



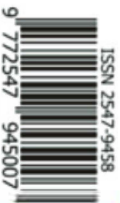
HAZİRAN (JUNE) 2025

# sineFİLOZOFi

HAKEMLİ E-DERGi  
PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL



SAYI (NO): 19





**Yayıncı / Publisher**

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

**Dergi Sahibi / Owner**

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

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

**Baş Editör / Editor in Chief**

Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Türkiye

**Editör / Editor**

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

Öğr. Gör. Dr. İren Dicle Aytaç, Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

**Dergi Yazı Kurulu / Editorial Management Board**

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

Dr. Öğr. Gör. İren Dicle Aytaç, Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

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

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

Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Dilar Diken Yücel, İnönü Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Aslı Şahinkaya Ermiş, Başkent Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Erdinç Yılmaz, Gaziantep Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Gör. Semra Keleş, İzmir Ekonomi Üniversitesi, Türkiye

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

Arş. Gör. Dr. Merve Can Maraşlı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

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

Doktora Mert Can Arık, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Doktora Suna Can Özbulduk, bir kuruma bağlı değildir, Türkiye

Yüksek Lisans Ece Yirmibeş, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

### **İngilizce Dil Editörü / English Language Editor**

Dr. Öğr. Üyesi Erdiñ Yılmaz, Gaziantep Üniversitesi, Türkiye

### **Yazım Editörü/ Redaction**

Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye

### **Yayın Kurulu / Editorial Board**

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

Prof. Dr. Thomas E. Wartenberg, Mount Holyoke College, USA

Prof. Adrian Martin, Monash University, Australia

Prof. David Martin Jones- University of Glasgow, İskoçya

Prof. Richard Rushton- Lancaster University, İngiltere

Prof. Dr. Robert Sinnerbrink- Macquarie University, Avustralya

Prof. Dr. Prof. Dr. Anna Stavrakopoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Greece

Prof. Dr. Evangelos D. Protopapadakis, National and Kapodistrian University of Athens, Greece

Dr. Tarja Laine, University of Amsterdam, Hollanda

Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Nüket Elpeze Ergeç, Çukurova Üniveristesi, Türkiye

Prof. Dr. Gökhan Uğur, Beykent Üniversitesi, Türkiye

Dr. Arzu Karaduman, Marist University, ABD

### **Danışma Kurulu / Advisory Board**

Dr. Tal Shamir, The New School, USA

Prof. Dr. Meral Serarslan, Selçuk Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Mehmet Sezai Türk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Aytekin Can, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Prof. Dr. Mehmet Yılmaz, Ordu Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Özcan Yağcı, Başkent Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Esra İlkay İşler, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Prof. Dr. Seda Arıkan, Fırat Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Dilek Tunah, Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Gülsüm Depeli, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Doç. Dr. Gürsel Yakıtlı Oğuz, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Türkiye

Doç. Dr. Ahmet Oktan, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Doç. Dr. Aydın Çam, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Üyesi Emek Çaylı, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Doç. Engin Ümer, Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi, Tülay Çelik, Sakarya Üniveristesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Sarper Bütev, Kastamonu Üniversitesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Özer Özkantar, Gaziantep Üniversitesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Işkın Özbulduk Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi M. Safa Karataş, Cumhuriyet Üniversitesi, Türkiye

#### **Logo Tasarımı / Logo Design**

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

#### **Kapak Tasarımı / Cover Design**

Hülya Alemdar, Türkiye

#### **Sayfa Tasarımı / Page Design**

Öğr. Gör. Dr. İren Dicle Aytaç, Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Melike Sinem Yılmaz, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye

#### **Web Editörü / Web Editor**

Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye

#### **Sosyal Medya Ekibi / Social Media Team**

Dr. Öğr. Gör. Semra Keleş, İzmir Ekonomi Üniversitesi, Türkiye  
Ece Yirmibeş, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Burcu Kanaç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Cansu Şahbaz, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Ceyda Buran, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Dilek Ocakcı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Eda Nur Aygöz, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Efe Kılıç, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Türkiye  
Esmanur Çağlar, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Feyza Gül Güneş Eryiğit, Harran Üniversitesi, Türkiye  
Gizem Sever, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Türkiye  
Gülşen Altaş, Ege Üniversitesi, Türkiye  
Halime Başpınar, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Hatice Sude Koç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Seda Nur Öztel, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Seray Köprücü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Zehranur Tüter, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

#### **Sekreteryat/ Secretariat**

Ece Yirmibeş, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye



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

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

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

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

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



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

SineFilozofi, The Philosopher's Index tarafından dizinlenmektedir. Felsefe alanının önde gelen uluslararası alan endekslerinden biri olan The Philosopher's Index hakkında daha fazla bilgi için <https://philindex.org> adresini ziyaret edebilirsiniz. SineFilozofi'nin The Philosopher's Index sertifikasını görüntülemek için tıklayınız. SineFilozofi'ye yapılan atıflar EBSCO, Ovid and ProQuest üzerinden The Philosopher's Index'te taranabilmektedir.

SineFilozofi'nin tüm sayıları Central and Eastern European Online Library (CEEOL) üzerinden de erişime açıktır.

SineFilozofi, beşerî ve sosyal bilimler alanında Avrupa'nın önde gelen indekslerinden ERIH PLUS tarafından dizinlenmektedir. NSD (Norwegian Social Science Data Services) tasarrufunda bulunan ERIH PLUS'a ilişkin detaylı bilgiye ve SineFilozofi'nin indeks kaydına kurum web sitesinden erişebilirsiniz: <https://kanalregister.hkdir.no/publiseringsskanaler/erihplus/>

SineFilozofi is indexed by The Philosopher's Index. The Philosopher's Index is one of the leading international field indexes in the field of philosophy. For more information about The Philosopher's Index, visit <https://philindex.org>. Click here to view the Philosopher's Index certificate of SineFilozofi. Citations for SineFilozofi are available to search in The Philosopher's Index via the following three distributors: EBSCO, Ovid and ProQuest.

SineFilozofi is also listed on EBSCO via DergiPark. The articles in Sinefilozofi are indexed by Social Sciences Citation Index (SOBIAD)

All issues of SineFilozofi are also accessible via Central and Eastern European Online Library (CEEOL).

SineFilozofi is indexed by ERIH PLUS, one of Europe's leading indexes in the field of humanities and social sciences. You can access detailed information about ERIH PLUS, which is managed by NSD (Norwegian Social Science Data Services), and SineFilozofi's index record on the institution's website:

<https://kanalregister.hkdir.no/publiseringsskanaler/erihplus/>

ISSN : 2547-9458  
Tel : +90 5066456680  
Web Arşiv : <http://sinefilozofi.com/>  
Dergipark : <http://dergipark.gov.tr/sinefilozofi>  
E-mail : [sinefilozofi@gmail.com](mailto:sinefilozofi@gmail.com)  
Adres/Mail : AHBV Toki Blokları E Blok Emniyet Mahallesi Abant Sokak No:10/2 Oda No: 116 06500 Yenimahalle/Ankara



## İçindekiler Contents

|                                              |            |
|----------------------------------------------|------------|
| <b>Editörlerden</b>                          | <b>iii</b> |
| <i>Fırat Osmanoğulları, İren Dicle Aytaç</i> |            |

### - Makaleler . Articles -

|                                                                                   |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Palimpsest of Unheimlich in Polanski's <i>The Tenant</i> (1976)</b>            | <b>1</b>  |
| <b>Polanski'nin <i>Kiracı</i>'sında (1976) Tekinsizin Palimpsesti</b>             |           |
| <i>Işıl Tombul</i>                                                                |           |
| <b>Gerçeklik Anlamının Yaratılmasında İzleyici ile Müzakere:</b>                  | <b>20</b> |
| <b>Dönüslü Belgesel</b>                                                           |           |
| <b>Negotiation With the Audience in Creating the Meaning of Reality:</b>          |           |
| <b>Reflexive Documentary</b>                                                      |           |
| <i>Müberra Mızıkacı</i>                                                           |           |
| <b>Haitili Zonbiden Akılsız Yamyamlara:</b>                                       | <b>37</b> |
| <b>Sömürge, Siyasal Kimlik ve İsimlendirme</b>                                    |           |
| <b>From the Haitian Zonbi to the Mindless Cannibals:</b>                          |           |
| <b>Colonialism, Political Identity and Naming</b>                                 |           |
| <i>Sümeyye Sakarya</i>                                                            |           |
| <b>Brazil Filminin Kafkavari Perspektiften Felsefi Bir Analizi</b>                | <b>56</b> |
| <b>A Philosophical Analysis of the Movie Brazil from a Kafkaesque Perspective</b> |           |
| <i>Umut Dağ</i>                                                                   |           |
| <b>Sinemanın Sonu-Ölümü ya da Yeniden Doğuşu Üzerine Bir Değerlendirme</b>        | <b>77</b> |
| <b>An Evaluation on the End-Death or Rebirth of Cinema</b>                        |           |
| <i>Hale Satıcı</i>                                                                |           |
| <i>Murat Satıcı</i>                                                               |           |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Analyzing the Criticism of Capitalism in the Footsteps of Marxist Economic Thought through the Film <i>Germany, Bitter Homeland</i></b><br><b>Marksist İktisadi Düşüncenin İzinde Kapitalizm Eleştirisini <i>Almanya Acı Vatan</i> Filmi Üzerinden Okumak</b><br><i>Betiil Sarı Aksakal</i>                                             | <b>93</b>  |
| <b>Blaxploitation Sinemasında “Çokluk”: <i>Shaft</i> (1971) Filmi Örneği</b><br><b>“Multiplicity” in Blaxploitation Cinema: The Case of <i>Shaft</i> (1971)</b><br><i>Serbay Çelebi</i>                                                                                                                                                    | <b>115</b> |
| <b>Feminist Film Fenomenolojisi: Malgorzata Szumowska’nın Filmleri Üzerinden Haptik Görselin Beden ve Dokunma ile İlişkisini Anlamlandırmak</b><br><b>Feminist Film Phenomenology: Making Sense of the Haptic Image’s Relationship with the Body and Touch through the Films of Malgorzata Szumowska</b><br><i>Bercesta Gülçin Özdemir</i> | <b>141</b> |
| <b>Kötülüğün Kaynağına Dair Bir Kavrayış Geliştirme Denemesi: <i>Okul Tıraşı</i> Filmini Hannah Arendt ile İncelemek</b><br><b>An Attempt to Develop an Understanding of the Source of Evil: Analyzing the Film <i>Brother’s Keeper</i> with Hannah Arendt</b><br><i>Hülya Göğërçin Toker</i>                                              | <b>159</b> |
| <b>Kış Uykusu’nda Hınç ve Felsefi Bağlantıları</b><br><b>Resentment and Its Philosophical Connections in <i>Winter Sleep</i></b><br><i>Ahmet Oktan</i><br><i>Can Murat Demir</i>                                                                                                                                                           | <b>179</b> |
| <b>- Söyleşi . Interview -</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |            |
| <b>Semih Kaplanoğlu İle Söyleşi</b><br><i>Muhammed Safa Karataş</i>                                                                                                                                                                                                                                                                        | <b>196</b> |

## Editörlerden

SineFilozofi'nin 19. sayısı ile sizleri selamlamaktan mutluluk duyuyoruz. Yine birbirinden ilginç çalışmaların okuyucularla buluşmasına aracılık etmenin gururu yanında dergimizin 10. yaşını doldurmaya yaklaşmasının da heyecanını yaşıyoruz. Bu vesileyle SineFilozofi 10. Yıl Özel Sayısı'nın da geçtiğimiz günlerde makale başvurusuna açıldığını hatırlatalım.

Elinizde bulunan sayımız yine alana katkı sağlayacağına inandığımız on makaleden oluşuyor. Bununla birlikte, ülke sinemamızın önemli yönetmenlerinden birinin sinema felsefesi tartışmalarına getirdiği katkıyı ilham verici bir kaynak olarak sunmak adına Semih Kaplanoğlu'yla 7. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu kapsamında 7 Aralık 2024 tarihinde gerçekleştirilen söyleşinin metnini de sayımıza ekledik.

