısıtılmayan, çökmüş koltukları, bozuk projeksiyon aygıtlarıyla belirli bir grup seyircinin farklı beklentilerini giderdiği mekânlar haline geldi. İşletmecilerin durumu da daha parlak değildi. Hem yapımcılara daha fazla avans vermek zorundaydılar hem de salonlar azaldığından kendi işletme yüzdelerinde düşme söz konusuydu. Önce, büyük şirketlerin yıldızlı filmlerine para verir oldular, sonra da kendilerine başka iş alanları seçmeye başladılar. Bunun sonucunda, küçük yapım firmalarının çoğu ortadan kalktı, film yapım sayısı iyice azaldı. Salonlar kapandı, seyirci sayısı daha da düştü.

Yerli film seyircisinin azalmasının önemli sebeplerinden sayılan seks güldürüleri 1979 yılına gelindiğinde yalnızca sayısal anlamda artmamış, Gülseren Güçhan'a göre müstehcenliğin sınırları da zorlanmaya başlanmıştır. 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle birlikte toplumsal yaşamın her alanında olduğu gibi seks filmleri üzerindeki denetim de sıkılaşmaya başlamıştır (1992, s.94). Bu durum elbette tek başına sinemaya yönelik bir müdahale olarak ele alınamaz, aksine toplumsal hayata yönelik kapsamlı bir baskı politikasının parçasıdır. Askeri rejimin yürüttüğü baskı politikasının sonucu olarak insan hakları anlamında büyük gerilemeler yaşanan 1980'li yıllarda binlerce kişi için verilen idam kararlarından 49'u infaz edilmiş, siyasi partiler kapatılmış, sendika faaliyetleri kısıtlanmış, basın mensupları ve siyasetçiler tutuklanmış, çok sayıda kitap, dergi ve sinema filmi yasaklanmış ve ortadan kaldırılmıştır (Tanör, 1995, s. 91-92). Görücü ve Atam'a göre toplumsal muhalefetin sözcüsü niteliğinde çeşitli dernek ve oluşumun, özellikle de Sinematek Derneği'nin kapatılması ticari sinema dışında kalan yerli filmlerin üretimi, dağıtımını üzerinde aşılması zor bir boşluk yaratmıştır. 1980'de Sinematek'in kapanması aynı zamanda sinema eleştirmenlerinin rolünü filmlerin tüketimine aracılık etmeye indirgemiş ve ülkedeki sinema kültürü bu bakımdan da büyük zarar görmüştür (1996, s. 21-24).

Askeri yönetimle birlikte öne çıkan bu yasakların ve denetimlerin de etkisiyle bir yandan film üretimi düşüşe geçmiş, diğer yandan filmlerin konu ve içerikleri belirgin şekilde değişmeye başlamıştır: "Seks filmleri yerlerini arabesk ve şarkıcı filmlerine bırakırken toplum sorunlarını işleyen filmler de birey sorunlarına doğru yönelmişlerdir" (Esen, 2000, s. 41). 1980'li yıllarda yerli filmlerin konu ve içeriklerin değişmesinin, özellikle de arabesk türün popülerleşmesinin bir diğer önemli nedeni seyircinin değişimi ya da dönüşümüdür. Yeşilçam'ın altın çağına toplumsal gerçekçi fikir hakimken, 1970 sonrasında, özellikle de 1980'lerde sinemaya kadereci bakış açısı hakim olmuştur: "80 öncesi bu kültürün alıcıları kentlerin varoşlarında yaşayan ve işçi sınıfı bilincinden belli ölçülerde de olsa beslenen emekçilerden oluşurken, 80 sonrası, aynı kesim lümpenleşmeye ve sağ ideoloji ile beslenmeye başladı" (Görücü ve Atam, 1996, s. 22). Melodram türünün uyuşmalarının ve son derece kadereci bir bakış açısının öne çıktığı filmlerde köyden kente göç, gecekondulaşma, sınıf atlama arzusu öne çıkarken (Kırık, 2014, s. 109); dönemin popüler arabesk şarkıcılarının söylediği şarkıların kliplerini andıran bu filmler, 1970'lerde sinemadan uzaklaşan seyircinin en azından bir kısmını geri kazanmakta başarılı olmuştur (Güçhan, 1992, s. 92). Filmlerin gördüğü ilgi sonucunda her geçen yıl çekilen arabesk yapımların sayısı katlanarak artmaya devam etmiştir: Esen'in belirttiğine göre 1979 yılında çekilen 195 filmin 19'u arabesk türde iken, 1980 yılında film sayısı 68'e gerilemiş, öte yandan arabesk türde film sayısı 27'ye yükselmiştir (2000, s.146).

Arabesk türde filmler yalnızca sinema perdesinde gösterime yönelik olarak çekilmemiş, video endüstrisi için üretilen yapımların da önemli bölümünü oluşturmuştur. Bu aşamada, Yeşilçam sinemasının çöküşünü hazırlayan bir başka etmen olan video sektöründen söz edilmesi gerekir. Burçak Evren'e (2003) göre:

Mevcut seyircisini TV'ye kaptıran, bir daha onu istenilen ve arzu edilen düzeyde sinemaya taşıyamayan Yeşilçam, her soruna bulduğu ve daha sonraları sorundan daha çok sorun olan kısa vadeli, geçici çözümleriyle; seks, arabesk filmleriyle yapay bir kitle yaratmış, bundan istediği sonucu alamayınca da evdeki seyirciye video olgusunu körükleyerek ulaşmak zorunda kalmıştır.

Yani evdeki, eski seyircisini dışarı çıkartıp sinemaya kanalize edeceği yerde, önce onu seks ve arabesk filmlerle kaçırmış, sonra da video ile evde kalmasını sağlamıştır.

Genel kabulün aksine video endüstrisinin Yeşilçam sinemasını geçici bir süre için de olsa canlandırdığı ileri sürülebilir. 1984-1988 yılları arasında videoya yönelik çekilen film sayısındaki artışa paralel olarak yerli film üretimi yeniden yükselişe geçmeye başlamıştır (Işığın, 2003, s. 35). Filmler çoğunlukla yurt dışında yaşayan Türk işçilere yönelik olarak çekilmiş; bölge işletmecilerinin avans sistemine benzer bir uygulamanın yaygınlaşması, ciddi maddi sıkıntı içindeki Yeşilçam'ın bir süre daha ayakta kalmasında önemli rol oynamıştır. Abisel (2005, s.116-117) bu süreci şu cümlelerle ifade etmektedir:

1980'lerle birlikte Yeşilçam'da ciddi bir para sıkıntısı yaratmıştı. İşte tam bu sırada, çantalarında bol parayla İstanbul'a birileri çıkageldi. Bunlar, Avrupa'daki Türklere video kaset pazarlayan ve yapım firmalarından peşin parayla filmlerinin gösterim haklarını satın almak isteyen video işletmecileriydi. Yabancı ülkelerde yaşayan Türklere arasında video aygıtı satın alma oranı 1978 yılından itibaren hızla yükseliyordu. Video, Türk işçilerinin kapalı yaşamlarında yeni bir kaçış noktası olarak ortaya çıkmıştı (...) Video hakları önceden satılan sinema filmleriyle başlayan faaliyet kısa süre sonra doğrudan video için film üretimine dönmüştü. Bir-iki yıl içinde ise tam bir salgın halini aldı.

Bu kısa süreli canlanma, özensiz filmlerle karşılaşan göçmen seyircinin ilk heyecanının geçmesinin ardından video dağıtımçıların avans vermeyi azaltmaları ve videoculuğun gerilemeye başlaması neticesinde sona ermiştir (Abisel, 2005, s.124). Bunda, videoculuğun sinema endüstrisinin bir yan kolu olarak görülme hatasının payı büyüktür. Video ve sinema filmi yapım olanakları 1980'li yılların ikinci yarısında oldukça farklı olup video için filmler çeken şirketler sinema filmi yapım ve dağıtımında güçlükler yaşamaya devam etmişlerdir. Özellikle bölge işletmelerinden gelen avanslarla yürüyen sistemin çözülmesi, sermayesi olmayan Yeşilçam'ın en temel mali kaynağının ortadan kalkmasına yol açmıştır (Işığın, 2003, s. 35-38). Tüm bu süreç "... geleneksel Yeşilçam'ın giderek zayıflamasına, üretim yapamamasına ve alanı dışarıdaki sermayeye bırakmasına neden olmuştur" (Evren, 2003, s.12).

Yabancı Sermaye Yasasının değiştirildiği ve yabancılara yurt içinde şirket kurma, film dağıtım gösterim hakları verildiği 1989 yılı, Yeşilçam endüstrisinin çöküş sürecinde kilit bir tarih olarak karşımıza çıkmaktadır (Evren, 2003, s.12). Türkiye pazarına giren Amerikan şirketleri, küçük yerli şirketlerin bütünüyle ortadan kalkmasına neden olmuş; bu durum yerli ve hatta Avrupa yapımı filmlerin salonlarda gösterim olanağı bulamamasına yol açmıştır (Görücü ve Atam, 1996, s. 24). 1990 yılına gelindiğinde ise Türkiye'de sinema Esen'in ifadesiyle "bitkisel hayat"a girer. Sinema salonlarının majörler olarak bilinen Amerikan şirketlerinin tekeline girmesi, çekilebilen az sayıda yerli filmin gösterim olanağı bulmasının önüne geçer (Esen, 2010, s.182). Anadolu'daki sinema salonlarının kapanması ve büyük kentlerdeki işletmecilerin yabancı şirketlerle yıllık anlaşmalar yapmalarının etkisiyle gösterime giren yabancı filmlerin yerli filmlere kıyasla sayısal anlamda hızla artması, Işığın'ın şu karşılaştırmasıyla daha iyi anlaşılabilir: "1984'te %61-%39 yerli filmler lehine olan oran, 1990'da ilk kez yabancı filmler lehine dönmüş, 1994'e gelindiğinde, toplam seans sayısı içerisindeki yabancı film oranı %58'e yükselmiştir. Diğer bir deyişle, 1987-1994 döneminde dengeler, önceki dönemin tam tersi yönünde değişim göstermiştir" (2003, s. 37).

Bu bölümde son olarak 1970'lerin sonundan 1990'lara geçen süreç içinde aydınların, özellikle sektörün önde gelen yaratıcı yönetmen ve sinemacılarının durumunun gözden geçirilmesi, makalede analiz edilen filmlerin daha iyi anlaşılması adına faydalı olacaktır. 1970'li yılların sinemaya da yansıyan politize atmosferine koşut olarak 1980'li yıllar darbenin, yeni anayasanın ve ardından Özal'ın politikalarının etkisi Esen'in ifadesiyle "...aşırı depolitizasyon ortamı yaratmış, bireyselliği, çıkarıcılığı, köşe dönücülüğü körüklemiştir (Esen, 2010, s. 178). 1980'lerin başındaki askeri rejim sürecinde öne çıkan liberal ekonomi politikalarının, Anavatan Partisi (ANAP) hükümeti günlerinde sürdüğü; bu politikalara uygun olarak sermayenin yanında emek karşıtı bir tutum desteklediği görülmektedir (Boratav, 1995, s. 163). 1980-1983 arasında yaşanan ciddi baskı ve sansür ortamı; sol siyasetin 1980 sonrasında aldığı yenilgiler ve liberal ideolojinin etkisiyle birleşince (Bora ve Çağlar, 2009, s. 337), sanatçı ve aydınlar,

Alper ve Atam'ın ifadesiyle "...derin bir yalnızlık hissiyle, ölümcül bir suskunluğa büründü. Bu süre içinde de kendisiyle ve geçmişle hesaplaşacak zamanı buldu. Ama tüm bu hesaplaşmalarda çaresizlik baskın bir güç olarak kendini hissettirdi ve umutsuz rengini kattı aydının düşünce dünyasına" (1996, s. 30).

Sinema başta olmak üzere sanat ve kültür alanındaki çalışmalarda birey düşüncesinin öne çıkması sürecinde 1989 yılının yine ciddi bir dönüm noktası olduğu düşünülebilir. Doğu Bloku'nun çökmesi, yeni dünya düzeni söyleminin öne çıkması, neo liberalist ideolojinin yükselişe geçmesi neticesinde yönetmenler de Türkiye nesnellüğünden uzaklaşmaya başlamıştır (Alper ve Atam, 1996, s. 31-33). Darbe sonrasındaki depolitizasyon süreci, sol politikanın ve sol düşüncenin tasfiyesi, sol ideolojinin marjinal bir konuma itilmesi, muhalif düşüncenin engellenmesi, televizyonun insanları üretimsizliğe sürüklemesi ve yalnızlaştırması ve değişen tüketim koşulları sinemacıların bocalamaları üzerinde etkili olmuştur (Görücü ve Atam, 1996, s. 20-22). Alper ve Atam sanatçının bu süreçteki psikolojisini şu cümlelerle açıklamaktadırlar:

80 öncesinin politik sanatçısı yerine toplumdaki kopuk, uç ve sözde marjinal bir kimlik konulmuştur. Yukarıda sebeplerini anlattığımız depolitizasyonla birlikte içe kapalı mekânlarda kimsenin onu anlayamadığı, anlaşılmayan, iç dünyasının keşfedilemez olduğunu sanan, çevresiyle uzlaşmanın imkânsız olduğunu düşünen ve asıl önemlisi bu halinden hoşlanan "uç" bir kimliktir bu. Etrafını küçümser, ne kadar duyarlı ve yaratıcı olduğunun bilincindedir çünkü. Nedenini anlayamadığımız bir sebepten dolayı bıkkındır, acıdır, kendini içkiye verir. O yıldırdır, o yenilmiştir. Nedenleri kimse tarafından bilinmez (1996, s. 37).

Türkiye nesnellüğünden gittikçe uzaklaşan sinemacılar, 1980'li yılların ikinci yarısında, 12 Eylül Darbesi ve sonrasını konu alan eserler de dahil olmak üzere filmlerinde muhalif ve eleştirel bir yaklaşım yerine daha bireysel modernist bir yaklaşımı benimsemeye çalışmış ancak yeterince başarılı olamamışlardır. Bu filmlerde -analiz edilen filmlerde de tartışılacağı üzere- "bir siyasi filmde olması gereken doğrusallık yerini çoğu kez dolaylı bir anlatıma bırakmıştır ve hepsi düşsel hikâyeler üzerine kuruludur" (Maktav, 2000, s. 79). Maktav'a göre 12 Eylül konulu filmlerin ana karakterleri, Alper ve Atam'ın 1980 sonrasının aydını tarifleriyle örtüşür şekilde "...yenilmeye mahkumdurlar. Ya toplumdışı insanlar olmuşlardır, intihar ederler, ya alıp başını uzaklara giderler, ya da öylece çaresizlik içinde kalakalırlar, kaderlerine boyun eğerler. Çünkü uğrunda mücadele ettikleri değerler artık onlar için de anlamını yitirmiştir" (Maktav, 2000, s.83).

12 Eylül Darbesi'ne yaklaşırken varlığını hissettiren ve özellikle de darbe sonrasında yükselişe geçen baskı ve sansür, doğrusal anlatımın öne çıktığı toplumcu filmlerin yerini düşsel öykülerin anlatıldığı karakter psikolojisiyle öne çıkan alegorik filmlerin almasını başlıca sebeplerindendir. Özgür Velioğlu Metin, *Yeşilçam'ın Hayaletleri: 1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilçam Sanrıları* adlı makalesinde bu süreci "yeni Türk sinemasının kuluçka süreci" olarak ele almıştır. Velioğlu Metin'e göre Yeşilçam endüstrisi ve anlatı kalıplarını benimsemiş yönetmenler, çağa uyum sağlama amaçlarına uygun olarak 1985 ve sonrasında çektikleri filmlerde üsluplarını geliştirmeye çalışmış ancak Yeşilçam geleneğinden bütünüyle kopamamışlardır (2019, s.399). Yeşilçam'ın son döneminde çekilen bu filmlerde toplumsal gerçekler arka plana itilmiş, Yeşilçam'a duyulan özlem etkisini hissettirmiş; psikoz içerisindeki kentsoylu ana karakterin öyküleri anlatılırken düşler, sanrılar, fantezi ve hayaller öne çıkmıştır (Velioğlu Metin, 2019, s. 400-404).

Batur da benzer şekilde bu dönemde çekilen filmlerde Yeşilçam'ın üslubundan henüz uzaklaşmamış yönetmenlerin postmodern sayılabilecek bir bakış açısına yöneldiklerini, bu geçiş döneminde bir arayış içine girdiklerini ve geçmişleriyle hesaplaşma yolunu izlediklerini ifade etmektedir.

Türkiye'de 80'lerde sinema Yeşilçamla bağlarını tam olarak koparmış sayılmazdı. Yeşilçamın başarısını tekrarlamayı deneyen filmler, popüler türlerini ve klişelerini parodileştirerek eleştiren ve taşlama üzerinden bir nostalji kuran arabesk veya sinemanın o güne kadar yarattığı kadın temsilleri



üzerine eleştirel hatta postmodern sayılabilecek *Adı Vasfiye* gibi filmlerde zengin bir geçmişle yüzleşme, hesaplaşma ve vedalaşmaya tanık oluruz (Batur, 2014, s. 81).

Görüldüğü gibi Yeşilçam'ın altın çağına duyulan özlem, nostaljik bakış ve sembolik anlatım, çöküş yıllarının nitelikli yapımlarının öne çıkan özellikleri arasındadır. Bu yaklaşım sonraki bölümde analiz edileceği üzere Yeşilçam'ın çöküş sürecini konu alan filmlerde de belirgin şekilde izlenebilir.

## 2. Analiz Edilen Filmler

### 2.1. Yöntem

Bu çalışmada 1987-1990 aralığında farklı yönetmenler tarafından çekilen ve sinema sektörünün içine düştüğü bunalım yıllarına değinen, Yeşilçam'ın "altın çağı"na nostaljik bir bakışla yaklaşan beş film, amaçlı örnekleme yöntemine uygun olarak seçilmiş ve betimsel yöntemle analiz edilmiştir.

Betimsel analiz yönteminde araştırmanın amacına uygun olarak tematik bir çerçeve belirlenir ve öncelikle her temanın altına araştırma sorularıyla ilişkili doğrudan ve dolaylı alıntılar yapılarak, veriler sistematik şekilde betimlenir. Ardından betimlemeler neden-sonuç ilişkisi doğrultusunda yorumlanır, anlamlandırılır ve gerekirse ileriye yönelik çıkarımlarda bulunulur (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s.224).

Çalışmada, örnekleme oluşturan filmler, "Yeşilçam Sinemasının Çöküşünün Doğrudan Anlatısı" ve "Yeşilçam Sinemasının Çöküşünün Dolaylı Anlatısı" olmak üzere iki ana tema üzerinden incelenmiş ve aşağıdaki iki temel soruya yanıt aranmıştır:

- Analiz edilen filmlerde 1980'li yılların sonunda Türkiye sinema sektöründe yaşanan sorunlar nasıl temsil edilmektedir? Sinemacılar, kavramsal çerçevede üzerinde durulan somut sorunlardan hangileri üzerinde durmaktadırlar?
- Analiz edilen filmlerde 1980'li yılların sonunda sinema sektörünün içine düştüğü bunalım, Yeşilçam'ın "altın çağ"ından çöküşe giden süreç hangi (ortak) semboller ve metaforlar kullanılarak betimlenmektedir?

### 2.2. Filmlerin Öyküleri

#### ***Hayallerim Aşkım ve Sen (Atıf Yılmaz, 1987)***

Yetimhanede büyüyen Coşkun (Oğuz Tunç), çocukluğundan beri Derya Altınay'a (Türkan Şoray) ve filmlerine hayrandır. Derya'nın canlandığı fedakâr ana Nuran ve hafif meşrep Melek karakterlerinin hayalleriyle birlikte Beyoğlu'nda küçük bir dairede yaşamaktadır. Filme uyarlanmasını düşlediği öyküsü için yeni bir tip bulmakta zorlandığında, akıl hocası Hayati'nin (Müşfik Kenter) de yönlendirmesiyle, Derya ile tanışır. Derya'ya ve film yapımcısına beğendirmeyi başardığı öyküsü, filme uyarlanmak üzere satın alınır. Öyküde, 1950'li yılların Beyoğlu'nda gayrimüslim bir kadına aşık bir gencin yaşadıkları anlatılmaktadır. Çekimler boyunca Coşkun'un Derya'ya ilgisi arttıkça, Melek ve Nuran yaşlanmaya başlarlar. Çekimlerin ardından öyküsünün erotik bir filme dönüştüğünü gören Coşkun bir sinir buhranı geçirir ve sinema çevresini terk eder. Hayati Bey'in ölümünün de etkisiyle yeniden Nuran ve Melek'e sığınır. Filmi izlediği bir sinema salonunda kibrit yakıp perdeyi tutuşturduğunu düşler. Bu sırada arabesk şarkı söyleyip meyhanelerde kondom satarak geçinen küçük bir çocuk gişeden bilet satın alıyordur. Çocuk, alev alev yanan salona doğru ilerler.

#### ***Gece Yolculuğu (Ömer Kavur, 1988)***

Yönetmen Ali (Aytaç Arman) ve senarist Yavuz (Macit Koper), yeni filmlerine mekân bakmak için güneğe giderler. Mekânları tespit ettikleri süreçte Ali, mübadele döneminde terk edilen Kayaköy'den çok etkilenir. Yavuz'a filmi çekemeyeceğini ve bir müddet bu köyde kalacağını söyler. Beklentilere hizmet etmekten bıkmıştır ve yalnız başına düşünmek istiyordur. Kasabanın kilisesinde yatıp kalkar ve senaryosunu yazmaya koyulur. Köyün Rum sakinlerini tanıyan yaşlı bir adamın söz ettiği güzel Rum kızı Stella'nın hayali de ona eşlik eder. Ali, bir süre sonra Yavuz'un ricasıyla kasabanın eski sinemasını görmeye gider. Aynı zamanda kameramanlık da yapmış işletmeci, sinemayı mobilyacı dükkanına

dönüştürmüştür. Onunla sinemanın eski günlerinden konuşan Ali, yazdığı senaryoyu tamamlar. İçindeki boşluğu anlatan bir video kaydı bırakır. Bir uçurumun tepesinde senaryosunu savurur ve ortadan kaybolur. Çekim ekibi eski kilisedeki çekimlere başlar ancak kimse Ali'den haber alamaz. Yavuz, senaryodan arta kalan sayfaları bulur. Başlığı *Gece Yolculuğu*'dur.

### ***Hiçbir Gece (Selim İleri, 1989)***

Eski bir Yeşilçam starı olan Sevda (Hülya Koçyiğit), artık kentte yaşayan güçlü kadınları canlandırdığı filmlerde oynamaktadır. Yeni boşanmıştır ve alkol bağımlılığı vardır. Son filmlerinin tamamlanmasının ardından kutlama yapan film ekibi, değişiklik olsun diye bir gay bara gider. Sevda kendi çevresinden bütünüyle farklı bu mekândan ve buradaki bir gençten etkilenir. Kendisiyle yeniden bir araya gelmek için baskı yapan eski eşi Nedim (Kamran Usluer), solcu filmlerde oynamasını eleştiren akrabaları ve sinema çevresinin yaşadığı sorunlar Sevda'yı bir bunalıma sürüklemektedir. Bir gece yeniden gay bara giden Sevda, Bahadır (Murat İlker) ile tanışır. Eski bir krupiye olan ve kumarhaneler kapanınca işsiz kalan genç adamla sevgili olur. Bu ilişkiye akraba ve arkadaş çevresi bütünüyle karşıdır. Akıl sağlığının tehlikeye girdiğini ima eden yönetmene ve Nedim'e karşı duramayan Sevda, bir süre sonra ilişkisini sonlandırır. Eski hayatına geri döner ve yeni bir filmde rol alır.

### ***Filim Bitti (Yavuz Özkan, 1989)***

İsmi belirtilmeyen bir yönetmen (Halil Ergün), bir sanat filminin çekim sürecine başlar. Erkek oyuncu (Kadir İnanır) ve kadın oyuncu (Zeliha Berksoy) yeni boşanmıştır ve sette sürekli kavga etmektedirler. Yardımcı kadın oyuncuyla cinsellik odaklı bir ilişkiye başlayan erkek oyuncu, her iki kadına da sözlü ve fiziksel şiddet uygulamaktan çekinmeyen biridir. Diğer yandan eski karısını da unutamamakta, çok yalnız hissetmektedir. Setteki sorunlarla, çıkan yangınla, erotik sahneler çekilmesini isteyen yapımcısıyla, ham film eksikliğiyle baş etmeye çalışan yönetmen ise kendisini olayların akışına bırakmıştır. Oyuncuların kavgalarının filme yansımından endişelidir. Çekilen film, gerçekliğe tezat olarak bir orkestra şefinin eşinden medeni bir şekilde ayrılma ve sevgilisiyle yeni bir hayata başlamasını konu almaktadır. En önemli sahnenin çekiminin ardından baş kadın oyuncu, kıskançlık krizine giren eski eşi tarafından dövülerek öldürülür.

### ***Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (Yavuz Turgul, 1990)***

Aşk filmleri yönetmeni olan Haşmet (Şener Şen), kendi çizgisinden farklı, politik bir filmin hazırlık sürecindedir. Yalnızca sinema üslubunu değil, hayat tarzını ve hatta görüntüsünü de değiştirme çabası içindedir. Bir yapımcıyı ikna etmesinin ardından çekimlere başlar. Yeşilçam'dan eski arkadaşı yaşlı ve alkolik Nihat'ın (Aytaç Yörükaslan) ricasını kıramaz ve filmde ona da bir rol verir. Hayatının filmini çekmenin hayalini kuran Haşmet, çekimler boyunca, aşk filmleri yönetirken yaşadığı sorunların benzerleriyle, hatta daha kötülerıyla karşı karşıya kalır. Üstelik okuduğu birkaç politik kitap, entelektüel yanı güçlü bir film çekmesi için yeterli değildir. Nihat'ın sette kalp krizi geçirerek ölmesi ve yapımcının kaçması, Haşmet'i daha da güç bir durumun içine sokar. Tüm bu zorluklara rağmen kendi imkânlarıyla tamamlamayı başardığı film ilgi çekmez. Başarısızlık nedeniyle bunalıma giren Haşmet, Nihat'ın kendisine emanet ettiği kaplumbağayı çocuklarına bırakır ve bedenine sardığı film şeritlerini tutuşturarak intihar etmeye kalkışır. Yeni bir aşk filmi için teklif gelmesi üzerine bu girişimden vazgeçer.

### **3. Bulgular ve Yorum**

Çalışmanın bu bölümünde amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenen beş film betimsel tematik yöntemle analiz edilmiştir. 1987 yılından itibaren yabancı filmlerin izlenme oranlarının artmaya başlaması (Işığın, 2003, s. 37) ve Yabancı Sermaye Yasasının değiştirildiği 1989 yılının sinema tarihçilerine göre çöküş sürecinde kilit bir tarih olması (Evren, 2003), 1987-1990 yılları arasında yerli sinemanın çöküşü temasına odaklanan beş önemli filmin çekilmesini anlamlı kılmaktadır. Analiz edilen filmlerde yönetmen, senarist ve aktörlerden oluşan ana ve yan karakterlerin depresif halleri, sinemacıların sinema endüstrisinin geleceğine yönelik kötümser bakışlarının dışavurumu olarak yorumlanabilir.

Film analizlerinde iki ana tema belirlenmiştir: Bunlardan ilki, “Yeşilçam Sinemasının Çöküşünün Doğrudan Anlatısı”dır. Bu tema altında incelenen filmlerde yerli film endüstrisinin gerilemesinin hangi somut nedenlere bağlandığı üzerinde durulmuştur. Ardından “Yeşilçam Sinemasının Çöküşünün Dolaylı Anlatısı” başlıklı tema altında yerli film sektörünün çöküşünün ve Yeşilçam’ın altın çağına duyulan özlemin metaforik anlatısı beş alt tema üzerinden analiz edilmiştir.

### **Yeşilçam Sinemasının Çöküşünün Doğrudan Anlatısı**

Bu bölümde, 1980’li yılların sonlarında çekilen filmlerde Yeşilçam anlatı yapısından bütünüyle uzaklaşmamış olan yönetmenlerin geçmişle yüzleşme, hesaplaşma ve vedalaşma içinde oldukları (Batur, 2014, s. 81) düşüncesinden hareket edilmiştir. Bu görüşe uygun olarak seçilen ve analiz edilen filmlerin ortak özelliğinin, filmlerde 1980’li yıllarda sinema endüstrisini çıkmaza sokan çeşitli sorunların tartışılması olduğu ileri sürülebilir. Beş filmde de dönemin koşulları gereği film çekmenin güçleşmesi üzerinde durulurken, yönetmenlerin (ve senaristlerin) odaklandıkları sorunlar değişiklik göstermektedir.

*Hayallerim, Aşkım ve Sen* filminde Yeşilçam’ın çöküşü, toplumsal değişim süreciyle ilişkilendirilmektedir; erotik film furyası ile başlayan sinemanın yozlaşması ve -Beyoğlu özelinde- İstanbul’un demografik yapısının değişmesi arasında bağlantı kurulmaktadır. Beyoğlu’nun değişimi, eski Beyoğlu’nu tanıyan Hayati Bey’e göre semtin demografik yapısındaki değişime paralel olarak sosyal ve kültürel yaşamın köklü değişimiyle etkisini hissettirir: “O zamanlar nasıl farklıydı Beyoğlu bir bilsen. Kiliseler, eğlence yerleri. Her çeşit dil konuşan insanlar. (...) Meyhanesini, pastanesini, kerhanesini, sinemasını koy bir tarafa, eski insanı gitti Beyoğlu’nun. Kimi sürüldü gitti. Kimi taşındı gitti. Kimi öldü gitti”. Coşkun’un kaleme aldığı öyküde de izlenebileceği gibi İstanbul’un kültürünün yapıtaşlarından olan gayrimüslim nüfusun 6-7 Eylül Olayları ve iktidarın Türkleştirme politikaları neticesinde erimeye başlaması ve Anadolu’dan İstanbul’a göç hareketi, sosyal dokuyu ve sinema seyircisini büyük ölçüde değiştirmiştir. Bu görüşe uygun olarak filmde, kaotik ve tekensiz bir Beyoğlu temsiline yer verilir: Meyhanelerde arabesk şarkılar okuyarak kondom satan çocuklar, seks işçileri, harap haldeki binalar, sigara isteyen sokak çocukları, erotik film gösteren sinemaların girişlerindeki “İki Süper Film Birden” kampanyaları... Bu atmosfer içerisinde Coşkun’un kaleme aldığı naif aşk öyküsünün erotik bir filme dönüştürülmesi kaçınılmazdır.

Filmde, kültürel yozlaşma ve sinema seyircisinin dönüşümü dışında, sinemayı çöküşe sürükleyen ikinci etmen olarak ekonomik koşullar ve özellikle de filmleri finanse edenlerin yaptırımları gösterilmektedir. Derya’nın, hayal kırıklığı içindeki yazar Coşkun’a söylediği şu sözler bu görüşü doğrular: “Karşımızda prodüktör, işletmeci, videocu, sinemacı<sup>3</sup>, sanatçı olarak hangimiz istediğimizi tam olarak yapabiliyoruz?”. Aynı sahnede, yazdığı senaryonun erotik bir filme dönüşmesinin verdiği ümitsizlikle haykıran Coşkun’un sesi, ses kayıt odasında onu kayıtsızca izleyen yapımcı tarafından kapatılır. Bu sahne, yaratıcı filmler kaleme almak isteyen senaristlerin, yapımcıların maddi beklentileriyle uzlaşamamalarının sembolik bir anlatımı olarak yorumlanabilir.

*Gece Yolculuğu* filminde benzer şekilde sinemacıların ekonomik bağımlılıklar sebebiyle özgün öyküler ortaya koyamamalarının eleştirisi, yönetmen Ali’nin kimin için film çektiklerini sorguladığı şu sözleriyle ortaya konulur: “Yapımcı için mi? Ününe ün katacak bir star için mi? Ne köy oluyor ne kasaba yaptığımız işler. Farkında değil misin? İnsan kendi duygularını, düşüncelerini açığa vuramıyor. Hep beklentilere hizmet ediliyor. Ortaya kişiliksiz işler çıkıyor. En korkunç işkence insanın kendini sınamaması”. Aynı filmde Ömer Kavur, televizyon ve video endüstrisinin yükselişi gibi sebeplerle sinema seyircisinin azalmasına ve buna bağlı olarak kapanan sinema salonlarına da dikkat çeker. İlgili sahnede yeni filmi için mekân bakan Ali, Sinema Sokağı’ndaki eski sinemanın mobilyacıya dönüştürülmüş olmasına oldukça şaşırır. Ali’nin “Ne oldu ki?” sorusunu sinemanın eski işletmecisi

<sup>3</sup> Burada sinema işletmecileri kastedilmektedir.

şöyle yanıtlar: “Bütün sinemalara ne olduysa. Arz talep meselesi. (...) Sinemayı ne edeceksiniz ki? Her yerde video var. İstedığınız kaseti bulup seyredebilirsiniz”.

*Hiçbir Gece* filminde, birçok sahnede 1980’li yılların sonunda yerli film yapım sürecinde yaşanan ekonomik sıkıntılar ve yılda üretilen film sayısının azalması üzerinde durulmaktadır. Gerçekten de filmin çekildiği 1989 yılında “Yabancı Sermaye Yasasında yapılan değişiklik, 28. 29. ve 31 nolu karamameler, bir bakıma geleneksel Yeşilçam piyasası için adeta bir milat olmuştur” (Evren, 2003, s.12). Bu tarihten sonra yerli filmlerin gösterim imkânlarının çok daha azaldığı düşünüldüğünde, *Hiçbir Gece*’nin film üretiminin durma noktasına gelmesi sorununa değinmesi daha iyi anlaşılabilir.

Filmlerin bütçelerinin düşüklüğü yalnızca oyuncu arkadaşının Sevda karakterine “Zaten sinema diye bir şey kalmadı. Açlıktan nefesi kokuyor hepsinin. Televizyonda kuyruğa girmişler. Hepsi ağlaşıyor” şeklindeki sözlerinden değil, film içinde çekilen filmlerin çekim olanaklarından da belirgin şekilde hissedilir. Set tasarımları ve teknik imkânlar incelendiğinde *Hiçbir Gece* filminin kendisinin de oldukça düşük bütçeli olduğu dikkati çekmektedir. Bir film yapımcısının “Kimse film yapmıyor. Biz güçlüyüz. Herkes cesaretimize şaşıyor” sözleri ise endüstrinin içinde bulunduğu güç durumu gözler önüne serer. *Hiçbir Gece* filminde, orta yaşlı Yeşilçam yıldızı Sevda, akşamları viski içerek televizyonda eski filmlerini izlemeye devam etmektedir. Gönülsüzce oynadığı yeni filmlerinin üslup ve anlatısı, eski filmlerinden oldukça farklıdır. Karşılaştığı yaşlı bir figüranın “Yeni filmlerinizi izliyoruz Sevda Hanım. Her şey değişti. Bizi unuttular” ifadesinden de anlaşılabilir gibi bu dönemde sinema bir değişim sürecinden geçmektedir. Yönetmen Selim İleri, 1980’li yıllarda sinemada yaşanan yeni üslup arayışlarını, eleştirel ve umutsuz bir bakış açısıyla tartışır. Filme göre, bu dönemin sinemacılarına sansür baskısını aşarak bir süre için de olsa özgün ve gerçekçi öyküler anlatmanın kapısını açan “kadın filmleri” bile, *Hiçbir Gece*’nin çekildiği 1989 yılında tükenmeye ve ilgi çekmemeye başlamıştır.