Bu sayımızın ilk makalesi Palimpsest of Unheimlich in Polanski's The Tenant (1976) başlığını taşıyor. Işıl Tombul tarafından kaleme alınan çalışma, Kiracı filmini Freudyen tekinsiz (unheimlich) kavramı ekseninde ve "ötekileştirilmiş kimlik, tekensiz ikiz (doppelgänger), gözetleme, beden ve zihin bölünmesi" temaları dahilinde inceliyor. İkinci makalemiz ise belgesel sinemada "yönetmen ile izleyici arasındaki müzakere üzerine kurulu" dönüşlü biçime odaklanıyor. Bu doğrultuda Müberra Mızıkacı'nın Gerçeklik Anlamının Yaratılmasında İzleyici ile Müzakere: Dönüşlü Belgesel çalışması bu biçimin öncülerinden Kameralı Adam (Man With a Movie Camera, D. Vertov, 1929) filmini inceliyor. Haitili Zonbiden Akılsız Yamyamlara: Sömürge, Siyasal Kimlik ve İsimlendirme başlıklı makalesiyle Sümeyye Sakarya ise kaynağını Haiti kültüründen alan "zonbi"nin, batı sinemasının "zombi" anlatıları dahilindeki dönüşümünü sömürgecilik ve siyasal kimlik tartışmaları temelinde Ernesto Laclau, Hannah Arendt ve Salman Sayyid'in siyasal teorileriyle ilişki kurarak inceliyor. Sayımızın üçüncü makalesi Brazil Filminin Kafkavari Perspektiften Felsefi Bir Analizi başlığını taşıyor. Umut Dağ, Terry Gilliam'ın Brazil (1985) filmini analiz ederken bireyi insandışlaştıran baskıcı bürokratik düzeni eleştiren filmin bir yandan da otantik kalma çabası ve dayanışmadan çıkan umuda yaptığı göndermenin altını çiziyor. Hale Satıcı ve Murat Satıcı'nın Sinemanın Sonu-Ölümü ya da Yeniden Doğuşu Üzerine Bir Değerlendirme başlıklı çalışması "sanatın sonu" tartışmalarını takiben günümüzde "sinemanın ölümüne" ilişkin yaklaşımları değerlendiriyor ve "bildiğimiz sinemanın sonunun" bir bitişe mi yoksa bir dönüşüme mi işaret ettiği sorusunu ele alıyor. Bir sonraki makalemiz Analyzing the Criticism of Capitalism in the Footsteps of Marxist Economic Thought through the Film Germany, Bitter Homeland. Betül Sarı Aksakal bu çalışmada, ülkemizde siyasal sinemanın en önemli isimlerinden olan ve 2024 yılı sonlarında yitirdiğimiz Şerif Gören'in Almanya, Acı Vatan filmini uluslararası göç teması ekseninde kapitalist sistem, emek sömürüsü ve toplumsal cinsiyet gibi kapsamlı kavramları Marksist düşünce doğrultusunda tartışmaya açan bir yapıt olarak değerlendiriyor. Serbay Çelebi'nin Blaxploitation Sinemasında "Çokluk": Shaft (1971) Filmi Örneği başlıklı makalesi ise Amerikan sinemasında "istismar/sömürü filmleri" türünün bir alt başlığı olarak "blaxpotation / siyah sömürü sineması" örneklerinden Shaft'ı analiz ederken Hard ve Negri'nin düşüncesine başvurarak filmin "hibrit kimlikler" ve "çokluk" kavramlarıyla nasıl ilişkilendiğini tartışıyor. Berceste Gülçin Özdemir tarafından kaleme alınan Feminist Film Fenomenolojisi: Malgorzata Szumowska'nın Filmleri Üzerinden Haptik Görselin Beden ve Dokunma ile İlişisini Anlamlandırmak başlıklı çalışma ise yönetmenin Elles (2011) ve Body (2015) filmlerini Merleau-Ponty felsefesini feminist film fenomenolojisi alanına doğru genişleten yaklaşımlarla Laura Marks'ın "haptik görseleliğe" ilişkin görüşleri doğrultusunda inceliyor. Bu sayımızın son iki makalesiyle odağımızı 2000 sonrası ülke sinemamızdan iki filme çeviriyoruz. Hülya Göğçerçin Tokar, Kötülüğün Kaynağına Dair Bir Kavrayış Geliştirme Denemesi: Okul Tıraşı Filmini Hannah Arendt ile İncelemek çalışmasında Ferit Karahan'ın 2021 yapımı filmini "kötülüğün sıradanlığını", gündelik ilişkilerde nasıl kolaylıkla ortaya çıkabildiğini örnekleyen bir yapıt olarak değerlendiriyor. Kış Uykusu'nda Hınç ve Felsefi Bağlantıları başlıklı son makalemiz ise Ahmet Oktan ile Can Murat Demir imzasını taşıyor ve Nuri Bilge Ceylan'ın filmini özellikle Nietzsche ve Scheler felsefelerindeki bağlamıyla "ressentiment/hınç" kavramını merkeze alarak incelerken filmin ahlâk, modernleşme, aydınının konumu, kapitalist ilişkiler ve taşra gibi çeşitli olguları da nasıl tartışmaya açtığını değerlendiriyor.

Her sayı gibi bu sayımız da bir ekip çalışması olarak karşınızda. SineFilozofi Dergisi'nin yayıncısı Prof. Dr. Serdar Öztürk ile derginin ortak sahibi Doç. Dr. Kurtuluş Özgen bu ekibin ilk isimleri. Dergimize yıllardır farklı biçimlerde katkı sağlayan Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa artık baş editör olarak da yayın ekibimizde yer alıyor. Editörler olarak bu sayının hazırlanmasında büyük emek harcayan ekip arkadaşlarımıza huzurunuzda da teşekkür etmek istiyoruz. Başta bu derginin ilk gününden beri her satırına emeğini koyan sevgili Işkın Özbulduk Kılıç'a özel bir teşekkür borçluyuz. Her zaman olduğu gibi bu sayıda da dostlukla destek vermekle kalmadı, yeni kapağımızda yer alan "hayata filmlerle bakan baykuşumuza" da can verdi. Yine dergimize ilk sayısından beri emek veren Esra Güngör Kılıç, editöryal süreçlerin her alanındaki katkılarının yanında dergimizin uluslararası dizinlerdeki varlığını büyütmek için yaptığımız girişimlerin de başını çekti. Elbette bu sayının değerli okuyucularımızla buluşması için bel kemiğini yazı kurulumuzun emeği oluşturdu. Dilar Diken Yücel, Aşlı Şahinkaya Ermiş, Semra Keleş, Aysu Uğur Balcı, Esra Güngör Kılıç, Gülşah Altuğ, Merve Can Maraşlı, Mert Can Arık ve Ece Yirmibeş'e teşekkür ederiz. Ayrıca söyleşimizin transkripsiyonuna sağladığı katkı için Alper Evren Şahin'e; bu sayıdan itibaren dergimizin devamlı kapağı olacak yeni görünümümüzü tasarlayan Hülya Alemdar'a ve dergimizin sayfa tasarımını üstlenen Melike Sinem Yılmaz ile SineFilozofi'nin dijital görünürlüğü için emek veren sosyal medya ekibimiz Burcu Kanaç, Cansu Şahbaz, Ceyda Buran, Dilek Ocakçı, Eda Nur Aygöz, Efe Kılıç, Esmenur Çağlar, Feyza Gül Güneş Eryiğit, Gizem Sever, Gülşen Altaş, Halime Başpınar, Hatice Sude Koç, Seda Nur Öztel, Seray Köprücü, Zehranur Tüter'a gönülden teşekkür ediyoruz. Elbette yazılarıyla dergimizde yer alan ve birlikte tartışma, beraber üretme amacımıza katılan değerli yazarlarımıza ve her bir makaleyi özenle değerlendiren, çalışmalara yapıcı eleştirileriyle katkı veren kıymetli hakemlerimize şükranlarımızı sunuyoruz. Son olarak, her yeni sayıda bizlerle buluşan değerli okuyucularımıza da SineFilozofi ailesinin üyesi oldukları için teşekkürlerimizi iletme isteriz.

Keyifli okumalar diliyoruz.

Fırat Osmanoğulları, İren Dicle Aytaç

-Research Article-

## Palimpsest of Unheimlich in Polanski's *The Tenant* (1976)

İşıl Tombul\*

### Abstract

Polanski's cinema is notable for its reflection of modern values, identity paradigms, and their critiques. *The Tenant* (1976), the final film of the Apartment Trilogy, which was shot in the period of the counterculture movements of the 1960s-1970s, in which Polanski addresses his Jewish identity experiences within a sociopolitical framework, allows for analysis in the context of Freudian *unheimlich*. *Unheimlich* phenomenon explains how alienation humanity experiences in the modern era trigger the fears carried over from the primitive past. Those who are undefined, ambiguous, and in-between the modern identity paradigms — in Kristevian terms, the abject — are seen as threats to the order and are marginalized. Therefore, *unheimlich* signifies the place where ideology operates. The character Trelkovsky, as an abject immigrant caught between religious, ethnic, gender, and national identities, is marginalized and descends into a schizophrenic collapse in Kafkaesque absurdism. In the study, *unheimlich* was analyzed phenomenologically with three thematic components: otherized identity, the idea of double (*doppelgänger*) and gazing, body and mind division. Polanski has addressed the ideological transformation of human primitive concerns in the modern era through the lens of identity, allowing us to re-read them like a palimpsest, a parchment erased and rewritten.

**Keywords:** Freud, Uncanny, Abject, Polanski, *The Tenant* (1976)

---

\*Assoc. Prof. Dr., independent researcher, Türkiye

E-mail: isiltombulizmir@gmail.com

ORCID : 0000-0002-7793-7227

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1475618

Tombul, I. (2025). Palimpsest of Unheimlich in Polanski's *The Tenant*. *Sinefilozofi Dergisi*, No: 19. 1-19. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1475618

Received: 29.04.2024

Accepted: 21.10.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



-Araştırma Makalesi-

## Polanski'nin *Kiracı*'sında (1976) Tekinsizin Palimpsesti

Işıl Tombul\*

### Özet

Polanski sineması, modern değerleri, kimlik paradigmalarını ve bunların eleştirisini yansıtmaları açısından dikkat çekicidir. Polanski'nin Yahudi kimliği deneyimlerini sosyopolitik bir çerçevede ele aldığı, 1960-1970'leri kapsayan karşı kültür hareketlerinin hakim olduğu bir dönemde çekilen *Apartman Üçlemesi*'nin son filmi olan *Kiracı* (1976), Freudyen *unheimlich* (tekinsiz) bağlamında çözümlemeye olanak tanıyan bir filmidir. *Unheimlich* fenomeni, insanlığın modern değerler içinde yaşadığı yabancılaşmanın ilkel dönemden getirdiği korkularını nasıl tetiklediğini gösterir. Bu nedenle modern kimlik paradigmalarına uymayan tanımsız, belirsiz, arada kalmış olanlar - Kristevacı bir açıdan söylenirse *abject* (iğrenç/sefil) olanlar- düzeni tehdit edici görülmekte ve ötekileştirilmektedir. *Unheimlich*, bu bağlamda, bize ideolojinin işlediği yeri işaret eder. Trelkovsky karakteri dinsel, etnik, cinsiyet, ulusal açıdan arada kalmış *abject* bir göçmen olarak ötekileştirilir ve Kafkaesk absürdizm içinde mental sağlığını kaybeder. Çalışmada *unheimlich*; ötekileştirilmiş kimlik, tekinsiz ikiz (*doppelgänger*) ve gözetleme, beden ve zihin bölünmesi olarak üç tematik bileşenle fenomenolojik açıdan analiz edilmiştir. Polanski insanın ilkel kaygılarının modern dönemdeki ideolojik transformasyonunu kimlik bağlamında ele alıp silinip tekrar yazılan bir parşömen olan palimpsest gibi yeniden okumamızı sağlamıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Freud, Tekinsiz, *Abject*, Polanski, *Kiracı* (1976)

\* Doç. Dr., bağımsız araştırmacı, Türkiye

E-mail: isiltombulizmir@gmail.com

ORCID : 0000-0002-7793-7227

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1475618

Tombul, I. (2025). Palimpsest of *Unheimlich* in Polanski's *The Tenant*. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı: 19. 1-19. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1475618

Geliş Tarihi: 29.04.2024

Kabul Tarihi: 21.10.2024



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.



## Introduction

Since Polanski is a director who can read the relationship between the individual and the socio-political, he has processed his individual experiences due to his Jewish identity by combining them with the socio-political field in his films. Polanski shot his films in metropolises in the Western world such as Los Angeles, New York, London, Paris, and Warsaw, and was interested in the transnational continuity of the themes of urban alienation, eroticism, and danger (Leal, 2021, p.82). Therefore, while Polanski's cinema includes the parameters of modernism, it also fights against it. As Wexman said, talking about Polanski's cinema is talking about modernism. However, on the other hand, it is talking about the limits of modernism (Wexman, 1985, p.13). Under the influence of his personal experiences due to his Jewish identity, Polanski struggles, first of all, within the identity paradigms determined by the modernist understanding. For this reason, the characters experience the loneliness and alienation of having different identities in crowded metropolises, within modern values, under the dominant ideology. Alienation, otherization or schizophrenic situations that the characters of Polanski's cinema fall into are mental problems created by the modernist paradigm's effort to destroy what is different.