Yönetmen Fikret: Ezilen Anadolu kadını. Son derece sosyal içerikli bir hikâye. Kadınlar sende kendini bulacak.

Sevda: Bunlar da bitti galiba Fikret abi. Zaten yılda bir, iki film çeviriyorum. Ne çok çalıştık sizinle. Yönetmen Fikret: O günler bir başkaydı. Bir hayal gibi geçti.

Sevda’nın yılda oynadığı birkaç film, kadını merkezine alan sanat filmleri ya da sol ideolojili filmlerdir. Dönemin nispeten nitelikli filmleri de Selim İleri’nin bu filminde, sinema sanatı açısından yetersiz görülmekte ve çok dar bir seyirci kitlesine hitap etmesi nedeniyle eleştirilmektedir. Filmde, Sevda’nın milliyetçi ve muhafazakâr akrabaları, 1980’li yılların sinema seyircisinin temsili niteliğinde karşımıza çıkar. Onlara göre Sevda’nın son yıllarda oynadığı filmler yalnızca bazı gruplar tarafından izlenip diğerlerine ulaşmamaktadır ve halkın değerlerini yansıtmaktan uzaktır: “Kimin meselesini anlatıyor bu film? İki yüz, üç yüz; bilemedin üç, beş bin kişinin hezeyanı. Taklitçi, sapık ideolojilere bağlı rezil bir zümre.... Burası milliyetçi bir ülke. (...) Geçmişimize sahip çıkmalıyız. Örf ve adetlerimizi korumalıyız. Solcuların davasına hizmet etmiş oluyorsun”.

Filmde geçen diyaloglara göre yönetmen Selim İleri, *Hiçbir Gece*’de ekonomik sıkıntılar nedeniyle Yeşilçam sinemasının çöktüğüne, televizyon ve videonun salonların yerini aldığına,<sup>4</sup> film sayısının azaldığına ve yeni üslup arayışlarının seyircide karşılık bulmadığına işaret etmektedir. Benzer sorunlar Yavuz Özkan’ın yönettiği *Filim Bitti* adlı filmde de hissedilir. *Filim Bitti*’de film içinde çekilen film, büyük teknik ve ekonomik yetersizliklerle ilerlemektedir. Devrilmek üzere oldukları izlenimini uyandıran dekorlar, ucuz aksesuarlar, eski yöntemlerle yağdırılan sahte kar, çekim tekrarına izin vermeyen uzunluktaki negatif film, sette çıkan yangın, eksik panolar ve raylar yönetmenin başa çıkması gereken sorunların yalnızca bazılarıdır. Üstelik yapımcı, *Hayallerim Aşkım ve Sen*’de olduğu gibi çekilmekte olan sanat filmini erotik filme dönüştürme arzusundadır:

<sup>4</sup> *Gece Yolculuğu* filmine benzer şekilde harap halde kapalı sinema imgesi *Hiçbir Gece* filminde de tekrarlanır: “Senin filmlerin burada oynardı.”

Yapımcı: Film daha yarılanmamış. Bu sabah on kutu daha film istediğini söylediler. Hem de duyduğuma göre senaryoyu aynen çekmiyormuşsun. İş kopyalarını seyrettim. Her plana 3, 4 tekrar yapmışsın. Hollywood prodüksiyonu mu bu? Hem de bir tek erotik sahne bile yok! Açıktan beş kutu daha film veririm. Bir metre daha vermem bunu bilesin.

Hem *Filim Bitti* hem de film içindeki isimsiz filmin çekimi finale yaklaştıkça, yaşanan sorunların dozu da katlanarak artar. Özellikle şaryo üzerindeki kamera hareket ettikçe ray ve panoları taşıyarak filmi tamamlamaya çalışan set işçilerinin içinde bulunduğu güç durum, işçi sorunları üzerine film çekme konusunda deneyimli olan Özkan tarafından nesnel bir bakışla tespit edilir. Dolayısıyla bir yandan sanat filmi niteliği taşıyan ve yönetmenin üslubunu değiştirme arayışı olarak düşünülebilecek *Filim Bitti*'nin, diğer yandan kısmen de olsa sinema emekçilerinin çalışma koşullarını gündeme getiren bir eser olarak karşımıza çıktığı söylenebilir.

Aynı filmde, sinema yazarlarının ve eleştirmenlerin sinemacılara ters düşmeleri ve çekilen filmleri koşullardan bağımsız olarak oldukça olumsuz eleştirmeleri konusuna da değinilmektedir. Şaryonun kurulduğu sahnenin çekimi sırasında bir sinema yazarı, -kendi ifadesiyle adet olduğu üzere- satın aldığı pastayla seti ziyaret eder. Karşısındaki trajikomik manzara onu üzmemekten ziyade eğlendirmişe benzemektedir. Yazarın, “İnsan koşulları zorlamamalı. Nedense bizim yönetmenler yapabilecekleriyle yetinmiyorlar. Sonra da komik oluyorlar” şeklindeki sözlerine öfkelenen yönetmen, hediye gelen pastayı adamın yüzüne fırlatır. Böylece analiz edilen diğer filmlerden farklı olarak Özkan, *Filim Bitti*'de, film çekenlerin muhtemel düşmanlarına yapımcıların yanı sıra sinema yazarlarını ve eleştirmenleri de eklemiştir.

Çalışmada analiz edilen son film olan Yavuz Turgul'un yönettiği *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, Türkiye'de sinema sektörünün 1980'lerin sonunda içinde bulunduğu koşulları en detaylı anlatan yapımlardan biridir. Filmin ana hikâyesi üslup arayışı içinde olan, aşk filmleri yerine politik filmler çekmek isteyen ancak sinema endüstrisinin koşullarının ve entelektüel birikiminin yetersizliği nedeniyle bu arzusunu gerçekleştiremeyen bir yönetmenin yaşadıkları üzerine kuruludur. Haşmet'in yeni filminin çekimi öncesinde, çekim sürecinde ve post prodüksiyonu sonrasında yaşadığı zorluklar saymakla bitmez. Filmde, ekonomik sıkıntılarının, arabesk ve/ya erotik filmler dışında risk almaktan kaçınan yapımcıların, dönemin sinemasının temel sorunları arasında gösterildiği söylenebilir: “Bu işler parayla olur beyim. Senin prodüktörünün donu yok be”, “Film çekiyorum diye millet deli gözüyle bakıyor bana. Ne istiyorsun yani iflas mı edeyim?”, “Ben Universal mıyım? Ben-Hur'u çeksek daha ucuza çıkardı be”. Turgul, -analiz edilen diğer filmlerden farklı olarak- dönemin yapımcılarının film çekimi konusunda bilgi sahibi olmamaları ve dolandırıcılık yapmaları üzerinde de durmaktadır. Haşmet'in ilk çalıştığı yapımcı TRT'yi bile dolandırmakla suçlanırken, ikincisi çekilmekte olan filmi yarım bırakarak ortadan kaybolur. Böylece film içinde çekilen film, yönetmenin eski karısından aldığı borç parayla tamamlanabilir.

Aynı filmde Haşmet, yapımcısını sansürle sorun yaşamayacakları konusunda ikna ederek çekimlere başlayabilse de, maddi imkânsızlıkların yarattığı tuzaklara düşmekten kurtulamaz. Satın alırmayı başardığı orta kalitede renkli negatifin uzunluğu, çekimleri tamamlamak için yeterli değildir. Meslektaşlarından daha ucuza çalışan görüntü yönetmeni, ilerleyen hastalığı nedeniyle görme yetisini yitirmektedir. Plato olarak kullanılan köşk bakımsızlıktan harap haldedir. Yan karakterlerden birinin ölümünü, ücretlerini alamayan set işçilerinin seti terk etmeleri izler. Yönetmen yardımcısının da işi bırakması üzerine Haşmet filmi adeta yalnız başına tamamlar. Bu süreçte ücretini ödeyemediğinden gala günü kendi filmini laboratuvarından çalmak zorunda kalan Haşmet, boş salondaki gala gösteriminin ardından bunalıma girer.

Turgul'a göre dönemin filmlerinin başarısızlığı önemli ölçüde Jeyan'ın “Hayır (iyi film) yapamadın. Bu koşullarda nasıl iyi film yapabilirsin ki zaten” sözlerinden anlaşılabilir gibi ekonomik ve teknik yetersizliklerden kaynaklanmaktadır. Öte yandan filmde yönetmenlerin de Yeşilçam kalıplarından uzaklaşacak eğitime, kültüre ve birikime sahip olmaktan uzak oldukları vurgulanmaktadır. Galatasaray

Lisesi'nde okuduğu, ideolojik nedenlerle hapis yattığı yalanlarını söyleyen yönetmen, gerçekte eğitim almamış bir alaylıdır. Sakal modelini değiştirmesi, taktığı fular, ağızındaki pipo, sahaflardan edindiği Marksist kitaplar Haşmet'in dönüşüm çabasının bir zihniyet dönüşümünden çok basit bir görünüş değişiminden ibaret olduğunu hissettirir. Dolayısıyla *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, çöküşün nedenlerini sosyo-ekonomik koşullar dışında yaratıcı sinemacıların, özellikle de senarist ve yönetmenlerin, entelektüel anlamdaki yetersizliklerine bağlaması nedeniyle analiz edilen diğer filmlerden ayrılmaktadır.

### Yeşilçam Sinemasının Çöküşünün Dolaylı Anlatısı

Gerçekçi film kuramcılarının göre sinema -edebiyattan farklı olarak- fotografik gerçekliğin yapısı gereği, imgelerin dolaysızlığı ve kesinliği gibi nedenlerle somut konular üzerinde durma eğilimindedir. Başka bir ifadeyle dilin sembolik esnekliği edebiyata soyutlamalar; sinemaya ise daha somut bir anlatım açısından avantaj sağlar. Bu yaygın kanı biçimci film kuramcılarının Rudolph Arheim tarafından eleştirilmektedir. Arnheim'a göre film, olanı yeniden üretmemektedir. Dile benzer şekilde filmlerde de fotografik imge algılanan gerçekliğin sembolik bir aracıdır (Aktaran: Gianetti, 1972, s. 49-50). Öyleyse sembol ve metaforlar filmde de edebiyata benzer şekilde görüldüğünden farklı ve çok katmanlı anlamlara hizmet etmektedir.

12 Eylül Darbesi sonrasındaki baskı yıllarında, Yılmaz Güney ve devrimci sinemacıların sert eleştirel politik sinemalarının yerini dolaylı anlatım ve düşsel hikâyeler üzerine kurulu filmler almaya başlamıştır (Maktav, 2000, s. 79). Bu yaklaşım 1980'ler boyunca 12 Eylül konulu ve kadın sorunlarını merkeze alan filmlerde hissedilmiş; ardından bu çalışmanın odak noktası olan Yeşilçam'ın çöküşü temalı filmlerde karşımıza çıkmıştır. Bu bölümde çalışmanın örneklemini oluşturan beş filmde öne çıkan *Yaşlılık ve Ölüm*, *Sona Eren Evlilik-Yeni Birliktelik*, *Hayalet Köy*, *Yanan Sinema Salonu* ve *İhtiyar Kaplumbağa* başta olmak üzere çeşitli sembol ve metaforlar üzerinden Yeşilçam'ın çöküşünün dolaylı anlatısı analiz edilmiştir.

### Yaşlılık ve Ölüm

*Hayallerim Aşkım ve Sen*, *Hiçbir Gece* ve *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmlerinde 1980'li yıllarda sinemanın çöküşü, yaşlılık ve ölüm üzerinden metaforik bir dille ele alınmaktadır. Üç filmde de yan karakterlerin yaşlanması, hastalanması ve ölümüyle yerli film üretiminin önceki bölümlerde üzerinde durulan nedenler dolayısıyla durma noktasına gelmesi arasında ilişki kurulmaktadır.

*Hayallerim Aşkım ve Sen* filminde, Coşkun'un zihnindeki eski film karakterleri Nuran ve Melek, genç yazarın bu karakterleri canlandıran oyuncu Derya'ya ilgi duymasının ardından yaşlanmaya başlarlar. Pelikül üzerinde sabit kalması beklenen imgenin bu değişimi; Yeşilçam'ın şaşaalı yıllarının tiplmelerinin, öykülerinin, dil ve üslubunun gerilerde kaldığı, bir dönemin kapanmış olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Yıllar önce bu karakterleri oynamış olan Derya, "Biraz bayatlamadı mı o yapay tipler?" sözleriyle sinemanın geçmişini eleştirmektedir. Oysa yetim büyüyen Coşkun, yaşamı boyunca film karakterlerini anne ve sevgili yerine koyarak içindeki boşluğu doldurmaya çalışmıştır. Filmi deneyimleyen seyirci de Coşkun gibi Yeşilçam filmleriyle büyümüş, film yıldızlarına hayranlık duymuş ve karakterlerle duygusal bağ kurmuştur. Coşkun'un gerçekliği tercih ederek düş evreninden uzaklaşması sonucu "Çürüyoruz hayatım. Unutuluyoruz" diyen Nuran ve Melek'in seslerini ve gençliklerini yitirmeye başlamaları, seyircide geçmişte izlediği filmleri anarak bu hayali karakterlere yeniden can verme duygusunu uyandırır. Dolayısıyla filmde Coşkun karakterinin yaşadıkları üzerinden sinemanın geçmişini ve güncel durumunu karşılaştıran yönetmen Atıf Yılmaz, nostaljik bir bakış açısıyla geçmişten yana bir tavır sergiler.

Coşkun'un akıl hocası Hayati, Beyoğlu'nun ve sinemanın eş zamanlı yozlaşmasına ve çürümesine tanıklık etmiş bir karakterdir. Film endüstrisi can çekişmektedir; benzer şekilde Hayati de Coşkun'un öyküsünden uyarlanan filmin setinde kalp krizi geçirir. Eski filmlere Coşkun kadar bağlı olan ve Melek karakterine hayranlık duyan Hayati, ölmeden hemen önce Melek'in hayalini görür: "Bundan sonra hep yanımda kal. Olur mu?", "Beni kimse için unutmayacağına söz verirsen". Hayati gibi Yeşilçam da

ölmüştür ama belleklerde bıraktığı izler yoluyla maddi varlığından bağımsız olarak yaşamayı sürdürecektir.

*Hiçbir Gece* filminde eski bir film yıldızının ölümü ve sinemanın çöküşü arasında benzerlik kurulmaktadır. Filmin ilk sahnesi bir akıl hastanesinde geçmektedir. Bu sahnede Nurperi Teker (Güler Ökten), olgunluk dönemini yaşayan, yeni çektiği filmlerden hiç keyif almayan, her gece içki içerek eski filmlerini izleyen Sevda'ya gençlik anılarını, ışıklar içinde yazan isminin yazdığı gösterişli sinema salonlarının öyküsünü anlatır. Sevda, Nurperi'yi biraz da ürkerek dinler, çünkü onda kendi geleceğini görmektedir; o da unutulmak, aklını ve güzelliğini yitirmek tehlikesiyle karşı karşıyadır. Hayati'nin ölümüne benzer şekilde, sinemanın görkemli yıllarını simgeleyen bir karakter olarak Nurperi'nin karşımıza çıktığı bir sonraki sahnenin morg olması şaşırtıcı değildir. Sevda, genç sevgilisi Bahadır'la birlikte yaşlı kadına son kez bakar ve hastaneden uzaklaşır. Finalde, çaresizce döndüğü setlerde kendisinden beklenen inanmadığı rollere isteksizce bürünmeyi sürdürecektir.

Sinemanın çöküşünün metaforik anlatımı olarak yaşlı oyuncunun ölümüne yer verilen diğer film *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'dir. Nurperi'nin şöhretiyle birlikte akıl sağlığını yitirmesine benzer şekilde eski bir oyuncu Nihat da yıllar içinde içki parası bulmak için tüm mal varlığını satan bir alkolik haline gelmiştir. Günlerini harap haldeki evinde içki içerek ve eski filmlerini izleyerek geçirmektedir:

Nihat: Hep bizim eski filmleri seyrediyorum. Sabah, akşam. Günlerce.

Haşmet: Sıkılmadın mı aynı filmlerden?

Nihat: Niye? Kendime bakıyorum, arkadaşlara bakıyorum. Çoğu ölmüş. Kimimiz yok olmuş...

Kopmuşuz birbirimizden. Parçalanmışız, dağılmışız. Her bir parçamız bir filmin içinde.

Parasız kalan Nihat yeni filmde oynamak için ısrar edince, yönetmen Haşmet bir alkolikle çalışmanın tüm risklerine rağmen eski dostunu reddetme gücünü kendisinde bulamaz. Nurperi ve Hayati gibi Nihat'ın da -bu kez film setindeki- ani ölümü, geride kalan Haşmet için sarsıcı olur: "Nihat ölemezsin. Film bitmedi. Ölme Nihat. Film bitsin öyle öl". Her ne kadar Haşmet aksini haykırırsa da -Yavuz Özkan'ın filmine verdiği isme benzer şekilde- bu ölüm de "filmin bitişi"ni çağırır.

### **Sona Eren Evlilik, Yeni Birliktelik**

*Filim Bitti* ve *Hiçbir Gece* filmlerinde sinema endüstrisinin geçmişi ve bugünü, eski ve yeni eş/sevgili metaforuyla işlenmektedir. Her iki filmde de yıpranan evliliğini boşanma ile noktalayan karakterler yeni ilişkiler yaşamakta ancak mutluluğu bulamamaktadırlar. Karakterlerin yaşadığı bu sancılı süreç ile sinemacıların eski sinemanın dil ve üslubunu terk ederek ve yeni arayışlara girmeleri arasında ilişki kurulmaktadır.

*Filim Bitti* filminde bir değil iki ayrılığın öyküsü anlatılır: Asıl filmde isimleri belirtilmeyen başrol oyuncularının boşanması ve film içinde çekilen filmde ana karakterlerinin ayrılması. Sinemacıların kendi geçmişlerinden kopuşları ve yeni bir sinemanın inşası sürecini çağırıştıran asıl filmdeki boşanma, son derece medeni bir ayrılığın öyküsünü anlatan kurgu taklidine kıyasla oldukça sarsıcıdır. Film içindeki filmde genç kadın, orkestra şefi kocası ve aşığının ilişkilerini kabul ederek aralarından çekilmeyi tercih eder: "Bir süre kafamı dinleyeceğim. Sonra çalışmaya başlayacağım ve de yeni bir aşka hazırlayacağım kendimi". Asıl filmde ise boşanmanın ardından tartışma ve hakaretler sona ermemektedir. Son derece eril bir bakışa sahip başrol oyuncusu, eski karısını kıskandırmak için genç bir aktrisle cinsellik odaklı bir ilişki yaşamaya başlar. Bu kadına da fiziksel ve sözel şiddet uygulamaktan çekinmeyen ismi belirtilmemiş karakter özgüvensiz, yalnız ve mutsuz hissetmeye devam etmektedir: "Lanet olsun bana! Her şeye, herkese. Kimse beni sevmiyor".

Boşanan karakterlerin içine düştükleri melankoli, yeni yaşamlarından hoşnutsuzlukları ve birbirlerinden nefret etmekle birlikte bütünüyle kopamamaları, geçiş sürecinin merkezindeki sinemacıların duygu durumlarıyla örtüşmektedir. Filmlerdeki sanatçı karakterlerin kimliği, Alper ve Atam'ın da belirttiği 1980 Darbesi sonrasında toplumdaki kopuk, uç ve sözde marjinal sanatçı kimliğiyle örtüşmektedir: Bu

dönemin sanatçısının kimliği, “depolitizasyonla birlikte içe kapalı mekanlarda kimsenin onu anlayamadığı, anlaşılmayan, iç dünyasının keşfedilemez olduğunu sanan, çevresiyle uzlaşmanın imkânsız olduğunu düşünen ve asıl önemlisi bu halinden hoşlanan "uç" bir kimliktir” (1996, s.37).

Analiz edilen tüm filmlerde ana ve bazı yan karakterlerin depresifliği, yönetmenlerin duygu durumlarının bir yansımasıdır. Gelecekte umutsuz sinemacıların, filmlerinde alkolik, şiddete ve intihara meyilli, akıl sağlıklarını kaybetmeye başlayan, hayaller gören, sinir buhranları geçiren karakterlere yer vermeleri şaşırtıcı değildir. *Hiçbir Gece* filminde alkol sorunu olan Sevda da *Filim Bitti*’deki karakterlere benzer bir arayış içindedir: “Hiçbir sıcak ilişki yok hayatımda. Çocuğum yok. Bir arkadaşım bile. Hiç kimsem yok”, “O 25 yıl sessizce geçti. Kamera sesiyle birlikte yaşadım. Şimdi o ses de azaldı. Boşluktaım. Birtakım anılar. Hep yitirdiğim ama unutamadığım günler”.

Sevda, aynı zamanda menajeri olan Nedim’den boşanır ve eski eşinden tamamen farklı bir adamla ilişki yaşamaya başlar. Bahadır genç, eğitimsiz, serseri ruhlu bir karakterdir. Filmde, Sevda’yı taciz etmekten çekinmeyen Nedim’den farklı olarak duygusal ve romantik bir genç olan Bahadır’ın biseksüel olduğu da vurgulanmaktadır. Bu filmde -Türk sinemasında örneği az görülen gay barlara, drag queenlere yer verilen sahnelerde izlenebileceği üzere- sosyo- kültürel yapının değişimi ve sinemadaki dönüşüm arasında güçlü bağlar olduğu öne sürülür. Filmin ana teması olan değişim çok sayıda sahnede, terzide dikilen kıyafetlerde, film içinde çekilen filmdeki ressamın resimlerinde, hatta bakılan bir tarot falında karşımıza çıkar: “Korkma ölüm (kartı) sadece kesin değişiklik demektir”.

Sevda’nın eşinden ayrılması ve sinemacıların Yeşilçam’ın kalıplarından uzaklaşma arayışları arasındaki bağlantı, aşağıdaki diyaloglar yoluyla daha net anlaşılabilir. Bu sahnede oyuncu arkadaşı ve yönetmen, Nedim’in eski eşi Sevda’yı ısrarla aramasını eleştirmektedirler:

Yardımcı oyuncu: Eski kocalar böyledir.  
Sevda: 20 yıl bir günde bitmiyor.  
Yönetmen: Kurtulmalısın. Yeterince sömürdü seni.

Bir başka sahnede ise kadın gazeteci, yönetmen Fikret ile yeniden çalışıp çalışmamaya karar veremeyen Sevda’yı eleştirir:

Gazeteci: O adamla çalışmayın. Evine dönsün eski filmlerini seyretsin o.  
Sevda: Bana çok emeği geçmişti.  
Gazeteci: Geçmiş ola. Yıllarca milletin beynini yıkadılar.  
Sevda: Bir dönemdi, bir üsluptu.

Sevda ne “Nostalji kokmuyor. Biz geçmişle oyalanmıyoruz” diyen kadın yönetmen kadar geçmişinden kopabilmiştir ne de geleceğe umutla bakabilmektedir. Değişim arayışına girdiğinde ve Bahadır’la birliktelik yaşamaya başladığında ise çevresindeki herkesin direnciyle karşılaşacaktır. Değişime olan direnç, Sevda’nın muhafazakâr akrabalarıyla, Nedim’in Sevda’ya geri dönme çabasıyla ve hatta feminist yönetmen Gülçin Yener’in eşcinselleri ötekileştirmesiyle vurgulanmaktadır: “Hep merak etmişimdir. Nasıl insanlar? Ne kadar mutsuzlar? Ne kadar acıklı bir durumları var? Cinsel seçimleri neden yoldan çıkmış? Neden bizim gibi değiller”. Filmin finalinde bu aşılması güç direnç Sevda’nın Bahadır’dan ayrılmasına, eski yaşamına, setlere ve -menajeri olarak da olsa- Nedim’e geri dönmesine yol açar.

### Hayalet Köy

Yeni çekeceği film için mekân aramaya Kayaköy’e gelen bir yönetmenin varoluş sorunlarını ve sanatsal kaygılarını anlatan *Gece Yolculuğu* filminde, mübadele sonrasında boşalan Rum köyü Kayaköy ve son zamanlarını yaşayan Yeşilçam sineması arasında ilişki kurulmaktadır. Tıpkı Yeşilçam sokağının, yerli film setlerinin, açık ve kapalı sinema salonlarının boşalması gibi, eski Rum köyü de terk edilmiş ve harap hale gelmiştir.



Öğretmen: Rum kasabasıydı. 23 mübadelesinde göç etmek zorunda kalmışlar. Bir gün mutlaka döneriz inancıyla evlerini olduğu gibi bırakmışlar. Eşyalarıyla.

Ali: Hiçbiri dönemedi mi?

Öğretmen: Hayır. Onların yerine Selanik'ten mübadele edilen soydaşlarımız gelmiş kasabaya. Sonra onlar da daha elverişli yerleşim merkezlerine taşınmış.

Ali: Düşünsene bir hayalet kasabası gibi.

Bu diyalogdan, filmin yönetmeni Ömer Kavur'un sinema endüstrisi ve üslubunda sürmesi beklenen değişim konusunda iyimser düşünmediği çıkarımı yapılabilir. Filme göre Kayaköy'ün mübadele sonrasında eski canlılığına bir daha kavuşamamasına benzer şekilde, sinema da kendini yenileyemeyecek gibi görünmektedir. Ali, bu köyde harap bir kilisede senaryosunu yazarken, seyirciye Yeşilçam'ın sonunu getiren bazı unsurlar üzerine ipuçları sunulur. Bunlardan ilki, mekân arayışı sürecinde Ali ve Yavuz'un karşılıklarına çıkan çocuklarla olan diyaloglarıdır: “Ne tür film seviyorsunuz?” “Rambo, Chuck Norris, Süpermen. Televizyonda da gördük...” Yeni seyirci yalnızca Amerikan filmlerini tercih etmemektedir, aynı zamanda -çocukların evde o akşam televizyonda gösterilecek filmleri gazeteden öğrendikleri sahneden anlaşılabilceği üzere- bu filmleri televizyonda izleme eğilimindedir.<sup>5</sup>

*Gece Yolculuğu* filminde seyircinin sinema salonlarından uzaklaşmasına neden olan 1970'lerin kaotik atmosferine ve darbe sonrasındaki askeri rejime vurgu de yapılmaktadır. Radyodan duyulan Cumhurbaşkanı Kenan Evren haberleri ve Ali'nin yazdığı senaryodan bir diyalog, seyirciye söz konusu kaotik atmosferi belirli aralıklarla anımsatır: “Göğsünde iki kurşun. Okul çıkışında. 27 yaşındaydı daha. Nereye gittiğimi bilmeden yürüdükçe, o ıssız sokaklarda yürüdükçe yaşamakta olan kargaşa üstüme çöküyordu bir karabasan gibi. Daha ne kadar acı yaşanacaktı...”

Ali'nin gezdiği mobilyacıya dönüştürülmüş sinema salonu ve çekim yaptığı dijital kamera, film çekim ve gösterim pratiklerinin dönüşümüne işaret ederken; yaşlı film işletmecisiyle gerçekleşen bir diyalog üzerinden yerli film konularının tekrara düşmesi ve Yeşilçam'ın çağa ayak uyduramaması da eleştirilmektedir: “Ciddi mi söylüyorsun? Hala film çekiliyor mu? O çok eskiden değil miydi? Ne çekiyorsunuz? Yo hiç söyleme. Sittin senedir hep aynı terane”.

### Yanan Sinema Salonu

Analiz edilen filmlerin üçünde, sinema salonlarının kapanması, harap hale gelmesi, avantür ve seks filmlerinin gösterim mekânı olması, mobilyacı dükkânı gibi farklı amaçlar için kullanılması konusuna değinilmektedir. Filmlerin söz konusu sahnelerinden anlaşıldığı üzere salon sayılarının azalması, salonların film gösterecek durumda olmaması ya da işletmecilerin kapılarını lümpen seyirciye açmak ve niteliksiz filmler oynatmak zorunda kalmaları sinemacılar için oldukça travmatiktir. Bu konuyu metaforik bir dille yorumlayan *Hayallerim Aşkım ve Sen* filminde Beyoğlu'nun sosyo kültürel yapısına paralel olarak gösterime giren filmlerin değişimi, “iki süper film birden” afişleri asan sinemaların görüntüleriyle seyirciye sunulur. Aynı filmin final sahnesinde Yeşilçam'ın gerçek yüzünü deneyimleyen Coşkun, yazdığı öyküden son derece niteliksiz bir seks filmi olarak uyarlanan filmi, Beyoğlu'nda bir sinema salonunda izler. Coşkun'un yüzündeki tiksinti ifadesi yalnızca izlediği filme değil, Yeşilçam'ın geldiği son noktaya yöneliktir. Bir kibrit çakıp perdeyi tutuşturduğunu hayal ederek ayrıldığı sinemanın girişinde yine erotik film afişleri asılıdır. Filmin ilk sahnesinde *Acıların Çocuğu* şarkısını söyleyerek meyhanelerde kondom satan çocuğun, son sahnede gişeden bilet satın alarak alev alev yanan salona girmesi ise sinema seyircisinin dönüşümünü ortaya koymaktadır. Filme göre Yeşilçam filmleriyle büyüyen, bu filmlerdeki tipleri ailesi yerine koyan seyirci sinema salonlarını terk ederken; yerlerini arabesk ve cinsellik talep eden yeni ve lümpen bir seyirci almaktadır.

<sup>5</sup> Analiz edilen diğer filmlerden farklı olarak *Gece Yolculuğu*'nda Sinematek'in kapatılmasına da değinilmektedir. Yavuz: “Onca yıl birlikte yol aldık. Geçmiş düşününce... Öğrencilik yılları, sinematek. Her şey ne çabuk geçiyor”.

## İhtiyar Kaplumbağa

Yeşilçam'ın çöküşünün bir diğer sembolik ifadesi *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde karşımıza çıkan kabuğu kırık, ihtiyar kaplumbağadır. Oyuncu Nihat'ın ölümünden sonra Haşmet'e, ondan da çocuklarına emanet edilen bu kaplumbağa artık yaşlanmış ve ölümü yakınlaşmış yerli film endüstrisini sembolize etmektedir: “Şu kaplumbağa padişah gördü. Cumhuriyet gördü. Tek parti, çok parti, 3 ihtilal gördü. Televizyon, Eurovizyon ve daha neler göreceğ... Ben geçmişi seviyorum. Ne bugünü ne yarını. Benim parçalarım orada”. Analiz edilen diğer filmlere göre nostalji duygusunun çok daha ön planda olduğu *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, farklı olarak iyimser bir finalle sona erer ve intihar etmekten son anda vazgeçen Haşmet'in salonunda gezinen yavru kaplumbağalar üzerinden sinemanın dönüşeceği, küllerinden yeniden doğacağı izlenimi uyandırılır.

## Sonuç

Türkiye'de 1960'lı yıllarda “altın çağ”ını yaşayan sinema endüstrisi, 1970'li yılların ortalarından itibaren sosyo-ekonomik, siyasi, kültürel ve teknik çok sayıda nedene bağlı olarak gerilemeye başlamış ve çöküşe sürüklenmiştir. 1980'li yıllardan başlayarak sinema yazarları ve akademisyenler Yeşilçam sisteminin çöküşünü merkeze alan tartışmalar yürütmüş ve yazılar kaleme almışlardır. Çalışmanın ilk bölümünde özetlenen bu tartışmalarda Türkiye'de sinemanın hiçbir dönemde kurumsallaşamamış olması, birikmiş bir sermayenin olmaması, bölge işletmeciliğinin kırılmalı yapısı ve sinemanın devlet desteğinden yoksunluğu Yeşilçam'ın çöküşünün temel nedenleri arasında gösterilmektedir. Özellikle avans ve bono sistemine dayalı bölge işletmeciliği sistemi, Yeşilçam'ın tüm ekonomik krizlerden büyük ölçüde etkilenmesine, geçici çözümler geliştirmesine ve adım adım seyircisini kaybetmesine yol açmıştır. Söz konusu tartışmalarda üzerinde durulan diğer önemli etmenler ise renkli filme geçişin getirdiği teknik ve ekonomik sorunlar, 1970'lerdeki kitlesel toplumsal hareketler sürecinde seyircinin evlerde yaygınlaşan televizyona yönelmeye başlaması, sinema seyircisinin değişmesi, yeni hedef kitle olan lümpen seyirci için niteliksiz düşük bütçeli filmlerin çekilmesi, bilet fiyatlarının yükselmesi, 12 Eylül Darbesi sonrası yaşanan baskı ve depolitizasyon süreci, Sinematek Derneği'nin kapanması ve ülkedeki sinema kültürünün zarar görmesi, video endüstrisinin sektöre getirdiği canlanmanın kısa sürmesi, bölge işletmeciliği sisteminin çözülmesi ve 1989 yılında değiştirilen Yabancı Sermaye Yasasının ardından Amerikan şirketlerinin yerli pazara girmeleridir.

Çalışmada 1987-1990 yılları arasında çekilen ve Yeşilçam sinemasının çöküşünü konu alan beş film, betimsel tematik analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Yerli film sayısının çok azaldığı yıllarda arka arkaya çekilen bu filmler, sinemacıların içine düştükleri bunalımı, geçmişle hesaplaşmalarını, nostaljik bakışlarını ve geleceğe yönelik umutsuzluklarını ortaya koymaktadır. Filmlerde ekonomik sorunlar yüzeysel olarak ele alınmış; Yeşilçam sisteminin ekonomik yapısının sorunlu temelleri üzerinde durulmamıştır. Bunun yerine yapımcıların sinema konusundaki bilgisizlikleri, film bütçelerini kısma çabaları ve güvenilmezlikleri vurgulanmıştır. Film içinde çekilen filmlerin düşük bütçelerinin yarattığı teknik olanaksızlıkların sinemacıları olumsuz yönde etkilemesi, yapımcıların seyirci çekmek amacıyla filmlere erotik sahneler ekleme çabası, bu ortamda bağımsız film yapım olanağının bulunamaması, film yapımının çok riskli hale gelmesi eleştirilmiştir. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde Yeşilçam'ın entelektüel bir gelenekten yoksun olduğu konusunda özeleştirilmiştir; *Filim Bitti* filminde eleştirilenlerin sinemacıların yanında durmamalarına ve setlerde yaşanan olumsuzluklara değinilmiş; *Hiçbir Gece* filminde kadını ve sol ideolojiyi konu alan filmlerin bile sonunun geldiği ve bu filmlerin çok küçük bir seyirci grubuna seslendiği ileri sürülmüştür. *Hayallerim Aşkım ve Sen* filminde ise Beyoğlu'nun sosyo-kültürel yapısının ve yeni lümpen seyircinin, yerli filmciliğin sonunu getiren nedenlerin başlıcalarından olduğu vurgulanmıştır. Televizyonun yaygınlaşması, sinema salonlarının kapanması ve kalan salonlarda Amerikan filmlerinin gösterilmeye başlanması gibi problemlere ise daha yüzeysel yaklaşıldığı dikkati çekmiştir.