Polanski portrays the condition in which individuals are dragged by absurd characters and events. Therefore, the characters' schizophrenic delusions are a way of coping with difficult circumstances. In situations such as hunger, loss of personal space, extreme inequality, lack of security, fear, loss of dignity, death of close relatives and friends, and institutionalized objectification, madness is a way of coping with reality and finding harmony in a discordant world (Mazierska, 2007, p.42). The characters belong to different nations, classes, professions, in short, different cultures. The challenges they confront and the conflicts in which they are entangled differ significantly. Although some characters are defeated and some are victorious, the overall outcome of their actions is unclear (Mazierska, 2007, pp.24-25). However, Polanski's cinema refuses to be the audience's psychotherapist (Caputo, 2012, p.13). Polanski even says that film critics in Poland accused him of individualistic pessimism (Polanski, 2005, p.7).

Especially in the *Apartment Trilogy*, we clearly see that the alienation the characters fall into deteriorates their mental health. The trilogy was shot in the 60s and 70s, when counterculture movements were on the rise. The new left emerged from the counterculture movement of the 60s. The Free Speech Movement grew largely out of the civil rights movement. The year 1968 witnessed civil rights movements and many important events in the world (Isserman & Kazin, 2000, pp.165-221). On the other hand, in this period when modernist values, economic order, and institutions were questioned, the medical sector also received its share of criticism and the anti-psychiatry movement emerged (Caputo, 2012, pp.84-85). It is possible to see criticism of psychiatry in the films shot during this period, *Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), *The Woman Under The Influence* (John Cassavetes, 1975), *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Miloš Forman, 1975). In the *Apartment Trilogy*, there is a similar criticism of how conditions lead people to schizophrenia. The character Travis in *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), which competed with *The Tenant* (1976) at the Cannes Film Festival and won the Palme d'Or award, experiences mental problems due to alienation and loneliness in the city environment, similar to the Trelkovsky character in *The Tenant*. American Travis directed the violence towards his surroundings and European Trelkovsky towards himself. In the Heideggerian existentialism context (2001), it is possible to read the abjection of man in the movies of this period.

In his *Apartment Trilogy*, Polanski deals with the individual psychoses of the characters within alienated modern values in metropolises on social criticism in a Freudian (1919) unheimlich (uncanny). The fears that modern man brought from his most primitive times have virtually revived in the loneliness of modernism. This theme is frequently used in science fiction films today. Because the question of what a human being is can no longer be answered as easily as it was in Kant's time (Scherrer, 2018, p. 155). Therefore, it is clear that the more

rational a person becomes, the more unheimlich will follow him. Polanski, who can read the system more critically due to having a marginalized identity, analyzes how hegemony makes different identities abject and others in *The Tenant*.

### Unheimlich From Primitive to Modern

Unheimlich appears theoretically more clearly in the modern age, especially after René Descartes' attempt in the seventeenth century to bracket an irrational world that interferes with the subject's ability to reason with its strangeness. Ultimately, Descartes failed to create a more familiar universe. Like many Enlightenment thinkers, he constructed a differentiation between mind and body. John Locke also wanted to eliminate strangeness by trying to define the boundaries between the illuminated and dark parts of things. Therefore, stranger and familiar inevitably had been mixing. In exactly such an environment, at a time of transition from traditional to modern, the stage was now ready for the birth of unheimlich (Zilcosky, 2016, pp.16-17).

The first reflection of unheimlich was in literature. In eighteenth-century literature, the periods when modernization began created uncanniness. The psychic and cultural transformations that led to the period being glorified as the age of reason or enlightenment showed their side effects with the new human experience of strangeness, anxiety, bafflement, and intellectual impasse. Freud's fundamental insight is that what creates the uncanny is the historical internalization of rationalist assumptions. Freud not only sheds light on the strange emotional ambivalence that the Enlightenment evoked in us, as it liberated us while damning us, but he also offers a powerful dialectical model for understanding many of the haunting paradoxes of eighteenth-century literature and culture (Castle, 1995, pp.8-15).

Freud's article *Das Unheimliche*, in which he analyzes E.T.A. Hoffmann's story *The Sandman*, reflects, in temporal terms, man's disjointed experience of existing in the world after the First World War and the collapse of the Habsburg Empire. If we evaluate the article according to the uncanny environment of the period in which it was written, we encounter retrospective trauma in the context of war trauma and anxiety (Schlipphacke, 2015, pp.163-164). It is no coincidence that Freud examined Hoffmann (1776-1822), who drew heavily on late eighteenth-century Gothic and fantasy fiction's rich traditions as an archetypal representative. During this period, people experienced for the first time the feeling of enveloping strangeness and uneasiness that Freud saw as a characteristic feature of modern life. Hoffmann's characteristic uncanniness appears to be firmly linked to the evolution of the philosophical and technological innovations of the Enlightenment (Castle, 1995, p.10).

Freud developed the term unheimlich, which is used in the philosophical literature by Schelling (1996) in *Philosophie der Mythologie* and in the medical-psychological literature by Jentsch (1906a, 1906b) in *Zur Psychologie des Unheimlichen*. Jentsch addresses the issue on an intellectual basis, that is, the more a person experiences life, the less he will be afraid of the unknown. However, since he observed that this feeling persists even when it becomes familiar, Freud thinks that the matter is not that simple and rejects unheimlich as an intellectual uncertainty. Freud revisits Hoffmann's *The Sandman* story, which was examined by Jentsch (1906b), and highlights the fact that although uncertainty disappears at the end of the story, the uncanny does not disappear (Freud, 1919, pp.242-245).

What is frightening is something that is repressed again and again (Freud, 1919, p.254). Therefore, the opposite of the origin of the word occurs due to the return of the repressed - a familiar repressed one. So 'heim-'(home) is reversed with the prefix 'un-'. But this unheimlich place is the entrance of all people to their old heim (home), that is, to the place (womb) where they originally lived. When a person sees a place that he thinks is familiar in his dream, this can be interpreted as the mother's sexual organ or body. In this case, then, unheimlich is what was once heimisch (familiar); the prefix 'un-' is the sign of repression (Freud, 1919, pp.258-

259). Likewise, Bachelard (1994, p. 6) also refers to the womb by saying that home is the land of motionless childhood.

The uncanny case analysis took both Jentsch (1906a) and Freud (1919) back to the archaic modes of thought. According to Jentsch (1906b, p. 197), primitive people think that inanimate objects have souls. On the other hand, Freud expands upon this concept: The idea that the world is full of human souls, the narcissistic overestimation of the subject's mental processes, the belief in the power of thought and magic, the powers attributed to various people or objects, and all other creations by which man, in the boundless narcissism of his stage of development, tries to escape from the prohibitions of reality describe the primitive world. The stage of individual development corresponding to the animistic stage in primitive man has been passed, but the remnants of this animistic stage, which still manifests itself, have not passed. Therefore, everything that seems uncanny today expresses the remnants of animistic mental activity within us (Freud, 1919, p.253).

In his study, Freud also revisits Otto Rank's (1971) *doppelgänger* (the double) phenomenon. Rank explores the *doppelgänger*'s associations with the mirror and shadow image, the guardian spirit, and the fear of death. According to Freud (1919, p.247), the double is actually an insurance against the destruction of the ego, in a sense, it energetically denies the power of death. The primitive belief in souls was initially nothing more than a kind of belief in immortality that energetically rejected the power of death (Rank, 1971, p.84). We see the same desire in the mummification of the deceased in the culture of the Ancient Egyptians. Such ideas arise from the primary narcissism that dominates the mind of the child and primitive man. However, when this stage is exceeded, the idea of double is reversed. It no longer serves as the assurance of immortality and becomes the uncanny harbinger of death. The idea of the double does not disappear after passing primary narcissism; it can acquire new meanings in the later stages of the ego's development. Here, an institution of conscience gradually develops that can stand against the ego, observe and criticize the self, and impose mental censorship. This reality makes it possible to give a new meaning to the old idea of double and to attribute many things to it. The nature of the uncanny may stem from the fact that the double is a stage of creation that has already been surpassed. Just as the gods turned into demons after the collapse of religion, the double also became a danger. These are a regression to a time in the evolution of the sense of self when the ego had not yet separated itself sharply from the outside world and other people (Freud, 1919, pp.247-248).

Uncanny in literature is the experience of being a double (Royle, 2003, p.16). Often in literature, the devil attempts to take over a person's shadow to return to life and agency, often for a dubious reward. Additionally, the personal double feeling may arise from a mental disorder as a reflection of internal tensions. This causes the person to shift his responsibilities in life to his imaginary double out of guilt (Wittkowsky, 2021, p.45). "'Heimlich' and 'unheimlich' are neither opposites nor the same. The *doppelgänger* is neither self nor other." (Schlipphacke, 2015, p.169).

For *unheimlich*, the double, the in-betweenness, and the uncertainty, mentioned above, at one stage refer to the abject. After all, the abject is disgusting because of its uncertainty. Kristeva's theory of the abject is reconceptualized in libidinal terms such as desire, repression, or pleasure. Abject clarifies the boundary between the self and the not-self (Ngai, 2005, pp.332-335). Determining the border is important for the continuation of order. The resurfacing of long-familiar concerns / desires through uncanny events is the return of the repressed. In other words, the uncanny refers to impulses that must be suppressed in the cause of cultural continuity (Jackson, 1981, pp.40-41). Therefore, what causes abjection is not lack of cleanliness or health, but what disrupts the order abjection has no identifiable object. Disgusting is not an object in front of us. It is not an otherness, an object that constantly escapes in search of a systematic desire. Abject is not something that will allow us to be independent and autonomous. Abject

has only one attribute of the object: that of being opposed to I (Kristeva, 1982, pp.1-4).

Disgust from one food, filth, waste, or dung is the beginning that separates us from other. The ego, united with the superego, has alienated the abject. What disturbs us as subjects is the manifestation of the uncanny. The beginning of culture is right here. Abject refers to the other side of the border, where we are not. Since the limit has become an object, there is no construction of a limitless self. The corpse is nauseating because it blurs the boundary between life and death (Kristeva, 1982, pp.2-4). The abject that violates the boundaries is uncanny. Being within the definable boundaries of modernism is necessary for the continuity of the system, hegemony, or power.

### **Phenomenology of Unheimlich in The Tenant**

The name of the movie *The Tenant*, adapted from Roland Topor's novel *Le Locataire Chimérique*, refers to the person who does not own the house, that is, immigration. Chimera in Greek mythology is an unidentified abject monster with the body of a lion, dragon and breathing fire (Weitzman, 1984, pp.23-24). The Tenant is about foreigners coded as unwelcome intruders at national borders. Trelkovsky as a Second-World foreigner-exile abjected by society can be analyzed Kristevian abject (the in-between, the ambiguous, the composite) (Marciniak, 2000). In this sense, attention is drawn to deterritorialization and abjection in the movie. Trelkovsky is neither Pole nor French nor native nor immigrant; he is not accepted by French culture. For this reason, Trelkovsky often feels the need to state in the movie that he is a French citizen.

Polanski uses Kosiński's (1995) *The Painted Bird* to describe how he feels as a Pole living in Paris despite having French citizenship. He said that when *The Tenant* was released, he was always reminded that he was a foreigner in Paris: "If you park your car wrong, it is not the fact that it's on the sidewalk that matters, but the fact that you speak with an accent." (Bird, 2002, p.66). Polanski, as a Jew born in France and raised in Poland, inherently carries a multicultural structure. That is why he said: "To the Poles I was ever so slightly French and in the West I was always considered Polish." (Baecque & Jousse, 2005, p.148).

According to Balzeran (1995), Trelkovsky's name refers to the sound made by birds in Polish *trel*, French *trelle* and German *Triller*. Trelkovsky's kindness thus expresses vulnerability to destruction (Mazierska, 2007, p.41). In fact, in a sense, it symbolizes bird-like timidity and vulnerability to being hunted. Because of this mood, he is shy and polite. The white shirt he often wears is a sign of his innocence. Since he is a bank officer, he appears as a decent person in a suit. The Tenant is about an immigrant bank teller who succumbs to paranoid schizophrenia (Ain-Krupa, 2010, p.98). In Paris, Trelkovsky rents the apartment where Egyptologist Simone Choule, who attempted suicide, stayed. After settling in the apartment, Trelkovsky experiences an identity crisis and loses his mental health. He thinks that his neighbors are trying to pressure him and turn him into Simone, and he commits suicide by jumping out of the window like Simone.