Çalışmada analiz edilen filmlerde çeşitli sembol ve metaforlar üzerinden de yerli sinemacılığın içine düştüğü bunalım gözler önüne serilmiştir. Yaşlanan, aklını kaybeden, alkole sığınan ve ölen karakterlerin; Osmanlı'nın son yıllarından bu yana yaşayan ihtiyar bir kaplumbağanın, mübadele döneminde terk edilmiş hayalet köy Kayaköy'ün, alev alev yanan bir sinema salonunun son zamanlarını

yaşayan Yeşilçam sinemasını temsil ettiği düşünülebilir. 12 Eylül sonrasında yaşanan ağır denetim sürecinde dolaylı anlatımı benimseyen yönetmenler, Türkiye’de sinemanın içinde bulunduğu değişim sürecini çiftlerin ayrılması ve yeni birliktelikler kurması metaforuyla ele almayı tercih etmişlerdir. Ana karakterlerin melankolik, depresif halleri, intihara ve alkole meyilleri, anlamsız arayışları ise sinemacıların bu süreçte içine düştükleri bunalımın dışavurumu olarak yorumlanabilir.

## Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Alper, E. ve Atam Z. (1996). 1990lı Yıllar ve Türk Sineması. *Görüntü*. Kış 95-96. 29-38.
- Batur, A. L. (2014). Toplumsal Değişimler Ekseninde Türkiye Sineması. (Ed) Çelik, Ş.A. *Sinemada Bir Asır*. Ankara: Altın Portakal Uluslararası film Festivali Armağan Kitabı.
- Bora, T. ve Çağlar S. (2009). Modernleşme ve Batılılaşmanın Bir Taşıyıcısı Olarak Sivil Toplum Kuruluşları. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 3: Modernleşme ve Batıcılık*. İstanbul: İletişim.
- Boratav, K. (1995). İktisat Tarihi (1981-1994), *Türk Tarihi 4*. Milliyet.
- Erkılıç, H. ve Ünal R. (2018). Türkiye Sinemasına Özgü Bir Üretim Tarzı Olarak Bölge İşletmeciliği: Adana Bölgesi İşletmeciliği Örnek Olay İncelemesi. *Erciyes İletişim Dergisi*. Cilt 5. Sayı 5. 54-74.
- Esen, Ş. (2000). *80’ler Türkiye’sinde Sinema*. İstanbul: Beta.
- Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora.
- Evren, B. (2003). 2003-2004 Sinema Sezonu Başlarken Yeşilçam Bitiyor Mu Değişiyor Mu? *Antrakt*. 2003. 12-16.
- Gianetti, L. D. (1972). Cinematic Metaphors. *The Journal of Aesthetic Education*. Vol. 6, No. 4 .49-61.
- Görücü, B. ve Atam, Z. (1996). 1980 Sonrasında Türk Sineması Seyirci İlişkileri. *Görüntü*. Sayı 4. Kış 95-96. 21-25.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge
- Işığın, İ. A. (2003). 1970’lerden 1990’lara Türkiye’de Sinema Endüstrisi. *Film 2003*. Sayı:2. 33-41.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil.
- Kırık, A. M. (2014). Türk Sineması’nda Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi. *E Gifder. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*. Cilt: 2. Sayı: 3. 90-117.
- Maktav, H. (2000). Türk Sinemasında 12 Eylül. *Birikim*. Sayı 138. 79-84.
- Refiğ, H. (2009). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergah Yayınları
- Tanör, B. (1995). Siyasal Tarih (1980-1995), *Türk Tarihi 4*. Milliyet.
- Velioğlu Metin, Ö. (2019). Yeşilçam’ın Hayaletleri: 1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilçam Sanrıları. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*. Cilt: 7. Sayı:1. 398-429. [tps://doi.org/10.19145/e-gifder.408730](https://doi.org/10.19145/e-gifder.408730).
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

## Sinemada Yavaşlığın Estetiği: Yavaş Sinema Kavramıyla *Goodbye, Dragon Inn* (2003, Ming-liang) Filmini Düşünmek

### The Aesthetics of Slowness in Cinema: Contemplating *Goodbye, Dragon Inn* (2003, Ming-liang) Through The Concept of Slow Cinema

Aziz Barkın Kadioğlu<sup>1</sup>

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 13.11.2023 | Kabul Tarihi: 06.12.2023

#### Özet

Modern toplumda yaşamın endüstriyelleşen ve kentleşen yapısının hızlı akışına karşı önem kazanan "yavaşlık" olgusu, tüketim kültürünün beraberinde getirdiği sorunlara bir tepki niteliği taşımaktadır. "Slow Food", "Slow City" ve "Slow Media" gibi yavaşlığı bir yaşam biçimi olarak sahiplenen hareketlerle birlikte düşünöldüğünde kavramın kültürel ve toplumsal olarak gelişkin bir ideolojik altyapıya sahip olduğu söylenebilir. 1980'lerin sonundan itibaren Petrini ve Berthelsen'in çalışmalarıyla literatürde daha da görünür hale gelen yavaşlık olgusu özellikle 60'lı yıllar modern sinema anlatılarıyla başlayan ve günümüze uzanan tarihsel bir aralıkta sinematografik tercihler aracılığıyla sinemada da görölmeye başlamıştır. 1980'li yılların sonundan itibaren çeşitli yönetmenler, ana akım sinemaya meydan okuyan yeni bir sinema dilini benimseyerek "yavaş sinema" adı verilen benzerlikler alanı etrafında bir araya gelmeye başlamışlardır. Yavaşlığın seyircinin zaman ile hareketi daha yavaş bir hızda algılamasına olanak tanıyarak, seyircileri düşünmeye ve film evrenine katılmaya davet ettiği ifade edilebilir. Tarr, Akerman, Angelopoulos, Tarkovski ve Bresson gibi yönetmenlerin öncülüğünü yaptığı yavaş sinema, günümüzde Weerasethakul, Zhangke, Hsiao-hsien, Costa, Ming-liang ve Nuri Bilge Ceylan gibi hem ulusal hem de uluslararası kapsamda öne çıkan birçok isimle birlikte tartışılmaktadır. Bu çalışmada yavaş sinemanın öne çıkan isimlerinden biri olan Tsai Ming-liang'ın *Goodbye, Dragon Inn* (2003) filmi, sinematografik nitelikleri incelenerek yavaş sinema kavramı bağlamında analiz edilmiştir. Sonuç olarak incelenen filmin biçimsel ve anlatısal özelliklerinin yavaş sinema kavramıyla ortaklıklar taşıdığı görölmüş, kapanmakta olan bir sinema salonunu mekân olarak seçmesiyle ise seyir deneyiminde yaşanan değişimlere ilişkin bir söylemde bulunduğu ortaya koyulmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** *Yavaş Sinema, Estetik, Modernist Sinema, Tsai Ming-liang, Goodbye Dragon Inn*

#### Abstract

The concept of "slowness" which has gained significance in response to the rapid pace of industrialized and urbanized modern society, can be seen as a reaction to the challenges posed by consumer culture. When examined in conjunction with movements that embrace slowness as a way of life, such as "Slow Food," "Slow City," and "Slow Media," it becomes evident that this concept has developed a rich cultural and social ideological framework. The notion of slowness, which has garnered increasing attention in literature since the late 1980s, particularly through the works of Petrini and Berthelsen, has also found its way into the realm of cinema. This cinematic trend, often referred to as "slow cinema," is characterized by deliberate cinematographic choices. It can be traced back to the cinematic narratives of the 1960s and continues to influence contemporary filmmaking. Since the late 1980s, various filmmakers have converged under the banner of "slow cinema," adopting a new cinematic language that challenges the conventions of mainstream cinema. Slowness, in this context, affords the audience a unique opportunity to perceive time and movement at a more deliberate pace, inviting viewers to engage in deeper contemplation and immerse themselves in the film's universe. Slow cinema, championed by directors such as Tarr, Akerman, Angelopoulos, Tarkovski, and Bresson, has evolved to encompass a diverse array of internationally renowned filmmakers, including Weerasethakul, Zhangke, Hsiao-hsien, Costa, Ming-liang, and Nuri Bilge Ceylan. In this study, the film *Goodbye, Dragon Inn* (2003) by Tsai Ming-liang, one of the prominent figures in slow cinema, has been analyzed within the framework of the concept of slow cinema by examining its cinematographic qualities. As a result, it has been observed that the formal and narrative features of the examined film share commonalities with the concept of slow cinema, and it has been revealed that the film, by choosing a closing cinema as its setting, articulates a discourse regarding the changes in the viewing experience.

**Keywords:** *Slow Cinema, Aesthetic, Modernist Cinema, Tsai Ming-Liang, Goodbye Dragon Inn*

<sup>1</sup> Arş. Gör., Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo, Televizyon Ve Sinema Bölümü, azizbarkinkadioglu@gmail.com, Orcid: 0000-0003-3640-3146

## Giriş: Yavaş Sinema Kavramında Tarihçe, Tanımlamalar ve Tartışmalar

Sinemada yavaşlık, sinema tarihi boyunca farklı akım ve hareketlerin belirleyici bir özelliği olarak öne çıksa da bu kavram son 20 yılda eşi görülmemiş kritik bir değer kazanmıştır. “Yavaş sinema” veya “yavaşlığın sineması” kavramını ortaya atan ilk araştırmacı Fransız film eleştirmeni Michel Ciment olmuştur. 2003 yılında 46. San Fransisco Film Festivali’nde bir konuşma yapan Ciment, modern sinemada özellikle 1980’lerden itibaren “*video oyunları dünyasına çok benzeyen, parça parça sesler ve görüntüler üretme eğilimi*” olarak tanımladığı bir üretim anlayışının ortaya çıktığını, bu anlayışın ise izleyicinin dünyadan soyutlanmasını, çevredeki gerçekliğin daha az farkında olmasını ve duyguların duyarsızlaşmasını güçlendirdiğini ifade etmiştir (Ciment, 2003).

Ciment’e göre seyircinin maruz kaldığı ses ve görüntü bombardımanına karşı çıkan bir dizi yönetmen bu duruma yavaşlığı öne çıkararak, düşündüren bir sinema aracılığıyla tepki göstermişlerdir (Ciment, 2003) Theodoros Angelopoulos, Nuri Bilge Ceylan, de Oliveira, Béla Tarr, Abbas Kiarostami, Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-hsien, Aleksandr Sokurov gibi yönetmenleri teknoloji fetişizmine karşı duran isimler arasında gösteren Ciment, Stanley Kubrick’i de Hollywood filmlerinin hızlılığına karşı yavaşlığıyla öne çıkan bir dizi filmi yönetmesiyle takdir etmektedir

2008 yılında ise Ciment’in konuşmasından yola çıkan Matthew Flanagan, *16:9* adlı bloğunda yayımladığı *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema* çalışmasıyla, yavaş sinema kavramının teorik çerçevesini genişletmiştir. Flanagan çalışmasında yavaş sinemanın genellikle aşırı uzun çekimler, merkezi olmayan ve abartısız öykü anlatım biçimleri içeren, sükûnete ve gündelik hayata yapılan belirgin bir vurguya dayalı olduğunu ifade etmiştir (De Luca & Jorge, N.B., 2016, s. 1) Flanagan’a göre yavaş sinemayı besleyen estetik anlayışı zamanı genişletmekte, genişletmekte, planın gerçeklik duygusunu temsil etme yeteneğini yenilemektedir. Bu durumu yaratan yegâne olgu, hız ve yavaşlık arasındaki farklılıktır. Hız, aceleci, parçalayıcı etkisiyle dikkatin dağılmasına neden olur, yavaş olan ise izleyicinin bakışını, tepkisini ve farkındalığını yoğunlaştırır, bu eylemler için zaman bırakır. Flanagan için yavaş sinema, ana akım sinemanın özellikle de Hollywood’dan çıkan üretimlerin hızına meydan okuyan bir tepkisellikle, dinginliğe ve sükûnete dayanan farklı bir anlatım biçimi olarak ortaya çıkmaktadır (Flanagan, 2008). Yavaş sinema ürünleri, izleyiciyi hız kültüründen geri çekilmeye, filmsel anlatı beklentilerimizi değiştirmeye ve fiziksel olarak daha bilinçli bir ritme uyum sağlamaya imkân tanımaktadır. Görsel ve işitsel bombardımandan kurtulmuş seyirci, yavaş sinema aracılığıyla örtülü kalan veya ima edilen ayrıntıları gözlemlemeye, uzun çekimlerin yarattığı zamansal boşluklar sırasında düşünmeye çağrılmaktadır.

2010 yılında ise yavaş sinema terimi çeşitli film eleştirmenleri ve sinefiller arasında tartışılmaya başlanmıştır. *Sight & Sound* dergisinin 2010 yılı Nisan sayısında Nick James tarafından yayımlanan *Passive-Aggressive* başlıklı yazı, yeni bir tartışmayı da beraberinde getirmektedir. Yazısında seyircinin değerli zamanının büyük bir bölümünü talep ettikleri için yavaş filmlerin eleştirel geçerliliğini ve politik etkilerini sorgulayan James, yavaş filmleri pasif agresif olarak tanımlamaktadır (James, 2010, s. 5). James’in yazısı, kısa sürede diğer medya kuruluşlarını, film eleştirmenlerini ve hatta akademisyenleri de kapsayan kamusal bir tartışmanın merkezine yerleşir. Steven Shaviro da yavaş sinemayı James’in eleştirilerine yakın bir tutumla “*uzun çekim, uzun plan, yavaş kamera hareketleri, seyrek diyalog kullanımı, son derece nostaljik ve geride kalmış bir klişe, bir tür standartlaşmış uluslararası tarz*” olarak gördüğünü ifade etmektedir (akt. De Luca & Jorge, N.B., 2016, s. 2). Öte yandan, *Unspoken Cinema* bloğunu yöneten ve yavaş sinema yerine “çağdaş düşündüren sinema” terimini tercih eden Harry Tuttle ise James’in yazısının hemen ardından, James’i “entelektüel karşıtı, endüstri yanlısı” olmakla suçlayan “*Slow films, easy life*” başlıklı bir yazı yayımlamıştır. Yavaşlığın sinemadaki anlamına ilişkin benzer bir tartışma da New York Times gibi gazetelerde yayımlanan yazılar aracılığıyla yaşanmıştır. Film eleştirmeni Dan Kois, New York Times’ta Mayıs 2011’de yayımlanan yazısında A.B.D.’li Kelly Reichardt gibi yönetmenlerin filmlerini “*yenmesi keyifli olmayan, nahoş, kültürel sebzeler*” olarak tanımlamakta, Tarkovsky’nin *Solaris* (1972) filminde uyuyakaldığını belirtip bu durumu filmin sıkıcılığına, tekdüzeliğine bağlamaktadır. Kois’in yazısına cevap, yine New York Times sayfalarında

gelmiştir. Film eleştirmenleri Manohla Dargis ve A. O. Scott, “*In Defense of the Slow and the Boring*” başlıklı yazılarıyla tartışmaya katılırlar (De Luca & Jorge, N.B., 2016, s. 2). Haziran 2011’de yayımlanan yazıda Dargis ve Scott, yavaş veya sıkıcı olarak tanımlanabilecek bazı filmlerden büyük zevk aldıklarını fakat ana akım sinemaya dahil filmlerde de Kois’in “kültürel sebze” tanımlamasına gönderme yaparak üzerine düşünebilecekleri “yiyecekler” bulabildiklerini ifade etmektedirler. Onlara göre sinemada “ilk karşılaşıldığında alışıldık gözükmeyen, nahoş tada sahip filmler” de dahil olmak üzere, çeşitli farklı tatlara ve tercihlere de yer vardır (Dargis, M. & Scott, A.O., 2011). Kois’in yazısından yola çıkarak yavaş sinema kavramı üzerine düşünen diğer yazarlar ise David Bordwell ve Kristin Thompson’dır. Temmuz 2011’de yayımlanan “*Good and Good For You*” başlıklı yazıda Kois’in sıkıcı ve tekdüze olarak tanımladığı filmleri ve yönetmenleri savunan yazarlara göre Kois’in izlerken uyuyakaldığı bu eserler bir sahnenin uzay ve zamandaki izdüşümünü yeni bir şekilde kavramaya davet etmektedir. Bu filmlerde yaratılan dünya, ayrıntıları ve uzamlarıyla yalnızca bir hedefe doğru hızla ilerleyen karakterlerin arka fonu değil, başlı başına değerli bir unsur olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Yeni bir seyir deneyimi sunan eserler, izleme alışkanlıklarını da değiştirerek seyircinin izleme becerilerini beyaz perde dışındaki hayata da aktarmasını sağlayarak içinde yaşadığımız dünyaya yeni bir yolla bakmaya da teşvik etmektedirler (Bordwell & Thompson, 2011).

Yavaş sinema kavramı üzerine yürütölen tartışmalar sinema estetiği ve politikası bağlamında sürdürölmeye devam edilirken, bu tartışmaların yarattığı araştırma ve tanımlama ihtiyacı sebebiyle literatürde kavrama ilişkin çalışmaların yayımlanmasının da önünü açmıştır. Örneğin, Flanagan’ın ‘*Slow Cinema*’: *Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film* başlıklı doktora tezi, Ira Jaffe’nin 2014’te yayımlanan *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*, Song Hwee Lim’in *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness* (2014) ve Lutz Koepnick’in *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary* (2014) eserleri ile Emre Çağlayan’ın 2018 yılında yayımlanan eseri *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*, yavaş sinema kavramını literatüre kazandıran, kavram üzerine gelişkin yorumlar ve analizler sunan önemli çalışmalardır. Simon Sağlamoğlu’nun 2018 tarihli *Yavaş Sinemada Özne/Beden Temâsâsı*, Kurtuluş Özyazıcı’nın 2019 tarihli *Nuri Bilge Ceylan ve Yavaş Sinema*, Betöl Usta’nın 2023 tarihli *Bilişsel Film Kuramı ve Yavaş Sinema: Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Mizansen ve Karakterlerin Sinemetrik Ölçümü* başlıklı yüksek lisans tezleri de kavrama ilişkin ölkemizde de önemli çalışmalar üretildiğinin altını çizmektedir.

Bu çalışma yavaş sinema kavramına ilişkin tanım ve tartışmaları Türkçe literatüre kazandırmayı amaçlamakta, yavaş sinemanın biçimsel ve anlatsal niteliklerini Tsai Ming-liang’ın yönettiği *Goodbye, Dragon Inn* (2003) filminin sinematografik olarak incelenmesiyle ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Çalışmada ilk olarak yavaş sinema kavramının tarihçesi ve kültürel kökenleri incelenecektir. İncelemenin ardından yavaş sinemanın kuramsal kaynaklarına odaklanılacak, bir ortaklıklar alanı olarak tanımlanan yavaş sinemanın sinematografik nitelikleri tespit edilecektir. Çalışmanın devamında ise Ming-liang sinemasının genel özellikleri belirlenecek ve yönetmenin sinemasıyla yavaş sinema kavramı arasındaki bađ ortaya konulacaktır. Son olarak yönetmenin *Goodbye, Dragon Inn* filmi yavaş sinema kavramı bağlamında incelenecektir. Kapanmakta olan bir sinema salonunu merkezine alarak geleneksel seyir deneyimlerinin yok oluşuna işaret eden filmin yavaş sinemayı ortaya çıkaran düşünsel kaynaklarla örtüşmesi ve filmin yavaş sinemanın biçimsel-anlatsal niteliklerini görünür kılmaması filmin sečilmesinde önemli bir unsurdur.

### 1. Yavaş Sinemanın Kültürel Kökenleri

2003 yılında Ciment’in yaptığı konuşmayla başlayan ve 2010 yılından itibaren hakkında önemli tartışmalar gerçekteştirilen yavaş sinema, her ne kadar literatüre yeni kazandırılmış bir tanım olarak görölebilsede kavrama ilişkin önemli tarihsel ve kültürel köklerin izi modern sinemanın doğuşuna kadar sürölebilmektedir. Hem yavaş hem de yavaş sinema kavramı, endüstriyelleşme hamleleriyle doğrudan bağ kurmaktadır. Endüstriyelleşen ve aynı zamanda küreselleşen dünyada yavaş olana, düşünme ve analiz etme zamanlarına, “ölü zaman”lara ihtiyaç duyulduğu bir gerçektir. Ciment’in belirttiği gibi düzenli bir görsel ve işitsel bombardımana maruz kalan bireyin aynı zamanda zaman kavramının da

çözünmeye uğradığını derinden hissettiği söylenebilir. Bilgiye ulaşım sürelerinin azalması, teknolojik gelişmeler sebebiyle fiziksel ve zihinsel mesafelerin kısalması gibi her ne kadar olumlu, faydalı görülebilecek süreçler yaşansa da bu durumun yarattığı birtakım sorunların varlığından da söz edilebilmektedir. Bilgiye ulaşım süresi kısalmıştır, ancak bilgiye ulaşma süreci internet teknolojilerinin gelişkinliği neticesinde gerekli ya da gereksiz birçok içeriği barındırması nedeniyle dikkat dağıtan, araştırma yolunu unutturan bir karmaşıklıkta dönüşmüştür. Sinemada olduğu gibi sanal mecrada da görsel ve işitsel olarak yaşanan bombardıman, bireyin odaklanma sürecini baltalamaktadır. Yollar, mesafeler kısalmıştır ancak sosyal yaşam da yine aynı bombardımana maruz bırakılarak yapay gözükten ilişkiler ağına indirgenir hale gelmiştir. Birbirini fiziksel olarak tanımayan bireyler sosyal medya aracılığıyla iletişime geçmekte, ancak ilişkiler yüzeysel, sınırlı kalmaktadır. Anonim kullanıcı kavramıyla birlikte gerçek kişiliğinden uzaklaşmayı tercih eden bireyler gerçek yerine sanal, kurmaca kişilikler edinerek etkileşim sağlamaktadır. Benzer şekilde beslenme yöntemleri değışmeye başlamış, hızlı, çabuk tüketilebilen ancak insan sağlığı açısından olumsuz sonuçlara da neden olabilecek fast-food kültürü topluma yayılmıştır. Tüm bu etmenler aracılığıyla insanın, birey olma özelliğini yitirmeye başladığı, düşünmeye ve sorgulamaya vakit ayırmadan yalnızca tüketime odaklanan yeni bir yaşam stilini benimsediği ifade edilebilir.

Bu olgular üzerinden gündelik yaşama yeniden baktığımızda, tartışmaların merkezi noktasında hız ve hızlılık kavramlarının yer aldığı açıkça görülebilmektedir. 2003 yılında Ciment'in açıklamalarıyla başlayan yavaş sinema tartışmalarında da özellikle hızın kültürle kurduğu ilişki merkezde olmuş, yavaş sinema kavramının tanımlanmasında da büyük rol almıştır. Bu nedenle, yavaş sinemanın kültürle kurduğu bağın izinin hızlılık ve yavaşlık karşıtlığı üzerinden sürülebilmesi olasıdır. Endüstriyelleşmenin getirdiği hızlılık aracılığıyla yaşanan kültürel çözülme haline ilişkin aralarında yavaş sinemanın da bulunduğu çeşitli muhalefet kanalları bulunmaktadır. Bunlar arasında göze çarpan olgu 1980'lerin sonunda İtalya'da başlayan Slow Food (Yavaş Yemek) hareketidir. Fast-food zincirlerine doğrudan bir karşı koyuş olarak, yerel mutfakların zengin tarihini beslemek ve bölgesel ürünlerin üretim – tüketim kültürünü canlandırmak amacıyla ortaya çıkan hareket, uzak mesafeli ticaret aracılığıyla taşınan ürünlerin ulaşım süresini azaltmayı tercih edip yerel ürünleri kullanmasıyla, ürünün tazeliğini beslenmenin en önemli unsuru olarak kodlamaktadır. Harekete göre yemeğin yavaş hazırlanıp pişirilmesi hem gıdanın besin değeri korumakta hem de verimli, sağlıklı, ekolojik ve ekonomik bir yaşam biçimi sunmaktadır (Çağlayan, 2018, s. 8).

“Yavaş” terimi, “yavaş şehir”, “yavaş medya”, “yavaş seyahat” gibi bir dizi hareket için de belirgin bir tanımlama haline gelmiştir (De Luca & Jorge N.B, 2016, s. 3). Slow Food hareketinde olduğu gibi bu kavramlar da modern hayatın hızlılığına farklı alanlarda tepki koyan, muhalefet eden hareketlerin varlığını imlemektedir. De Luca ve Jorge'ye göre yavaş sinema kavramsal olarak oldukça yeni bir olgudur ancak aynı zamanda “*zamansal yapıları geç kapitalizmin hızlandırılmış temposundan kurtarmak amacı taşıyan çok daha büyük bir sosyokültürel hareketle*” bağ kurmaktadır (2016, s. 3). Yavaş sinema kavramı yenidir, ancak yavaş sinemanın zeminini belirleyen etmenler aynı zamanda endüstriyel topluma karşı koyan daha güçlü bir muhalefetin de temel çıkış noktalarıdır. Bu nedenle yavaş sinema fikrinin aslında daha köklü bir ideolojik altyapının uzantısı olduğu söylenebilir. Dywer ve Perkins'e göre yavaş kültürünün ideolojik altyapısı, yavaş sinema kavramını küresel yavaş hareketleriyle uyumlu olarak medya ve iletişim kanalları aracılığıyla tüketme kültürünü, dikkat dağınıklığı ve faydacılığı teşvik eden “hızlı” bir kültürün panzehri olarak sunmaktadır. Yavaş sinemanın zamanı kullanma biçimi, bu doğrultuda izleyicinin film aracılığıyla daha derin düşünsel süreçler yaşamasını pekiştiren teorik bir düşüncenin zeminini oluşturur (Dywer & Perkins, 2018, s. 105). Nagib de yavaş sinema fikrinin, siyasi bir altyapıyı içinde taşıdığını vurgulamaktadır. Yavaş sinema, kendisini karşısında konumlandığı bir “hızlı sinema”nın varlığını öne sürmektedir. Nagib için “*hızın metalaştırılmasının yemek yemekten güzel bir manzaranın keyfini çıkarmaya kadar en temel zevklerimizden meyvelerini acımasızca yok ettiği bir zamanda, akılsız tüketimciliğe karşı bir panzehir olarak yavaşlığı savunmak*” oldukça mantıklı gözükmektedir (2016, s. 26).

## 2. Yavaş Sinemanın Kuramsal ve Sinematografik Özelliklerine Genel Bir Bakış

Yavaş sinema tartışmaları her ne kadar 2010 yılından itibaren gündeme gelmiş gibi gözükse de aslında tartışmalar aracılığıyla kavramın tanımlanmasında öne çıkan özellikler, sinema tarihi kadar eskidir. Çağlayan'a göre yavaş sinemanın estetiği, endüstriyellemeye karşı verilen bir tepki olarak 2000'li yıllardan itibaren yoğunlaşan ancak öncesi de bulunan tarihsel bir sinema soy ağacından doğmaktadır. Çağlayan, yavaş sinema estetiğini ortaya çıkaran güncel olguları, "*film tüketimindeki değişimler (uluslararası film festivalleri), teknolojik gelişmeler (analoğun çöküşü ve dijitalin yükselişi) ve izleyici talepleri (gişeye dayalı ana akım sinema kültürü ve buna verilen çeşitli tepkiler)*" olarak sıralamaktadır (2018, s. 9).

Benzer şekilde Lim de 2014'te yayımladığı çalışmasında Batılı film eleştirmenlerinin son on yılda filmlerde yavaşlık olgusu üzerinde düşünmeye başladıklarını ifade etmektedir. Sinema tarihinin herhangi bir döneminde yavaş olarak nitelendirilebilecek filmler belirlemenin mümkün olduğunu ifade eden Lim, buna rağmen yavaş sinemanın 21. yüzyılın başında ortaya çıkan, büyük ölçüde çağdaş bir fenomen olduğunu ileri sürmektedir. Lim'e göre hem söylem yenidir hem de yavaş sinema çerçevesinde film üreten yönetmenlerin listesi yapıldığında açık bir şekilde çağdaş isimler ön plana çıkmaktadır (2014, s. 13).

Yavaş sinema üzerine yapılan çalışmalarda, modernist sinema kavramının öne çıktığı görülmektedir. Özellikle André Bazin'in yazılarında kavrama ilişkin önemli bir tarihsel bağlamın varlığından söz edilebilir. Yavaş sinema tartışmalarında kavramı tanımlayan özellikler arasında öne çıkan tek ve uzun çekimlerin izleyicide yarattığı etkinin estetik analizi Bazin'in yorumlarında bulunmaktadır. Plan-sekans olarak da tanımlanan uzun çekim Bazin'e göre ekonomik ve basit bir işlemdir. Ancak bu işlem basit olmasına rağmen seyircinin görüntüyü algılamasında oldukça etkilidir. Zira uzun çekim, zaman ve mekânı film evreninde kesintiye uğratmadan devamlılık içerisinde izleyiciye aktarması nedeniyle gerçeklik etkisini artırmaktadır. Kamera, olayları gerçek zamanlı kaydetmekte, çekimin zamanı olayın zamanıyla eş zamanlı hale gelmektedir. Bazin için alan derinliğinin de kullanımıyla film evreni içerisinde yer alan obje ve karakterlerin daha net ve gerçekçi görüntüleri seyirciye ulaşmakta, sahneler derinlik kazanmaktadır. Sürecin sonunda uzun çekimin olayları gerçek zamanlı olarak kaydetmesi sebebiyle yarattığı düşünme anları ve alan derinliğinin artırdığı gerçeklik hissiyle birlikte seyirci edilgen bir rolden etken bir role geçer. Son olarak kurgu da görünmez hale gelir, seyirci görüntüleri bir kılavuz eşliğinde takip eder gibi izlemek zorunda bırakılmaz ve seyir deneyimine aktif olarak katılır (2011, s. 50-51). Dywer ve Perkins de Bazin'in izleyicinin aktif kılınmasına ilişkin anlayışının, yavaş sinema tartışmalarında kilit noktada durduğunu ifade etmektedirler. Yavaş sinemanın tefekküre dayalı, izleyici bağlamında yaratıcı düşünmeyi besleyen, odaklanmayı, hızdan ve dikkat dağımlıklığından uzaklaşmasını sağlayan yönleri, Bazin'in görüşleriyle örtüşmektedir (2018, s. 105). Orr ise tek veya genel çekimin ya da geniş perde kullanımının Bazin'in ifade ettiği estetik değerin dışında hayatın günlük rutininde yaşanan olayları olay örgüsünün gelişimi içinde olduğu kadar kendi içlerinde de anlam taşıyacak biçimde çerçeve kullanımını da sağladığını ifade etmektedir. Orr'a göre kurulan bu çerçevede olay imajlarının önemli ya da önemsiz oluşu, izleyicinin kendi kararına bağlıdır (1997, s. 42-43). Bu nedenle, her iki yazarın da Dywer ve Perkins'in dikkat çektiği, yavaş sinema tartışmalarında kilit noktada duran izleyicinin seyir sürecinde aktif kılınması olgusunun altını çizdiği ifade edilebilir.

Bu noktada, kuramsal olarak yavaş sinemanın kendisini olmasa da modernist sinemada hız ve yavaşlık arasındaki gerilimi inceleyerek yavaş sinemanın ortaya çıkışındaki kuramsal kökenleri imleyen Deleuze'ü de hatırlamak gerekmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nı sinema tarihinde ayırıcı bir olgu olarak ele alan Deleuze, *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge* çalışmalarında savaş öncesi sinemanın eylem ve hareket-imgenin sineması olduğunu, savaş sonrası modern sinemayı ise durgunluk ve zaman-imge kavramlarının karakterize ettiğini savunmaktadır. Deleuze için hareket-imge ve zaman-imge kavramları zamanı temsil etmenin iki farklı biçimini ortaya koymaktadır. Hareket-imgede zaman montaja bağlı olduğu ve hareket-imgelerden türediği ölçüde dolaylı bir temsilin nesnesi olarak kalırken, zaman-imgede ise doğrudan perdeye yansıyan "en saf haliyle" biraz zamanın kendisidir (aktaran Lim, 2014, s. 17). Rodowick'ten aktaran Lim'e göre Deleuze yaptığı ayırımın zaman-imgenin belirginleştiği modern



sinemanın, hareket-imgenin belirlediği klasik sinemadan daha değerli olduğuna dair bir önerme olmadığını ve zaman-imgenin daha gelişkin bir zaman temsiline doğru ileri bir adım olarak görülemeyeceğini hatırlatırken aynı zamanda, modern sinemayı yaratan en büyük ayrımın, zamanın artık hareketten kaynaklanmaması olduğunu da vurgulamaktadır (aktaran Lim, 2014, s. 18).

Hem Deleuze hem de Bazin'in düşüncelerinin izi sürüldüğünde, yavaş sinemanın modernist sinema kavramı ve estetiğiyle aynı soyağacından türediği görülmektedir. Kovacs'ın titizlikle hazırladığı *Modernizmi Seyretmek - Avrupa Sanat Sineması 1950-1980* eseri ise tam da bu soyağacını incelemesi açısından, yavaş sinemanın özgün estetiğinin kaynaklarını aramak adına ön açıcı bir görev üstlenmektedir. Eserinde Modern Avrupa sanat sinemasındaki üç temel eğilim üzerinde duran Kovacs, bu eğilimleri "yeni-gerçekçilik sonrası, yeni roman ve yeni dalga" olarak adlandırmaktadır (2010, s. 222-223). Radikal devamlılık kavramına ayırdığı bölümde ise yeni-gerçekçilik sonrası ve yeni roman eğilimlerinin üzerinde duran Kovacs, iki eğilim arasındaki farkın "anlatı zamanının işleyiş tarzlarında" bulunabileceğini ifade etmektedir. Kovacs'a göre Antonioni'nin ilk filmleri yeni-gerçekçilik sonrası eğilimin örnekleri arasında öne çıkarken, eğilimde yer alan filmlerin başlıca özellikleri uzun çekimlerin kullanılması, yavaş gelişen olay örgüsü, hiçbir şeyin olmadığı "ölü zamanların" yaygınlığıdır. Yeni-gerçekçilik sonrası eğilimde zaman önemli bir otonomiye sahiptir zira uzun çekimler ve bu çekimlerin yavaşlığı, filmin zaman deneyimi ile filmde gelişen olay örgüsü ve eylemler arasında bir ayrım yaratır. Antonioni, Angelopoulos, Ackerman, Wenders, Tarkovsky gibi aralarında yavaş sinema literatüründe kavramla yan yana konulan isimlerin de yer aldığı bir dizi yönetmeni yeni-gerçekçilik sonrası eğilimle ilişkilendiren Kovacs, eğilimi yaratan ana kaynak olarak Yeni-Gerçekçi yolculuk ve gezinme filmlerinin altını çizmektedir (2010, s. 135-136).

Yeni roman eğilimi için Resnais, Marker, Chabrol, Robbe-Grillet ile Tarkovsky'nin bazı filmlerini örnek gösteren yazar, eğilimin belirgin özellikleri arasında anlatı tekniğinin farklı zihinsel ve zamansal boyutların birleştirilmesiyle oluşmasını, böylece iki boyut arasında geçişlerin fark edilmez kılınmasını göstermektedir. Kovacs'a göre her iki eğilimde de filmin inşasındaki en önemli etmen zamanın deneyimlenmesidir. Böylece film evreninde gerçekleşen asıl parça, izleyici tarafından oluşturulmaktadır, izleyicinin yaratıcılığı öykü oluşturan en önemli etmendir. Ancak iki eğilim arasında önemli bir fark da bulunmaktadır, Kovacs için Yeni-Gerçekçilik sonrası eğilimde zamanın akışındaki özgürlük izleyicinin olay örgüsüne bağlı kalmadan zihinsel süreçlerini harekete geçirmesini sağlarken, yeni roman eğiliminin anlatısı izleyicinin zihinsel sürecinde rehberlik görevi üstlenerek belirleyici bir rol üstlenmektedir (2010, s. 136).