### **Otherized Identity**

Polanski portrayed himself in this film to symbolize the marginalized Jewish identity. The choice to depict Trelkovsky as a Polish expatriate in Paris is significant in terms of location selection. Polanski uses many metaphors in the movie regarding his personal experiences. In this context, Paris holds particular significance, as it is not only Polanski's birthplace (Caputo, 2012, p.21) but also the city to which he returned after living in Poland and the United States (Ain-Krupa, 2010, pp.109-110). Trelkovsky's job as a bank teller is a reference to the professions frequently preferred by Jews. As Arendt (1962, pp.132-136) put it, what sparked imperialist expansion was a strange economic crisis in which capital became overproductive and there was excess money that could no longer be invested within national borders. Since capital



could no longer remain within the nation, international Jewish financiers who earned money from commissions were needed in this period.

At the beginning of the movie, Polanski's name is not written among the names of the actors. However, before writing the names, Polanski appears in the window as the actor after the text "A Roman Polanski Film". On the other hand, his name as director is shown when Polanski enters the building (Sindel, 2021). The fact that the opening begins with a window view is a direct emphasis on the home, that is, on France (Fig.1)



Fig.1: Opening of the movie

The gray color, iron bars, and smoking chimney in the image resemble a prison or a Nazi concentration camp (Fig.2).



Fig.2: View of the apartment building

The fact that the dog of the concierge woman living on the ground floor of the apartment building is named Mirza, which is a manager title in Eastern culture (Everett-Heath, 2018), shows that the foreign culture is lower class in the country (Sindel, 2021). The dog's attempt to bite Trelkovsky is the first sign that Trelkovsky is not wanted in France.

Trelkovsky takes out personal items such as some kitchen utensils, a small television, a bar of soap, and a photograph from the box and suitcase in which he carries his belongings (Fig.3). Trelkovsky's smelling the soap is a journey into his past and identity memory. The soap metaphor reminds us of the claim that soap was made from Jews killed in concentration camps. The Gdańsk Branch of the Commission for the Investigation of Crimes against the Polish Nation concluded that soap made from human fat was used for cleaning purposes at the Anatomy Institute (Auschwitz-Birkenau, 2006). After smelling the soap, we realize that he has gone back to the years of World War II, where he spent his childhood, from the photographs in the suitcase, the atlas book representing the Jewish exile and diaspora, and the pajamas worn

in the concentration camps. Moreover, although he takes a television out of the box, he never watches television, which is the medium of modernism. We even see the television as a snow screen in some scenes. Because Polanski's memories remained in the era of radio, the medium of wartime. For this reason, one of the first things he did in the scene where he moved into the house was to turn on the radio.



Fig.3: Soap, photos, and pajamas

Christian symbols frequently recur in Polanski's cinema. The cross is an emblem deeply ingrained in Polanski's memory from his experiences as a Jew during the Nazi period. Polanski had to escape from Nazi persecution in occupied Poland (Scandola, 2001, pp.33-40). The cross features prominently throughout the *Apartment Trilogy*, serving as a recurring motif. Carol in *Repulsion* lives in an apartment across from the church, and the film ends with a photo of a window resembling a cross. Figures related to Christianity have already been used frequently in *Rosemary's Baby*. In *The Tenant*, the statue of Jesus on the Cross in the church causes Polanski to experience the feeling of, in his words, the "sense of Jewish guilt" (Giesbert, 2005, p.107). The priest's condemnation of those responsible for Christ's crucifixion instills fear in Trelkovsky who represents the Jewish identity:

Christ has ascended into heaven and joined the host of angels on high. But not for creatures like you, full of the basest vice, yearning only for carnal satisfaction. How dare you pester me and mock at me to my very face? What audacity! What are you doing here in my temple? The graveyard is where you belong. Thou shalt stink like some putrefied corpse lying on the wayside. Verily I say unto thee, thou shalt never enter into my kingdom. (0:29:05-0:29:32)

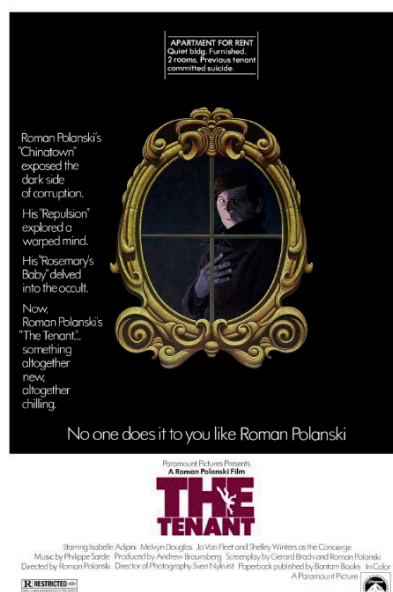


Fig.4: Movie poster

The poster for *The Tenant* features a mirror image of Trelkovsky looking through a cross-shaped window. This is an uncanny image with multiple meanings, referring either to the sign of the cross, to the schizophrenic division, to the idea of double, and to surveillance. With this poster, Polanski gave indications of the *unheimlich* themes of the entire movie (Fig.4).

Trelkovsky's French friend, who has a very self-confident attitude, plays the *Marche de la deuxième DB* loudly. This anthem tells about the Paris victory of the division led by General Philippe Leclerc, commander of the Free French Army in World War II. While the Vichy Government collaborated with the Germans (Sweets, 1994, pp.162-198), the Free French Army led by Charles de Gaulle took back Paris from the Nazis (Moore, 2011). Although Trelkovsky's friend sits in his chair like he owns France, the Jewish immigrant Trelkovsky is uneasy as he listens to the anthem about World War II. A neighbor, wearing clothes resembling the pajamas of Jews in concentration camps, asks them to turn the music down because his wife is sick. However, his friend scolds the neighbor and tells him not to file a complaint, saying that he knows the police chief (Fig.5).



Fig.5: *Trelkovsky at his friend's home*

The name of the landlord, Monsieur Zy, a tough character like an SS officer, reminds us of the Zyklon-B gas used by the Nazis in concentration camps (see Primomo, 2020, pp.115-147). Trelkovsky says to him a thief broke into his house. However, the landlord does not want Trelkovsky to go to the police so that the lack of a lease will not be discovered. When the landlord says that the police do not like immigrants, Trelkovsky again emphasizes that he is a French citizen. However, like Trelkovsky's friend, the landlord also says that he knows the police chief. Monsieur Zy threatens Trelkovsky by holding the traditional French bread in his hand like a phallic object (Fig.6).



Fig.6: *Monsieur Zy holding the French bread*

Trelkovsky visits Simone, whose house he has moved into, in the hospital. Simone lies in bed 18 and is missing a tooth. It brings to mind the removed gold teeth of the Jews (see Jacobs, 2001, p.147). Moreover, the number 18 may serve as a subtle reference to Adolf Hitler, with 'a' representing the first letter and 'h' the eighth letter of the Latin alphabet. Today, it is possible to see these figures in the names of Neo-Nazi organizations called Format 18 in Russia and Combat 18 in the United Kingdom (Googrick-Clarke, 2002, p.44).



Trelkovsky constantly faces identity issues in his daily life. While sitting in a café, he changes his drink order three times to beer, coffee and martini, showing that he cannot decide who he is. While she orders Gauloises cigarettes, which means Gauls in French, the café owner suggests Gitanes, which means Gypsies in French, meaning immigration, or Marlboros, which represent United States, where the Jews went during World War II (cf. Sindel, 2021; Tombul, 2024, p.166).

The scene where Trelkovsky sits alone in the park and watches the children is a reference to Polanski's childhood (Fig.7). As a child, Polanski escaped and hid from the Nazis in the ghetto (Caputo, 2012, p.21). Empty chairs represent the abandoned ghetto. When Trelkovsky sees one of the children in the park crying, he thinks he is lost and gets upset, but when he sees the child crying for a toy, he gets angry. He slaps the child saying "filthy little brat" to introduce the child to real pain. Polanski struggled to survive alone when he was that child's age, and he explained in interviews that people were being killed right in front of his eyes (see Cavett, 2005, p.50).



Fig.7: *Trelkovsky in the park*

As Trelkovsky walks along the Seine River, the homeless people seen in the previous scenes have vanished, just as the Jews were taken out of the ghetto overnight (Sindel, 2021). In the second scene, the weather is darker than in the first scene. Trelkovsky walks the streets with his head bowed (Fig.8).



Fig.8: *Trelkovsky walking by the Seine River*

As Trelkovsky's mental health deteriorates, the city becomes even more haunted for him. In the movie, Polanski made the city quite exotic and scary for a foreigner. Polanski says of *The Tenant*: "Paris looks like an exotic city—the Paris of a foreigner." (Baecque & Jousse, 2005, p.151). The foreigner who was the enemy in primitive societies has not disappeared from modern societies (Kristeva, 1991, p.1). Therefore, "a secret wound, often unknown to himself, drives the foreigner to wandering. Poorly loved, however, he does not acknowledge it: with him, the challenge silences the complaint." (Kristeva, 1991, p.5). Trelkovsky navigates the city with his head lowered, uneasy in the uncanny atmosphere that surrounds him. For Trelkovsky,

it is understood from the poster “La peinture lure” (the painting lure) that the streets of Paris are not safe. Topor, who wrote the novel on which the film is adapted, says in an interview that Polanski had this poster made for the film as a private joke (Corteggiani, 1992, p.91). The unsettling triple image in the poster further symbolizes Trelkovsky’s psychological descent into schizophrenia (Fig.9).



Fig.9: *La Peinture Lure* Poster

Trelkovsky is hit by a car in front of the triumphal arch on the Champs-Élysées. Despite all his efforts, his naivety, elegance, following the rules, living properly, and obtaining citizenship, Trelkovsky lost: The victory is French (Fig.10) (cf. Sindel, 2021).



Fig.10: *Trelkovsky lying on the Champs-Élysées*

### *Idea of Double (Doppelgänger) and Gazing*

As Trelkovsky transforms into Simone, he becomes the one being watched. The mirror image is important for the Freudian idea of double. Trelkovsky constantly watches himself in the mirror (Fig.11).



Fig.11: *Trelkovsky in the mirror*

The eye-like spiral image on the stairs is the leitmotif of Hitchcock's *Vertigo*. Trelkovsky, the resident of the third floor, dies twice, like Madeleine in *Vertigo* (Scandalo, 2001, p.88). When Trelkovsky goes to look at the apartment for the first time, we realize what kind of vortex he will fall into as he climbs the stairs. Trelkovsky will be under surveillance by his entourage. Even when he goes to the movies with his girlfriend, he is watched by someone (Fig.12).



Fig.12: *Trelkovsky being gazed*

Also, unknown people looking at him from the toilet window across the apartment building. One day, when Trelkovsky goes to the toilet and looks at his window, he encounters himself. This is Trelkovsky's confrontation with his double (Fig.13). In this case, excretion describes the release of repressed impulses (Scandola, 2003, pp.117-118). In the context of the Kristevian abject, there are many references to feces in the movie: Trelkovsky steps on dog feces while walking on the road; a woman who was evicted from the apartment due to a complaint leaves feces on the doors; Trelkovsky puts feces on his door so that the neighbors do not suspect him; the window of his house faces the window of the toilet in the opposite building. Here, there is a reference to unwanted others through the abjectivity of feces. Similarly, a black character appears among those who collect the city's abject garbage.



Fig.13: *People gazing at Trelkovsky*

Written on the toilet wall: Magen David, hammer and sickle, 1968, hieroglyphs, ankh, eye of Horus (Fig.14). Ankh, the sign of eternal life in ancient Egypt, and the eye of Horus, representing health and renewal (Remler, 2006, pp.12-16), are among the striking signs on the wall. The eye of Horus indicates the surveillance mechanism, the hieroglyphs indicate Egypt where the Jews came from, the symbol of the hammer and sickle indicates the Eastern Bloc countries where Polanski comes from, Magen David indicates Polanski's Jewish identity, and the year 1968 indicates the civil rights and identity movements rose in the world, especially



in Paris (Isserman & Kazin, 2000, p.221). On the other hand, 1968 is the year Polanski shot *Rosemary's Baby*. While describing the murder of his wife Sharon Tate in 1969, Polanski explains in his interviews that everything, that is, a painful time, began after this movie (Sturm, 2005, p.171).



Fig.14: *Writings on the toilet wall*

The image of landlord Monsieur Zy in the peephole is another scene that shows the system is watching Trelkovsky (Fig.15).



Fig.15: *Gazing of Monsieur Zy*

When his mental health deteriorates, Trelkovsky hallucinates that the neighbors are watching him like a theatre/show/circus through the window, which represents surveillance. Neighbors (society) sit on windows, balconies, and rooftops and watch Trelkovsky as if they were in a theater loggia (Fig.16).



Fig.16: *Neighbors as a sample of Schadenfreude*

Neighbors gather and watch Trelkovsky's second attempt. While he commits suicide, the neighbors (society) watch him (Fig.17).



Fig.17: Neighbors looking at Trelkovsky

When his first attempt at suicide fails, Trelkovsky drags his twisted, bloody body to the top of the stairs and tries again. Polanski tried to kill Trelkovsky twice, to kill both his Polish identity and his French identity. After all, the Nazi occupation of Poland was replaced by another tyranny, and the Neo-Stalinist mythology of applied dialectical materialism was no less systematic (Bird, 2002, p.11).

### *Body and Mind Division*

As Trelkovsky descends into a schizophrenic collapse, he uses Simone's identity as a conduit for him to abandon his self. He excludes the "Trelkovsky identity", which always strives to maintain order both in its environment and in its soul (Ain-Krupa, 2010, p.105). Because he felt the pressure of not being accepted by French culture, he created a schizophrenic parallel world and realized Freud's double idea. The events around him cause him to think this way: The café owner across from his apartment suggests the same hot chocolate and cigarettes that Simone used to consume; the landlord says that Trelkovsky should wear slippers, just like Simone wears slippers after 10 at night; Simone's friend gives Simone's book to Trelkovsky; Simone's friends appear in Trelkovsky's socializing environments; the letter on behalf of Simone is given to Trelkovsky by the concierge.

At the entrance of the apartment building, a statue resembling a museum appears. Since the former tenant Simone was already an Egyptologist, there are many pictures and items from Egyptian mythology in the apartment. The museum-like entrance of the building, the Egyptian figures in the apartment, former tenant Simone lying like a mummy in the hospital remind us of the ancient artifacts brought from Egypt in the Louvre Museum. The Egyptian phenomenon is important because it points to the place where the Jews first immigrated.

Scandola (2001, p.93) considers the use of these figures as a reference to the androgynous gods in Egypt. In Egyptian mythology, Seth, the god of evil, chaos and darkness, killed his brother Osiris and cut him into 14 pieces (Remler, 2006, pp.109-110). There is the androgynous ambiguity of Osiris in Trelkovsky's image of him turning into a woman. The missing tooth in Simone's mouth replaces the phallus cut off by Seth (Scandola, 2003, p.120).

Trelkovsky finds a tooth in a hole in the wall of the house. Following the dental scene, Trelkovsky's mental disintegration begins to manifest physically. While telling his girlfriend that he found a tooth in the wall, Trelkovsky expresses his identity problem with a phenomenological question. This question is important in terms of the reflection of phenomenology, an important philosophical approach of the period in which the movie was shot, to the period. Trelkovsky's question echoes Merleau-Ponty's (1962) phenomenological perspective on the body:

Does an individual stop being who he thinks he is? [...] You cut off my arm. I say, 'Me and my arm.' You cut off my other arm, I say, 'Me and my two arms.' You take out my stomach, my kidneys, assuming that were possible And I say, 'Me and my intestines.' [...] And now, if you cut off my head, would I say, 'Me and my head' or 'Me and my body?' What right has my head to call itself? (1:11:20-1:11:30)



The fact that he shouted “I’m not Simone Choule, I’m Trelkovsky” to the neighbors while trying to commit suicide for the second time shows not a gender-based struggle, but a generally marginalized identity struggle. Trelkovsky’s image of a woman makes the neighbors uneasy. This is literally a queer image. However, the queer phenomenon, which has a broader meaning than sexuality and emerged in the philosophical, social, cultural, and political fields in the twentieth century, is uncanny (Royle, 2003, pp.42-43). It represents being on the edge. In this sense, Trelkovsky’s transformation into a queer appearance is his disappearance between borders. Trelkovsky’s identity struggle is reflected in his physical body, and he tries to destroy the unwanted immigrant body in France by throwing it out of the apartment building that represents French society.

Polanski achieved the metamorphosis of his characters through the modification of the body and clothing as an extension of the body. Another group that the Nazis did not want, like Jews, were people with disabilities. The fact that the disabled young girl with whom Trelkovsky identifies wears Trelkovsky’s mask supports the idea that the body is a physical place for identity (Fig.18). The neighbors’ lynching of the disabled girl wearing the Trelkovsky mask is the lynching of the Trelkovsky identity. Polanski’s destruction of his identity by first cross-dressing and then changing his body through physical harm reveals the importance of the symbiosis between identity and the physical (Hall, 2017, pp.5-6).



Fig 18. *Girl in Trelkovsky mask*

While looking out the window, Trelkovsky sees his head being played like a ball (Fig.19). The decapitation represents the Apollonian explosion of modernism. This is a criticism of modernist thought in Polanski’s cinema. A similar image occurs between Carol and her boyfriend in *Repulsion*, as she and her boyfriend bump their heads.



Fig.19: *Trelkovsky’s head*

At the end of the movie, Trelkovsky responds with an abject scream to the attempt to wrap his physical body, which he wants to destroy, with bandages and return it to the system (Fig.20). Trelkovsky’s scream reminds us of Edvard Munch’s painting *Scream* (1893) with existential distress. This painting represents the modernist understanding of Europe in the nineteenth

century. As Jameson (1991, p.11) says it is “a canonical expression of the great modernist thematics of alienation, anomie, solitude, social fragmentation, and isolation, a virtually programmatic emblem of what used to be called the age of anxiety.” Munch’s scream against modern paradigms such as loneliness, alienation, loss of value, and mechanization repeats itself in the absurdism experienced by Trelkovsky.

Scream, which belongs to an area that does not belong to language and civilization, is abject and uncanny because it is a disturbing form of communication within civilization. The scream is a reaction to the collapse of all conceptual frameworks, including the unity of time and space. Therefore, we can describe Trelkovsky’s action not as suicide, but as a type of murder. Therefore, the scream is the last expression of his horror and is an echo of his last words “I am Trelkovsky” before jumping out of the window (Caputo, 2012, pp.162-163).



Fig.20: *Trelkovsky’s scream*

### Conclusion

Polanski demonstrates that an in-between, ambivalent, abject identity is marginalized as unheimlich and perceived as a threat to the order. The movie is meaningful in terms of Polanski’s personal experiences. As mentioned above in the Freudian unheimlich phenomenon, Polanski showed the audience how the fears of primitive man are reflected in the identities he sees differently in the modern era. In the movie, the unheimlich phenomenon manifests itself in the context of metropolitan spaces, crowds, organic secondary relationships, alienation, and loneliness. Modernism has awakened primitive fears in individuals confronted with crowds, large cities, mechanization, loneliness, and alienation for the first time. In this sense, in the modern understanding where everything is defined rationally, everything whose boundaries cannot be determined appears as an abject that threatens the order. Therefore, the abject is a basis for the beginning of culture and is therefore the place where the ideological structures created by culture operate.

The character of Trelkovsky is a Jewish-Polish immigrant who is not accepted into French culture and appears in Europe in the 1970s, when modern values were questioned. In the Apartment Trilogy, the apartment represents reason and order and in this order, foreigners are the ones who need to be paid the most attention. The order may accept or ignore them. There is no logic to question this. Trelkovsky goes crazy as he searches for rationality within this irrationality. In a sense, going crazy is a defense mechanism that allows logic to adapt itself to irrationality that it cannot accept.

In Polanski’s movies, the disruption of the delicate social harmony by the arrival of an uninvited guest or the passage of time often leads to profound consequences (Mazierska, 2007, p.29). From Simmel’s point of view, a stranger is not a traveler who comes today and leaves tomorrow, but a man who comes today and stays tomorrow. It is fixed within a certain spatial circle or within a group. But the stranger’s position in it is fundamentally affected by the fact

that he does not belong there to begin with and also adds qualities that are not peculiar to him (Simmel, 1971, p.143). Therefore, the stranger's identity tends to become schizophrenic. Just as he inherently carries the potential to disturb the established, he is also uneasy because he knows that he has this potential. Trelkovsky's abjectness is a threat in terms of disrupting the order.

The absurdity of Beckett, from which Polanski was inspired, draws attention in the movie. The individual can neither change his destiny nor fully understand what is happening around him. As in Beckett's play, the individual reproduces himself through a solution from which there is no way out (Scandola, 2001, p.92). Trelkovsky struggles with a Kafkaesque order established by rationality but without rational explanation. He becomes anxious in case there is noise at home and the neighbors are disturbed; he becomes anxious while listening to music at his friend's house; when he stays up late at the cafe, he becomes anxious because he disturbs the cafe owner; when a beggar receives too much money, he cannot ask for it back; while walking on the road or even in his own home, he constantly gets dirt under his feet; he listens to the problems of a man he doesn't know for hours. In short, while the French act like hosts everywhere and in everything, Trelkovsky is always uneasy and encounters absurd events. Kosiński's (1995) *The Painted Bird* is literally addressed to Trelkovsky, and thus to Polanski (see Bird, 2002, p.11; Vachaud, 2005).

Trelkovsky descends into madness within the absurd and Kafkaesque system constructed by rationality, but irrational. At the end of the movie, after shouting "I'm not Simone Choule, I'm Trelkovsky", he commits suicide to get out of the system. In the hospital, he manifests his objection by screaming, using language from the abject field. Trelkovsky's scream is an abject manifesto. The scream represents a communication across boundaries between life and death, culture and nature, civilization and savagery, natives and strangers, homosexuality and heterosexuality, hallucination and reality, reason and madness. There is no language or logic that can explain Trelkovsky's experiences on a rational level in this Kafkaesque absurdity. By breaking the fourth wall and looking into the audience's eyes, he pushes the audience into that well of screaming.

### Conflict of Interest Statement

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

### References

- Ain-Krupa, J. (2010). *Roman Polanski: A life in exile*. ABC Clio.
- Arendt, H. (1962). *The Origins of totalitarianism*. Meridian Books.
- Auschwitz-Birkenau (2006, Oct 13). *Human Fat Was Used to Produce Soap in Gdansk during the War*. <https://www.auschwitz.org/en/museum/news/human-fat-was-used-to-produce-soap-in-gdansk-during-the-war,55.html>
- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space* (M. Jolas, trans.). Beacon Press.
- Baecque, A. & Jousse, T. (2005). Interview with Roman Polanski. In Paul Cronin (Ed.), *Roman Polanski: Interviews* (pp. 146-153). University Press of Mississippi.
- Balcerzan, E. (1995). Jak jest zrobiony Lokator?. In Bogusław Zmudziński (Ed.), *Roman Polański* (pp. 124-130). Wydawnictwo Dyskusyjnego Klubu Filmowego Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bird, D. (2002). *Roman Polanski*. Pocket Essentials.
- Caputo, D. (2012). *Polanski and perception: The psychology of seeing and the cinema of Roman Polanski*. Intellect.

- Castle, T. (1995). *The female thermometer: Eighteenth-century culture and the invention of the uncanny*. Oxford University Press.
- Cavett, D. (2005). Roman Polanski. In Paul Cronin (Ed.), *Roman Polanski: Interviews* (pp. 47-58). University Press of Mississippi.
- Corteggiani, B. (1992). Les Oneilles et la queue. *Les Inrockuptibles*, 37, 90-93.
- Everett-Heath, J. (2018). *The Concise Dictionary of World Place-Names*. Oxford University Press.
- Freud, S. (1919). Das Unheimliche. *Gesammelte werke: XII*: 229-268. Imago.
- Giesbert, F.-O. (2005). Roman's novel. In Paul Cronin (Ed.), *Roman Polanski: Interviews* (pp.102-111). University Press of Mississippi.
- Hall, M. R. (2017). Roman Polanski's treatment of mutable identity in his film, *The Tenant* (1976). *Cogent Social Sciences*, 3(1), doi: 10.1080/23311886.2017.1299554
- Heidegger, M. (2001). *Being and time* (J. Macquairrie & E. Robinson, trans.). Blackwell.
- Isserman, M. & Kazin, M. (2000). *America divided: The civil war of the 1960s*. Oxford University Press.
- Jackson, R. (1981). *Fantasy: The literature of subversion*. Methuen
- Jacobs, B. (2001). *The dentist of Auschwitz: A memoir*. University Press of Kentucky.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Verso.
- Jentsch, E. (1906a). Zur psychologie des unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 9 (22): 195-198.
- Jentsch, E. (1906b). Zur psychologie des unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 8 (23): 203-205.
- Kosinski, J. (1995). *The painted bird*. Grove Press.
- Kristeva J. (1982). *Powers and horror: An essay on abjection* (Roudiez L. S., trans.). Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1991). *Strangers to ourselves*. Columbia University Press.
- Leal, A. B. (2021). *The Spaces of the transnational in the cinema of Roman Polanski*. [Unpublished doctoral dissertation]. Universidad de Zaragoza, Spain.
- Marciniak, K. (2000). Cinematic exile: Performing the foreign body on screening Roman Polanski's *The Tenant*. *Camera Obscura*, 15 (1), 1-43. [https://doi.org/10.1215/02705346-15\\_43-1](https://doi.org/10.1215/02705346-15_43-1)
- Mazierska, E. (2007). *Roman Polanski: The cinema of a cultural traveller*. I.B.Tauris.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception* (C. Smith, trans.). Routledge.
- Moore, W. M. (2011). *Free France's lion: The life of Philippe Leclerc, de Gaulle's greatest general*. Casemate.
- Ngai, S. (2005). *Ugly feelings*. Harvard University Press
- Polanski, R. (Director). (1976). *The Tenant* [Film]. France: Marianne Productions
- Polanski, R. (2005). Script. In Paul Cronin (Ed.), *Roman Polanski: Interviews* (pp. 3-7). University Press of Mississippi.