Yavaş sinemanın kuramsal çerçevesine bakıldığında, kavramı oluşturan kültürel kaynaklarda olduğu gibi sinemada da hız, zaman, deneyim meselelerinin öne çıktığı ifade edilebilir. Bu olgular sonucunda modernist sinemayla ilişki içerisinde olan yavaş sinemada belirgin birtakım sinematografik tercihlerin varlığından da söz edilmesi mümkündür. Çağlayan'a göre yavaş sinemayı tanımlayan birkaç faktör bulunmaktadır. Bunlar arasında ise uzun çekimlerin kullanımı, hareketsiz veya genişletilen hareketli çerçeveleme, karakterlerin bedensel hareketleri ve sahnelemede belirgin bir yavaşlık, ölü zamanın yayılması, bilinçli bir tercih olarak anlatısal bilgilerin seyirciyi iletilmemesi ve film evreninde neden-sonuç ilişkilerinin eksikliği yer almaktadır (2018, s. 7). Benzer şekilde Jaffe, yavaş sinema filmlerinin görsel stil, anlatı yapısı, tematik içerik ve karakterlerin eylemleri ya da eylemsizliği kaynaklı yavaş olduğunu ifade etmektedir. Kamera önünde fiziksel hareket sınırlanmıştır, kurguda kesmeler nadiren kullanılmakta ve bu durum uzay-zamansal sıçramaları engellemektedir. Uzun çekimler yoğunluktadır. Özellikle de ana akım sinemaya aşina olan seyirciyi seyir deneyimi açısından rahatsız edebilecek olan bu stilistik öğelerle tutarlı olarak, ayrıntılı ve dinamik dekor, aydınlatma ve renkten kaçınma tercihi ile sade bir mizansen kullanımı görülmektedir (2014, s. 3). Aksiyona, hareket-imegeye karşı bir direniş ile düşünme anları yaratarak zaman-imgenin kendisine yönelik bir tercih, sinemada yavaşlık olgusu çerçevesinde anılan yönetmenler arasında yaygındır (Lim, 2014, s. 20).

Özyazıcı'nın yavaş sinema kavramı için ortaya koyduğu genel çerçeve, tanım üzerinde uzlaşılan ve yavaş sinemayı belirleyen özellikleri oldukça net biçimde açıklamaktadır. Özyazıcı'ya göre yavaş

sinema içerisinde üretilen filmler anlatı yapılarında kullanılan ölü zamanla, olay örgüsündeki neden-sonuç ilişkisinin klasik anlatıdan farklı olarak bozuma uğratılmasıyla ve bunun sonucunda dramatik yapıdan uzaklaşan sahnelerin fazlalığı ve hayatın gündelik akışında yer alan rutinler ve sıradanlıkların temsil edilmesiyle ortaklıklar taşımaktadırlar (2020, s. 204). Bu filmlerde çevreye ve kendisine yabancılaşan karakterlerin yaşadığı sıkılganlık hali filmin tamamına yayılmaktadır. İstirap, sıkıntı, monotonluk ve yabancılaşma kavramları ise öyküyü oluşturan temel kavramlardır.

Yavaş sinema, film evreninde gerçekleşen eylemlerin gerçek zamanlı temsilleri aracılığıyla fiziksel mekâna vurgu yapar. İzleyicinin dikkati kameranın üzerinde oyalandığı nesneye çekilmektedir. Filmin doğal hareketi, zamanın uzamsal boyutunun genişletilmesi için ideal bir ortam sağlamaktadır, zira hareketsiz görüntülerin zamansal ilerlemesi, zamanın yoğun işlenirliğinden kaynaklanan bir hareket yanılması çıkarmaktadır. Yavaş sinemaya özgü minimal düzenleme ve çerçeveleme, hareketin ve eylemin izleyicinin gözlerinin önünden gerçek zamanlıymış gibi geçmesine olanak tanımaktadır. Yavaş sinema yönetmenleri, genellikle gerçek zamanı simüle ederek izleyicinin bakışlarının konsantre olmasına izin vermektedirler. Bu nedenle Orban'a göre yavaş sinema, "*zamanı vurgulayan, zamanı fark edilir kılan bazı sinemacıların çalışmalarını tanımlamak için kullanılan*" bir tanımdır (2021, s. 16).

Dwyer ve Perkins de yavaş sinemayı "kendisini diğer sinemalardan veya film yapım anlayışlarından zaman ve süre ile ilişkisi temelinde ayıran bir tür film yapım ve kültürünü tanımlamak için kullanılan" bir terim olarak öne çıkarmaktadırlar. Stil açısından, yavaş sinema genellikle sabit kamera kullanımı, minimum düzenleme ve çerçeve içerisinde azaltılmış veya yavaş hareket ile karakterize edilmektedir (2018, s.103). Çağlayan da yavaş sinemayı diğer filmlerden ayıran özelliğın, hem maddi bedenlerde ya da kamera hareketlerinde hem de anlatı yapısında kendisini gösteren sürekli durgunluk ve monotonluk olduğunu ifade etmektedir. Yavaş sinemanın "yavaş" etiketiyle karakterize edilmesi, zamansallığın ve ilerleme hızının akışını azaltmadaki ısrarı nedeniyle gerçekleşmektedir (2018, s. 6). Yavaş sinemada görüntüde var olan durgunluk, sıradan ya da gündelik eyleme yapılan vurgularla inşa edilmektedir. Yavaş sinema örneği filmlerde amaçsızca dolaşan karakterlerin yemek ve içmek gibi olay örgüsünü geliştirmeyen veya ilerletmeyen günlük aktiviteleri gerçek zamanlı olarak temsil edilmektedir. Karakterlerin bir amacı yok gibidir, bu hareketsiz insanlar dünyayı gözlemlemelerine rağmen onunla anlamlı bir ilişki kuramayan sessiz ve durgun figürlerdir (Boer, 2016, s. 10).

Lim'e göre zaman-imgenin ana inşa aracı olduğu bir yavaşlık sinemasının varlığı, seyirciyi çerçevedeki görüntülerle farklı bir ilişki kurmaya, bu görüntüleri kendi kendine yeten zaman ve mekân birimleri olarak algılamaya davet etmektedir. Seyirci, görüntülerin kendi içlerinde anlamlandırıldığı ve zamanın somut olarak hissedildiği yeni bir deneyimi yavaş sinema aracılığıyla yaşamaktadır (2014, s. 18). Bu nedenle yavaş sinemanın hem zamanı hem de düşünme eyleminin kendisini pekiştiren bir yapıya sahip olduğu ifade edilebilir.

### 3. Yavaş Sinema ve Tsai Ming-liang Sineması

Tsai Ming-liang, 1957 yılında Malezya'da doğmuştur ancak 1977 yılında drama eğitimi almak için Tayvan'da bulunan Çin Kültür Üniversitesi'ne gitmiştir. Güneydoğu Asya, nesillerdir Çin anakarası haricinde bölgede yaşayan Çin halkına ev sahipliği yapmaktadır. Tsai Ming-liang'ın ailesi de dahil olmak üzere diasporada kalan birçok Çinli, siyasi, ekonomik veya kişisel nedenlerle farklı ülkelere yerleşen "çoklu" göçmen ailelerinden gelmektedir. Bu nedenle Tsai Ming-liang, Çin kültürüne hem içerden hem de dışarıdan bakabilen bir yönetmen konumundadır (Marchetti, 2005, s. 114).

Ming-liang'ın içerisinde yer aldığı Tayvan Yeni Sineması, Tayvan'daki kaçışçı ulusal film endüstrisine güçlü bir karşıtlık olarak ortaya çıkmış ve 1980'ler boyunca uluslararası film festivallerinde önemli başarılar elde etmiştir. Devlet kontrolündeki film endüstrisinden miras kalan "Sağlıklı Gerçekçi" (Healthy Realist) stili modernist estetikle yeniden benimseyen Tayvanlı sinemacılar, Tayvan kimliğini, kültürünü ve tarihini araştıran sinematik bir miras bırakmışlardır. Paradoksal olarak, bu tür yerel kaygılar Batılı izleyicilerin dikkatini çekmiş ve Avrupa sanat sinemasının düşüşte olduğu bir dönemde

Tayvan filmlerinin küresel ölçekte dolaşımını sağlamıştır. Bu durum Tayvan Yeni Sinema hareketinin yirmi birinci yüzyılda yavaş sinemanın yükselişini için hem estetik hem de kurumsal bir arka plan sağlamasına yardımcı olmuştur (Çağlayan, 2018, s. 110). Yavaş sinema denildiğinde akla ilk gelen yönetmenlerden biri olan Tsai Ming-liang, bu mirastan beslenen ancak stilistik ve sinematografik tercihler nedeniyle Tayvan Yeni Sineması'yla ayrışan, Tayvan Yeni Sineması çerçevesinde "İkinci Dalga" olarak anılan yönetmenler arasında yer almaktadır.

Tayvan Yeni Sineması filmlerine benzer şekilde, Ming-liang'ın ilk çalışmaları Tayvan toplumuna içe dönük bir bakıştan oluşmaktadır. Bununla birlikte, uluslararası film festivallerindeki kayda değer başarıları nedeniyle yönetmenin filmleri, küresel sanat sineması özelinde diğer Tayvanlı sinemacılardan farklı bir rol üstlenmiştir. Yönetmenin filmleri yirminci yüzyılın sonuna gelindiğinde öncelikle cinsel temaları kışkırtıcı bir şekilde tasvir eden ve esas olarak muğlak görüntülere dayanan, uzun çekimin ve zamanı uzatan sahnelerin kullanılmasıyla uluslararası film festivali izleyicilerine hitap etmiştir (Çağlayan, 2018, s. 111). Tsai Ming-liang sineması, yavaş sinemayı belirleyen özelliklerin tümünün görülebildiği, tanımla adeta bütünleşen özel bir filmografidir. Kavramı incelerken öne çıkan durağanlık, sessizlik, uzun çekim, diyalogsuzluk, neden-sonuç ilişkisinin yokluğu gibi temel öğeler, Ming-liang sinemasının bütününe sirayet etmektedir.

Tsai Ming-liang filmlerinde kameranın durağanlığı, çoğu kez öyküsel eylemin durgunluğuyla örtüşmektedir. Bu diegetik durgunluk çoğu zaman karakterlerin hareketlerinin sınırlandırılması veya imkânsız hale getirilmesiyle elde edilmektedir. Örneğin topalladığı için yavaş hareket eden bir karakter, hareketlerinin aksaklığı nedeniyle filmsel zamanı da uzatarak, gerçek zamanlı hale getirmektedir (Lim, 2014, s. 96). "Ölü zaman" olarak da nitelendirilebilecek durağanlık anları, seyirciyi "yavaşlık" ile yüzleşmeye ve akıntıya kapılıp gittiği hayatı da bir dinginlik anı olarak keşfetmeye davet eder. Film evreninde ölü zaman durgunluk ve hareket arasındaki ilişkiyi karmaşıklaştıran zamansal bir sürüklenme, akıntıya kapılma estetiğini vurgular. Bu anların aynı zamanda paylaştığı şey, kameranın durgunluğu, diegetik eylemin durgunluğu ve zamansal bir sürüklenme estetiği aracılığuyla elde edilen bir yavaşlık duygusudur. Lim'e göre Ming-liang sineması, durağanlık anları vasıtasıyla seyirciyi zamanı deneyimlemeye, zamanın akışı üzerine düşünmeye teşvik etmektedir (Lim, 2015, s. 96-97). Yönetmenin filmlerinde kamera, karakterlerin minimal hareketleri ile yavaşça ilerleyen zamanı kaydederek, bedenlerin yorgunluğunu, bekleyişini, yaşamsallığını öne çıkarır (Ivy, 2019, s. 47).

Ming-liang filmlerinde karakterler ya geçmişlerine dair çok az bilgiyle ya da hiç bilgi verilmeden işlenen, geçmişe sahip olmayan, geleceklerine dair herhangi bir netlik bulunmayan bireylerdir. Ming-liang, karakterleri hakkında "(...) *Benim filmlerim kendilerini bulmaya çalışan karakterleri ele alır. Filmlerimde hayatın işleyişini gözler önüne serer ve karakterlerin başına ne geldiğini az olsa bile göstererek onları ön plana çıkartırım*" yorumunu yapmaktadır (Kracier, S. ve Mingliang, C., 2000, s. 587). Varoluşunu anlamlandırmaya çalışan ancak bir şekilde kendisine ve çevresine yabancı kalan karakterler, yaşadıkları olaylar nedeniyle herhangi bir değişim süreci yaşamazlar. Sabit ve durağandırlar. Bu nedenle Birtwistle, Ming-liang sineması karakterleri hakkında "*sürekli bir şimdinin içinde kaybolmuş, geleceğe dair hiçbir vizyona sahip olmayan bu bireyler değişemez veya gelişemez, durağanlığın ürkütücü pençesinden kaçamaz*" ifadelerini kullanmaktadır (2015, s. 87).

Yeh ve Davis'e göre Ming-liang sineması bir yalnızlık sinemasıdır ancak aynı zamanda filmlerde ortada tam bir neden olmasa da ortak bir deneyimi yaşayan, ortak bir tarihin hafızasına sahip olan bireyler de mevcuttur (2005, s. 250). Nostalji apaçık ortadadır ancak aynı zamanda gündelik yaşamın sessiz mihenk taşları olarak rutine, gündelik olanın perdede gösterilmesine dair kararlı bir tutumdan doğan güncelliğe dair bir eleştirinin varlığı da filmlerde izi sürülebilir bir olgudur.

Tsai Ming-liang'ın sinematik evreninin belirli bir özelliği de duyguların sessiz ve bastırılmış olsalar bile sadece insanlara ait olmamasıdır. Şehir ve doğa da canlı ve cansız arasındaki karmaşık bir ilişki içerisinde duygu ve hisleri ifade etmektedir. Beden, şehrin farklı uyaranlarına tepki verir, tamamen onun bir parçası olur. Aynı zamanda doğa -yani yağmur ve su- bireyin ifade edemediği duyguları ifade

ederek insan ilişkilerine yanıt vermektedir. Metropolün kanalizasyonlar, su boruları ve çatılara yağın yağmurlar ile yeniden inşasında, bastırılmış duyguları ifade etmeye yönelik simgelerin varlığını tespit etmek mümkündür (Neri, 2008, s. 402).

Yavaş sinemanın mihenk taşlarından olan Tsai Ming-liang sineması, kavramın öncü örneklerini ortaya çıkaran önemli bir filmografiye sahiptir. Bu filmografinin tamamı yavaş sinema anlayışının etkisinde olsa da yönetmenin bazı filmlerinde yavaşlığın estetiği daha da ön plana çıkmakta ve yeni tartışma başlıkları açılmaktadır. Bu nedenle, çalışmanın ilerleyen kısmında yönetmenin filmografisinde önemli bir yere sahip olan *Goodbye, Dragon Inn* filmi yavaş sinema kavramı bağlamında incelenecek, kavrama ilişkin belirgin özellikler film üzerinden detaylandırılacaktır.

#### 4. Yavaş Sinema Kavramı Bağlamında Tsai Ming-liang'ın *Goodbye, Dragon Inn* (2003) Filminin İncelenmesi

Tayvan'ın başkenti Taipei'de geçen *Goodbye, Dragon Inn* (2003), Asya dövüş sanatları filmi türü wuxia'nın önemli örneklerinden biri olan *Dragon Inn* (1967, King Hu) filminin son kez gösterildiği ve bu gösterimin ardından kapanacak olan bir sinema salonunu mekan olarak seçmektedir. Fiziksel ömrünü tamamlamakta olan Fuhe Büyük Salonu'nun son gününe odaklanan film, kentlileşen ve endüstriyelleyen bir toplumda yok olmaya yüz tutan seyir deneyimlerinin azalmasından yakınarak, salonun kendisini modernite karşısında son nefesini veren bir karakter olarak ele almaktadır.

Wijaya'ya göre *Goodbye, Dragon Inn* sadece bir sinema salonunun kapanmasının değil, aynı zamanda sinemanın altın çağının bitişinin yasını da tuttuğunu ifade etmektedir. Film, veda edemediği bu altın çağı kendi içinde arşivlemektedir (Wijaya, 2021, s. 74). Film gösterimine ev sahipliği yapan Fuhe Salonu, endüstrileşen sinema salonu tekelliliği öncesi, genellikle tek binada bulunan ve geniş oturma kapasitesine sahip olan çok katlı sinema salonlarını temsil etmektedir. Salonun varlığı, gösterim süreçlerinin dijitalleşmesi ve endüstriyelleşmesi öncesindeki seyir deneyimini tek başına yaşama hissini pekiştirerek nostaljik bir atmosferin içine yerleşmekte, sinemaya gitme deneyiminin kitlelerle yapıldığı günleri, çözülmeye başlayan kültürel ve sosyal bağların duygulanımlarını yeniden hatırlatmaktadır. Chan'a göre odak noktasını film yapımının değil de film seyrinin, tüketiminin görselleştirilmesine kaydıran film, aynı zamanda bir metasinema örneğidir (Chan, 2007, s. 91-93). Filmin büyük bölümünde seyirci hem *Dragon Inn*'i hem de *Dragon Inn*'i çevreleyen *Goodbye, Dragon Inn* filmi izlemektedir. Bu nedenle filmin izleme kültürlerine, seyir deneyiminin kendisine ve sinemasal bakışa vurgu yaptığı da söylenebilir.

*Goodbye, Dragon Inn*, ikili bir bakış trafiği ile açılmaktadır. Perdedeki filmi izleyen seyircinin bakışı ile onları izleyen seyircinin bakışı birbirleriyle örtüşürler. Ming-liang, filmin açılışında kullandığı "wuxia" filmlerinin açılış sahnelerine benzeyen siyah fon üzerine kırmızı renkle yazılmış stilistik sözcükler ile iki film arasındaki ayrılığı ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Jenerikte yer alan bu sözcükler Ming-liang'ın filmiyle ilgilidir ancak jenerik sırasında duyulan sesler ve jenerik sekansının biçimsel özellikleri iki filmi birleştirmektedir. Devam eden planlarda da bu durumun örnekleri görülebilmektedir. Tsai Ming-liang filmi izleyen seyirci, devam eden sahnede üst üste binen kareler görmekte, yönetmen *Dragon Inn* filmi salondaki izleyicilerin görebileceği gibi görmesini sağlamaktadır. Böylece aynı sahne içerisinde iki farklı seyir deneyimi yaşanır. Daha sonrasında ise kamera uzaklaşır ve seyirciler ve kapladıkları alan da benzer şekilde görünür hale gelir. Bu durum Ming-liang'ın filmi ile *Dragon Inn* arasında bir kopukluk yaratır. Kısaca Ming-liang, seyircisi ile salondaki seyirci arasındaki mesafeyi salona odaklanarak kapatır (Chan, 2007, s. 94). Filmin devamında seyir deneyimine yakın tanıklık etme süreci geriye çekilir ve kamera salonda gezinen karakterlere odaklanmaya başlar.

Film boyunca sık sık hem uzun çekimler hem de derin odak tekniği kullanılmaktadır. Uzun çekimlerde kamera, uzun bir süre boyunca odağını belirli bir yerde tutmaktadır. Kamera, karakterlerin hareketlerini vurgulamak için farklı açılara kesme yapmadan, çekim boyunca hareket etmelerine izin vermektedir. Derin odak tekniği ile yönetmen, nesnelere yakın çekimle odaklanmak yerine kamerasını çerçeve içinde

bir noktaya odaklayarak uzun çekimlerin kullanımını pekiştirmektedir (Wood, 2007, s. 105). *Goodbye, Dragon Inn*, Ming-liang'ın uzun çekim tekniğiyle yarattığı yavaşlık ve durağanlık sinemanın radikal bir örneğidir. Filmde yer alan plan sayısı 86 iken, bu planların yalnızca 10 tanesinde kamera hareketi bulunmaktadır (De Luca, 2017, s. 165). *Goodbye, Dragon Inn* diğer yavaş sinema örneklerinde olduğu gibi durağandır. Aksiyon minimaldir ve sinema kompleksi içindeki bir dizi karakteri takip eder. Ming-liang sinemasının yapıtaşı olan sabit uzun çekimler, diyalog azlığı ve neden-sonuç ilişkisine bağlanmayan anlatı yapısından oluşan filmde, perdede *Dragon Inn* (1967) filmi gösterilmeye devam edilirken sinema salonu içinde gezinen karakterlere odaklanılır. İlişki arayan eşcinsel Japon turist (Kiyonobu Mitamura); Ming-liang'ın değişmez oyuncusu Lee Kang-sheng'in canlandırdığı film makinisti ve salonda makinisti bulmak için gezinen ayağı aksayan biletçi kadın (Chen Shiang-chyi) kameranın takip ettiği ana karakterlerdir (De Luca, 2016, s. 32). Yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi minimum diyalog ve yavaşlık ile bezenen anlatı, izleyicinin dikkatini oyuncuların fiziksel hareketlerinin ayrıntılarına yoğunlaştırır.

Wijaya, filmde yer alan karakterleri üç gruba ayırmaktadır. İlk grup orijinal *Dragon Inn* filminde rol alan Shih Chun ve Miao Tien'dir. Bir zamanın aktörleri, birer izleyiciye dönüşerek kendi filmlerini seyretmektedir. İkinci grup ise biletçi kadın (Chen Hsiang-chi) ve makinist (Lee Kang-sheng) karakterleridir. Son olarak ise, filmde gezinen karakterleri örnek gösteren Wijiva, bunlar arasında Japon Turist (Mitamura Kiyonubu), queer bir erkek (Chen Chao-jung) ve diğer seyircileri işaret etmektedir (2021, s. 75). Filmi inceleyen araştırmacıların çoğu, özellikle biletçi kadın karakteri üzerinde durmuşlardır. Karakterin fiziksel bir engeli bulunmaktadır, engeli nedeniyle yavaş ve dikkatli hareket etmek zorunda kalan karakterin hareketleri gerçek zamanlı olarak temsil edilir. Lim'den aktaran De Luca, filmin ana karakterleri arasında sayılabilecek birinin yürüme gücünün çeken bedensel engelli bir kadın olması neticesinde karakterin görüldüğu sahnelerde artan bir yavaşlık hissine katkıda bulunduğunu, böylece uzun çekimlerin gerçek sürelerinden daha yavaş ve daha uzun hissettirdiğini vurgulamaktadır (aktaran De Luca, 2017, s. 165). Karakterin yavaşlığı filmin de yavaşlığını sağlamakta, durağanlık hareketin uzun süreliliğinden doğmaktadır.

Filmin durağanlığına ilişkin en önemli sahnelerden biri, gösterimin bitişiyile beraber salona girip temizlik yapan biletçi kadının sabit kamera açısıyla uzun çekiminde görülebilir. Çerçeveye sağdan giren kadın, zemini yavaşça süpürerek merdivenlerden çıkar, salonun diğer tarafındaki merdivenlere geçerek aşığı iner ve çerçeveyi giriş yaptığı yönün tersinden, soldan terk eder. Tüm sahne kesintisiz olarak yaklaşık üç dakika sürmektedir. Sahnedeki işitsel öğeler, kadının kullandığı protez bacağın tıkırtılarından ve ayak seslerinden oluşmaktadır. Kadın çerçeveden çıktıktan sonra kamera uzun bir süre daha insan varlığından yoksun olan salonu kaydetmeye devam eder. Toplamda yaklaşık 6 dakika süren ve kamera hareketi içermeyen bu planda zaman biletçi kadının topallama hareketleriyle daha da yavaşlatılmış ve nihayetinde değişiklik göstermeyen bir boş alan görüntüsüne indirgenmiştir (De Luca, 2016, s. 28).

Aynı sahne üzerinde duran Çağlayan da neredeyse hiçbir eylemin gerçekleşmediği çekimlerde, uzun çekim nedeniyle nostaljik bir duygu yaratıldığını ifade etmektedir. Ancak yazara göre boş sinema salonunun aşırı uzun çekimi, izleyicinin sabrını deneyerek bir dayanıklılık testi haline gelmektedir. Bir yandan da planın tüm içerdüği boşluk, izleyicide uyanması muhtemel olan duyguların müzakere edilmesine izin verir ve izleyiciyi öznel olsa da sessizce eleştirel, dinamik ve aktif bir düşünme sürecine dahil eder (2018, s. 151-152). Chan ise biletçi kadının karakterinde, yerine getirilmemiş arzusunun ve insani kopukluğun bir temsilini de görmektedir (2007, s. 97). Karakter, sinema salonunun kapanacak olduğunu bilmesine rağmen tuvaletleri temizlemeye ve salonla ilgilenmeye devam etmektedir. Hayaletimsi bir figür olarak öne çıkan karakterin bu durumu, nihayete eremeyen bir arzu duygusuyla pekiştirilir. Film boyunca makinisti arar ancak hiçbir şekilde ulaşamaz. Boşa düşen, sonuçlanmayan ve bir noktada romantik öğeler taşıyan bir arayışın içinde oluşu filmin son sahnelerinde de karşımıza çıkmaktadır. Makinist kapanan salonu terk ettiği sırada onu gölgeler arasından izlemesine rağmen seslenmez, yanına gitmez ve böylelikle bir bağ kurmak adına son şansını da yitirir. Ming-liang, hem

kendisinin hem de yavaş sinema olgusunun sıklıkla kullandığı kaybetme, yalnız kalma ve yabancılaşma temalarını bu sahnelerde somutlaştırır ve durağanlaştırır.

Son olarak, filmin hem salon hem de karakterler üzerinden yarattığı bu temalara değinmek gereklidir. Filmde yer alan geçmişe özlem ve nostalji duygusu, *Dragon Inn* filminin oyuncularını karşı karşıya geldiğinde gözler önüne serilmektedir. Filmin son diyalogları, iki karakter arasındaki konuşmada sarf edilir. Nihayetinde “artık sinema salonlarına kimsenin gitmediği” görüşü karakter tarafından aktarılır. De Luca’ya göre bu sahneyle birlikte düşünöldüğünde salonun girişinde yer alan afişler, fotoğraf ve film şeritlerinin görünürlüğü “sinemanın ölümu”ne işaret etmektedir (De Luca, 2017, s. 168). De Luca filmde söz konusu olan temel tartışmanın geleneksel izleyiciliğin krizine dair olduğunu ifade eder. Kapanan sinema salonundan izbe ve insansız mekanlara uzanan seyir deneyimi, sinemanın geldiği noktaya dair geçmişe bir özlem duyulduğunu, Ming-liang’ın “sinemanın ölümu”ne ilişkin endişeli olduğunu ortaya koymaktadır. Film aracılığıyla sinemanın geçmişi, şimdisi ve geleceğine ilişkin estetik deneyimleri imlenmekte ve bu deneyimler seyirci figürü etrafında bir araya gelmekte, tartışılmaktadır (De Luca, 2017, s. 173-174). Dijitalleşen dünyada ne sinema salonu ne de peliköl ayakta kalamamış, geçmişin birer öznesi haline gelmişlerdir.

Ölüme, yitip gitmeye yapılan vurgu sinema salonunun imajlarında kendine yer bulmaktadır. Salon, yıkılmaya yüz tutmuş, su sızdıran bir yapı olarak neden orada olduklarını anlamadığımız hayalet benzer figürlere ev sahipliği yapmaktadır. Atmosfer, perili bir ev gibidir. Titreşen ampuller, uzun karanlık koridor ve geçitler, döner merdivenler, dökölmekte olan duvarlar, gıcırdayan kapılar, sızdıran çatılar ve perdeden yansıyan ışıkla adeta hayalet bir salon imgesi görölmektedir (Chan, 2007, s. 95-96). Gösterilen film sona erdiğinde ortadan kaybolan seyirciler, yıkık sinema salonu, hayalet figürler, sinemanın yitirilmesine ilişkin görsel bir yorum sunmaktadır. *Goodbye, Dragon Inn* gündelik hayatın önemli bir bölümünü işgal eden eğlence, sosyal toplanma ve entelektüel faaliyet gibi birçok toplumsal ve bireysel ihtiyacı karşılayan sinemanın geçmiş günlerine özlem duymaktadır. Karakterler bağlantı kuramadıkça, film aynı zamanda ortamın, yok olmanın eşişinde olan bir sanat formunun ölümuünün yası haline gelmektedir (Çağlayan, 2018, s. 148).

## Sonuç

Modern hayatın hızı ve tüketimi teşvik eden yapısına karşı bir muhalefet odağı olarak ortaya çıkan “yavaş” hareketler, endüstriyel toplumun kuşatmasına karşı direnç göstermiştir. Yavaş yemekten seyahate kadar birçok alanda kültürel bir zemin oluşturan bu hareketlerin etkisi sanata, sanat özelinde sinemaya da ulaşmıştır. Sinemada “yavaşlık”, büyük ölçüde durağan kamera hareketleri, kesmenin tercih edilmediği uzun çekimler, neden-sonuç ilişkisine bağlı olmayan anlatı yapısı gibi özelliklerle öne çıkan “yavaş sinema” kavramını ile literatürde özellikle 2000 sonrası yıllarda önemli bir yer edinmiştir. Sinemada yavaşlığın izi modernist sinema estetiğine kadar sürülebilirken, günümüzde yavaş sinema çerçevesinde eserler üreten yönetmenlerin varlığı da aslında kavramın yeni ve çağdaş bir anlam taşıdığını, güncel bir söylem olduğunu kanıtlamaktadır. Durağanlığın, sessizliğin, düşünmenin sineması olan yavaş sinema, sinematografik tercihlere işaret etmesi nedeniyle bir dizi yönetmenle birlikte anılmaktadır. Malezya doğumlu bir Tayvanlı olan Tsai Ming-liang, kavramla en çok ilişkilendirilen yönetmenlerden biridir. Yavaş sinemaya atfedilen biçimsel ve anlatsal tüm özellikleri bünyesinde barındıran Ming-liang filmografisi, kavramını genişletmek ve algılamak adına önemli ögeler içermektedir. Yönetmenin *Goodbye, Dragon Inn* (2003) filmi de yavaş sinema başlığı altında değerlendirilmekte ve önemli örnek olarak görölmektedir.

Ming-liang’ın yönettiği *Goodbye, Dragon Inn* filminin çalışmamızda incelendiği üzere yavaş sinemanın belirleyici tercihlerini bünyesinde taşıdığı söylenebilir. Yönetmenin beşinci uzun metrajlı olan film, kapanmak üzere olan bir sinema salonunda yapılan son film gösterimini merkezine almakta, mekân olarak sinema salonunun eskimeye yüz tutmuş yapısını kullanmaktadır. Filmin tek bir mekanda geçişi yavaş sinemanın minimalist nitelikleriyle de örtüşmektedir. Yavaş sinemanın belirleyici özellikleri olarak çalışmamızda ifade edilen sabit uzun çekimler, diyalog yokluğundan kaynaklanan sessizlik, olay örgüsünün bulunmayışı ve eylemlerin gerçek zamanlı temsilleri gibi unsurlar, filmin sinematografik

özelliğlerinin yavaş sinema kavramıyla bağlantısına işaret etmektedir. Yavaş sinemanın diğer örneklerinde olduğu gibi yavaşlığın ve durağanlığın egemen olduğu filmde derin odak tekniği kullanılmakta, karakterlerin farklı açılara kesmeler gerçekteştirilmeden tek planda hareket etmesine imkân tanınmaktadır.

*Goodbye, Dragon Inn* yavaş sinemanın anlatı, biçim ve zamanla kurduğu ilişkinin açıkça görülebildiği önemli bir eserdir. Ancak filmin konusunun da yavaş sinemanın düşünsel arka planıyla önemli bir bağ kurduğunu ifade etmek gerekmektedir. Filmin başlangıcında döneminin en popüler yapımları arasına giren *Dragon, Inn* gösterilmekte, sinema salonu seyirciyle dolup taşmaktadır. Ancak günümüze gelindiğinde aynı film, kapanmakta olan bir sinema salonunda ve artık popülerliğini yitirmiş bir film türünün parçası olarak bir elin parmağını geçmeyecek seyirciye gösterilmektedir. Eski sinema salonları hiç izleyici çekememekte veya kapanmaktadır. Geleneksel izleme pratikleri, hızlanan hayat akışı ve değişen seyir deneyimi karşısında yenik düşmektedir. Çalışmada incelendiği üzere yavaş sinemanın düşünsel kaynakları, endüstriyelleşen toplumun hızına karşı çıkiştan beslenmektedir. Bu nedenle *Goodbye, Dragon Inn* filminin anlatı, biçim ve zamanla kurduğu bağın aynı zamanda endüstriyelleşmeye karşı bir tepki haline geldiği ve filmin bir dönemin sonunu imlediği ifade edilebilir. Seyir deneyimine dayanan yavaş sinema filmleri, hızlılıkla bağdaşan ana akım sinemanın karşısında aykırı örnekler olarak konum almaktadırlar. Seyircinin seyir deneyimini zorlaştıran, kimi eleştirmenlerce "sıkıcı" olarak anılabilen yavaş sinema örneklerinde rastlanan filmlerin durağanlığı, kameranın uzun ve sabit çekimleri, olay örgüsünün olmayışı gibi etmenler, yeni ve bağımsız bir sinema dilinin altını çizmekte ve yavaşlığın kültürel boyutlarına yenisini eklemektedir. Hareketin kısıtlandığı yavaş sinemada, imaj ve ses bombardımanı altında kalan seyirciye alternatif bir seyir deneyimi sunulmaktadır. Düşünmek için boşluklar yaratan yavaş sinema örnekleri, sinemanın kendisine dair düşündürme yolları açmaktadırlar. "Ölü zamanlar" aracılığıyla yavaşlığı sağlayan bu filmler sinemanın dijitalleşmediği, hala toplumsal bir etkinlik olarak salonlarda icra edildiği geçmiş dönemlere dair bir nostalji duygusu da yaratmaktadırlar. Sonuç olarak, akıntıya karşı çıkan filmler hem yavaş sinemanın gelişkin örnekleri olarak karşımıza çıkmakta, hem de yeni bir seyir deneyimini müjdelemektedirler.

### Kaynakça

- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir* (çev. İbrahim şener). Doruk.
- Birtwisle, A. (2015). Heavy Weather: Michelangelo Antonioni, Tsai Ming-liang, and The Poetics of Environmental Sound. *Quarterly Review of Film and Video*, 32(1), 72-90.
- Boer, J. (2016). *Watching Paint Dry. An Investigation Into Film Style and Time Experience in Viewing Slow Cinema*. Elephant & Castle, 14. 5-41.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2011). Good and Good for You <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/07/10/good-and-good-for-you/> Erişim Tarihi: 22.07.2023.
- Çağlayan, E. (2018). *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Palgrave Macmillan.
- Chan, K. (2007). Goodbye, Dragon Inn: Tsai Ming-liang's Political Aesthetics of Nostalgia, Place, and Lingering. *Journal of Chinese Cinemas*, 1(2), 89-103.
- Ciment, M. (2003) *The State of Cinema*. <https://web.archive.org/web/20040325130014/http://www.sfiff.org/fest03/special/state.html> Erişim Tarihi: 22.07.2023.
- Dargis, M. & Scott, A.O. (2011). *In Defense of Slow and Boring* <https://www.nytimes.com/2011/06/05/movies/films-in-defense-of-slow-and-boring.html> Erişim Tarihi: 22.07.2023.