- Primomo, J. W. (2020). *Architect of death at Auschwitz: A biography of Rudolf Hoss*. McFarland.
- Rank, O. (1971). *The double: A psychoanalytic study*. The University of North Carolina Press.
- Remler, P. (2006). *Egyptian mythology a to z*. Facts on File.
- Royle, N. (2003). *The Uncanny*. Routledge.
- Scandola, A. (2001). *Il fantasma e la fanciulla: Tre film di Roman Polanski*. Cierre Edizioni.
- Scandola, A. (2003). *Roman Polanski*. Il Castoro Cinema.
- Schelling, F. W. J. (1996). *Philosophie der mythologie: In drei vorlesungsnachschriften*. Wilhelm Fink.
- Schlipphacke, H. (2015). *The place and time of the uncanny*. Pacific Coast Philology, 50(2), 163-172. <https://doi.org/10.5325/pacicoasphil.50.2.0163>
- Scherrer, M. (2018). 'Uncanny': Das unheimliche in mensch-maschine-beziehungen an den hybriden grenzen des humanen. In S. Schenk & M. Karcher (Eds.), *Überschreitungslogiken und die Grenzen des Humanen: (Neuro-)Enhancement – Kybernetik – Transhumanismus* (pp.155–170). Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. <https://doi.org/10.25656/01:16105>
- Simmel, G. (1971). *On Individuality and social forms: Selected writings*. University of Chicago Press.
- Sindel, M. (2021, Dec 5). The Tenant - Kiracı film okuması fragman [Video]. YouTube. [behttps://www.youtube.com/watch?v=CTkcSex61Gg](https://www.youtube.com/watch?v=CTkcSex61Gg)
- Sturm, R. (2005). Depth isn't important to me. In Paul Cronin (Ed.), *Roman Polanski: Interviews* (pp.171-174). University Press of Mississippi.
- Sweets, J. (1994). *Choices in Vichy France: The French under Nazi occupation*. Oxford University Press.
- Tombul, I. (2024). The Uncanny Otherness in Polanski's Apartment Trilogy. In E. A. Seçmen (Ed.), *Analyzing Ideology and Narratology in Film Series, Sequels, and Trilogies* (pp.153-175). IGI Global, DOI:10.4018/979-8-3693-7416-0
- Vachaud, L. (2005). Ben-Hur's riding crop. In Paul Cronin (Ed.), *Roman Polanski: Interviews* (pp.158-168). University Press of Mississippi.
- Weitzman, K. (1984). *Greek mythology in Byzantine art*. Princeton University Press.
- Wexman, V. W. (1985) *Roman Polanski*. Twayne Publishers.
- Wittkowsky, V. (2021). The Phantasmagoric dispositif – an Approach to uncanniness [Unpublished Master Thesis]. Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz Institut für Medien Interface Cultures, Austria.
- Zilcosky, J. (2016). *Uncanny encounters: Literature, psychoanalysis, and the end of alterity*. Northwestern University Press.

*-Araştırma Makalesi-*

## Gerçeklik Anlamının Yaratılmasında İzleyici ile Müzakere:

### Dönüslü Belgesel

Müberra Mızıkacı\*

#### Özet

Belgesel sinemada biçim ve model vermeye çalışma, belgeselin temsil ilişkilerini ve gerçeklikle olan çelişkili bağını açıklamaya yardımcı olmaktadır. Bill Nichols'ın tanımladığı altı biçimden biri olan dönüşlü ya da yansıtıcı (refleksif) biçim de film yönetmeni ile izleyici arasındaki müzakere üzerine kuruludur. Film yönetmeni sadece tarihsel dünya hakkında değil onu temsil etmenin sorunları ile de ilgilidir. Bunu yaparken ise filmin izleyicisini bilgilendirmek için film yapım sürecini anlatının içine alma eylemine odaklanır. İzleyiciyi yüksek bir bilinç ve farkındalık düzeyine yönlendirir. Dönüslülük, kendine dönüş olarak kabul edildiğinde yönetmenin anlatının içinde bir tür kendi yerini aradığı duruma da işaret edebilir. Nichols'ın izleyici ile müzakere olarak değindiği, bu arayışın bilinçli olarak sergilenmesidir. Bu çalışmanın amacı; dönüslülük kavramı üzerinden belgeselde dönüşlü biçimin ne olduğunu, hangi tekniklerle somutlaştığını, dönüşlü belgeselin izleyiciyi nasıl müzakere alanına çektiğini ve dönüştürdüğünü Dziga Vertov'un *Man With a Movie Camera* (Kameralı Adam, 1929) belgesel filmi üzerinden incelemektir. Vertov izleyicinin bilinçli olduğunu iddia eden ilk belgesel yönetmenidir ve yönetmenin bu belgesel filmi dönüşlü biçimin öncülüdür. Çalışma bu belgesel üzerinden dönüslülük biçimini incelerken bu konudaki sınırlı Türkçe yazına katkı sağlamayı da hedeflemektedir. Analizde içerik çözümleme yöntemi kullanılmış, bunun yansırı Charlotte Govaert'in dönüşlü belgesel iletişimi için önerdiği Referans, Anlatıcı, Biçimsel, Şiirsel, Etkileme ve Üst anlatı işlevleri çerçevesinde belgesel değerlendirilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Belgesel, Dönüslülük, Yansırı, Dönüslü Belgesel, Kameralı Adam

\*Dr., bağımsız araştırmacı, Türkiye.

E-mail: mmizikaci@icloud.com

ORCID : 0000-0003-3433-7309

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1481840

Mızıkacı, M., (2025). Gerçeklik Anlamının Yaratılmasında İzleyici ile Müzakere: Dönüslü Belgesel. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı:19, 20-36. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1481840

Geliş Tarihi: 10.05.2024

Kabul Tarihi: 27.09.2024



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Research Article-

## Negotiation With the Audience in Creating the Meaning of Reality: Reflexive Documentary

Müberra Mızıkacı\*

### Abstract

*Trying to give form and model in documentary cinema helps to explain the representation relations of documentary and its contradictory bond with reality. The reflexive style, one of the six styles defined by Bill Nichols, is based on negotiation between the film director and the audience. The film director is not only concerned with the historical world but also with the problems of representing it. In doing so, it focuses on the act of incorporating the filmmaking process into the narrative in order to inform the audience of the film. It directs the viewer to a high level of consciousness and awareness. Reflexivity, when considered as a return to oneself, can also indicate a situation in which the director searches for his own place within the narrative. What Nichols refers to as negotiation with the audience is the conscious display of this search. The purpose of this study; The aim is to examine what the reflexive style is in documentary through the concept of reflexivity, with which techniques it is embodied, and how the reflexive documentary draws and transforms the audience into the negotiation area through Dziga Vertov's documentary film Man with a Movie Camera (1929). Vertov is the first documentary director to claim that the audience is conscious, and his documentary film is the predecessor of the reflexive style. While examining the reflexivity style through this documentary, the study also aims to contribute to the limited Turkish literature on this subject. Content analysis method was used in the analysis, and the documentary was evaluated within the framework of the Referential, Expressive, Poetic, Conative, Procedural and Metanarrative functions suggested by Charlotte Govaert for reflexive documentary communication.*

**Keywords:** Documentary, Reflexivity, Reflection, Reflexive Documentary, Man with a Movie Camera

---

\*Dr, independent researcher, Türkiye.

E-mail: mmizikaci@icloud.com

ORCID : 0000-0003-3433-7309

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1481840

Mızıkacı, M., (2025). Gerçeklik Anlamının Yaratılmasında İzleyici ile Müzakere: Dönüşlü Belgesel. *Sinefilozofi Dergisi*, No:19, 20-36.DOI: 10.31122/sinefilozofi.1481840

Received: 10.05.2024

Accepted: 27.09.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

### Extended Abstract

*Reflexivity; It means that the meaning returns to itself, making itself its own object by referring to itself. Reflexivity requires social characterization of human behavior as interpreted linguistically, and this social analysis applies only to the researcher's own actions. Attributing meaning to social experiences implies a reflexive relationship. Reflexivity can be individual or social, private or public, but there can be no reflection without a distinct awareness of the person. Reflexivity is radically plural in its scope, so it is not founded solely on subjectification or the self-justification of the subject. There are self-generating connections between different forms in the practice of what is set in motion. If the makes his or her self-awareness a public issue and can convey this knowledge to audiences, the product can be considered transformational. Reflexive style, one of the documentary styles conceptualized by Bill Nichols, is defined by him as; It is a style of negotiation between the film director and the audience, just as the historical world is a negotiation area. The film director is not only concerned with the historical world but also with the problems of representing it. In doing so, it focuses on the act of incorporating the filmmaking process into the narrative in order to inform the audience of the film. Documentaries with a reflexive style are films that carry and even investigate their own effects. What Nichols refers to as negotiation with the audience is the conscious display of this search. Reflexivity is the option of using the narrator's perceptions as part of the narrative. Nichols describes the reflexive style prominent especially in the 1970s and 1980s. In these dates, political transformations and poststructuralist criticism of language strengthened the individual subject as an agent. Reflexive documentaries are a seen and heard narrative that speaks less about the historical world itself and more about the process of representation itself. When a documentary becomes reflexive, it means; the documentarian takes responsibility for any meaning inherent in the image, and is obliged to discover ways to make people aware of the point of view, ideology and everything that is considered relevant to the understanding of the film. Reflexivity is divided into two main branches: political and formal. Political challenges in political films affect the consciousness of the viewer and are reflexive to that extent. It can function as a form of "consciousness raising" and, with politically reflexive documentaries, the audience becomes agents of change. Formal reflexivity is under the influence of the visibility of the means of production rather than political transformation by raising consciousness. It is important to note that in formal reflexivity no one person has political influence. Transformation increases viewers' awareness of the relationship between reality and documentary film. It has not been proven by empirical research and is based on assumptions. Such assumptions create the perception that viewers are not viewing a slice of unmediated reality but instead a construction of reality. There are 6 functions in the reflexive style that focus on the sender: The expressive function, the procedural function, the referential function, the poetic function, the conative function, and the metanarrational function. Reflexive documentaries are often open-ended and ultimately resist providing definitive answers. This open-endedness is not a weakness, but an artistic choice, an invitation to the viewer to engage in critical thought and personal interpretation. Dziga Vertov's documentary *Man with a Movie Camera* (1929), is pioneered reflexivity in movie. Vertov continually presents us with the superhuman qualities of the camera and the subsequent human manipulation that reveals them. The movie is about the making of this movie. The film literally shot and edited itself. The so-called invisible fiction, which serves storytelling and does not reveal itself, is deconstructed in this film. Highlighting almost all production devices and workers, including the editing phase, has become the main subject of the film. Vertov is the first documentary director to claim that the audience is conscious. *Man With a Movie Camera* plays a dual role for reflection: It advances Vertov into a broader political struggle and raises the audience's awareness of the specific production skills of cinema as a techno-ideological device. The film is reflexive, not about itself but about the process. Vertov himself appears in the film as a production worker. Vertov was more interested in the process of disclosure than in revealing the production. He expected the viewer to understand how film works in a mechanical, technical, methodological and conceptual way, thereby demystifying the creative process. It is possible to see all the functions required for reflexive documentary communication in *Man with a Movie Camera*.*



## Giriş

Belgeselin geleneksel olarak gerçeğe benzerliği algısı, kurgusal filmlerden farklı olarak filmin kamera önünde meydana gelen olayları değiştirmeksizin ya da yorumlamadan film sürecine dâhil ettiği yanılsamasıdır. Renov (1993, p. 2), “kurgusal olmayan etiketinin” anlamlı bir sınıflandırma olsa da aslında onun kurmaca unsurlarını göz ardı etmemize yol açtığını söyler. Kurgusal olanla kurgusal olmayan filmlerin yansıttığı gerçeklere inanma, bu anlamlara verdiğimiz yanıtla ilgilidir. Belgesel filmdeki kurgusal öğeler, konu ile yönetmen/kamera arasındaki etkileşimden kaynaklanır ve belgesellerin hakikati gösterdiği iddia edilemese de belgesel filmin olgusalılığı söz konusudur (Bottinelli, 2002, p. 40). “Hakikat” kavramı, nesnel gerçeğin düşüncedeki yansıması olarak tanımlanmakta ve çoğu zaman karışıklıklara ve yanlışlıklara yol açacak biçimde, “gerçek” ile aynı anlamda ve birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Oysa “gerçek” kavramı nesnel gerçekliği, “hakikat” kavramı ise nesnel gerçekliğin zihindeki öznel yansımasını dile getirmektedir” (Aytekin, 2018). Hançerlioğlu’na göre gerçek, somut ve nesnel olarak var bulunandır (1985, p. 215). “Gerçekte hakikat hiçbir zaman öznel olamaz, ona öznemizde yansıdığı için öznel diyoruz, yoksa o daima nesneldir, çünkü nesnel olan bir şeyden yansır” (p. 216). Tuncer, belgesel sinemanın bir gerçek yansıtıcısı olarak kullanılabilme potansiyeline sahip olduğunu, ancak bu yanının her zaman ikincil olarak kaldığını vurgular (2003, p. 97). Bükler ise (1990), belgeselin nesnel dünyadaki bir sorunu, sorunla ilgili uzam ve kişileri görüntüye yansıttığı için gerçeklik yanılsamasını yok ettiğini ve gerçeği sunduğunu iddia eder. Grierson (1946, p. 164), belgeselin odak noktasının başlangıçta gerçeklikle ilişkisi üzerinden kurulduğuna, ancak ilerleyen dönemlerde gözlem gücünün ve insan iradesinin odak noktasını belirlediğine dikkat çekmektedir. Grierson’a göre belgeselin kökleri “gerçeklik” olarak adlandırılabilir. Bununla birlikte gerçeklik, doğrudan gözlemin sınırlarının ötesine geçmek ve ona kesin, genellikle politik yönelimli bir anlam vermek için onu az ya da çok kasıtlı seçim ve ilişkilendirme süreçleriyle manipüle eden film yapımcısının yaratıcılığına teslim edilir (Sapino & Hoenisch, 2011, p. 4). Rosen (1993, pp. 81-82), Grierson’cu ilkeler olarak tanımladığı aydınlanma etkisindeki klasik belgesel geleneğini bilginin entelektüel bakış ve kitlelerin ilişkisi üzerine kurulduğu yönünde eleştirir. Postmodern eleştiri ve aydınlanma, bilginin organize edilmesi, üretilmesi ve dağıtılmasındaki farklılıklar ile geleneksel bakıştan kopuş yaşamıştır. Aydınlanma etkisindeki geleneksel belgesel, bilginin bir bütün sınıf, ulus veya tüm insanlık tarafından paylaşıldığı yargısında bulunur. Grierson’ın kullandığı temsil biçimleri de estetik ve söylemsel amaçlarla gerçeği manipüle etmiş ve 1930’ların klasik belgesel hareketleriyle sıklıkla ilişkilendirilmiştir. “Geleneksel belgeseller tipik olarak bir anlatı sergiler: Başlangıçtan itibaren bir son talep eden, tanımlanan sorunları ekran süresine göre bir veya iki saatte çözen, gerçeklikten daha fazla kurgu dünyasına ait bir film” (Nichols, 2022). Geleneksel belgesele özellikle politik değişim için yetersiz bir biçim ve görece yararsız bir kültürel ürün olarak yaklaşan Godmilow (2022, pp. 2- 11), betimlemeler, etkileyici tanıklık ve tekniğin yardımıyla savını görsel kanıtları düzenleyerek yapan belgeselin izleyici için tatmin edici bir forma dönüştüğünü söyler. Belgesel filmlerde gerçek olarak düşündüğümüz şey, filmin görüntüsü, bizimle nasıl konuştuğu ve bize sunduğu materyallerin iyi olduğunda oluşan yanılsamadır ve bu yanılsama gerçeği simüle eder. Geleneksel belgesellerin çoğu Godmilow’a göre (2022, pp. 21- 23), ortak bir zihniyet, bir bencillik üretir; temsil edilen dünyaya seyirlik olarak bakmak ve seyrettikleri insanların sorunlarını keşfetmek için izleyicileri evrenin merkezine yerleştirirler. Belgeselin ilk biçimi budur ve bizi eleştiriden ve eylemden uzak tutar. Eleştiri ve eylemden uzak “-kapitalist gerçeklik- belgesel kelimesinin yerine geçecek en iyi ifade olabilir” (2022, pp. 21- 23). Ancak, İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesinden sonra bir ilerleme aracı olarak gerçekliğin nesnel, bilimsel gözlemine modernist güvene bir tepki olarak çağdaş kültürde yeni bir eğilim gelişmiş, belgesel filmlerdeki temsil yaklaşımları çeşitlenmiştir. Nesnel gerçek ve olgusal gerçeklik gibi kavramlar radikal bir sorgulamaya tabi tutulurken, görelilik, çoğulluk ve öznellik gibi kavramlar dünyaya yaklaşılabilecek yegâne ilkeler olarak ortaya çıkmıştır (Sapino & Hoenisch, 2011, pp. 12- 13).

## Dönüştürülük Kavramı Bağlamında Belgesel Film

Dönüştürülük metodolojik olarak ‘ben ve öteki’ kavramlarıyla ilişkilidir (Goodarzi & Tamjidi, 2014, p. 98). İngilizce “reflexivity” olarak kullanılan kavram, Türkçede dönüştürümsellik, dönüştürülük, yansıma/yansıtma, özdönüştürümsellik ya da kendine dönüştürü gibi farklı kelimelerle karşılık bulmaktadır. Giddens, kendini yansıtma ya da dönüştürülüğün dilbilimsel olarak yorumlandığı şekliyle insan davranışlarının toplumsal olarak nitelenmesini gerektirdiğini ve bu toplumsal analizin yalnızca araştırmacının kendi eylemleri için geçerli olduğunu söyler. Toplumsal deneyimlere anlam yüklenmesi dönüştürü bir ilişkiyi ima eder (2007, p. 34). Dönüştürümsellik; anlamın kendine dönmesi, kendine gönderme yaparak kendisini kendi nesnesi haline getirmesidir. Myerhoff ve Ruby, düşüncenin kendi içine yönelmediği uzun bir tarihsel geleneğin sonucunda üzerinde düşünülmemiş deneyimden bahsederler:

Yaşayanı toplumundan ve diğer insanlardan ayıran bu bilinçsizlik hâli, benliğin içinde diğer benliklerle kopukluk meydana getirir. Benlik, bilinçsizlik hâlindeyken hem özne hem de nesne konumundadır. Dönüştürü bilgi ise yalnızca mesajları değil, aynı zamanda onların nasıl ortaya çıktığı ve hangi süreçlerle elde edildiği bilgisidir [...] Dönüştürülük, anlamlandırmayla ilgili ikinci düzey semboller veya üst düzey anlamlandırmalar üretme konusunda insanın kapasitesini gösterir. Düşünce sürecince dünyadan geriye doğru çekilme dönüştürü bir düşünce tarzı olarak kabul ettiğimiz şey için gereklidir (1982, p. 2).

Dönüştürülük, bireysel ya da toplumsal, özel ya da kamusal olabilir ancak kişiye ait belirgin bir farkındalık olmadan yansıma (reflexivity) olamaz. Dönüştürümsellik genel olarak, araştırmacıların incelemeye sürekli olarak katılımı ve projeyi nasıl etkilediklerinin niteliksel açıklaması olarak da tanımlandığından, tarafsızlık ilkesine de meydan okur (Dowling, 2008, p. 747). Bir tavır olarak dönüştürümsellik, modernleşen bir toplumun işareti olarak görülebilir. İnsanlar diğer kültürleri ve toplumları görmeye ve yansıtmaya başlar. Daha gelişmiş ortamlarda bireylerin toplum içindeki konumu hem tarihsel hem de coğrafi olarak değerlendirilir (Allen, 1977, p. 39). Temsilin özü dönüştürü aralıktır. Hem metnin sınırlarında hem de metin dışındaki temsildir. Tarihsel ve sosyo-politik bağlamlara tamamen bağlı değildir. Dönüştürülük kapsamı bakımından kökten çoğuldur, bu nedenle yalnızca özneleştirme ya da öznenin kendini haklı çıkartması üzerine kurulmamıştır. Harekete geçirilen şey pratiğinde farklı biçimler arasında kendi kendini üreten bağlantılar vardır (Trinh, 1991, p. 48). Govaert (2007, pp. 246-247), dönüştürülüğün temelindeki özneliliğin belgeselin doğasında var olan iddia riskini taşıdığını söyler. Mesajı yalnızca bir önerme olarak daha açık bir şekilde oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciyi iletişime daha bilinçli bir şekilde katkıda bulunmaya ve metne kendi bireysel anlamlarını yüklemeye davet eder. Özdönüştürümsellik ise kişisel tarz ya da yöntemle ilgili olmaktır. Temsil, yansıtmaya odaklanır. Metin ve metin dışının sınırlarında “içinde temsilin bulunduğu” yerdir (Trinh, 1991, p. 48). Öte yandan bir belgeselde kendini referans gösterme gerçekliğinin indirgendiği algısına da neden olabilir. Çünkü söylemin dolayımı doğasına öncelik verilir. Bu durumda tarihsel geçmişin gerçekliği marjinalize edilir ve bu süreçte belgeselin onu temsil etme yeteneği sorgulanır (Chapman, 2009, p. 122). Ruby (1977, p. 4), bu tartışmaların uzağında da yansımanın tüm sanat formlarının özünde esasen var olduğunu, sanatın temelini kişisel deneyim olduğunu belirtir. Sanatçı kendisine referans vererek eserindeki gizlenmiş anlamı kültürel gerçeklik içinde yaratır. Ancak, bu kendine gönderme mutlaka dönüştürülüğe yol açmaz. Başka bir deyişle, bir eser dönüştürü olmasa da yansıtıcı olabilir. Sanatçı kendi farkındalığını kamusal bir mesele haline getirir ve bu bilgiyi izleyicilere aktarabilirse ürün dönüştürümsel olarak kabul edilebilir. “Belgeseldeki dönüştürümsel unsurlar öz farkındalıkla ilgili genel kültürel kaygının bir yansımasıdır. Onlar aynı zamanda geleneksel görsel iletişim biçimlerinin devamıdır. Mağara duvarlarına ellerini çizenler bu yansımanın ilk yaratıcılarıdır. Bu bize süreçle ilgili şunu hatırlatır: Yaratıcıların çoğu elin eksik parmağını ortaya koymuştur” (Ruby, 1977, p. 5).