- De Luca, T. (2016). Slow Time, Visible Cinema: Duration, Experience, and Spectatorship. *Cinema Journal*, 56(1), 23-42
- De Luca, T. (2017). Watching Cinema Disappear: Intermediality and Aesthetic Experience in Tsai Ming-liang's *Goodbye Dragon Inn* (2003) and *Stray Dogs* (2013). J. Gibbs, D. Pye (Ed.) *The Long Take*. (ss. 163-176). Palgrave Macmillan.
- De Luca, T., & Jorge, N. B. (2016). *Slow Cinema*. Edinburgh University Press.
- Dwyer, T., & Perkins, C. (2018). Passing Time: Eye Tracking Slow Cinema. T. Dwyer, C. Perkins, S. Redmond, J. Sita. (Ed.) *Seeing into Screens: Eye Tracking and the Moving Image*, (ss. 103-125). Bloomsbury Publishing.
- Flanagan, M. (2008). *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*. [http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.html](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.html) Erişim Tarihi: 22.07.2023.
- Ivy, I. (2019). *Taiwan Cinema, Memory, and Modernity*. Springer.
- Jaffe, I. (2014). *Slow Movies*. Columbia University Press.
- James, N. (2010) Passive Aggressive. *Sight and Sound*. 20(4). 5.
- Kovacs, A. (2010). Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980 (çev. Ertan Yılmaz). De Ki Yayınları.
- Kraicer, S, Mingliang C. (2000) Interview with Tsai Ming-liang. *positions: east asia cultures critique*. 8(2). 579-588.
- Lim, S. H. (2014). *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. University of Hawaii Press.
- Lim, S. H. (2015). Temporal Aesthetics of Drifting: Tsai Ming-Liang and A Cinema of Slowness. T. De Luca & T, N.B. Jorge (Ed.), *Slow Cinema* (ss. 87-98). Edinburgh University Press.
- Marchetti, G. (2005) On Tsai Mingliang's *The River*. C, Berry & F, Lu. (Ed.) *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*. (ss. 113-126). Hong Kong University Press.
- Nagib, L. (2016). The Politics of Slowness and The Traps of Modernity. T. De Luca & T, N.B. Jorge (Ed.), *Slow Cinema* (ss. 25-46). Edinburgh University Press.
- Neri, C. (2008). Tsai Ming-liang and the Lost Emotions of the Flesh. *positions: east asia cultures critique*, 16(2), 389-407.
- Orban, C. (2021). *Slow Places in Béla Tarr's Films: The Intersection of Geography, Ecology and Slow Cinema*. Rowman & Littlefield.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik* (çev. Ayşegül Bahçıvan), Bilim ve Sanat Yayınları.
- Özyazıcı, K. (2020). Nuri Bilge Ceylan ve Yavaş Sinema. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 11(2). 193-225.
- Wijaya, E. (2021). Screening Today: The Visible and Invisible Worlds of Tsai Ming-liang's *Goodbye, Dragon Inn*. *Discourse*, 43(1), 65-97.
- Wood, C. (2007). Realism, Intertextuality and Humour in Tsai Ming-liang's *Goodbye, Dragon Inn*. *Journal of Chinese Cinemas*, 1(2), 105-116.
- Yeh, E. Y., Davis, D. W. (2005). *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. Columbia University Press.



## Ideological Transformations of Family Discourses Produced in Popular Comedy Films in Turkey<sup>1</sup>

### Türkiye'de Popüler Komedi Filmlerinde Üretilen Aile Söylemlerinin İdeolojik Dönüşümleri

Fatih Değirmen<sup>2</sup>

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 28.10.2023 | Kabul Tarihi: 25.12.2023

#### Abstract

The aim of this study is to discuss the ideological transformations of family discourses that becomes to visible in popular comedy films produced in Turkey. The discussions on family are shaped by three approaches that are categorized based on the narrative structures of the films. The first of these approaches is the corporatization of the family, which is discussed through the films *Etilerin Savaşı* (Onur Bilgetay 2020) and *Kocan Kadar Konuş 1-2* (Kıvanç Baruönü 2015, 2016). The second approach is the Oedipalization of the family, developed through the films *Görümce* (Kıvanç Baruönü 2016), *Celal ile Ceren* (Togan Gökbakar 2013) and *Romantik Komedi 1-2* (Hakan Kırvavaç 2010 and Erol Özlevi 2013). As the last approach, the dissolution of the truth of the family and the emergence of the post-family discourse were discussed through the film *Aile Arasında* (Ozan Açıktan 2017). The findings obtained by the discourse analysis method used in the study, covering the corporatization of the family, Oedipalization, and the transformations of the family as a truth regime, show that popular comedy films are parallel to the breaks in today's popular discussion lines in Turkey.

**Keywords:** *Turkish Family Ideologies, Oedipalization, Ideological Discourse, Post-Truth Post-Family*

#### Özet

Bu çalışmanın amacı, Türkiye'de üretilen popüler komedi filmlerinde görünürlük kazanan aile söylemlerinin ideolojik dönüşümlerini tartışmaktır. Aile üzerine yapılan tartışmalar, filmlerin anlatı yapılarından hareketle sınıflandırılan üç yaklaşım biçimiyle şekillendirilmiştir. Bu yaklaşımlardan ilki, Etilerin Savaşı (Onur Bilgetay 2020) ve Kocan Kadar Konuş (Kıvanç Baruönü 2015,2016) filmleri üzerinden tartışılan ailenin şirketleşmesi yaklaşımıdır. İkinci yaklaşım, Görümce (Kıvanç Baruönü 2016), Celal ile Ceren (Togan Gökbakar 2013) ve Romantik Komedi 1-2 (Hakan Kırvavaç 2010 ve Erol Özlevi 2013) filmleri üzerinden geliştirilen ailenin Oidipalleşmesi yaklaşımıdır. Son yaklaşım olarak Aile Arasında (Ozan Açıktan 2017) filmi üzerinden aile hakikatinin çözülmesi ve post-aile söyleminin açığa çıkması tartışılmıştır. Çalışmada kullanılan söylem analizi yöntemiyle elde edilen bulgular, popüler komedi filmlerinin söylemleriyle günümüzde aile kavramına yönelik yapılan egemen tartışma güzergahları arasındaki benzerlikleri onaylar. Bu benzerlikleri, aile söyleminin cinsiyetleri eril egemenlik lehine sabitleyen yaklaşımında ve ailenin bir miras aktarım kurumu haline getirilmesinde görmek mümkündür.

**Anahtar Sözcükler:** *Popüler Komedi, Aile Söylemleri, Oidipalleşme, İdeolojik Söylem, Aile Sonrası.*

<sup>1</sup> This study is derived from a PhD study at Marmara University in 2022 with the title "Myths of Modern Turkey: Ideological Discourse in Comedy Films After 2000"

<sup>2</sup> Marmara Üniversitesi, fatih\_degirmen@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-2775-905

## Introduction

In popular comedy films produced in Turkey, the institution of family appears as an important narrative element. In order to discuss these films, I will follow three different approaches in which the axes of discussion are determined through the discourses of the films. The first of these approaches is the corporatization of the family. While the pre-capitalist family structure was characterized by three generations of individuals living together and running a family economy based on agriculture, with the development of capitalism, the nuclear family structure, consisting of a mother, father and children, begins to emerge. The economy based on agriculture evolves into urban life based on wage labor through industrial society. Through this transformation, the property owned by the family becomes a legal object strictly regulated by pre-nuptial contracts. I will take this transformation line as the corporatization of the family and discuss the traces of this transformation in the films *Kocan Kadar Konuş 1-2* (Kıvanç Baruönü 2015, 2016) and *Etilerin Savaşı* (Onur Bilgetay 2020).

The second approach is the Oedipalization of the family. This transformation, which is closely linked to the transformation of the nuclear family, will be analyzed through the psychoanalytic debates that marked the 20th century. The term Oedipalization, in the Freudian sense, emphasizes the influence of the unconscious space established between father-mother-child, based on the Oedipus myth, and formed through the family in the individuation process. Through this approach, the films *Romantik Komedi 1-2* (Hakan Kırvavaç 2010 and Erol Özlevi 2013), *Celal ile Ceren* (Togan Gökbakar 2013) and *Görümce* (Kıvanç Baruönü 2016) will be discussed through the processes of Oedipalization.

The last approach will be a discussion on the concept of post-family. In this approach, the dissolution of the genealogical alliances established through family ties and the family's beginning to produce a discourse that erodes the father-mother-child triangle will be discussed in the film *Aile Arasında* (Ozan Açıktan 2017).

### 1. Aim and Methodology

The aim of this study is to discuss the ideological discourses of popular comedy films with a family theme. This discussion will be made by using discourse analysis method and the traces of sexist discourses seen in the films will be tried to be revealed.

#### 1.1. Aim

According to box office data, the films discussed were among the most watched films in Turkey when they were released.<sup>3</sup> In the discussion on the concept of family, there are two main reasons for forming the sample from these films. The first reason is that popular films are functional in understanding the popular patterns of the concept of family accepted in society. In this case, box office data was used as a concrete measure of a concept such as popularity. The films discussed were among the most watched domestic films at the box office when they were released. Therefore, the criterion of popularity is fulfilled.<sup>4</sup> The second reason is that the films selected as the sample construct narratives through discourses based on various aspects of the family theme, as summarized in the table below. These two reasons are effective in determining the sample of the study. The aim of the study is to reveal the relationships between the discourses of family-themed comedy films with such high ratings and dominant gender discourses.

<sup>3</sup>*Etilerin Savaşı* <https://boxofficeturkiye.com/film/etilerin-savasi--2014601>

*Kocan Kadar Konuş* <https://boxofficeturkiye.com/film/kocan-kadar-konus--2012138>

*Görümce* <https://boxofficeturkiye.com/film/gorumce--2012972>

*Celal ile Ceren* <https://boxofficeturkiye.com/film/celal-ile-ceren--2011493>

*Romantik Komedi* <https://boxofficeturkiye.com/film/romantik-komedi--2010319>

<sup>4</sup>The films that make up the sample of the study were selected especially from the 2000s. The reason for this is primarily to access accurate box office data. In Turkey, box office data has started to be kept since the early 2000s. The other reason is that the study aims to reveal the discourses on the concept of family in today's Turkey. For this reason, the focus was on films that have remained in the social memory and were produced after 2000.

## 1.2. Methodology

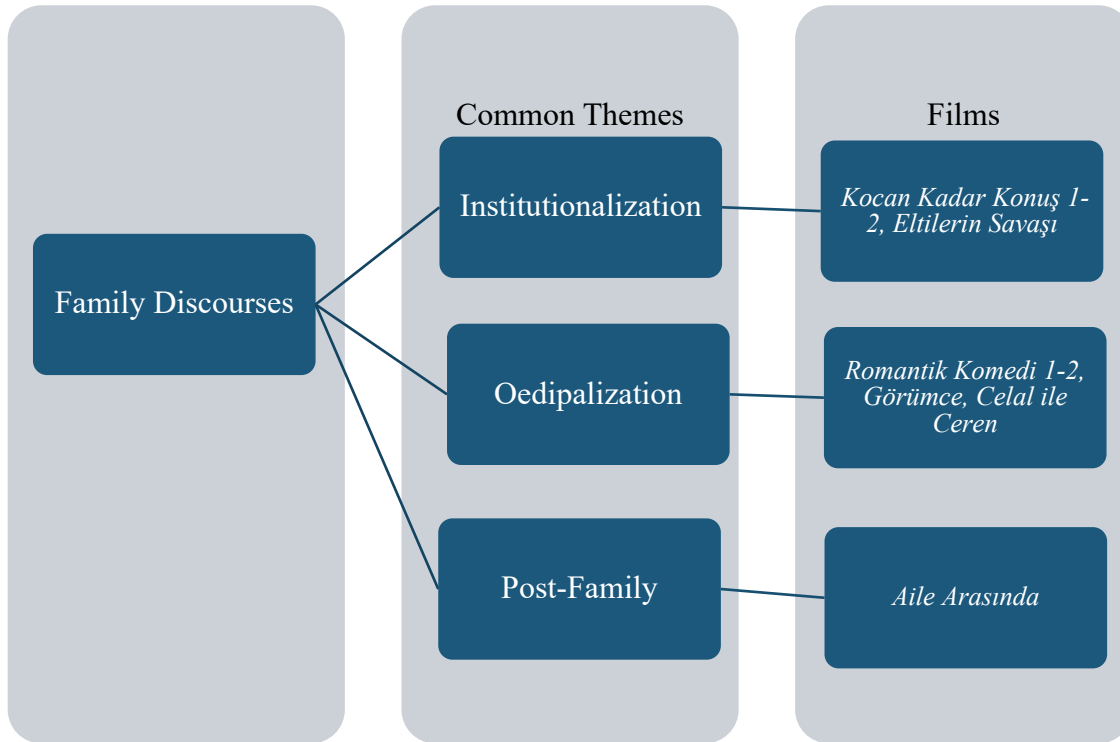
The films that constitute the sample of the study will be discussed using the discourse analysis method. The analysis of the discourses established by the images that gain visibility in popular films requires a dual-valued structure that requires thinking about the discourses leaking from the films on the one hand and the relationship of society with these discourses on the other. It should be reminded that this bivalent relationship between cinema and society is a stop that should be taken into consideration when analyzing the discourse of films. In the sense explained by Diken and Laustsen, this bivalent relationship requires thinking about the production of images about society on the one hand and the socialization of images and their impact on practical life on the other (Diken, Laustsen 2016:22).

Teun A. van Dijk states that in order to bridge the gap between ideological structures and social discourse, dominant power relations need a fictional definition of "We" (Dijk 2003:29). Discourse analysis has been determined as a method to disperse the nebula of ideology that establishes this "We" and tries to hide the gap in the establishment and the other in terms of popular comedy films. From this perspective, it can be interpreted that films, like all social phenomena, produce the public on the one hand and repeat the images produced by the public on the other.

Foucault defines discourse as a language that constitutes cultural objects that establish social relations. For this reason, discourse, like language, does not only mean revealing desire but also becomes a power to be seized as the object of desire (Foucault 1987:23-24). Referring to Foucault's definition of discourse, Fairclough discusses the ideological position of narratives constructed through discourses. Norman Fairclough emphasizes that discursive structures and social relations coincide. Stating that the language that constitutes discourse is a material form of ideology, Fairclough claims that the dialectical relationship of structures is inherent in discourse and that these structures inherently function through the mechanism of ideological invocation in the Althusserian sense. Identifying the three elements of ideological discourse as social practice, discursive practice in the sense of text production and textual analysis, Fairclough states that ideology is established through the relations between these three elements (Fairclough 2003:158-159). Stating that Foucault's determination that discourse is completely under an ideological siege does not mean that this siege cannot be fought, Fairclough reminds that ideological discourses construct subjects, but at the same time these subjects are contradictory. Critical discourse analysis should be effective for the awareness that will be revealed in this contradictory structure (Fairclough 2003:170).

The method of discourse analysis used in the study focuses on the ideological structure of discourse, which Fairclough emphasizes, arising from the relationships between its three elements. If, as Foucault states, discourse is constructed through cultural objects, popular films appear as narrative structures that need to be analyzed as cultural objects. The aim of this analysis is to show the contradictions that emerge in films as cultural commodities that construct social practices that are components of discourse. These contradictions are revealed through the family discourses in the films. Because, as discussed in the films, the family, while being sanctified on the one hand, becomes a guarantee of money, pleasure and ownership on the other, and therefore appears as a discourse that is reproduced in a contradictory structure. In film analysis, the social impact of the discourse categories articulated with each other will be analyzed. These films will be analyzed according to the table below.

**Table:** Classification of Family Discourses Through Films



### 1.3. Conceptual Framework

Aristotle states that the family is established through four basic units and four forms of relationship in relation to these units. These four units and the way they relate are listed as follows: master and slave, husband and wife, father and children, and household management, where money matters are managed. According to him, the family comes after holistic structures such as the city and the state. (Aristotle 1983: 10-13). This relationship established between family and property determines the family as a social structure that considers the family as the administrator of property.

Marx and Engels analyze the impact of the transformation of the form of property on social structures under four headings. The first form of property, according to them, is tribal property. In this form there is not yet a division of labor. The social structure is limited to the expansion of the family. The latent slavery within the family develops slowly with the increase of war and population. The second form of property, called ancient communal property, is based on the unification of tribes into cities through contracts. In this form, class relations between citizens and slaves develop. In the third form of property, feudal property, Marx and Engels emphasize that it is based on agriculture and that in this form the industrialist is also a merchant, and that property is based on land ownership, where the labor of serfs is subjugated, on the one hand, and on personal labor, which manages the labor of journeymen with the help of a small capital, on the other. The last form is modern property, and whereas in the other three forms one could speak of the existence of communal forms of property that were somehow employed to strengthen the rule over the serfs, either through clans formed by family alliances or through certain contracts, property is now transformed into a purely private form of property. This is realized through the modern state structure that emerges as a result of industrialization (Marx, Engels 2009: 124-133).

Richard Sennett, in order to emphasize that patriarchy is a kind of family model, stresses that it produces a space of homogeneous alliance in which all members of society are bound to each other by the same blood bond, and that men are the heads of this alliance (Sennett 2005:62). In other words, the family is

the most important stop in the institutionalization of social patriarchy and the transformation of the whole society into a homogenous organization. On the one hand, it takes part in the management of capital by becoming the center of property relations, and on the other hand, it ensures the production of the gender regimes needed to guarantee the security of capital. From this point of view, it can be interpreted that the family is the projection of universal capitalism.

As we see in Marx and Engels' analyses of the changes in forms of property, the social structure that transforms from tribes to feudal unions and then to private property with modern capitalist institutionalization, makes the family's wide structure narrower, and transforms it into the nuclear family. Sennett emphasizes that the determinations that the transformation towards the nuclear family is compatible with the transforming capital structure and increases economic participation are accepted in relation to the initial capitalist institutionalization, but that the nuclear family no longer has a structure that is open to participation through an adaptation, but on the contrary, it has a structure that is isolated from the public sphere through a closure (Sennett 2002:178).

In discussing the structure of the bourgeois family form, Habermas emphasizes that the family is materially based on the accumulation of capital and is a form of security in which property is freely transferred through inheritance. According to him, the autonomy of the property owner in the market and in his business corresponds to the dependence of the woman and the child on the father of the family. From this point of view, it is nothing but a fantasy that marriage formally guarantees the autonomy of the two parties through a contract (Habermas 1991:46-48).

When is considered Butler's object approach, the relationship between the corporatization of the family and property will become clearer. Butler argues that the accumulation of property cannot be achieved by merely consuming objects, that the ownership of objects can only lead to the accumulation of property, and that objects can only preserve their form as property: Only when objects become property can they fulfill the theological promise with which they are endowed (Butler 1997:40). When Butler's determination is considered in conjunction with the reference to Marx and Engels, who determined that the form of private property would be realized through the modern nuclear family, it can be interpreted that the basis for the corporatization of the family and the realization of property management through marriage contracts is to ensure the continuity of the theological promise that social morality preaches.

The Oedipalization of the family does not correspond to a moment in history when the corporatized family comes to an end. On the contrary, the family, which came into existence and became a safe haven in parallel with the development of the modern form of property, also becomes the center of Oedipalization. Because the father-mother-child triangle becomes possible in a family institutionalized as a modern form of property. Oedipalization of the family refers to the forms of production of sexuality and pleasure economy in the father-mother-child triangle that develops with the nuclear family. Considering the conservative family structure in Turkey, it can be emphasized that this production is an arrangement that codifies fixed sexual identities and gender hierarchy.

The most important point where this discussion differs from the corporatized family is that the family also produces a gender economy. R.W. Connell notes that conservative ideology wants to position the family as the foundation of society, while sociology tends to see the family as the simplest institutional organization. However, emphasizing the invalidity of these determinations, Connell discusses the family as an intricate structure in which forms of power and resistance are intertwined. Emphasizing that unpaid domestic labor is produced by women and paid labor outside the home is produced by men, and that this division of labor is a result of the power of husbands to define the status of their wives, Connell states that studies on families establish a patriarchal pattern that subordinates the young to the old and women to men, and that this pattern is supported by masculine ideologies of authority (Connell 2014:121-125).

Foucault uses the phrase "a network of power-pleasure articulated in transformable relations" to describe the 19th century family (Foucault 1978:47-48). In an important reversal, Foucault states that the law is constructed not to repress sexuality but to produce forms of sexuality and that the repressed sexuality approach should be abandoned. Foucault arrives at this conclusion through an important critique of psychoanalysis. Emphasizing that the consumption of psychoanalysis increases in societies where the marriage system and the family system begin to strengthen, Foucault claims that if parents take their children to psychoanalysis, the same result will always be reached, namely a result that attributes the child's state of desire to the parents. Throughout the 19th century, Foucault states that there are four basic strategies of the situation that evolved from confession to psychoanalysis and lists them as "sexualization of the child, hystericalization of women, classification of deviants, and regulation of populations". He shows the family as the source of these strategies (Foucault 1978:100). Comparing Connell's citation with Foucault's, it can be concluded that in the former sociological field research, the family is an apparatus of repression for women and hierarchizes sexualities. In Foucault, while there is no inference of the suppression of women, the concept of family as an institution where sexuality is not suppressed but produced can be mentioned. In other words, at the beginning there seems to be a contradiction between the two thinkers, but when it is re-emphasized that what is repressed in Connell is not sexuality but women and children, it can be determined that the common point in both references is that the family is a center for producing sexuality.

According to Zizek, the story of the conflict of great social forces is shaped according to the coordinates of family ideology. This ideology is shaped by the oedipus myth. The main medium through which this relationship is established is Hollywood. Zizek says, a Deleuzian would not miss the opportunity to point out that psychoanalysis is the main theoretical underpinning that makes this kind of association the main ideological machine. (Zizek, 2012:11).

Deleuze states that their main criticism is the reduction of psychoanalysis to libido and familial enclosures through the cult of Oedipus (Deleuze 1995:13-14). Therefore, reading Deleuze and Guattari's *Anti-Oedipus* as a critique of the psychoanalytic reduction shaped through the myth of Oedipus and an analysis of how psychotic codes can be revealed as a way out of the neurotic sociality organized through the family negates the Deleuzian opportunity mentioned by Zizek.

In *Anti-Oedipus*, Deleuze and Guattari make a discussion on delirium. Especially in the discussion based on Freud's case of the psychotic judge Schreber, it is emphasized that delirium is a racial, world-historical, cultural and political continuum. This continuum is not an Oedipus derivative, but rather subverts familial arrangements and challenges the family. The answer this analysis gives to the question "is the signifier of history the dead father?" is that the Oedipus myth reduces the political and cultural aspect of delirium to a family romance and fixes everything on the father. (Deleuze, Guattari 2000: 89-105). The Oedipalization of the family takes place through the presence of a parent who will be the object of desire and establish the child's sexuality. The Oedipalization of the family can be discussed in terms of the family becoming the central figure of gendering through the marriage contract and being the field of activity of gender established by the impositions of paternal law. Based on this conceptual discussion, it becomes clear that family discourses are formed around the concepts of property, gender and power. Therefore, on the one hand, the family is a tool for the protection of capital and the maintenance of rigid class distinctions. On the one hand, it prepares the ground for the reproduction of the system of gendered domination. On the other hand, it becomes the ground for the production of power relations in a paternal structure through the dominant masculine law.

The Post-Family approach has two steps, one coming out of the criticism we saw in *Anti-Oedipus*, namely that the discussion of the Oedipus complex is limited in terms of the neurotic subject and cannot explain psychotic delirium, and the other coming out of the post-truth discourse. The earlier reference to Deleuze and Guattari pointed out that delirium would break up the family, that there is not a familial delirium, but rather a political delirium. From this point of view, the relationships woven between family

members are not rooted in a form of value or morality, but in a form of fiction, and delirium breaks the fiction and undermines the elements that make up the family. Thus, one begins to think about what a post-family relationality might look like. Therefore, the oedipusian analysis of the family is interrupted and a kind of silliness begins (Deleuze 1995:16-18).

The purpose of using the term Post-Family is not to claim that there is a historical turning point that marks the transition to the afterlife of the family structure. Rather, it is used to refer to the word post-truth, which was chosen as the word of the year by the Oxford dictionary in 2016. Referenced in Ralph Keyes' first comprehensive theorization, The Post-Truth Age, the word has come to be used in almost every field to describe the 21st century. Keyes argues that today's societies are societies of opinion, lying has become a sign of intelligence, let alone guilt, and truth has become irrelevant following the disappearance of the general reference set; we have entered the age of perceptions (Keyes 2019:22-25). The most important dilemma of Keyes' theory, and the dilemma that makes this theory a market material, is that truth is pretended to exist in reality. In other words, honesty or loss of truth is not a problem of the age. This kind of definition gives truth a transcendental role and leads to the establishment of a field of conservatism that will create a kind of fraternal society through the found truth. In reality, some kind of existing truth phase is not followed by a post-truth phase. We can talk about the existence of truths that are intertwined at the level of transformation without any historical interruption, and these truths are also structured as fiction. To the extent that the material historical trajectory sees truth as a kind of parody, it goes beyond the conservative structure. Therefore, Keyes makes a kind of social negation with his determination of a post-truth age, even though he gives credit to the aspects that ensure minimum democratization. There is a regime of truth that gives color to that age according to the form the property regime takes. This regime speaks through the language, law and jurisprudence of the form of property. When I discuss the disintegration of the family with the post-family approach, I mean that the family has evolved into a new form of truth and therefore a new fictional structure. With the post-family approach, I am discussing an approach that assumes that a fictional regime of truth, in which a symbolic pattern in the family is covered with masks such as value and morality, has evolved into a new regime of truth, let alone attributing an inherent social value to the concept of family before its disintegration. With this approach, the appearances of modern family components such as blood ties, property relations and inheritance in films will be sought.

## 2. Findings

The findings are discussed through three approaches based on the common themes specified in the methodology.

### 2.1. Discourse on the Corporatization of the Family

The corporatization of the family is based on the relationship between family and property relations. For this reason, popular films that create narratives through family relations, such as *Kocan Kadar Konuş* and *Etilerin Savaşı* films, are important examples in understanding how the social contract bond established through marriage can be seen and how property relations are established through familial alliance.

The film series *Kocan Kadar Konuş* is about the struggles of the family to marry off their daughter, whom they think is past the marriageable age. Efsun, who is wanted to be married off, is a character who is interested in reading books, who is seen to have intellectual interests, and who has no intention of getting married despite her family's pressure. Family members see Efsun's reading too many books as a reason for spinster and say that she can find a husband by revealing her 'femininity', not her intellectuality. Efsun meets Sinan, her platonic high school sweetheart. The reason why this films are subjected to the title of the corporatization of the family is the events that develop as a result of Sinan being handsome, rich and an ideal groom candidate for Efsun's family. Efsun's family tells her that Sinan is a good fortune and that she should not let him slip away. In the first film, Sinan gets bored with the subject of marriage that Efsun keeps bringing up under the pressure of her family, but in the second film

the relationship ends in marriage despite the problems caused by Efsun and Sinan's families. The wedding is held in a palace at the request of the families. However, Efsun runs away from the wedding because she wants a simple wedding and marries Sinan in a simple ceremony. Throughout the two films, there are two themes that overlap with the corporatization of the family and emerge from the main conflict axes of the films.

The first of these is that marriage becomes an object of desire for Efsun's family only when she begins a relationship with a rich man like Sinan. This theme comes into question when the family becomes an intermediary institution for a kind of transition of ownership. The second theme is that Efsun, who had intellectual interests before Sinan, becomes a "husband hunter" when she starts a relationship with the intention of marriage to start a family. Even at her workplace, none of her previous achievements are visible, but after her relationship with Sinan begins, her prestige increases and she is named employee of the month. In short, in a sense that can be inferred from the title of the film, Efsun started to "talk as much as her husband". The sphere of influence provided by her husband's wealth has now become Efsun's sphere of influence as well. However, the first thing she sacrificed in order to have this sphere of influence was her intellectual interests.

The film *Etilerin Savaşı* opens with a scene of asking for a girl. The middle son of the house gets married and moves into the opposite apartment of his brother. When the two co-sister-in-law move into opposite apartments, the conflict of the co-sister-in-law, which constitutes the main conflict axis of the film, begins. Gizem, the wife of Fatih, the middle son, is portrayed as a contrary character who wants to be in the working life, who does not see her whole life as consisting of the house, and who does not want the features that the classical family institution values such as acquiring luxury goods, entertaining guests, etc. in her life. Sultan, the wife of the eldest son of the house, on the other hand, appears as a character who has internalized the characteristics of a traditional housewife derived from the classical family myth, who thinks that she does her best to cook the best food, entertain guests in the best conditions, take care of her husband and present the family in the best light to the outside world. The conflict of the film is shaped by the struggle between these two daughters-in-law, Gizem and Sultan. Gizem, who initially tries to ignore Sultan's behavior, soon begins to see Sultan as a rival. What begins as a comedy of contrasts derived from the contradictory situations that develop between the two opposite characters turns into a relationship of competition in the following sequences, especially when Gizem sees Sultan as a rival. Being the mother-in-law's favorite daughter-in-law, being the favorite neighbor, being the most beloved resident of the neighborhood all appear as a show of competition. The reason for discussing this film in the context of the corporatization of the family is, firstly, the transformation of an ordinary kinship relationship into a competitive relationship, from the furniture acquired to the house in which they live, and secondly, the race of the co-sisters-in-law to get pregnant and give birth to a child after the mother-in-law says that she will give the big house to her son who has the first grandchild. The myth of two hostile women who cannot establish solidarity between themselves is effectively used to create the characters of Gizem and Sultan.

In the general conceptual framework of family discourses, as discussed in Aristotle, it is emphasized that the family is the center of property acquisition and management. Marx and Engels, on the other hand, emphasized that the family is an extension of the form of private property with capitalism. The marriage contract is also considered as a legal structure regulating the property regime. Looking at these films, it can be said that when the connection to be established with the marriage contract is removed from the conflict that establishes the narrative, there will be no discussion of property. In *Kocan Kadar Konuş*, it can be assumed that Sinan, Efsun's high school sweetheart, is not rich and does not have the formal qualities envisaged by the family. In this case, there would be neither a desire for marriage that would guarantee property nor a wedding that everyone would talk about. A discourse that can make this interpretation can be seen through the character of the janitor, who does not attract the attention of Efsun and her family but seems to be platonically in love with Efsun. The doorman is a character that neither Efsun nor her family sees as a party to a marital relationship since he does not own property that can be



secured by a marriage contract. A similar interpretation can be made for the film *Eltilerin Savaşı*. When a step is taken towards a marriage contract with the intervention of the families, then character transformations begin, and at the center of these transformations is the management of family property. The relationship that establishes the family relationship and thus the blood bond is basically the marriage contract, and this has become more complex with capitalism. The reference to the sanctity of the family in particular stems from the fact that it is an institution that can follow the conditions of exchange of capital and be the guarantor of the transfer of property. As long as marriage is based on the law that protects the symbolic value of property, the value attributed to blood ties or the institution of the family can only mask the form of property for all conservative ideologies. As we see in the films, values such as love, affection, social acceptance do not appear as emotions that go beyond the means of being subject to the law of marriage. In the familial alliance established through marriage, it cannot go beyond the comfort zone that will either lead to the transfer of property through inheritance or the simulation of living a life form isolated from social conflicts. For example, while Efsun is a character who can exist in a social sphere such as being a writer, reading more and living her own originality, she suddenly turns into a marriage enthusiast; Gizem goes from being motivated to stand on her feet and start a business life and do her profession, to being in a hurry to get pregnant before her sister-in-law in order to have a big house to inherit. In both cases, alternatives such as more demanding spheres of existence, intellectual pursuits and business life lose their importance once families are established, and the comfort offered by family capital becomes a shelter that can be isolated from the social sphere. This is one of the main indicators for discussing these films as examples of familial discourses. Because these films have a discourse that reproduces social transformations and popular assumptions.

Serpil Sancar states that the new modern family, which developed with industrialization, gave birth to a profile of men as breadwinners and women as domestic workers. Emphasizing that this distinction was realized in accordance with a new gender difference, Sancar argues that domestic labor became compulsory for women who were underpaid in business life (Sancar 2012:31). After these general observations, Sancar develops the argument that Turkish modernization was family-oriented. The process of national construction will be socially accepted through families. Sancar emphasizes that the construction of the nation-state will take place on the male side of modernization and that the female side will accompany this construction process by establishing modern families or homes (Sancar 2012:191-192). This approach, which Sancar discusses as an early Republican modernization, can be read as a projection of the capitalist transformation in Turkey, in which the gender distinction becomes apparent and the social division of labor is realized through families. Sancar then identifies the reflection of the process that began with the Second World War in Turkey as conservative modernization (1945-1965). Sancar points to the institutionalization of an urban middle class family in which conservative values were synthesized with the relative modernization realized through the transformation that took place with urbanization as the basis for this determination, and concludes that the republican family ideology was met with conservative reactions. The author emphasizes that these conservative reactions were shaped according to a masculine perspective through the prototype of the 'ideal woman' (Sancar 2012:232-239). While the modernization of the first period of the Republic (between 1920 and 1935) designed the family as a modernizing institution, in the conservative modernization period (1945-1965), women had no other sphere of interest other than the family and could not gain an existence other than the role of wife and mother.

Fatmagül Berktaş expands the plane of discussion through a comparison between the Ottoman Empire and the Republic of Turkey. According to Berktaş, there is a continuity between the late Ottoman modernization movements and the post-republican modernization movements in terms of the role of the family. The part of modernization that encompasses the family and marital relations, in parallel with the modernization of the state, leads to women gaining legal security on the one hand and being seen as the instruments of the state's family and population policies on the other (Berktaş 2018:102). These findings allow for the interpretation that Turkish modernization conditioned a kind of gendered division of labor through the family.

Şeyla Benhabib argues that the concept of privacy developed through the family as a discourse of modernization has prevented women from being paid for the work they do in the household, such as childcare and organizing the household, and emphasizes that the perception of privacy sharpens the gendered division of labor between the private and public spheres, and therefore this distinction should be re-discussed (Benhabib 1999: 154-155). In his discussion on privacy, Giddens emphasizes that since the second half of the 19th century, with the shrinking of families and the intense work of men in business life, his influence on the family has diminished, but his authoritarianism has continued. Stating that the woman who spends more time in the family has become more active, Giddens claims that the perception that the child has become a naive and sensitive being that needs to be educated in the long term has also led to this situation. Based on these findings, Giddens emphasizes that motherhood has become idealized. In other words, the mother, who is the source of love for the family, becomes idealized through her influence on the child (Giddens 2014:47-49).

As can be seen, the impact of modernization processes on the family is seen in a structure that restricts women in terms of domestic activities and socializes a strict gender segregation regime through the family. When we add to these discussions the determination that the family is a kind of capital transfer site that operates through property and as a means of linking private property to inheritance law, the reasons for the attribution of sanctity to the family will be understood. A form of masculine domination is established through the family headship, and women and children are suppressed as objects of domination. These findings can be related to those of Serpil Kirel, who discusses popular cinema's family-affirming approach as a product of the dominant ideological discourse. Kirel states that it is understandable that the field of popular culture, which includes cinema, insists on preserving the classical and traditional values through the institution of the family because this insistence makes it possible to preserve the status quo (Kirel 2010:220). In terms of the films under discussion, we can conclude that in *Kocan Kadar Konuş*, the family is transformed into a means of property with an anti-intellectual effect; in *Etilerin Savaşı*, the family becomes a kind of production center that emerges from the conflict of inheritance through childbearing. These observations also make visible the reasons for attributing theological meanings to family or marriage. It is only when the family is mysticized that it takes on a desirable social form and thus creates the possibility of laundering the flow of capital as a 'network of pleasure' in Foucault's terms. As can be understood through this discussion, the management of the corporatized family becomes legalized through contracts established through marriage, as we see in the films. On the one hand, the management of psychological perception in which the social attribution of sanctity is activated, and on the other hand, a legally recognized ground of legitimacy turns the family into a public company in order to staticize gender roles and guarantee private property.

## 2.2. Oedipalisation Discourse of the Family

The Oedipalisation of the family is an approach that includes transitivity with the corporatisation of the family. In other words, it can be interpreted that corporatisation and Oedipalisation emerged with a simultaneous social transformation. Because with the institutionalisation of private property through the family, the Oedipus complex approach, which operates through the father-mother-child triangle, emerges in a capitalist sociality. Both the historical overlap between psychoanalytic findings and the transformations of property relations and the increasing effectiveness of concepts such as "self-design" and "self-actualisation" that preach competitiveness allow these two approaches to be considered as two sides of the same coin. However, the property relations discussed with corporatisation are replaced by the economy of desire in Oedipalisation.

Films such as *Romantik Komedi 1-2*, *Celal ile Ceren* and *Görümce*, which will be discussed under this heading, are based on a narrative in which the main characters are connected to each other through a romantic relationship, which culminates in marriage and the establishment of ideal unions. The claim that these films construct an Oedipalising family discourse stems from the fact that the roles of men and women are constructed solely on the basis of marriage, starting a family and raising children. Since

relationships orientated towards marriage bring along social statuses such as being a "husband-wife" or a "mother-father", it can be said that this orientation is a variant of the desire game that takes place in the family. Because the Oedipus Complex is based on the sexuality of a child who sees the father as a rival in order to obtain the mother. Thus, the child becomes a desiring being through his/her parents. Freud claims that the person who goes through the Oedipalisation process without being able to comprehend the uniqueness of the parents will become neurotic and that the basis of all neuroticism is based on the Oedipus Complex (Freud 1989: 233-234). While explaining the Oedipus Complex, Freud states that the myth of King Oedipus, who killed his father and married his mother, shows the fulfilment of childhood desires. In the society that becomes psycho-neurotic, this desire is suppressed. A process of socialisation is experienced through this repression (Freud 1996: 312).

Oedipus, as Freud explains it, is a complex in which the primitive impulses, formulated in terms of seeing the father as a rival and desiring the mother, are repressed but their internal effects continue. Since the repression of impulses is a condition for civilisation, Freud implies that there cannot be complete repression, as can be seen in the reference; the emphasis on the fact that "although repressed, they can still be found" is one of the important pillars of modern psychoanalysis because dreams, slips and jokes make visible the traumas that leak out of this failed repression. Otto Rank emphasises that tender affection and love for the mother results in the son seeing the father or one of the brothers as a rival, and that this observation is confirmed in the Oedipus myth. Rank's determination is the hatred of the father as it is given in the unconscious of the child who wants to be the object of the mother's desire (Rank 2016: 88). As can be understood from these Oedipus approaches, the family is a structure established through the mother-father-child relationship. In this structure, the child forms the basic lines of division or alienation that will establish its subjectivity as a desiring being. The end of these lines always leads to Oedipus and becomes the condition of child sexuality. In addition, since the processes of the father-mother figure also involve the unconscious Oedipus complex, the social operationalisation of a parental code with fixed positions and the basis of neuroses are also based on the Oedipus complex. Deleuze and Guattari discuss the Oedipalisation of the family as a Freudian blackmail. The blackmail is expressed in the sentence "either you confirm the Oedipal nature of child sexuality or you renounce all positions of sexuality". According to them, child sexuality is reduced to desiring the mother and coveting the father's place (Deleuze, Guattari 2000:100). The main criticism of Anti-Oedipus is that Freud, through the Oedipus complex, which he says he discovered in the process of self-analysis, transformed the state of desire into an individualised structure within a family.

The conclusion drawn from these explanations desire is reduced to a domestic structure and the unconscious is pruned of its desiring activity by an Oedipal closure. An unconscious reduced only to the production of fantasy and expression becomes a space where desire is castrated, let alone the production of desire. When we look at Deleuze and Parnet's observations in the *Dialogues*, we can see that the real content of desire is limited to oedipus and castration. This emphasis evolves into proposing a new concept of the unconscious, and the authors state that the unconscious is not given by its phantasmatic determination or its compression between forms of expression, and that the unconscious should be a structure to be invented, to be produced, rather than a pre-existing structure (Deleuze, Parnet 1987:77-80).

On the one hand, then, there is the construction of the activity of desire, that is, the desire of the desiring subject based on the desire for the mother in the family, which is derived from Freudian psychoanalysis and which Zizek claims to be the basic discourse of Hollywood films. At this point, the power of the Freudian determination is its capacity to map the psychic structure of the nuclear family that corresponds to the capitalist transformation. On the other side, as we see in the Deleuze-Guattari-Parnet references, there is the situation where the spread of a desire production limited by a kind of family narrative to the whole unconscious constitutes an obstacle to the formation of a productive unconscious. When we consider these two axes of discussion in terms of films, it is possible to see findings that allow us to

interpret that the family becomes an Oedipal desire-grasping network through psychic transformation as it becomes an apparatus of private property through capitalist transformation.

The *Romantik Komedi* film series tells the story of three people who share the same house. Of these three friends, Zeynep is portrayed as a rational, planned and intelligent person. Zeynep decides to get married because it is time for marriage in her life planning. The film opens with Zeynep's wedding. Didem appears as a flighty character and Esra as a romantic and dreamer character. Esra hears rumours about herself at the wedding. The subject of the rumours is that Esra, who stands out with her intelligence at school, cannot use her mind and has a failed relationship. Esra complains about both her job and her lover, quits her job and leaves her lover the next day. She and Didem start a relationship with two people they meet on a night out. Zeynep leaves home because her husband wants a child and returns to her old flatmates. Esra follows her dreams and achieves an ideal relationship. Didem begins a relationship with a famous actress who is a close friend of Esra's boyfriend. In the second film of the series, we see these three female characters, who are drawn with different characteristics throughout the film, shopping for Zeynep's child. Zeynep has a child even though she did not want to have a child at the beginning, and she immerses herself in the role of motherhood. Esra has become a famous writer and is preparing for marriage with her boyfriend. Didem, on the other hand, develops tactics to get a marriage proposal from her lover. At the end of the film, Didem received the marriage proposal she was waiting for at Esra's wedding. The sought-after love results in marriage and the Oedipal union is established. What remains are the relationships required to adopt roles such as childbearing and motherhood as we see in Zeynep's marriage, the other women who have to struggle to keep their husbands, and the establishment of a family system that will create the impression that it is functioning perfectly. All "flighty" dreams eventually lead to marriage and a "happy" family. When we focus on the film *Celal ile Ceren*, we see that it follows a similar pattern. *Celal ile Ceren*, who have been in a relationship for many years, end when Celal attends the bachelor party of his friend. The couple, who have been separated for a while, reconcile after Celal's attempts to reconcile result in a marriage proposal. Marriage is the ultimate goal of the relationship as the purpose of love in this film.

In the film *Görümce*, her sister does not want Ahmet to get married. For this reason, she tries to break the relationship between Ahmet and his girlfriend. The sister could not overcome the trauma of her unhappy engagement. For this reason, she cannot accept the marriage of Ahmet, whom she has been caring for and raising since her childhood, because she thinks that he will be unhappy. The narrative, which is permeated by the traditional bride- sister-in-law tension, gives the impression that the sister is actually against the sister-in-law because she does not want to share her brother Ahmet. Then her attitude changes when her sister-in-law starts a relationship with a man who works in her sister-in-law's company. Ahmet and his lover get married.

When we look at these romantic comedy films, it is possible to see that the basic premise is a discourse that promises that only a relationship between a man and a woman that can end in marriage leads to happiness. At this point, marriage is seen as the purpose of the family institution and therefore as a structure in which the feelings that were initially presented as finding ideal love and having a real relationship are legitimised or justified. Oedipalisation of the family comes into play here. The family is the centre of dreams. These women and men we see in the films have no social layer other than the family relationship where they can feel their existence or continue their lives as a desiring subject. For this reason, for example, in the film *Celal ile Ceren*, based on the observation made by Celal's friend about marriage, it becomes clear that the family is the place of legitimisation. Celal's friend Kubilay married Ceren's flatmate. When Celal asks how the marriage is going, Kubilay tells Celal that it is going well and that marriage is a kind of "free sex". Romantic comedies, in a sense, become a demonstration of the rules according to which sex is to be performed. Although an emotion such as love is used for this work, it can be interpreted that sex becomes possible only after a love that is ultimately castrated by a marriage contract.

At this point, the Oedipalisation of the family guarantees the functioning of a twofold social structure. Firstly, a family romance captivates men and women, this romance assumes romantic love and gives the impression that it is a love free from sexuality. The "sublime" values attributed to the object of love lead to the postponement of sexuality until after marriage. At this point, the family becomes an institutional structure that offers the promise of experiencing pleasure. The field of operation of Freudian determinations is the cyclical desire flows that come into existence between the mother, father and child in the relationship arising as a result of the experience of pleasure within the family. For example, the reason why the sister in the film *Görümce* does not want to marry off her brother Ahmet is that she takes care of and raises him in the absence of her parents. The sister establishes a kind of parental relationship with her brother and as a result of this relationship, her dominance over him becomes narcissistic and she wants to be the object of Ahmet's every need for love. However, Ahmet's romantic love overcomes the sister's obstacles and results in marriage. Thus, the love provided by family romance becomes Oedipalised through marriage. In these films, marriage Oedipalises the family precisely because it castrates love. Because the most basic necessary structure for Oedipality is definitions with determinations such as mother-father or husband-wife. From this point of view, the films discussed can be considered as narratives in which a mechanism of repression operates and familial identities are reproduced in the sense emphasised by Freud. Freud also emphasised that repression can never be completely successful. When we look at the films, the points where we can see the failure of repression can give us some clues when we metonymically discuss the conflicts related to some side characters, even if they cannot be found in the narrative itself. Thus, the second socially visible area of Oedipalisation is entered.

In the *Romantic Komedi* film series, the best friends of three girlfriends are gay. In the closing scene of the film, the character we saw frequently in the first film brings dolma for everyone to eat at a happy barbecue party. When the dolmas are seen, Didem's boyfriend makes a joke saying "he didn't roll them with his hands, did he?" and the others who hear the joke laugh. This scene reveals the fragility of the gender identity of the man who will establish a family nest in the future. Because the whole film was designed to reveal the strength of this male identity. This last dialogue actually shows that the identity has turned into a parody of masculinity. Because only the imitation of power mocks an identity that it thinks is outside of its own identity. And this mockery is actually staged at the traumatic moment when the fear of masculine identity is revealed. Similarly, in the film *Görümce*, the sister approves her brother's marriage as soon as she finds a possible lover candidate for herself. This approval invalidates the main conflict of the film, the bride- sister-in-law conflict.

The symptoms that emanate from the repressions experienced with traditional masculinity or roles such as father-mother carry elements that can be discussed from the critical perspective presented in Anti-Oedipus. Because indeed, as seen in the films, marital relationships want to confine desire to a novel. With defined identities and roles, a kind of fictional realm of truth is constructed through families. Where repressions are invalid, thinking of an existence that will erode identity from its fixed determinations, thinking the family outside the Oedipal triangle, or inventing a discourse that disrupts and disperses the family's integrity can create an unstable flow of desire. Situations such as the purification of the family from Oedipalism or the disintegration of the truth of the family as a whole can be discussed through the post-family approach.

### 2.3. The Truth of Family and Post-Family Discourse

The post-family approach is not used to name the transition to a post-family social structure, but to refer to the formal transformation of the family. Although the inflationary use of the suffix "post" is thought to cause a reductionist situation, an attempt will be made to invert Keyes' concept of "post-truth" through the prefix "post" used in relation to the family. First of all, the concept of "post-truth" itself contains a truth claim, which brings up the argument that there is an ethical essence that has been contaminated through lies. From this point of view, Keyes can be said to be an author of truth. He writes truth by claiming that we have moved beyond truth and that we can construct truth by resurrecting honesty

(Keyes 2019:328). At this point, it is necessary to ask Keyes the Deleuzian question: "Who is searching for truth? I mean: What does the seeker of truth want?" (Deleuze 2002:94). Deleuze answers from a Nietzschean perspective and emphasises that truth is a concept used to search for a true world, and that the truth-seeker primarily wants to devalue the high power of falsehood and reduce life to an "error". Thus, he emphasises that a world of appearances is produced by placing knowledge in front of life and an other world in front of the world (Deleuze 2002:95-97). Keyes seems to reveal precisely the practice of reducing life in favour of its own truth that Deleuze emphasises. Because the search for truth is shown as if it is done only for virtues such as "honesty", it wants to fix the world within the framework of appearances and representation blocks. However, the truth itself is already a fiction of ideological discourse.

From this point of view, if the family is an institution for the production of social value with the attribution of sanctity by power relations, it is one of the most important channels used for the production of total truth. Therefore, there is a close relationship between the family and truth regimes. This relationship is established by guaranteeing private property, ensuring the penetration of patriarchy into the social sphere and turning psychic suppression through the Oedipus complex into a novel of civilisation.

But how does the so-called post-family transformation take place? The film *Aile Arasında*, which will be discussed in this section, presents a narrative that can be thought about how the post-family is constructed by partially using popular comedy patterns. The narrative axis of the film, as discussed in the other two chapters, offers perspectives from which it can be observed that the patriarchal and capitalist regimes of truth that construct the family are negated.

The film opens with the scene in which Mihriban says that she wants to divorce her husband Fikret. Through misunderstandings, Fikret meets Solmaz, a pavilion singer who was abandoned by her lover, and moves into Solmaz's flat next door. Things get complicated when Solmaz's daughter tells her boyfriend that her father is a policeman. Since his father has abandoned them, Fikret plays the role of the father needed to fulfil traditional rituals such as asking for a girl and the wedding. The film compares two family regimes, one traditional provincial and the other modern urban. This comparison is exemplified through a wedding. The most important strength of the film is that it does not make this comparison to highlight one of the parties. The dominant discourse is produced to show the family's predicament. When the family travels to Adana for the wedding, the fact that the family from Adana first emphasises traditional values and thus belittles Solmaz and her family is reversed when it is revealed that the groom is actually from another man. The well-functioning traditional family values disintegrate with this event. Furthermore, when Mihriban storms the wedding and tells the truth that Fikret is not Zeynep's father, it is revealed that both family forms, coded as traditional and modern, are based on lies.

The social values assigned to the family function like the mystical power assigned to the commodity. In parallel to the mystification established around the commodity by values such as working, earning bread, moral mystifications such as parental love are produced in the family. While the mystical value in terms of the commodity guarantees the permanence of a class system, the mystical value produced in terms of the family guarantees capital. The condition for the subordination of the young to the old and the poor to the rich is to strengthen the family institution. The two family types we see in the film make a discussion on this axis. When the modesty of the modest Adanese family disintegrates and the false family lie established by the Solmaz-Fikret couple is exposed, the real communication between the characters begins. This communication takes place when the discourses that establish the family truths fall into vain. At this point, the characteristics of Fikret's character are important. Fikret, who is established as a fragile, incompetent, cowardly and meticulous character, and the father from Adana, who is established as a strong, rich character who knows what he wants, lead to the unfolding of the comedy through contrasts, and when the truth is revealed, the transformation of the head of the family

from Adana is one of the features that allows us to discuss this film with a post-family approach. Because in the last sequence of the film, when the head of the family from Adana comes to Solmaz's house and realises that his life was built on a lie, he no longer tries to perform his old assertive father role. Through this character, the discourse of the modest family is left as a hollow discourse. The family has ceased to be an institution that mediates virtuous social truths, and has given birth to a form of relationship in which uncertain relationships are established with unpretentious discourses. The wedding ended in failure, but the relationship between Fikret and Solmaz evolved into a sincere emotional relationship. This transformation reveals the family's attitude that evolves from modesty to openness, that is, from a conservative family discourse to a discourse that erodes family identities.

### Conclusion

In parallel with capitalism, the transformation of the family takes shape first as an institution that carries capital and then, with psychoanalysis, as an institution that is the centre of desire and pleasure production. These transformations become possible not through a specific historical interruption, but through an intertwined structure that produces gender roles through the transfer of property on the one hand and the transfer of pleasure on the other. The truth of the family, as a core organisation of the myths that establish sociality, is formed from the fields of domination such as holiness, goodness and continuity of population. This truth, when capital needs large families, becomes a structure where three generations live together, and when capital needs nuclear families, it becomes a structure based on the father-mother-child triangle. Regardless of which regime of truth it is based on, any kind of family discourse will legitimise itself as the most important truth in the period it dominates. In this sense, the term post-family is used to emphasise that a new regime of truth has been produced for the family.

In the discussion within the scope of family discourses in popular comedy films, it was concluded that the family discourse was constructed to guarantee the transfer of capital in the films *Kocan Kadar Konuş* film series and *Etilerin Savaşı*. In the *Romantik Komedi* film series, *Görümce* and *Celal İle Ceren* films, it is revealed that the family is an institution that creates masculine gendered codes of male and female roles through the marriage contract. In the film *Aile Arasında*, the roles of father and mother, which are produced to overshadow the accumulation of capital within the family, are blurred and the pulse of the transformation that the truth of the family is undergoing is taken. As seen in the films analysed in this context, the family is an institution that socially carries the truths imposed by both the flow of capital and the flow of pleasure. With this feature, the family becomes the main narrative object of popular comedy films. However, the truth produced by the positions of the mother, who is sanctified and desexualised as inherent in the dominant family discourse, and the father, who is the manager of the property, brings new regimes of truth to the agenda as envisaged by capital. When we look at the film *Aile Arasında*, it is seen that a structure in accordance with the cliché family definition is established through the family from Adana. However, it is understood that this "elite" family, which adheres to its traditions, is not what it seems. The young son of the groom-to-be is from another man and this scandal is revealed on the wedding day. The family from Istanbul, on the other hand, does not refer to any traditional family values from the beginning of the film. When the need for a father arises, the newly moved neighbour is asked to act as a temporary father. When the wedding is held and the symbolic roles are realised, everyone will return to their own roles. But on the wedding day, the real identity of this fake father is revealed. This dual family structure invalidates the truths established by the marriage-orientated relationships through the family in the previous two titles. Neither the longing for a happy, warm home nor the sanctity of roles such as motherhood and fatherhood are in question anymore. After the facts are revealed, that is, when the "representations of truth" that construct family structures complete their task in the narrative, that is, when they become visible, the ground for realistic forms of relating is prepared. Therefore, for real communication, it is necessary to leave the areas of legitimacy of "truth representations", and precisely for this reason, that is, because it invites us to see these representations, it can be interpreted that the film *Aile Arasında* is a film that leads us to think about the form of relationship and communication to be established after the family. The transformation of the truth of the family is realised through new discourses that flex the hierarchical structure of relations

between spouses and deform the Oedipal structure of the father-mother-child relationship, as seen in the film *Aile Arasında*.

### Kaynakça

- Aristoteles. (1983). *Politika* [Politics]. (M. Tunçay, Çev.) İstanbul: Remzi.
- Benhabib, Ş. (1999). *Modernizm, Evrensellik ve Birey* [Modernism, Universality and the Individual]. (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Berktaş, F. (2018). *Tarihin Cinsiyeti* [The Gender of History]. İstanbul: Metis.
- Butler, J. (1997). *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. California: Stanford University Press.
- Connell, R. (2014). *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Almanya: Polity Press.
- Deleuze, G. (2002). *Nietzsche and Philosophy*. London-New York: Continuum.
- Deleuze, G. (1995). *Negotiations, 1972-1990*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G., & Félix, G. (2000). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. (translated by Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1987). *Dialogues*. New York: Columbia University Press.
- Dijk, T. (2003). Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım [Discourse and Ideology: A Multidisciplinary Approach]. B. Çoban, & Z. Özarslan içinde, *Söylem ve İdeoloji* (N. Ateş, Çev., s. 13-113). İstanbul: Su.
- Diken, B., & Laustsen, C. (2016). *Filmlerle Sosyoloji* [Sociology Through the Projector]. (S. Ertekin, Çev.) İstanbul: Metis.
- Fairclough, N. (2003). Dil ve İdeoloji [Language and Ideology]. B. Çoban, & Z. Özarslan içinde, *Söylem ve İdeoloji* (B. Çoban, Çev., s. 155-170). İstanbul: Su.
- Foucault, M. (1987). *Söylemin Düzeni* [Order of Discourse]. (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Hil.
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality Volume 1: An Introduction*. New York: Pantheon Books.
- Freud, S. (1989). *Cinsel Yasaklar ve Normaldışı Davranışlar* [Sexual Prohibitions and Abnormal Behaviour]. (M. Sencer, Çev.) İstanbul: Ara.
- Freud, S. (1996). *Düşlerin Yorumu 1* [Interpretation of Dreams 1]. (E. Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel.
- Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik* [Modernity and Individual Identity]. (Ü. Tatlıcan, Çev.) İstanbul: Say.
- Habermas, J. (1991). *The structural transformation of the public sphere : an inquiry into a category of bourgeois society*. Cambridge: MIT Press.
- Keyes, R. (2019). *Hakikat Sonrası Çağ* [The post-truth era: Dishonesty and deception in contemporary life] (D. Özçetin, Çev.) İzmir: Tudem.
- Kırel, S. (2010). Biz Bir Aileyiz: Popüler Sinema ve Yeşilçam Bağlamında Ertem Eğilmez ve Arzu Film [We are a Family: Ertem Eğilmez and Arzu Film in the Context of Popular Cinema and Yeşilçam]. C. Pekman (Der.) içinde, *Film Bir Adam Ertem Eğilmez*. (s. 208-233). İstanbul: Agora.
- Marx, K., & Engels, F. (2009). *Kapitalizm Öncesi Ekonomi Biçimleri* [Pre-Capitalist Forms of Economy]. (M. Belli, Çev.) Ankara: Sol.



Rank, O. (2016). *Kahramanın Doğuş Miti* [The Myth of the Birth of the Hero]. (G. Yavaş, Çev.) İstanbul: Pinhan.

Sancar, S. (2012). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim.

Sennett, R. (2002). *The Fall of Public Man*. London, New York. Victoria, Toronto, New Delhi, Auckland and Rosebank: Penguin.

Sennett, R. (2005). *Otorite* [Authority]. (K. Durand, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Zizek, S. (2012). *İdeolojinin Aile Miti* [The Family Myth of Ideology]. (M. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Encore.

## Derviş Zaim ile Söyleşi

Mustafa Aslan<sup>1</sup>

SÖYLEŞİ / INTERVIEW

Türk sinemasında bazı yönetmenlerin filmlerini seviyorum. Bazı yönetmenlerin ise filmleriyle birlikte metinleri (edebiyatla ilişkisi) çarpıyor beni. Malesef bu yönetmenlerin Sayısı oldukça az. Daha az olanı, filmleri ve metinleri arasında konuşabilenler. Böyle yönetmenleri görünce; şaşkınlıkla hayranlık arasında bir his kaplıyor içimi. Kuşkusuz Derviş Zaim onlardan birisi. Onunla konuşurken; Gazal'la Eflatun arasındaki diyaloglara gidiyor zihnim. Çoğu zaman Mahsun'u hatırlıyor, Rumeli Hisarı'nda geziniyorum. Mekan aynı olsa da; bir ara başka bir zamana gittiğimi düşünüyorum, sonra an'a geri dönüyorum. Varlığı belli olmayan, yokluğu sorgulanan bir hayal perdesindeyim sanki. Onunla sohbet etmek böyle bir his benim için.

Uzun zamandır Derviş Zaim ile, *Zaim Sineması Üzerine* konuşmak istiyordum. Bu fırsatı 9. Sakarya Uluslararası Kısa Film Festivali'nde yakaladım. Festival yönetimi Zaim'e 9. Sakarya Uluslararası Kısa Film Festivali Onur Ödülü takdim etti. Ödül töreninin hemen ardından bir söyleşi gerçekleştirdik. O gün Derviş hocayı dinlerken biz çok keyif aldık. Umarım sizler de okurken keyif alırsınız.



Fotoğraftakiler: Mustafa Aslan (solda), Derviş Zaim (sağda)

<sup>1</sup> Doç. Dr, Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölüm Başkanı, aslanm@sakarya.edu.tr, Orcid: 0000-0001-5322-767X

**Mustafa Aslan:** Değerli katılımcılar. Derviş Zaim, Türk sineması için çok önemli bir değer. Bunu zaten kendisinin filmlerini izlediğinizde -sinefil olmanıza gerek yok- anlayabiliyorsunuz. Fakat yine de Derviş Zaim'i iyi anlamak için biraz okuma yapmak gerektiğini düşünenlerdenim. Dolayısıyla kendisinin festivalimize teşrif etmesi ve zaman ayırması büyük bir nezaket ve incelik. Öncelikle davetimizi kırmayıp geldiği için Derviş Zaim'e teşekkür ediyorum. Söyleşinin başında öğrenci arkadaşlarımdan bir ricam olacak; Derviş Zaim hocayı burada bulmuşken mümkün olduğunca hocayı sıkıştıralım. Hoca hem senarist hem yönetmen hem yapımcı hem de kamera önü oyunculuğu da var. Yönetmenin kendi filminde kamera önüne geçmesi auteur yönetmenlerin özelliklerinden birimdir tartışılabilir. Derviş Zaim bir romancı aynı zamanda. İfadem abartı olmaz diye düşünüyorum; tam bir kültür insanıyla karşı karşıyayız. O sebeple sorularınız tırnak içerisinde çok alakasız, çok saçma olsa da onu (tüm bu saçmalığı ve alakasız olma durumunu) absorbe edebilecek (hoş karşılayarak, soruyu uygun bir zeminde cevaplayabilecek) bir misafirle beraberiz. Yoğun programına rağmen Derviş hocaya geldiği için tekrar teşekkür ediyorum.

Hocam ben sizin programınızı sosyal medya üzerinden takip ediyorum. Sosyal medyanızı çok etkin kullandığınızı görüyorum. Sosyal medya hesaplarınızı fiilen siz mi yönetiyorsunuz?

**Derviş Zaim:** Yok, benim adıma çalışan profesyonel bir ekip var, sağ olsunlar onlar benim adıma sosyal medya sürecini yürütüyorlar.

**Mustafa Aslan:** Burada sosyal medya dersi veren hocalarım var. Derviş Zaim'in (Twitter, Facebook, Instagram vd.) sosyal medya mecraları takip etmenizi öneririm. Çok etkili bir sosyal medya yönetimi var. Sosyal medya paylaşımlarınıza baktığımda çok yoğun bir programınız olduğunu görüyorum. Bu yoğunluk arasında Sakarya, bir belki de sizin için bir dinlenme olacak sanırım?

**Derviş Zaim:** Evet, yolculuğa çıkma, sizinle uuzn bir aradan sonra birlikte olmak, genç arkadaşlarla söyleşi yapmak tazelenme ihtimali barındırabildiği için bir dinlenme vesilesine dönüşebiliyor benim için. Ben akademiye ders vermeye gayret ediyorum, ders vermek benim aslında dinlenme, öğrenme, keşfetme araçlarımdan bir tanesi. Burada olmak bana ve dünyaya dair bir keşif ihtimali vaat ettiğinden dolayı mutluyum. Ayrıca eksik olmayın, lütfedip onur ödülü vermenizden, tekrar görüşmekten, karşılıklı olarak öğrenme ihtimali yakalamış olmaktan dolayı mutluyum. Şimdi sizlerin merak ettiği konulara geçelim, bekletmeyelim arkadaşları.

**Mustafa Aslan:** Son filminiz *Tavuri* şu sıralar gösterimde. Özel gösterimler yapıyorsunuz. Nedir *Tavuri*?

**Derviş Zaim:** *Tavuri*, sanırım İtalyancadan gelen sözcük, anlamı şeytan. Benim yaptığım ikinci belgesel. Gerçek hayatta da tanıdığım bir dolandırıcının belgeselini yaptım. Ben kurmaca filmler yapıyorum. İki tane belgeselim var; *Tavuri* ikinci belgesel oluyor, birinci belgesel *Paralel Yolculuklar*. Hayatının yarısı hapis hane de geçmiş yattığı hapis hane de bile dolandırabilmiş bir karakterdi *Tavuri*. Gerçek adı Mustafa Serttaş. Benim de çocuklukta tanıdığım biriydi dolayısıyla şahsi tarihimin de işin içerisinde olduğunu söylemem gerekiyor. Şahsi tarihim ile *Tavuri*'nin hayatının son yıllarını merhametin mahremiyetin keşfi çerçevesinde harmanlayan bir belgesel oldu. Belgeselin amacı, suçu ya da suçluyu sevimliymiş gibi göstermek asla değil. Bu belgesel aslında insanın suç tarafından mahvedileceğini, duvara çarpılacağını, erozyona uğratılacağını göstermek amaçlı bir belgesel. Fakat bunun yanı sıra önemli bir soru daha soruyor: Acaba biz suç olgusuyla yaşamaya nasıl devam edeceğiz? Malum, metropollerin kenar mahalleleri, sokakları son zamanlarda bir suç cennetine dönüşmüş vaziyette. Büyükşehirlerde yaşayanlarımız biliyordur, suç bütün dünyada ve bizim ülkemize korkutucu oranlara doğru tırmanıyor. İşte 'Artan suç ordusuyla beraber yaşamamız, onu bir dengeye kavuşmamız mümkün olabilir mi? Bunun koşulları ne olabilir?' gibi bir sorudan başlayıp daha başka soruları ele almaya çalışan bir belgesel oldu. Benim filme başlarken motivasyonlarım ne idi? Çocukluk arkadaşımız, ülkenin en namli dolandırıcı ve hırsız haline dönüşmüşse, bu durum size iyilikle kötülüğün doğası, kötülüğe karşı nasıl bir mesafe alabileceğimiz, insanın yazgısı ve özgürlük üzerine bereketli bir soruşturma alanı açabilir. Bu sorular benim onunla olan şahsi tarihim ve belgeselin yapısı, inşa edilmiş biçimi üzerinde başka kıymetli sorularla zenginleşebilir. Eski mahalle arkadaşım seneler sonra kamera varken sohbet etmeyi başarabilir, hatta beraber yürümeyi yürütebilirimsem, etik, özgürlük, sorumluluk, hakikatin saptanması üzerine verimli sorular üretebilirim diye hayal ettim. Daha doğrusu en başta işin yapısını şimdi yaptığım şekilde entellektüelize etmeme gerek yoktu, sonuçların ilginç olabileceğini seziyordum, çünkü enerjisi çok yüksek bir persona ile beraber yürümeye şans kazanmıştım. Şükür, beraber yürümeyi başardık. Beraber yürümeye deyimini özellikle kullanıyorum. Çünkü yapımın ve sürecin sadece ve her noktada benim tarafımdan domine edilen bir seyir izlemesini istemiyordum. Bu niyetim nasıl gerçekleşebilir, onu da bilmiyordum ama bir şekilde işin içinde konuşmaya devam ederken kendimizi suya bıraktık. Kervanı yolda düzecektik. Vefatına dek hayatının son beş yılını böylesi bir çerçevede çekmeyi başarabilmekten dolayı mutluyum. Üstelik çalışmanın bir kısmı Mustafa Serttaş tekrar hapis haneye girdikten sonra gerçekleştirilmişti. Beraberce yürümeyi başarabileceğimiz

çalışma koşullarını az ya da çok, mütevazı biçimde yaratabildiğimizi düşündüğüm için kendimi nispeten huzurlu hissediyorum.

İlk gösteriminin mart ayında Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunan ve dünyanın önemli belgesel festivalleri arasında sayılan *True False* adlı festivalde gerçekleştirdi. Yarışma olmayan *True False* belgesel festivalinde her yıl otuz civarında film gösterilir. Onlardan birisi olarak gösterilmesi önemli bir başarı olarak ileri sürülebilir Tavuri için. Belgeselimin orada dünya premier'ini yapmasından dolayı mutluyum. İkinci gösterimini *İstanbul Film Festivali*'nde yaptı. Sonra da *İzmir Festivali*, *Safranbolu Festivali*, *Adana Film Festivali*, *TRT Belgesel Günleri* diye öteki yurtiçi festivallerde gösterilmeye devam etti. Eylül gibi Başka Sinema tarafından sinema salonlarında dağıtıldı, yani TV ya da platformlardan önce sinema salonlarında seyirci karşısına çıktı ki bu durum pandemi sonrası sinema salon filmlerinin tümünü saran olumsuz dağıtım koşullarında yerli bir belgeselin yakalayabileceği önemli gösterim şanslarından biri. Söyleyeceğim bir başka şey de Tavuri'nin küçük bir ekiple, mütevazı bir bütçeyle kotarılmış olması ki bir önceki projem Flaşbellek'in yüksek bütçeli bir çalışma olduğu aklınıza gelirse bu belgesel benim filmografim içinde yapım bağlamında nasıl esneklik gösterebileceğime de işaret edebiliyor. Yani dilm yapabilmek için sürekli olarak büyük bütçelere gerek duyan bir eğilim içinde olmadığımı ilişkin bir işaret olarak yorumluyorum Tavuri'yi. Bu ve başka nedenler dolayısıyla o zorlu sürece dair yaşadıklarına ne olursa olsun müteşekkirim. Bugün burada sizin göreceğiniz Suriye ile ilgili olarak yaptığım *Flashbellek* adlı kurmaca filmim de sinema salonlarda Tavuri'den yaklaşık bir yıl önce seyirci ile buluşmuştu. Dolayısıyla farklı türlere yayılan bir filmografim olmasına rağmen onların salonlarda yer bulabildiklerini tekrarlamam gerekiyor. Yeri gelmişken ekleyeyim: Çoğunlukla kurmaca filmler yaptım ama arada iki adet belgesel film üretmeyi başardım. Kurmaca filmlerin içinde, tarz olarak belgeselle, kurmaca arasında gidip gelen filmlerim var. *Devir* bunların bir tanesidir. Bugün izleyeceğimiz Flaşbellek, son zamanlardaki faaliyetlerim ve tüm filmografime ilişkin böyle de bir girizgâh yapmış olalım.

**Mustafa Aslan:** Sakarya'da ne zaman izleriz hocam filmi, *Tavuri*'yi?

**Derviş Zaim:** Davet ederseniz *Başka Sinema* yollasın. Ben de bir gün gelir sizinle söyleşi yapmaktan mutlu olurum. Spesifik bir yapıt üzerine konuşmak hem biçim, hem içerik, hem tür üzerine derinleşme ihtimali üretebilir. Elbette bütün filmografi üzerine konuşmak benim sanatsal üretimime dair makro ölçekte açıcı şeyler söylemeyi sağlayacaktır ama tek bir filmi ele alıp onun üzerine konuşmak da bazen o film ekseninde başka tartışmaları ve derinleşmeyi getirebilir ki bu tecrübe de enteresandır. İnsanın aklına taze sorular ve kavrayışlarla doldurabilir.

**Mustafa Aslan:** Hocam sizde gelenekle model arasında bir çizgide olduğunuzla ilgili bir kanaat var. Filmlerinizi izlediğimizde mutlaka gelenekten beslendiğiniz ama gelenekte turnak içerisinde söylüyorum o düşünceyle takılı kalmayan onu bugüne uyarlayabilme ile ilgili bir şey var. Bu kendiliğinden gelişen, senaryoyu yazarken gelişen bir şey mi oldu? Yoksa ben böyle bir yönetmen olmak istiyorum diyerek, bilinçli bir şekilde mi buna yöneldiniz?

**Derviş Zaim:** Bir günde olmadı bunlar, yavaş yavaş evrimleşti. Ben evrime inanırım. Entellektüel, duygusal, sezgisel gelişim süreciniz içerisinde hakikatli bir bakışla düşünmeye gayret ederseniz, düşünme sürecinin kendisine değer verirsiniz ister istemez sahici sorularla ve problemlerle karşı karşıya kalırsınız. Benim içinde olduğunu düşünme süreci beni film ve romanlarımda yakalayacağınız sorulara getirdi: Biz bu dünyada neyin ardılıyız? Bizden öncekilerin birikiminden kendi hayatımızı zenginleştirmek için bir şeyler alabilir miyiz? Bizim ülkemizdeki, yaşadığımız coğrafyadaki geçmiş kültürün bugünkü meselelerimizi ele alırken kullanabileceğimiz bir değeri var mıdır? Kültürel ipuçları bize önümüzdeki hayat için, gelecek tasavvurları için bir pusula olabilir mi? Hayat serivim içinde tutturduğum güzergahlardan bir tanesi bu kulvardı. Bu tip sorular bizim ülkemiz için, bizim coğrafyamız için özellikle önemli sorular; çünkü malum kültürel manada Batıyla, Doğu arasında hep giden gelen bir ülkeyiz, dolayısıyla iki arada kalmış bir kültürel geçmişe sahip ülke olarak nasıl yaşayacağımıza dair soruları inceltmek sinemanın da görevlerinden bir tanesiydi. İnsanların kendilerine referans sistemleri, pusulalar bulmaları gerekir. Dolayısıyla bu sorunun peşine düştüğümüz zaman başvurabileceğim yerlerden başlıcalarının mit, menkıbe ve semboller olabileceğini zannediyordum. Mit, menkıbe ve sembollerini bir çerçeveye oturtacak mecra olarak sinema ile roman sanatını seçtim. Öte yandan mit, menkıbe ve sembollerini kullanarak bir sürü farklı sanat dalına da dalabilirsiniz. Ben mit, menkıbe ve sembollerini ele alıp sinema içinde ifade etmeye çalışırken 'gelenekten yararlanılarak daha taze bir anlatım elde edilebilir mi' diye kendime sordum. Yani, 'böylesi bir yaklaşım sayesinde biçimin ve içeriğin zenginleştirildiği bir toplam yaratılabilir mi' sorusunun peşine düştüm. Özellikle dördüncü filminden sonra yaptığım üç film ve çok sonra üretilen *Rüya* filmi (yani toplamda dört filmim) gelenekli sanatlardan yararlanacağım bir demetin içerisine girmeye başladı ki, 'bu filmleri tek tek say' dersiniz; *Cenneti Beklerken*, *Nokta*, *Gölgeler Suretler* ve *Rüya* adlı filmleri bu demetin içerisine sokabilirim. Yalnız filmlerimle ilgili konuşurken bu demetin dışında kalanların gelenekten yararlanma biçimlerinin hakkını yemek istemem. Onlar da yine gelenekle bir rabita içindedirler. Zaten gelenekten kopmak diye bir durum söz konusu olamaz. Sözgelimi

Çamur filminde Kibele kültürü ana eksenlerden birini oluşturur. Kibele de benim yaşadığım coğrafyanın bir parçasıdır ve bu topraklarda yaşayan bir sinemacı, yazar olarak tüm tarih ve geçmişi kucaklamak gerektiğini düşünüyorum. Geçmiş ve kültürü sekte biçimde sdece bir boyutu ile sahiplenmediğimi söylemek isterim.

**Mustafa Aslan:** Ben iki soru daha sorup daha sonra sizden soru isteyeceğim sevgili arkadaşlar. İlk olarak Suriye'yle ilgili meseleyi merak ediyorum. *Flashbellek* bu akşam da gösterecek, akşam beş buçuk gibi izleyeceğiz. İkinci olarak benzer bir hikâye şimdi Filistin'de de yaşanıyor. Ben *Flashbellek*'i izlediğimde, Filistin'de yaşanan olaylara gitti hep aklım. Suriye meselesiyle ilgili film yapmaya ne zaman karar verdiniz? Film 2019 yılında vizyona girdi. Senaryoyu ne zaman yazdınız? Bu dert nerden geldi size?

**Derviş Zaim:** Soruyu yanıtlamadan önce benim filmlerimin çağı yansıtmaya kapasiteleri üzerine birkaç söz söylemek faydalı olabilecektir. Benim yapmaya gayret ettiğim filmlerin biçim ve içerik bakımından geniş bir yelpazede konumlandığını zannediyorum. Aralarından bazılarında bizim coğrafyada yaşananlara, günümüze ve geçmişe şahitlik etme, ayna tutma, onları yorumlamaya yönelik bir boyut da sözkonusu. Mesela Susurluk ile ilgili yapılmış tek filmin (Filler ve Çimen) sahibi, eğer yanılmıyorsam, benim. Kıbrıs ile ilgili Türk sinemasında yapılmış bir avuç film var. Yeşilçam'ın yaptığı yirmi tane filmi hariç tutarsak, ki onların da yaklaşımlarının çok derin olmadığını söylemem gerekiyor, dördü beşi aşamayacak ciddi film ya bulunur ya bulunmaz. Sözüne ettiğim o bir avuç filmin dört tanesi bana aittir. Doğa ve çevre konusundaki duyarsızlığımızı gösteren filmlerimi de yelpazem genişliğine işaret etmek bakımından burada anmam gerekiyor. Filmlerimin konularının genişliği; Tabutta Rövaşata filmini ve başkalarını aklınıza getirirseniz sınıf, kadın, etnik gerginliklerin ele alınması diye uzatılabilir ama konumuz bunların tüketici biçimde sıralanması değil, burada sadece konu yelpazesinde neler bulunabileceğine dair fikir vermesi için kabaca sıraladım. Dolayısıyla bu tavrımın bir uzantısı olarak yakın zamanlarda bizi çok etkileyen, etkilemeye de devam edeceğe benzeyen bir insanlık dramını beyazperdeye taşımak istemiştım. Suriye sorunu başladığı zaman sanırım 2011 senesi idi, savaş etkisini bizim üzerimizde de yavaş yavaş hissettirmeye başlamıştı. Sadece sokakta gördüğümüz insanların tüm perişanlıkları ile büyük şehirlerde ortaya çıkmasıyla ilintili değildi bu etki. Medyanın gösterdiği olaylar, durumlar, karakterler ve bunların iç acıtıcı hali beni rahatsız ediyordu. Fakat bir süre sonra sokaklarda da bu iç acıtıcı şeyleri daha fazla görmeye başladık. Özellikle göçmenler, Ege'yi geçerken boğulan masum insanlar. O yıllarda Samos adasına tatile giderken uzakta yol alan mülteci botlarını farketmiş, adaya varınca da ıssız sahillere vuran boş cansimitlerini, kşmbilir ne azılara sahne olmuş yirtük botları görerek ürpermişim. Dram zaman içinde büyüyerek devam etti. Aylan bebeğin ıssız kumsala vuran cesedini hatırlayın. O sıralarda Türk sineması bu olguya ilişkin olarak birkaç film yapmaya başladı ama daha çok savaş nedeniyle Suriye'den kaçmak zorunda kalmış olan göçmenin Türkiye'de ayakta kalma mücadelesine yoğunlaştı, ya da Ege'yi geçerken başlarına gelen kazalara yoğunlaşmaya öncelik verdi.

*Flashbellek* filminde ben göçmenin Türkiyedeki ayakta kalma serrüveninde ziyade, 'Suriye'de ne oldu da olaylar bu hale erişti?' sorusunu kendime sormaya gayret ettim. İnsan savaşın içerisinde nasıl insan kalabilir? Bütün o şiddet banyosu içerisinde insan kalmanın yolları nedir? Bakın Ukrayna'dan tutun da Irak'a, Filistin'de olup bitenlere varıncaya kadar bir barut fıçısının üzerindeyiz. Savaş hayatımızın ortasına gelmiş vaziyette. İnsanlığı kurtaracak olan şeylerden bir tanesi insanın kendi içerisindeki eksikliğin ne olduğunu sunmak biçiminde ifade edilebilir diye düşünüyorum. Yani her taraf yangın yerine dönüşmüşken 'sen insanlığını nasıl koruyabilirsin? Başka insanlara nasıl model olabilirsin?' sorusu sorduğum sorulardan bir tanesiydi. Bu filmi öteki filmlerden ayırdeden ilk husus. Tekrarlamak gerekirse, film, daha evvel yapılanlardan farklı olarak sadece savaştan kaçmak zorunda kalan göçmenlerin dramına eğilmemektedir. Göçmenlerin dramına kısmen değinmekte ama onun yanısıra başka bir konuya daha ağırlıklı biçimde el atmaktadır. Savaşın kendisine, olayların nasıl başlamış olabileceğine, Suriye'de ne gibi insani durumların, dramların yaşanmış olabileceğine değinmektedir. Bu, Flaşbellek'i şu ana dek yapılmış olan göçmen temalı diğer filmlerin çoğunluğundan ayırdeden bir özelliktir.

İkincisi, Flaşbellek, herkesin neredeyse herkesle savaştığı, vahim bir şiddet atmosferinde süren savaş hikayelerini, olabildiğince geniş bir sosyal panorama çizerek birbirine entegre etmektedir. Esad rejimi, Özgür Ordu, İŞİD, Hristiyanlar, Ezidiler, Kürtler, Araplar, Nusayriler, Türkmenler bu yolculukta karşımıza çıkan unsurların bazılarıdır. Bu nedenle yapıt, geniş bir alana yayılan karakterizasyon, olay, durum, atmosfer sergileme niteliğine sahiptir.

Üçüncüsü, Flaşbellek Arap topraklarına ve Ortadoğu'ya ait geleneksel bir kültürel mirastan, Binbir Gece Masallar'ından faydalanmaktadır. Masalların yapısını ve karakterizasyonunu ödünç alıp onları sinema sanatı için tekrar yorumlamaktadır. Bunu yaparken onların varlıklarını mümkün olduğunca seyirciye hissettirmemeye çalışarak ana hikâyeye yerleştirmektedir. Tarih ve kültürün yağmalandığı bir çağda, bölgenin mitlerinden, masallarından yararlanma çabası yaşadığımız talihsiz coğrafyanın kültürüne saygı gösterisidir.

Sayılan nedenlerle film, ‘zavallı, çaresiz, başkalarına muhtaç, ilkel, arkaik, geri kalmış Ortadoğu Halkları’ klişesine katkıda bulunan yeni bir oryantalist bir film değildir. Aksine zengin bölge kültürünü temel alarak, oryantalist klişeleri kırmaya yönelmektedir.

Bu amacımı gerçekleştirmek için, yani yapıtın sahil olması için çok araştırdım, çok izledim, dolaştım. Bu noktada hikâyeyi gerçek bir olaya dayandırdığımı söylemem gerekiyor. Ceasar (‘Sezar’ diye okunan) diye bir karakterin adını duyduunuz mu hiç, bilmiyorum. Filmin esin kaynaklarından bir tanesi Sezar’ın hikayesidir. Sezar bir kod adı oluyor, gerçekten yaşadığı iddia edilen bir kişinin sonradan tanık koruma program içinde verilmiş bir takma isim oluyor. Savaşın başında Batı kamuoyunun Suriye savaşındaki olan bitenlere karşı bakışını değiştirmiş bir kişi bu. Ona dair biraz bilgi vereyim; Edindiğim bilgiler uyarınca, savaşın başlarında Sezar takma adlı kişi, Suriye devletinin istihbarat teşkilatı olan ‘muhaberat’ için çalışıyormuş. Açıkçası Sezar o sıralarda Esad yönetimi için görev yapıyormuş. Fakat çalışma dilimi içinde Sezar Esad’ın muhaliflere karşı giriştiği zulmü görüyor. Zaten muhaberat için çalışmak bu zulümle haşır neşir olmak anlamına geliyor. Muhtemelen vicdan muhasebesi yapıyor. Sonra da dünyayı ülkede olup bitenlerden haberdar etmek için elindeki belge ve görüntüleri alıyor, Suriye dışına kaçıyor. Onun kaçırıldığı görüntüler, muhalif insanların işkence edilmiş ve tasnif edilmiş dosyaları oluyor, belgeleri muhaberatın elinden gizlice kaçırıp yurt dışına, Avrupa’ya ve Amerika’yı götürüyor. Kaçırıldığı fotoğraflar Cenevre’de New York’ta BM çatısı altında sergileniyor. İnsan Hakları Derneği ve benzer bir sürü kuruluş da benzer biçimde savaşın durmasına yardım olabilir düşüncesi ile görüntülerin yayılmasına yardım ediyorlar. Hatta Amerika’da bir yasa çıkıyor onun adına, Sezar yasası diye. İşte koruma altında olduğu için kim olduğunu bilmediğim bu karakter, *Flashbellek* filminin esin kaynaklarından sadece bir tanesidir. Esin kaynaklarından olan bu karakter kurmaca bir karakterdir. Dramayı mükemmelleştirmek amacıyla ona başka özellikler eklenmiştir. Filmdeki ana karakter, kendi hayatını, ailesinin hayatını, bütün geçmişini riske ederek, ortalıktaki insanlık suçunu dünyaya deşifre etmeye kalkışmıştır. Bu cüretinin sonunda ölüm ile karşı karşıya kalabilir. Ama muhtemelen kendi içerisinde yükselen vicdan azabının sesine kulak vermiştir. Kendi vicdanının sesini duymuş ve korkusunu yenmiştir. Bu mesela na çatışmanın saptanması manasında önemliydi. Karakter filmde, vicdanın sesini bastırmak ile, o sese kulak kabartmak arasında, nerdeyse Antik Yunan tragediyalarındaki ikilemlere benzer bir ikilemin arasında kalmıştır. İşte bu gerilim ve karakterden hareket ederek bu karakterden iyi bir film ortaya çıkma ihtimali olabileceğini düşündüm. Soru sayesinde *Flashbellek* filminin senaryosu yavaş yavaş ortaya çıkmaya başladı. Amacım, savaşın ne kadar kötü olduğunu bir kere daha hatırlatmak ve ne koşulda olursa olsun insanı insan yapan şeyin, kendi hemcinsine yardım etmek, kendi içerisindeki insani olanı bulmaya çalışmak olduğunu sinema yoluyla hatırlatmaktı. Sinemanın eğlence boyutu önemlidir. Sinemada seyirciyi sıkmak en büyük günahdır. Ama bunların yanısıra sinemanın birey ve toplum için, anlam ile değer yaratması gerektiğini düşünüyorum. Değer, anlam yaratmayan bir sinema kalıcı değildir, çekirdektir, eğlenceliktir, er geç karanlığa karışır. Bu benim Türk sinemasından yöneteceğim eleştirilerden bir tanesi; değer yaratmak konusundaki yavaşlık ile eksikliğidir. Bunları önemli bir defo olarak görüyorum Türk sineması için. Dolayısıyla benim sinemamın “insanı daha da insan yapabilmek için girişilmiş bir çaba” diye nitelendirilmesi çok da büyük yanlış olmayabilir diye düşünüyorum. Son olarak şunu ekleyeyim: Tarih perspektifini eksik etmemeye ve işin kültür perspektifini ıskalamamaya gayret ederek film yapmaya çalışıyorum. Yazarken kendime sorduğum bazı temel sorular var. O sorular elbette çalıştığım işin şahsi, tikel naturasından da kaynaklanan başka biricik sorularla devam ediyor. Varolan soruları inceltmeye çalışıyorum. Mesela: “Burada kahraman kendi kişisel bütünlüğünü, ahlaki ve mitik bütünlüğünü, karakter amacı doğrultusunda tamamlamak için kendi karşıtı olan arketipe ilişkin neyi keşfetmelidir?” sorusu sorduğum en önemli sorulardan biridir. Flaşbellek’te de sorduğum sorulardan biri buydu. İkincisi filmde benimle aynı fikirde olmama ihtimali olan başka aktörlerin seslerinin filmin içinde yer almasına gayret ediyorum. Bu katkı filmi yaşananları soğukkanlı biçimde ele aktarmaya çalışan bir anlatıma kavuşturuyor. Yani bir anlamda, bir sürü farklı, çoklu sesin filmin içerisinde bulunmasını, farklı karakterlerin kendi cümlelerini, kendi adlarına kurmalarını istiyorum. Açıkçası filmde diyaloji ile heteroglossia mevcut olsun istiyorum Bakhtin’in jargonuyla ifade etmem gerekirse. Bu tavır Flaşbellek için de söz konusudur. Flaşbellek içerisinde aynı fikirde olmadığım, Suriye’de hüküm süren başka aktörlerin seslerinin işitilmesine izin verdim. Çünkü ses çoğulluğunun bana Suriye’de yaşanan meseleye mesafe alabilme imkanı sağlayacağını biliyordum. Yaşadığımız meseleye mesafe alabildiğiniz ölçüde soğukkanlılığınızı koruyabilirsiniz. Soğukkanlılığınızı korumak da yapıtın değerini artırabilir. Son olarak sinemanın davranışçı bir sanat olduğunu aklımdan çıkarmamaya çalışıyorum. Somut davranışlarla gözlemlenebilecek çatışmalardan doğan krizlere elveren bir hikaye çizgisini doğal akışı içinde inşa etmeye gayret ediyorum. Elbette filmin bir doktora tezi olmadığını da unutmama gayretini sürdürüyorum. Anlatmaya kalkışmıyorum. Gösteriyorum. Flaşbellek’te de Suriye olaylarını doğalcı bir bakışla ele almadık. Film Arap kültürünün köşe taşlarından Binbir Gece Masalları’nın yapısını anlatım tarzı olarak kendi bünyesine katıp bir yapı kurmaya çalışmaktadır. Bu yönü ile Türkiye seyircisine politik konuda yapılmış filmlerin sadece neorealist geleneğe bağlı olarak üretilemeyeceğini, o geleneğin dışında başka estetik anlayışla üretilebileceğini gösterme potansiyeli bulunabilir diye umuyorum. Filmin denediği bu patikanın benzer sinema eserlerinin çoğalması için bir

vesile teşkil etmesini diliyorum. Flaşbellek'in bu manada düşünüldüğü zaman, Türk sinema geleneğinden olumlu ve ayrı bir konumda olabileceğini ileri sürenler var.

**Mustafa Aslan:** Sevgili arkadaşlar bir soru sorduktan sonra size döneceğim, sorularınızı hazırlayın lütfen. Ama ben aklımdaki bir soruyu hocaya yüz yüze yakalamışken sormak istiyorum. Metinler arasılık meselesi var. Az önce hocanın *Flashbellek* filminin hikâyesini nasıl oluştururken yoğun bir okuma yaptığını dinledik. Filmlerinde metinler meselesi oldukça önemli. Aynı zamanda iki romanınız var. Derviş Zaim filmlerinde romanlarıyla konuşuyor. Filmleri kendi içerisinde konuşuyor. Kadim metinlerle konuşuyor. Mesela hemen hepimizin yedi uyurlar hikâyesi var. Bu klasik metinde "Ashabı Kehf" hikâyesi olarak geçen hikâyeyi mesela nasıl sinemaya aktarabiliyorsunuz? Onu nasıl harmanlıyorsunuz? Bunu yaparken yine tırnak içerisinde söylüyorum sıkıcı bir yönetmen olmuyorsunuz? Derviş Zaim izlerken sıkılmıyorsunuz, ama güçlü bir metinle karşılaşıyorsunuz. Ben şunu gördüm sayın hocam, onu açmanızı istiyorum. Bir: Derviş Zaim'i bu güçlü metinlerden haberdar olmadan izlediğinizde bir şey anlarsınız. İki: Bu metinlerden haberdar olup izlediğinizde başka bir şey anlıyorsunuz. Bu metinlerarasılık meselesi sizin belki en güçlü olduğunuz noktalardan bir tanesi. Bir tane daha söyleyeyim, biçimle estetiği çok dengeli kurabiliyorsunuz. Buna hayran kaldığımı kendi adıma söylüyorum. Bu metinler arası meselesini nasıl yorumluyorsunuz?

**Derviş Zaim:** Metinlerarasılık çok çeşitli disiplinlerle sinema arasında karşılıklı konuşmayı açmak ve irtibatlar kurmayı sürdürmek biçiminde tarif edilebilir. Metinlerarasılığın hangi yazarda nasıl şekiller alacağı, nasıl çıkacağı, o insanın küçük yaşlardan beri okuduğu şeyler, ilgi alanları, hayatında karşılaştığı meseleler, hocalarının kim olduğu, ne yaptığıyla da ilintilidir. Ben şanslıydım ki metinlerarası ilişkiler yaratmaya şmkan verebilecek bir kültür birikimi ve merakla sahip olabildim. Bireysel özelliklerimin yanısıra bir sürü başka faktör beraberce metinlerarasılık olgusunu filmlerime, romanlarıma aktarmamı kolaylaştırdı. Bunların bazısını sayarsam, iyi okullar, iyi hocalar, iyi kütüphanelerle karşı karşıya kaldım. Hayata dair edindiğim problematikler zamanla olgunlaştı, değişti, evrimleşti, başka problematiklere ulaştı. Son romanım *Rüyet*'ten bir örnek vereyim. Roman benim bir önceki filmim olan *Rüya* ile bağlantılıdır. *Rüya* filmi başlamadan önceki olayları ele alır. Ama sadece *Rüya* filmi değil başka rabıtalarda da sözkonusudur *Rüyet* adlı roman için. *Rüyet* romanının metinlerarasılık bağlamında ilişki kurmaya çalıştığı dikey ve yatay başka unsurların varlığı sayılabilir. Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisi romanın ana eksenlerinden birisidir. Bu yönü ile metinlerarasılığa yoğun biçimde yer verdiği söylenebilir. Dahası, Spinoza, mimarlık, şehircilik, çağdaş sanatlar gibi gibi başka disiplinlerle de ilişkiler var. Sadece edebi gelenekle değil başka öğelerle de konuşan, metinlerarasılık potansiyeli yüksek bir roman olmasını arzuladım.

Sinemanın ve edebiyatın bana faydası şu oldu; sinema size kim olduğunuzu keşfetmek için bir pusula verebilir. Şanslıysanız; eğer yeterince istekliyseniz, hayatta kim olduğunuzu nasıl bir hikâyeye ait olduğunuzu bulmanız için vesile olabilir. İyi bir hayata sahip olmak için gerekebilecek şeylerden biri, hayatta hangi hikâyelerin parçası olduğunuzu keşfetmekten geçebilir. 'Benim hikâyem ne?' diye sormak faydalıdır. Elbette hikâyelerinizin tonu değişecek, değişebilir, değişmesi de normaldir. Ama önce esas hikâyenizin ne olduğu meselesinin peşine düşmelisiniz. 'Benim ait olduğum hikâye hangisi? Ben hangi hikâyenin bir parçasıyım ve bu hikâyenin içerisinde yapmam gereken şey ne? Benim bu hikâye içerisinde eksik yaptığım şey ne?' Böyle sorularla yürürseniz hayatta daha mutlu olabileceğiniz şansınız artabilir. Hayatın amacı, Aristo'nun dediği gibi eudomonía, yani erdem sayesinde elde edilebilecek mutluluktur. Filmler, belli koşullarda, 'eudomonía' ile zenginleşmek konusunda fikir ve duygularınızı regüle etmenizi kolaylaştırabilirler. Ekrandaki hikâyeler sayesinde düşünme, hayata dair sorular biriktirme, varolanları inceltme aslında bir felsefe yapma girişimidir. Bu çağda felsefe filmlerle yapılabilir. Hatta bu çağda kitleler için konuşacak olursak insan ruhunu eğitmenin (eğer bu mümkün ise tabii) muhtemelen en önemli yollarından birisi, çeşitli filmleri izleyerek, filmler yaparak, filmler üzerine düşünerek insanın kendi hayatına çeki düzen vermesi biçiminde ifade edilebilir. Elbette vaaz verme tehlikesinin her zaman farkındayım ve o tuzağa düşmemeye gayret ediyorum bu işlere bulaşırken.

Metinler arasılık meselesini açmaya devam edeyim. Diyelim ki ekolojiyle ilgili bir film yapacağım. Ekoloji ile ilgili o güne kadar neler söylendi, neler yapıldığı, niçin öyle yapıldı bütün bunları etüt ediyorum. Ekoloji ile ilgili, çevreyle ilgili farklı düşünceler var. 'Bunların arasından hangilerinden yararlanabilirim?' diye bakıyorum. Sözelimi Süleyman ile karınca menkıbesinde anlatılan şey ile benim konseptim arasında bir ilişki olabilir mi diye bakabiliyorum. Bu senaryonun bir kenarına girebiliyor. Sonra o kutsal metinlerle benim yapmaya çalıştığım fikirler konuşmaya başlıyorlar. Ya da dünya edebiyatının birtakım isimleri; işte ne bileyim Don Kişot'tan tutun da Kafka'ya varıncaya kadar çeşitli isimlerle şu ya da bu şekilde metinlerarasılık ilişkisi içerisinde sohbet başlayabilirsiniz. Başka yönetmenlerle konuşursunuz, başka sanatlara konuşursunuz. Mimar Sinan'ın eseri olan Süleymaniye sizin filminizin biçimi üzerine etki edebilir. Nasıl etki edebilir? *Rüya* filminden hareketle anlatayım. *Rüya* filmi yaparken Süleymaniye'nin mimarisine baktım, ve şu soruyu sordum: O yapıda bana sinemanın biçiminin bulma bakımından işime yarayabilecek en önemli şey ne olabilir? Osmanlı klasik mimarisinin biçimi,

yanılmıyorsam, ritm ve varyasyonun üzerine oturur. Tekrar ve varyasyonu acaba Osmanlı klasik mimarisiyle ilgili yaptığım *Rüya* filmine biçim olarak nasıl katabilirim sorusunu sordum. Onun peşinden düşünmeye başladım. Tekrar ve varyasyonu kullanarak biçim araştırmasına girişebileceğini gördüm. Mimar Sinan bu manada benimle böyle bir hasbıhal içerisinde oldu. Listeleri uzatmak mümkün. Ama bunları dediğim gibi bir bilmeceye bulmacaya dönüştürmüyorum. Bu filmleri anlayabilmek, onlardan zevk alabilmek için entellektüel bilgi ile donanmanıza gerek yok. Bunları bilmeyenlerin de izledikleri filmde zevk almalarını isterim.

Benim sinemacı olurken amacım sadece felsefe yapmak değil, sinema buna indirgenemez, benim esas amacım sizlere eğlenceli bir doksan dakika vermektir. Sıkılmayacağınız iki saat geçirmenizi sağlamaktır, iyi bir hikâye anlatmaya çalışmaktır. Benim iyi bir öykü anlatıcısı olmak gibi bir görevim var. Ben ders anlatmıyorum, vaaz vermiyorum, hutbe okumuyorum; iyi bir hikâye anlatmakla mükellefim. Eğlenceli hikayenin içerisine koyduğum şeyler, ekstra şeylerdir. Bunun farkında olarak filmlerimi yaptığımı bilmenizi isterim. Çünkü sinemanın asal görevlerinden bir tanesi eğlendirmektir. Romanın insana keyif vermesi gerektiğini düşünüyorum. Romanlarının derin olmasını sağlamaya çalışırım ama bir taraftan da okuma zevki bağışlamalarını da isterim.

**Mustafa Aslan:** Hocam teşekkür ediyorum. İsterseniz bu aşamda salonda bulunan seyircilerimizin sorularıyla devam edelim.

**Fehmi Duman (seyirci):** Limasollusunuz, Kıbrıslısınız. Kıbrısla ilgili ne yaptınız bugüne kadar, bundan sonra da bir şeyler yapacak mısınız?

**Derviş Zaim:** Kıbrıs için ilk yaptığım filmin adı *Çamur*'dur. *Çamur* benim üçüncü filmim. Altıncı filmim *Gölgeleri ve Suretler* yine Kıbrıs'la ilgilidir. Bir belgeselim var (*Paralel Yolculuklar*) ve en son filmim (belgesel) *Tavuri* yine Kıbrıs'la ilgilidir. Kıbrıs'la ilgili dört tane eserim var. Görevini yapmanın rahatlığı için uyuyorum.

**Vadullah Taş (seyirci):** Hocam öncelikle hoş geldiniz. *Filler ve Çimen* filminizi ben sinemada izledim. Öyle DVD'de ya da bir kasette izlemedim. Gerçekten sinemada filmlerinizi izlemek ayrı bir zevktir. O filmi çektiğiniz dönemde *Kurtlar Vadisi* dizisi yoktu. O filmde sonra mafya dizileri görülmeye başlandı. O filmde Ali Sürmeli'nin rolü çok önemliydi. Sanırım siz keşfettiniz Ali Sürmeli'yi. Çünkü *Filler ve Çimen*'den sonra Ali Sürmeli'yi hep o rollerde gördüm. Bu hususta neler söylemek istersiniz.

**Derviş Zaim:** Sağ olun soru için teşekkür ediyorum. Benim filmlerime baktığınız zaman hem Türkiye'yi hem yaşadığımız coğrafyayı saran meselelere doğrudan bir el atma çabası görülür. Türkiye'de devletin çürümesi, devletin içerisindeki bozukluklar, derin devlet, istihbarat, güvenlik ağının çökmesi, terör, bütün bunların başımızı ağrıttığı ortada. Bununla ilgili bir film yapmak gibi bir niyetim vardı; *Filler ve Çimen* öyle yapıldı. Filmi görmeyen arkadaşlar nerede bulurlar, nasıl buldular bilmiyorum, inşallah bulursunuz izlersiniz. O filmin benzerinin bir kere daha yapılma ihtimalinin zayıf olduğunu düşünüyorum; filmin söylediği ve tartıştığı şeyler bağlamında kolay kolay yapımca, finans bulamayacağı kanaatindeyim. Saydığım özelliklerinin yanı sıra o yapıt sonradan daha belirgin hale gelecek bir örüntünün net biçimde görünmesini sağlamıştı. Filmin yapısını kurarken az veya çok ebru sanatının yapısından esinlenmeye çalışmıştık. Ebru sanatını yaparken tesadüfün büyük önemi vardır. Ebru sanatında ebrucunun önünde sıvı halde bir kitle vardır; fırçadaki damlalar o kitleye damlar, ama her defasında ebru yapan aynı deseni tutturamaz. Çünkü icra ederken işin içerisine şans da girer. Burada külli irade, cüzi irade ayırımından bahsetmenin tam sırası, ama uzatmayalım. Ebru yaparken tecrübe edilen bahsettiğim tesadüfi taraf, benim filmin yapısını oluştururken kullandığım esin kaynaklarımdan bir tanesi oldu. Filmin başrol karakterlerinden bir tanesi olan Havva hobi olarak ebru yapıyordu. Ebru yaptığı için de ebrunun yapılma sürecinde gözlemlenen tesadüfler fikrinden hareket ederek acaba şans, zorunluluk arasındaki ilişkiyi de sorgulayan bir film yapabilir miyim sorusunu kendime sordum. Çünkü bu çıkış noktası filmde bana özgürlükle ilgili daha inceltirilmiş sorular ortaya çıkarmayı sağlayacaktı. Bu sayede film, kader, yazgı ve özgürlük üzerine bir düşüdüğü bir girişim haline getirilebilirdi. *Filler ve Çimen*'de birbiri ile mücadele eden bir sürü grup var. Bu gruplar ve karakterler filmin akışı içinde bazen hikaye mantığının nedensellikleri yüzünden değil tesadüfen bir araya geliyorlar, şans eseri rastlıyorlar. Anlam o tesadüflerden doğabiliyor, çatışma nedenselliğe dayanan hikaye çizgisinin yanı sıra tesadüflerden de çıkıyor. Neredeyse o günlerin Türkiye'deki kaosunu hatırlatan bir yapısı olsun istemişim ve bunu da biçim olarak ebru sanatının yapılışı esnasında gözlemlenecek o bilinmezliğe, tesadüflere, eylem ile şans arasında girift ilişkiye dayandırmak diye bir fikrim vardı. Bu fikrimi icra ederken yapıtın biçim ve içerik ilişkisini dengeli bir biçimde yerliyerine oturtmaya gayret etmişim. *Filler ve Çimen*, benim ikinci filmim, beş altı yıl sonra ortaya çıkacak dördüncü filmimde belirecek olan gelenekli sanatlardan yararlanma eğilimimi daha o zamandan müjdeliyordu. Ebru ilk el attığım geleneksel sanattır, *Filler ve Çimen*'nin anlatı yapısı içindeki payı çok büyük değildir. Gelenekli sanatların filmlerimin yapısı içindeki payları dördüncü filmim *Cenneti Beklerken* sonra belirginleşti, oradaki minyatür sanatıyla ortaya çıktı. Sonra beşinci filmin *Nokta*'da klasik Osmanlı halk sanatı olarak kendini duyurdu. Altıncı filmim *Gölgeleri Suretler* 'de de gölge oyunundan yararlanmak olarak zuhur etti.



**Mesut AYTEKİN, Doç. Dr. (seyirci):** Hocam, tam bitirdiğiniz yerden benim bir sorum olacaktı. Biçim ve içerik ikisi çok önemli. Türk sinemasına da çok tartışılan bir şey. İçerik olarak bunun başarılı olduğunu söyleyebiliriz belki ama biçim olarak bunu yapmak çok zor. Ulusal sinema akımında, milli sinemada bunu çok gördük ama siz biçim-içerik uyumunu başka bir yere taşıdınız. Özellikle *Nokta* filminde bunu çok başardığınızı düşünüyorum. Biçim kısmını başarmak ciddi problem. Kamera kullanımı, mekânın devamlılığı, karakterin devamlılığı. Öğrenciler arasında da konuştuğumuz ciddi bir problem bu. Bunu biraz açabilir misiniz? Bir de ayrıca; röportajlarınızda, yazılarınızda alüvyonik sinema diye bir kavram kullanıyorsunuz. Bunu da biraz açarsanız çok memnun olurum.

**Derviş Zaim:** Bizim çok güçlü bir geleneğimiz var, bunda hem fikiriz. Uzun bir yürüyüşün sonucunda bir sürü kültürle tanışarak Anadolu'ya geldik. Anadolu'nun halklarıyla ilişki kurduk. Onlardan etkilendik, onları etkiledik. Sonuçta biriken büyük bir kültür var. Ama büyük bir geçmişe, büyük bir tarihe sahip olmak bugünü zengin yaşamının garantisi değildir. Ona sahip çıkmanız gerekir, geleneğe nasıl sahip çıkarsınız, geleneği nasıl bugün tevarüs edersiniz? Birkaç yolu var; bir tanesi 'kes yapıştır' yöntemidir. 'Kes yapıştır' yöntemi ne demektir? Alırsın Yunus Emre'nin dizesini ya da önemli bir halk şairinin, ozanın dizesini bugün yaptığın bir türküye söz olarak ya da beste olarak yapıştırırsın. Bir minyatürün aynısını alırsın, onu günümüzde yapacağın bir dekora uygulamaya çalışırsın; bir çizgi roman karesinde, karenin bir parçası olarak kullanırsın. Efendim, İtri'nin bir müziğini alırsın film müziği yaparsın ki, bu da yine kes yapıştır girişimidir. Bunlara itirazım yok. Bu metodu kullanabiliriz, kullanmalıyız, kullanmamızın hiçbir sakıncası yok. Fakat kes yapıştır yöntemi gelenekten yararlanmanın en ideal yolu değildir. Gelenekten yararlanmanın daha derinlemesine kavrayışla yapılabilecek yolları vardır. Bu nedir? Ben nasıl yaptığımı anlatmaya gayret edeyim. Geleneğin yapılarını bakıyorum. Geleneğin bana çok çeşitli sanatlar ya da disiplinler sayesinde sunabileceği yapılara bakıyorum. Bu yapıları, tema, tür, konuya olan uygunlukları ölçüsünde alıyorum, aldığım yapılardan yapacağım film için metafor üretmeye çalışıyorum. Bu ikinci yöntem sizi daha derin bir yerlere götürebilme ihtimali olan yöntemdir. Örneklerle açıklamaya çalışalım; *Cenneti Beklerken*'de yani dördüncü filmimde, klasik Osmanlı minyatüründen yararlanmak istedim. Klasik minyatürün yapısına baktığımız zaman çok farklı zamanları ve mekânları bir araya getirebilirler. Örnek vereyim. Biz bir üniversite salonunda oturuyoruz, 21. Yüzyılda sakarya üniversitesinde bir söyleşideyiz. Nakkaş anlatımını bilemek adına buraya 19. yüzyıldan bir başka olayı, mekânı nakşedebilir, mesela şu salonun içerisine başka bir mekânı yerleştirebilir. Veya bu salonun biraz uzağına getirebilir onu. Atıyorum, Sakarya'nın 20 yüzyılın başındaki bir meydanını günümüzdeki salona küçülterek koyabilir. Bunu niçin yapar? Senaryo amacını gerçekleştirmek adına daha geniş, daha yetkin bir anlatımı seyirciye verebilmek için yapar. Ben klasik Osmanlı minyatürüne bakınca sinema için buradan nasıl bir metafor üretebilirim sorusunu kendime sorarak minyatür sanatını yorumlamaya çalıştım. 'Minyatür nasıl yorumlanabilir, klasik Osmanlı minyatürünün bir sinema yönetmeni olarak işime yarayacak tarafı ne olabilir?' dedim. Baktım ki minyatür sanatında zaman ve mekân oynak biçimde inşa edilebiliyor. Nakkaş minyatür yaparken zamanı ya da mekânı linear olarak inşa etmiyor, kırabiliyor zamanı ya da mekânı. Peki ben bunları sinema filmine, sinemanın yapısına aktarabilir miyim? Bu tip sorularla boğuşa boğuşa *Cenneti Beklerken*'in biçimsel yapısı yavaş yavaş ortaya çıktı. *Cenneti Beklerken* içindeki kimi sahnelerde insanlar, mesela minyatürcü Eflatun ile çırağı; aynalara baksalar dahi içinde buldukları odanın yansısını göremezler, çünkü yönetmen o odanın yansısı yerine bir sonraki sahnede gidecekleri sahnenin yansısını yerleştirmiştir. Açıkçası, mekân aynen bir minyatürdeki gibi başka bir mekânın içerisine alınmıştır benim *Cenneti Beklerken* filmimin kimi sahnelerinde. İşte size gelenekten yaralamanın yollarından bir tanesi. Ama bunu her sahnede, sık sık yapamazdım. Çünkü seyirci illüzyonu kırılırdı. Onu yedirmek lazımdı ki öyle yapmaya gayret ettim. Aksi halde film bir deneysel filme dönüşürdü ki onu salonlarda kitleye sunmak ve yaygın biçimde izlenmesini sağlamak gibi bir amaç peşindeydim. Deneysel tonu artırmak istemedim dolayısıyla.

**Öğrenci (seyirci):** Değerli hocam ben de birçok filminizi izledim. Şimdi sizinle burada olmaktan çok mutluyum. İletişim Fakültesi Gazetecilik bölümü öğrencisiyim. Ben gazetecilik öğrencisi olduğum zaman, gazeteciliği anlamaya çalıştığımda şöyle bir tanım görmüştüm. Bir gazeteci olayın sansasyonel bir habere dönüşmesine, dolayısıyla da işte kişinin nesneye indirgenmesinin önüne geçmesinden sorumlu diye bir tanım okumuştum. Dolayısıyla bu tanım benim çok hoşuma gitmişti. Az önce insana değer öğretmek dediniz hocam. Şimdi gazetecilik açısından böyle baktığımız zaman evet görüyoruz ki gazeteciliğin de bir formülü var. Özellikle ticari açıdan ele aldığımız zaman bu pek mümkün olmuyor ve alternatif bir gazetecilik ortaya çıkıyor. Sinemada da ben insana değer öğretmek adına da sizin bu hani kişinin nesneye indirgenmemesi açısından ve insana değer öğretmek ilişkisini sizden biraz daha açmanızı isterim hocam. Filmlerinizde bunu anlamaya çalışıyorum, görüyorum. Sorum bu yönde olacak. Teşekkür ederim hocam.

**Derviş Zaim:** Yapmaya çalıştığım şey; Platon'un ya da Eflatun'un sormaya çalıştığı şeyin sinemadaki izdüşümünü, mümkün olabildiğince görünür kılmaya çalışmak biçiminde ifade edilebilir yanılmıyorsam. Bir erdem ahlakıyla "Acaba biz kendimizi nasıl daha insan yapabiliriz?" "Kötülüğü mümkün olduğu kadar daha uzakta tutabilmenin imkânları var mıdır?" Elbette kötülüğün ortadan kolay kolay kalkamayabileceğini aklıma getirecek

böyle konuşuyorum. Bir erdem ahlakının peşinde bir sinema kurmak için elbette Antik Yunan düşüncesi daha sonra Müslüman filozofları anlamaya, hissetmeye çalışıyorum. Müslüman düşüncesinin en berrak zamanlarından biri olan 12. Yüzyıl Anadolu'suna göz atıyorum. 12. Yüzyıl Anadolu'su keşfetmemiz gereken ırmaklardan bir tanesidir. Elbette, onlara bakıp düşünceyi bugünden yorumlamak kaydıyla. Yalnız düşünce yelpazemin Antik Yunan ile 12. Yüzyıl Anadolu felsefesi arasında kaldığının zannedilmesini istemiyorum. Beni etkilemiş her fikrin ince ince dökümünü burada yapmamız hem zor, hem gereksiz. Şu an Viktor Frankl'ın 'İnsanın Anlam Arayışı' adlı kitabını okuyorum mesela.

**Tunç Yıldırım, Doç. Dr. (seyirci):** Merhaba. Hoş geldiniz. Ben doçent doktor Tunç Yıldırım. Sinema tarihçisiyim. Düzce Üniversitesi'nden geliyorum. Sizin filmografinizi öğrencilik yıllarımdan beri biliyorum, takip ediyorum. İşte demin yaptığımız konuşmaları da dikkatle dinledim. Birkaç sorum var. Belki de birkaç eleştirim var. Öncelikle şu mesela işte Vadullah bey *Filler ve Çimen* üzerinden bir giriş yaptı. Ben *Filler ve Çimen*'i hem sinemada görmüştüm hem daha sonra DVD'sini alıp ziledim. *Filler ve Çimen*'i gördükten sonra sağlam bir politik film beklemiştim ve onu Özcan Alper'in *Sonbahar*'ında gördüm. Yine sizin sorunsallaştırdığınız Türkiye'nin 90 yıllarına odaklanıyordu. Ondan sonra da Emin Alper'in *Abluka*'sı geldi. Yani siz sonuçta Türk sineması'nın Yeşilçam sonrası dönemde birçok sinema yazarının Yeni Türkiye Sineması dönemini açtığı varsayılan Tabutta Röveşata'nın yönetmenisiniz. O dönemde politik film yapmış birisiniz. *Filler ve Çimen*'in üzerine konuşuyorum. Bu bahsettiğim üç filmin doksanlı yılların Türkiye'si ekseninde; işte sizin *Filler ve Çimen*'iniz, Özcan Alper'in *Sonbahar*'ı ve Emin Alper'in *Abluka*'sını birlikte değerlendirebilir miyiz? Nasıl değerlendirebiliriz? Teşekkür ederim.

**Derviş Zaim:** Ben *Sonbahar*'la ilgili konuşabilirim, öteki filmi izlemedim çünkü. *Sonbahar* bir politik mahkûmun, eğer izlediklerim beni yanıltmıyorsa, serbest bırakılmasının sonrasında geçmişte çektiği patosla ilgili bir filmidir. O dönem yapılması gereken şeylerden bir tanesi olduğu söylenebilir, çünkü bizim gerçekliğimizin bir parçasıydı. Dolayısıyla olumlu karşılamak dışında bir şey söyleyemem. Sadece kendi adıma konuşabilmek gibi bir özgürlüğü yaşamama izin verirsiniz, sevinirim. Politik sinemada benim yaptığım filmler bağlamında konuşmak gerekirse benim filmografimin temsil ediciliğini ve yelpaze genişliğinin sinemamızda, eğer yanıltmıyorsam, ender biçimde gözüktüğünü söylemem gerekiyor. Kıbrıs'la ilgili yapılan birkaç filmin sahibi benim. Türk sinemasında senelerdir devam eden Kıbrıs sorunuyla ilgili derin ve ciddi film pek yapılmamıştır. Yılmaz Güney, 60'larda yeşilçam için çekilen Kıbrıs'la ilgili vurdulu kırdılı bir filmde oynar. Metin Erksan 'Sensiz Yaşayamam' filmi savaştan birkaç ay sonra 1975'te Kıbrıs'ta çeker ama Kıbrıs'ın birkaç ay önce yaşadığı savaşın ya da 60'lı yıllarda yaşananların esamesi o filmde yoktur. Kısacası Türk sineması 60'lı yıllardaki ana akım söylem hariç adaya sırtını dönmüştür. *Çamur* benim Türkiye sinemasında ada ile ilgili yıllar sonrasında yaptığım ilk filmidir. *Gölgeler Suretler* yine benim adayla ilgili bir başka filmimdir ve üstelik bu ikisi Kıbrıs'ın kritik iki farklı döneminin, 64 sonrası ve 74 sonrası dönemlerinin filmleridir. Keza *Paralel Yolculuklar* adlı belgesel yine benim tarafımdan yapılmıştır. Türk sinemasında Suriye'yle ilgili yapılmış filmler azdır. Onların arasında Suriye'de neler oldu babında soru soran tek filmin sahibi yine benim Flaşbellek filmimdir. "90'larda Türkiyede politik ve toplumsal durum nasıldı" meselesini bütün aktörleriyle, olabildiğince geniş ve derin biçimde ele almaya çalışan ender filmlerden bir tanesi *Filler ve Çimen*'dir. O film perdenin arkasında neler döndüğünü aktrama çalışmak ve hakikatli bir Türkiye portresi çizmek adına o dönemde varolan çeşitli grup, unsur, yapıları drama içinde bir araya getirmeye gayret etmektedir. Türk politik sineması neo-realist bir damardan gider. Bazen neo-realizmi, minimalistik bir stil ile beraber götürür. Bu tarz grift sorunlar yumağı olan Türkiyenin yetkin, inandırıcı tablosunu çizmekte bazen yetersiz kalabiliyor. Yapımdan fikri tembellikten, alışkanlıklardan gelen sorunları aşamadığı için belki de çare yoktur. Ama *Filler ve Çimen*'den sonra benzer bir kavrayışla o dönemi ve ondan sonraki dönemleri ele alan bir başka Türk filminin ortada olduğunu zannetmiyorum. Malum aradan 30 yıl geçti sayılır, halen *Filler ve Çimen* dışında Susurluk'la ilgili yapılmış ikinci bir Türk filmi yoktur. Sadece politik karmaşa ve baskıdan etkilenmiş karakterlerin hayatta kalabilme, tutunabilme meseleleriyle ilintili işler yapılmıştır, yapılmaya devam etmektedir. Bunları küçümsemiyorum, bunların sayısının artması gerekiyor. Bunlar sağlık belirtisidir. Ama meseleyi bu tip işlerden ibaret görmemek gerektiğini söylemem gerekiyor. Benim yapmaya çalıştığım şeylerden biri sanırım şöyle ifade edilebilir. Neorealizm ve minimalizm haricinde, sinemanın biçim ve içerik olarak politik soru sorma bakımından yetkinliğini artırmaya çalışıyorum. Sadece politik olaylardan olumsuz etkilenen insanların, o etkilerden sonra neler hissettiğini değil (o etkileri ele almakla birlikte) etrafı bir sürü başka etken ve çarpınla birlikte ele almaya gayret ediyorum. Kıbrıs 1963'ü yapıyor olmamın nedeni buydu. 1974 sonrasındaki Kıbrıs'ı yapmamın nedeni buydu. Suriye'yle ilgili filmi yapmamın nedeni budur. Doğa ve insan konusu Türkiye'nin en önemli politik sorunlarından bir tanesi. Doğayla ilişkimizi ele alan üç tane film yaptım. O filmlerin söylediği şeylerden biri insan ve öteki canlıların arasında bir eşitlik ilişkisi bulunduğudur. Bu kavrayışın bana filmlerimdeki politik tartışma çitasını yukarı çıkarma ihtimali bağışlamış olabileceğini zannediyorum. Son olarak büyük şehirlerde günümüzün çarpık kapitalizminin sonuçlarını, sancılarını sergileyen *Rüya* filminin meseleyi ele alış biçimi, sergilediği karakter, durum, çevreler sinemamız için enderdir.

**Mustafa Aslan:** Söyleşimizin sonuna doğru seyri biraz değiştirmek istiyorum. Sinemaya nasıl başladınız? Başlangıç hikayenizin genç arkadaşlarımız için bir ilham olabileceğini düşünüyorum.

**Derviş Zaim:** Boğaziçi üniversitesinde eğitim gördüm. Boğaziçi üniversitesinde o sıralarda çok işlek kulüpler zinciri vardı. Ben birinci sınıftan itibaren fark ettim ki okuduğum bölüm çok da fazla bana yakın değil. Ben de sinemayı merak saldım. Seçmeli bir sinema dersi aldım. Seçmeli sinema dersi esnasında hoca beni setine davet etti. Reklam filmleri çekiyordu. İkinci sınıfta almıştım o dersi. O sete gitmek virüsün kanıma girmesine neden oldu. Ondan sonra ölümcül bir hastalığa yakalandım. Sinema virüsüne yakalandım. Okulu bırakıp formal bir sinema eğitimine gitmem söz konusu olabiliirdi. Yurt dışına gidebilir miyim diye çok bakındım. Olmadı, çeşitli nedenler dolayısıyla. Şimdi geriye baktığım zaman iyi ki o zamanlarda, o yaşlarda formal bir sinema eğitimine geçmemişim diye düşünüyorum. Sebebini de söyleyeyim. Çok erken yaşlarda formal bir eğitimin tornasından geçmek bazen potansiyelinizi değerlendirememeniz gibi bir sonuca yol açabiliyor. Ben, bir başka açıdan da şanslıydım. Boğaziçi Üniversitesi'nde aldığım seçmeli derslerde bana çeşitli konularda yardımcı olacak çok çeşitli insanlarla, hocalarla tanıştım; felsefe bölümünden, ekonomi bölümünden, edebiyat bölümünden. Onlar benim en azından bir roman yazmamı, hikaye bulup hikâye anlatmanın dinamiğini anlamamı kolaylaştırdılar. Eğer formal bir eğitim görmüş olsaydım ve bazı hocaların atölyelerine girmiş olsaydım o formal eğitimler içerisinde -sinema televizyon fakültelerinde- çok muhtemelen örselenmiş birisi olarak çıkacaktım. Örselenmiş birisi olarak çıkmadım. Benim şansım şu oldu; hocalarım beni ezmediler. Seni ezmeyen hocaya sahip olmak o kadar hayırlı bir şeydir ki anlatamam. Çocuklar, görevlerinizden bir tanesi şu olmalıdır; sizi ezmeyecek, sizi yerle yeksan etmeyecek en uygun hocayı bulmak ve ona takılmak. Hangi hikayenin parçası olduğunuzu keşfetme sürecinden bahsediyorum ya, ha o sürecin bir parçası da budur. Sizi ezmeyecek ya da tatlı sert ezerek bir hoca bulmak hayırlıdır. Çünkü hiç dayak yememek de iyi bir şey değildir. Arada sizi birilerinin dövmesi de lazımdır. Arada dayak yemeniz de lazımdır ama o dayağı yedikten sonra üstünüzü şöyle bir silkeleyip yola devam etmeniz lazım. O yediğiniz dayağın sizi kavurmaması lazım. Söylemeye çalıştığım şey şu: Boks antrenörü boks için ona gelen amatörü yerle yeksan etmemelidir, onu kavurmamalıdır, onu ezmemelidir. Benim şansım beni ezmeyen hocalarım oldu. Beni ezmedikleri için omurgamı dik tutmayı her zaman başarabildim. Bu bir şanstı. Mesela ilk filmim *Tabutta Röveşata*'yı imkânsız denilebilecek koşullarda yaptım. Bu, "gerilla tarzı"nda bir iş yapmak anlamına geliyordu, çünkü o sırada Türk sinemasında yılda altı ya da yedi tane film yapılabiliyordu. O filmi neredeyse sıfır bütçeyle yaptık. Kelle koltuk yaptık. Eğer Yeşilçam'a yapımcı bulmak amacıyla gitseydim, *Tabutta Röveşata*'yı muhtemelen o hali ile çekemeyecektim. Nitekim önce birkaç Yeşilçam dışı muteber yapımcıya senaryoyu vermeyi denedim. Ama beni geri aramadılar. Zaman geçip de yapımcı bulmak konusunda çaresiz kalınca şu yola daldım: "Ben bu filmi düşük bütçe ile kendim nasıl yapabilirim?". Bu sorunun peşine düşmeye başladım. O yüzden 'elimde ne kaynak var; ha elimdeki bu sınırlı kaynaklarla bunu yapabilirim, bu kadarını ise böyle yapacağım, şöyle yapacağım' dedim. Koşulları gerçekçi biçimde tahlil edip şartlara uygun bir senaryo ortaya çıkarmaya çalıştım, eldeki senaryoya göre yapım tasarımı ortaya çıktı, buna göre rejisi ortaya çıktı. Zaten tavuk yumurta ilişkisine benzer bir süreç yaşıyordum bu faktörlerle ilgilenirken. Gerilla tarzında yapılmış o film bana, ikinci filmi yapma şansı verdi. Bu da *Filler ve Çimen*'di, az önce sözünü ettiğimiz film. Gene o da yarı gerilla tarzında yapılmış bir film. Çok sınırlı bütçeyle yapılmış film. Çünkü ilk filmim *Tabutta Röveşata* başarılı olmuştu, onu Fransız kanalı ARTE'ye satmıştım. ARTE'den gelen küçük bir para, maya oldu *Filler ve Çimen*'in ortakları da mütevazı katkılar koydular, o sayede yapıtı çektik. *Filler ve Çimen*, konusu ve yapım tasarımı itibari ile o dönemde başka türlü çekilemezdi. Orada söylenen şey, söylemeye çalıştığım şey, o filmin yapısı, o filmin kurulumu (eğer başka türlü yapım koşulları aramaya kalksaydık) kolay kolay ortaya çıkamayabilirdi. Ki o aşamayı da gerçekleştirmeyi filmi çekmeyi başlamadan önce denedim. Olmayacağını anlayanca yine gerilla yoluna daldım. Az evvel gerilla tarsi film yapmak adımı verdiğim bir benzetme yaptım ilk filmin yapım koşullarını anlatırken. Bu metafordan hareket ederek konuşacak olursam, ancak üçüncü filmimden sonra düzenli orduya benzer yapım ve kaynaklarla film yapmaya geçtim. Ancak dördüncü filmimde TC Kültür bakanlığı desteği aldım. Üretmek hiç kolay olmadı anlayacağınız ve hala daha devam ediyor bu zorlu süreç. Filmografimdeki yapıtların yapım biçimlerinin birbirinden farklı ve esnek olmalarının bana üretim sürecini sürdürmekte yardım edebildiğini zannediyorum.

**Mehmet Güzel, Doç. Dr. (seyirci):** Tekrar hoş geldiniz. İlham verici konuşuyorsunuz. Onu da kişisel hikâyenizden yola çıkarak yıllar önce bir radyo programında, yanlış da hatırlıyor olabilirim ama düzeltirseniz sevinirim, ilham vermek ve yaratıcılık üzerine bir açıklamanız vardı. Takdir edersiniz bu tür etkinlikler ve tabii sinema yapıyorsunuz çok ilham verici. Bir taraftan çalışmaya inandığınızı söylemiştiniz. Şimdi aramızda çok sayıda gazeteci, senarist, yönetmen aday, motivasyon arayan öğrencimiz de var. Şimdi bu yaratıcılık, ilham meselesinde neler söylersiniz? O günkü radyo programında şöyle bir şey demiştiniz; "siz ilham verici bir iş yapıyorsunuz ama çok da ilham beklemiyorsunuz." Yani bu kişisel yolculuğunu, kişisel menkıbesini gerçekleştirecek senaristler, gazeteciler, yönetmen adayları nereden başlayacak? Ne yapacak ya da yaratıcılık için. Bununla ilgili bize ilham verirseniz sevinirim.

**Derviş Zaim:** Sizi rahatsız edici şey ne ise onun peşine düşün. Sizin hayattaki söylemek istediğiniz ya da daha doğrusu karşılaşmak istediğiniz mesele ne ise o meselenin peşine düşün. Onunla ilgili yanıtlar bulmaya gayret edin. Sonra size yardımcı olacak başka şeyler vardır. Her insanın yoğurt yeme biçimi farklıdır. Bazıları derler ki; benim hayattaki meselem bu, bununla ilgili bir film yapacağım. Ama insanlığın sana verdiği altı tane arketip vardır. Altı tane hikâye vardır. Bu altı tane arketipin hangisi sana uyuyor ve senin hikâyeni kurmana yardım edecek diye düşünmeye başlayabilirsin. Aslında bütün mesele, insanın çektiği acıyı net bir biçimde tanımlayabilmesi. Fakat yaratıcılık adını verdiğimiz şey; o yarayla yüz yüze gelmek, o yarayla her zaman karşı karşıya gelmek ve o yarayı açıp baktıktan sonra kendini mahvetmeden yaratma yoluna girebilmeyi gerektirir. Akli melekeleri diri tutarak çalışmayı gerektirir. Yaratıcılık, çalışmak demektir. Kan, ter ve gözyaşındır. Çalışmaya melekler yardım etmezler, esin perileri yardım etmezler. Ancak görevini yapan, mesaisini yapan bir insana esin perileri yardım edebilirler. Koku alma duyusu mesaiyle birlikte ortaya çıkar. Bazı insanlar vardır Allah vergisi yetenekleriyle çok daha iyi koku alırlar. Hikâyeleri de bu yeteneklerinin üzerine oturur. Hep denir ya yaratıcılık, ilişki kurabilme becerisidir. Ya çok şey görmüş olacaksınız, ya çok çalışacaksınız ya çok yetenekli olacaksınız ki; farklı yapılar arasındaki ilişkileri bir bakışta görebileceğiniz.

**Salih Eren Gürbüz (seyirci):** Rady Televizyon Sinema Bölümü 2. sınıf öğrencisiyim. Sıfır bütçe dediniz, ilk filmimi sınıf bütçeyle yaptım. Şimdi siz o filmi yaptığınızda ben daha dünyada yoktum. O zamanın şartlarını bilmiyorum. Sıfır bütçeyle nasıl Tuncel Kurtiz geldi? Ahmet Uğurlu geldi? Bana şimdi sıfır bütçeyle git Tuncel Kurtiz'i getir, Ahmet Uğurlu'yu getir bir film çekelim deseler "Tabutta Röveşata çekmek" gibi derim. Hani bu zor bir şey değil miydi zamanında? Nasıl bunları ikna ettiniz?

**Derviş Zaim:** Dönemin de öyle bir tarafı vardı. Dönem, altı ya da yedi tane film ya çekilirse Antalya Festivali yapabiliyordu. Çünkü, 6-7 film çıkmışsa 'bu sene Antalya festivalinde yarışacak filmimiz var, yaşasın' deniliyordu. 35mm film çekmek Everest'e tırmanmak gibidir sevgili çocuklar. Şimdi dijital çıktı, mertlik bozuldu. Dijitalin de çok büyük dertleri var o dertleri asla küçümsemiyorum. Dijitalle film yapmayı bırakın, film yapmanın kendisi zaten Allah'ın belası bir şeydir; akıllı olun, uzak durun, size şaka yollu tavsiyem bu... Ama o zamanlar 35mm ile çektiğiniz zaman, film bittiğinde sanki Everest'e çıkmış gibi hissediyordunuz. Çünkü Kültür Bakanlığı desteği yoktu. Televizyonlar çok cılızdı. Giremiyordunuz ulusal ve uluslararası networklere, vesaire vesaire..

Ben İngiltere'de Warwick üniversitesinde Kültürel çalışmalar alanında master yaptım ve geldim. Orda yazdığım Muz Eğrisi adlı bir senaryo vardı. O senaryoyu aldım. Üç beş Yeşilçam'dan yetişmeyen, sanat filmleri de yapan, TV'ye dizi, eğlence program yapan yapımcıya götürdüm. Tabi ki beni aramadılar. Dolayısıyla da şu düşünce kafama yavaş yavaş oturmaya başladı. İstedikimi yaparsam ya şimdi yapacağım ya da hiç yapamayacağım. Dolayısıyla ölmüş eşek fiyatına film nasıl yapılır adlı çalışmaya giriştik. Bu çalışma şöyleydi. Senaryoyu çok ayrıntılı ve yapım koşullarını da gözeterek yazdım.

Ahmet Uğurlu ve Haluk Bilginer *Çöplük* diye bir oyun oynuyorlardı Moda'da. Kuliste bekledim. Ahmet Uğurlu çıkarken dedim ki "abi seninle görüşmek istiyorum." O da telefonunu verdi. Sağ olsun nazik bir adam olduğu için. Ona dedim ki "ben film çekeceğim, para arıyorum para bulursam sana geleceğim" "Tamam ver senaryoyu okuyayım" dedi. Okudu beğendiğini söyledi. "Çalışmak ister misin dedim", "çalışmak isterim" dedi. "Para arıyorum" dedim, "aramaya devam et" dedi. Sonra Tuncel Kurtiz'e de gittim. Tuncel Kurtiz'e de senaryoyu verdim. Tuncel Kurtiz dedi ki "senaryoyu beğendim. Başrolü verirsen oynarım." Ben de ona dedim ki "başrolü vermem," o da "oynamam" dedi. Ondan sonra sekiz ay boyunca Tuncel Kurtiz beni kapıdan kovdu. Ben bacadan girdim. Sonra para bulamayacağım anlaşılınca anneme gittim. Annem emekli ikramiyesinin bir kısmı ile bana altmış kutu Agfa alabileceğim parayı verdi. Değerli film yönetmeni ve belgeselcisi, Türk belgeselinin duayeni Süha Arın bana 2C model kamerasını ve iki ışık verdi Annemin verdiği parayla Türkiye'de son altmış kutu Agfa filmi aldım. "Sinefekt laboratuvarı ile konuştum, filmi çeksen bana filmleri banyo yapar mısınız?" diye sordum. Param olmadığını söyledim. 'Çek, sonra verirsin banyo parasını' dediler. Bir tane tavuskuşu satın aldım. Görüntü yönetmeni Mustafa Kuşçu ve öteki ekip üyelerinin çoğu benim Rumeli Hisarı'ndan sahilinden, kahveden aylıklık arkadaşlarımdı. Onlar bana para almaksızın yardım ettiler, tümüne müteşekkirim. Ahmet Uğurlu'ya dedim ki "abi, altmış kutu negatif ve bir kameram var. Senaryo bu, gelirsen çekeceğim." O da, "gelemem çünkü dizim var" dedi. Sonra Allah yardım etti. Dizi yayından kalktı, retin almadığı için. Ahmet Uğurlu bu gelişme üzerine sete gelebileceğini söyleyince atladım Tuncel Kurtiz'e gittim. "Tuncel abi, çekyorum, ikinci rolde çalışmaya geliyor musun?" dedim. Adamı usandırmıştım. Sonunda "Nalet olsun geliyorum" dedi. Böylelikle o filmi yaptık.

Altmış kutu ile olacak bir şey değildi. Bir kutu dört dakikadır. Altmış çarpı dört iki yüz kırktır. Siz yetmiş beş dakikalık bir filmi öyle bir ham malzeme ile bugünün dijital olanaklarının israfına alıştırmış ekiplerle kolay kolay çekemezsiniz. Ahmet Uğurlu'nun çok büyük bir oyuncu, Tuncel Kurtiz çok büyük bir oyuncu idi. Ama anlattıklarım nedeniyle yanlışla kapılmayın. Söylediklerim dahil, hiçbir şeyi mistifike etmeyin. 'O zaman bu tip

işler yapılırdı da, şimdiki şartlarda yapılamaz' demeyin. Hayatta bir tek şeye inanın. Zeki olmak dışında yöntem yoktur. Zeki olun, duyarlı olun bir de hayatı takip edin. Bir zamanlar yapıldı artık yapılamaz diye bir kaide yoktur. Hayır yapılır kardeşim. Sinema yapmak isteyen adamı, iyi niyetli, halis niyetli bir şey yapmak isteyen adamı kimse durduramaz. Bakın bize, iyi niyetle yola çıkıldığı zaman o iş olur. Çoğu insan seni durdurmaya çalışır ama bir yere kadar durdurabilirler.

**Öğrenci (seyirci):** Hocam öncelikle hoş geldiniz. Ben radyo televizyon ve sinema öğrencisiyim. Aynı zamanda Devlet Konservatuvarında oyunculuğa hazırlanıyorum. Oyunculuk yapıyorum. Benimki aslında bir dert. Çünkü ben bilinmeyen oyuncuyum. Mesela tiyatroyu bitirdiğim zaman çoğu meslektaşım da aynı sıkıntı var. Mesela menajerlerin kapısını çalıyoruz. Cast direktörlerinin, yönetmenlerin, rejinin, oradaki çaycının bile kapısını çaldığımız zaman herkes ünlü oyuncularla çalışıyor. Benim bu canımı sıkıyor. Ben dört yılımı verdiğim zaman tiyatroya mesela yine oyuncu olamayacağım. Ben kamera önü oyuncusu olmak istiyorum. Yakında bir aksaklık çıkmazsa beş bölüm bir karaktere hayat vermeye çalışacağım. Ama o da kesin değil. Sözleşme imzalamadım mesela. Bizim bu bilinmeyen oyuncular için kamera önünde nasıl bir yol izlememizi tavsiye ediyorsunuz. Siz bilinmeyen bilinmeyen oyuncularla çalışıyor musunuz? Çalışmak istiyor musunuz? Neler yapabiliriz? Teşekkür ederim.

**Derviş Zaim:** Ahmet Uğurlu'nun ilk başrol filmini benimle çekti. Bir sürü insan var ilk filmini benle çeken. Hazar Ergüçlü ilk filmini benle çekmiştir. Osman Alkaş ilk filmini benle çekmiştir. Yedinci filmim *Devir*'de hiç tanıtmamış üç tane çobanla film çektim. Burdur'un Hasanpaşa köyünde hayatları boyunca sadece askerlik için köyden çıkmış üç tane çoban vardı. Hayatları boyunca sadece çobanlık yapmış üç tane adam başrolde oynarlar. Dolayısıyla her zaman konservatuardan mezun olmuş insanlarla çalışmadım. Evet Haluk Bilginer'le çalıştım. Ali Sürmeli, Uğur Polat, Bülent İnal, Gizem Erdem, Taner Birsell ve adını sayamayacağım bir sürü eğitilmiş oyuncu ile çalıştım. Ahmet Uğurlu, Tuncel Kurtiz'le ilk filmimde çalıştım. Son filmim *Flaşbellek*'te Arap sinemasının en büyük iki tane starıyla çalıştım ki; ikisi de dünya starıdır. Ama *Devir* filminde de üç tane çobanla çalıştım. Hayatımın en güzel, duygusu hoş setlerinden biri *Devir* filminin setidir. Hasanpaşa'da çektiğim o film. Dolayısıyla kendimi 'sadece konservatuardan gelenlerle çalışırım' diyerek kategorize etmiyorum. Tek tek filmler bana nasıl oyuncuya ihtiyaç duyduklarını söylüyor.

**Tunç Yıldırım, Doç. Dr. (seyirci):** Siz yönetmen olmanın ötesinde iyi bir sinemaseverisiniz. Buradaki genç arkadaşlarla kişisel repertuarınıza giren beş film önermenizi istesem ne önerirsiniz? Teşekkür ediyorum.

**Derviş Zaim:** Bunu ben kendim için söyleyebilirim. Bana iyi gelen sana iyi gelmeyebilir. Ben 18-19 yaşlarındayken Tarkovsky'nin hastasıyım. Onu keşfim de şöyle oldu. 1984'te Tarkovsky Türkiye'de İstanbul Film festivali bünyesinde, yanılmıyorsam, ilk kez gösterildi, İnci sineması'nda, Osmanbey'de. O salondaki seyircilerden bir tanesi de bendim. Türk entelijansiyasının çok büyük bölümü Tarkovsky'den nefret etti. Salonun nasıl boşaldığını gözlerimle gördüm. Balkonda oturuyordum, birdenbire salondan kitleler halinde kalkılmaya başlandı, söylene söylene boşaltıldılar. Ben kalanlardan biriydim. Hatta filme o kadar bayılmıştım ki, ikinci seansa bilet aldım, kısıtlı paramla ikinci seansa da izledim. Ölüyordum bu adam kimdir nedir falan diye. Şimdi yavaş yavaş iyileştiğimi düşünüyorum. Şu anda 'dünya sinemasından neyi izlersin' deseler surrealist Luis Buñuel'i izlerim. Fakat bana iyi gelen şey sana iyi gelmez. Niçin sana iyi gelmez? Çünkü senin hangi hikâyenin parçası olduğunu keşfetmeni isterim. Ama sana tadımlık niyetine, haritanın üzerindeki üç beş film adını söyleyebilirim. Neorealisteri beğeniyorum. Türk sineması için her zaman bir esin kaynağıdır. Büyük Visconti'yi her zaman beğenirim. Çok farklı filmler yapmıştır. Rossellini'yi, Visconti'yi özellikle söylüyorum, izleyin. İyi sinema, has sinema, yokluğun sineması nasıl yapılır, politik sinema nasıl yapılır, bunları erken yaşlarda keşfetmemi sağladılar. Japonlardan Ozu'ya bakın. Batıdan farklı bir kültürden gelen farklı bir sinemasal bakış nasıl olabilir diye izleyin. Bunu keşfetmeniz için Ozu seyretmenizi istiyorum. Herkes sevmeyebilir Ozu'yu elbette. Günümüz ritmine uymuyor zira. Amerikalıların yaptıklarının dışında bir sinemanın olabileceğini size söyleyecektir. Amerikalı bağımsızlardan her zaman bir iki tane akıllı adam çıkacaktır. Onlara bakın. Kendiniz bulun onları. Ben klasiklerden Pier Paolo Pasolini'yi seviyorum. Çünkü Pasolini, bütün marjinalitesine rağmen hâlâ daha insanı insan olarak kabul eden, temsil etmeye çalışan bir yönetmen. Pasolininin öteki İtalyan yönetmenlerle karşılaştırıldığı zaman sanki sarsak, çapaklı bir biçimi varmış gibi görünür, çok steril sinemaya aşksanız onun filmlerini bu nedenle yadırgayabilirsiniz. Mesela Visconti'nin stiliyle Pasolini'nin stili estetik düzey bakımından hiçbir zaman kıyaslanamaz. Pasolini sarsaktır, fakat insan olarak çok farklı bir yere gelir ve ötekilerden bu tarafı ile hemen ayrılır. Bir de Amerikalıların belgesellerine bakın. Belgeseli biliyor olmanız fiksiyon yapsanız bile size yardımcı olacaktır.

**Mustafa Aslan:** Davetimizi kabul ederek geldiniz. Özeld e sizin sinemanızı konuştuk bekl i ama, genel manada sinemayı, sinema yapmanın olanaklarını konuştuk. Başka vesileler ile sizi yeniden Sakarya'da misafir etmek üzere, tekrar geldiğiniz için teşekkür ediyorum.