Hareketli görüntü olarak benliğin belgelenmesi kurgu yoluyla daha sonra inşa edilir. “Benliğin diğer katmanlarını farklı bir zamansal uzaya ekleyen kurgunun buradaki rolü yaratıcı bir auteur olarak yönetmeni daha belirgin hale getirmektir [...] Öznellik yapıcı bir süreç olarak anlaşılır, kimlik, bizim dışımızdakilerle doludur ve geçişli olarak görülür” (Tianqi Yu, 2019, p. 5). Kurgusal filmlerdeki yönetmenin bir auteur olarak kabul gören varlığı, geleneksel belgesel filmlerde yaratılmaya çalışılan nesnelliğe karşı çoğu zaman bir sorun olarak görülmüştür. Belgesellerde görünmez olan yönetmen varlığı ve film süreçlerinin anlatıya dâhil edilmesi gerçeklikle olan bu sorunlu ilişkiden dolayı uzun süre bilinçli olarak tercih edilmedi. Oysaki Avrupa ve Hollywood’un dışında Rus Dziga Vertov’un *Kameralı Adam*’ı (1929) ve onun öncülüğündeki sine-göz yaklaşımı kameranın ve yönetmenin anlatıdaki varlığını çoktan kanıtlamıştı. Avrupa ve Kuzey Amerika’da ancak 1960’lardan sonra özellikle film yönetmenleri, sanatçılar ve etnograflar kamerayı kendine bilinçli olarak çevirmeye başladı. Kameranın yapım ekibine çevrilmesi ve film sürecinin anlatıya dâhil edilmesi postmodernizm ve post-yapısalcılığın epistemolojik eleştirisi, araştırmacının kendi öznelliğini sunan yeni dönüşlü etnografiye güçlü bir vurgu olarak yorumlandı. Postmodern sinemasal anlatım kendimizi nasıl temsil ediyoruz, bu üretim sürecinde temsil edilen ve temsil eden ilişkisinin yeri nedir sorunsalına odaklanır (Denzin, 2012, p. 339). Postmodernizmin etkisiyle görsel etnograflar olarak yorumlayabileceğimiz film yönetmenleri çalışmalarında daha görünür oldular, hatta filmin merkezi haline geldiler. Yaratıcı yönetmenin sesi bir yorumdan ziyade bir yorumu temsil eden, kişinin kendi auteur sesi “yetkili” açıklama oldu (Tianqi Yu, 2019, p. 3). Dönüşlülüğün yaygın kabulünde kültürel kimliğin sonsuza dek sabitlenmediğinin, düzenli olarak yeniden müzakere edilmesi gereken bir şey olduğunun farkına varılması da vardı:

Belgelele ilişkin geleneksel varsayımların baltalanmasına doğrudan katkıda bulunan faktörler arasında kültürel görelilik kavramı, gerçekliğin toplumsal bir yapı olduğu fikrinin kabulü ve özellikle belgeselin ideolojik temelini tanıması açısından akademik Marksizmin etkisi yer almaktadır [...] Oluşturdukları bilgiden sorumlu olduğu refleksif bir duruş [...] Tüm iletişim biçimlerini “ciddi kurgu” olarak gören, yani kültürel olarak sınırlı geleneklere göre inşa edilen eleştiriler modelleri geliştirildi. Bu nedenle belgeselin diğer insanların hakikatine ve gerçekliğine dair içeriden bir iz bulma iddiası, tamamen yok edilmese bile zayıflatıldı. Belgeseller gerçekliğe açılan bir pencere değil, bir bakış açısının dile getirilmesi olarak kabul ediliyordu (Ruby, 1991, p. 53).

Ruby’e (1991, p. 53) göre, bir belgeselin dönüşlü hale gelmesi demek; belgeselcinin görüntüde var olan her türlü anlamın sorumluluğunu üstlenmesi, insanları bakış açısı, ideoloji ve filmin anlaşılmasıyla ilgili kabul edilen her şey hakkında bilinçlendirmenin yollarını keşfetmekle yükümlü olması demektir. Bottinelli’ye (2002, p. 105) göre ise, “Dönüşümsel tarzın ortaya çıkardığı şey, belgeselin nesnellikle bağlarının çözülmesinin yanı sıra, herhangi bir filmsel temsilin kurgu ile kurgu olmayanın bir birleşimi olduğunun anlaşılmasıdır.”

### Bill Nichols’ın Belgesel Sinemada Biçem Sınıflandırması ve Dönüşlü Belgesel

Bill Nichols belgesel sinema üzerine çağdaş çalışmaların öncüsü olarak tanınan film eleştirmeni ve teorisyendir. Modern film teorisini ilk kez belgesel film çalışmalarına uygulamıştır. Türkçeye Belgesel Sinemaya Giriş (2017) ismiyle çevrilen Introduction to Documentary (2001) kitabında belgesel filmi tarihsel sürecinde tüm boyutlarıyla inceler. “Tür çalışması, “kurmaca” sinemacıları ve “kurmaca” filmleri, karakterlerini ve niteliklerini göz önünde bulunduran çeşitli gruplandırmalara ayırır. Bill Nichols bu tür çalışmasını anıştıran bir çalışmayı belgesel sinema için yapmıştır” (Özgen, 2017). Nichols (2001, pp. 99-102), kitabında analiz ettiği belgesel örneklerinden yola çıkarak belgeselin anlatım dilini yönetmenin gerçeklikle olan bağı üzerinden değerlendirir. Gerçekliğin belgesel diliyle nasıl temsil edildiğini altı biçime ayırır. Biçemler, türler gibidirler, ancak farklı olarak hayali türler (bilim kurgu, western, melodram) yerine, biçemler tarihsel dünyanın farklı kavramlarını temsil eder. Herhangi bir zamanda bir arada bulunabilirler (eşzamanlı olarak), ancak yeni bir biçimin ortaya çıkması önceki bir biçime göre meydan okuma ve çekişmeden kaynaklanır. Biçemler,

belirli, yinelenen özellik ve kurallardır. Metinleri birbiriyle ilişkili olarak düzenler. Nichols'ın belgesel için biçim sınıflandırması genellikle bir belgesel film boyunca mevcut olan baskın biçimi ayrıntılı tanımlamak için kullanılır. Önerideki sınıflandırmalar; Şiirsel, Açıklayıcı, Gözlemsel, Katılımcı, Performatif ve Dönüşlü belgesel olarak tanımlanmıştır. "Bu altı biçim, kendi içlerinde gevşek bir bağlılık çerçevesi oluştururlar. Belirli bir biçimin özellikleri belirli bir filmde baskın olarak işlev görür. Bunlar filme genel bir yapı kazandırır. Ancak hiçbirini dikte etmez" (Nichols, 2001, p. 99). Örneğin, performatif bir belgesel şiirsel bir belgeselin pek çok özelliğini sergileyebilir. Biçimler, sonraki biçimlerin öncekilere göre üstünlük gösterdiği bir evrim zincirini temsil etmez. Bir belgeselde bir model yoluyla kurulduktan sonra herkes tarafından kullanılabilir duruma gelir (Nichols, 2001, p. 100). Yeni biçimler kısmen algılanan eksikliklere yanıt olarak ortaya çıkarlar. Dünyayı temsil etmenin farklı yollarını bulma arzusu da her biçimin oluşumuna katkı vermiştir (Nichols, 2001, p.101). Biçim sınıflandırmaları yalnızca bir belgeselin sahip olduğu özellikler değildir. Bu biçimler zamanla daha fazla iç gözlem ve öznelliğe doğru evrimsel bir gelişme izlemiştir. Bu yolu da belirleyen belgesel yönetmenin bitmeyen arayışlarıdır. Belgeselin evrimindeki biçimler arasındaki çekişme Nichols'ın (1983, p. 20), "belgeselin sesi" olarak adlandırdığı ayrım üzerinde odaklanmıştır. Bu sesler ve imgeler gösterge işlevi görür; anlam taşırlar, ancak anlam aslında içlerinde değildir, daha çok bir bütün olarak metin içindeki işlevleri tarafından onlara verilir.

"Ses" derken, üsluptan daha dar bir şeyi kastediyorum: Bize bir metnin toplumsal bakış açısı, bizimle nasıl konuştuğu ve bize sunduğu materyalleri nasıl düzenlediği hakkında bir fikir veren şey. Bu anlamda "ses", diyalog veya sözlü yorum gibi herhangi bir kod veya özellikle sınırlı değildir. Ses, belki de bir filmin tüm kodlarının benzersiz etkileşimiyle oluşan o soyut kalıba benziyor ve tüm belgesel biçimleri için geçerli (Nichols, 1983, p. 18)

**Dönüşlü Biçim:** Nichols'ın kavramsallaştırdığı belgesel biçimlerinden biri olan dönüşlü ya da yansıtıcı (refleksif) biçim onun tanımlamasıyla; tarihsel dünyanın bir müzakere alanı olması gibi film yönetmenin izleyici ile arasındaki bir müzakere biçimidir. Film yönetmeni sadece tarihsel dünya hakkında değil onu temsil etmenin sorunları ile de ilgilidir. Bunu yaparken ise filmin izleyicisini bilgilendirmek için film yapım sürecini anlatının içine alma eylemine odaklanır. "Dönüşlü biçimi diğer biçimlerden ayıran, dünyayı temsil etmenin gerektirdikleri hakkında yoğun bir şekilde kendi içine dönmesidir" (Nichols, 2017, p. 212).

Dönüşlü belgeseller, aynı zamanda gerçekçilik üslubunun doğurduğu meselelerle de uğraşır. Gerçeklik dünyaya herhangi bir engelle ya da sorunla karşılaşmadan erişmemizi sağladığı izlenimini verir. Kanıtsal kurgu ya da devamlılık kurgusu, karakter geliştirme ve anlatı yapısı gibi teknikleri kullanarak fiziksel, psikolojik veya duygusal gerçekçilik biçimlerine bürünebilir. Dönüşlü belgeseller bu tekniklere ve genelgeçer kurallara meydan okur (Nichols, 2017, pp. 213-214).

Nichols (1991, p. 63), dönüşlü biçimi 1970'lerde ve 80'lerde biçimsel olarak öne çıkan (1929 yapımı *Kameralı Adam* gibi birkaç önemli öncü dışında) bir tür olarak tanımlar. Bu tarihlerde politik dönüşümler ve dilin postyapısalcı eleştirisi bireysel özneyi fail olarak güçlendirmiştir. Bu radikal dönüşüm "gösteren" üzerinde çalışmayı gerektirir. Öznelliklerden daha çok öznenin kendisi öne çıkmıştır. Burjuvanın gerçekliğinin temsiline bir sorgulamayla karşı çıkılmalıdır. Bruzzi (2000, p. 4), Nichols'ın müzakere olarak vurguladığı kavramın bir yanda gerçeklik, diğer yanda görüntü, yorum ve önyargı olarak tanımlanan şey ile kurgusal ve kurgusal olmayan unsurlar arasındaki müzakere alanı olduğunu belirtir. "Konu ile temsili arasında var olan uzlaşmaları ve çatlıkları kabul etmeden, kendi yapılarının kusursuz bir görüntüsünü ortaya koyan belgeseller ise film yapımcısı/konu ilişkisinin benzer bir "çatışmasız" tasvirini sergilemektedirler" (Bottinelli, 2002, p. 111). Nichols (1991, p. 56), tarihsel dünyanın temsiline başlı başına bir konu haline geldiğini vurgular. Sinemasal anlatım yolu ile de film yönetmenin varlığını yalnızca duyumsamak yerine diğer sosyal aktörlerle etkileşimli bir tarzda üst yorumla uğraştığını ve bize tarihsel dünyanın kendisi hakkında daha az, temsil sürecinin kendisi hakkında daha çok konuştuğunu gördüğümüzü ve duyduğumuzu söyler.



Nichols (1991, pp. 64-67), dönüşümselliğin tamamen biçimsel olması gerekmediğini, aynı zamanda politik olarak da anlamlı olabileceklerini ilk kez 1970'lerdeki feminist akıma ait filmler üzerinden değerlendirmiştir. Feminist belgesellerin yaptığı gibi ideolojik kısıtlamaların alternatifi öznellikler ve üretim ilişkileri olabilir. Böylece dönüşümsellik, politik ve biçimsel olarak iki ana kola ayrılır. Politik filmlerdeki siyasi meydan okumalar izleyicinin bilincini etkiler ve bu ölçüde refleksiftir. Bir tür "bilinç yükseltme" işlevi görebilir ve politik olarak dönüşlü belgesellerle, seyirci değişimin temsilcisi haline gelir (Chapman, 2009, p. 125).

Biçimsel dönüşümsellik, politik olarak bilinç yükselterek dönüştürmenin yerine üretim araçlarının görünürlüğünün etkisindedir. Biçimsel dönüşlülükte hiç kimsenin siyasi etkisinin olmadığına dikkat etmek önemlidir (Chapman, 2009, p. 69).

Nichols'ın (2001, p. 128), en bilinçli ve kendini sorgulayan biçim olarak tanımladığı dönüşümsellik, politik bir bakış açısından bakıldığında filmde çok tarihsel dünya hakkındaki varsayımlara ve beklentilere işaret eder. Politik dönüşümsellik, estetik varsayımların, sosyal gelenek ve tutumların farkına varmamızı sağlar. Bir ilkeyi ya da yapısını kavradığımız dünyayı nasıl anladığımızı ve temsil ettiğimizi açıklamaya yardımcı olan dönüşlülük, bilgi ve arzu arasında olabilecek bir boşlukta yüksek bilincimizin açılmasına katkı verirler. "Politik açıdan dönüşlü belgeseller filme değil bu boşluğu kapatabilecek toplumsal aktörler olarak izleyiciyi işaret eder" (Nichols, 2001, p. 130).

Ruby (1977, p. 4), dönüşlü belgesellerdeki öz bilincin zorunlu olarak eş zamanlı bir benliği ve kendine yabancılaşmayı gerektirdiğini savunur. Ruby'nin bahsettiği, Brecht'in 'yabancılaşma' yaklaşımıdır ve bu bizi alışılmış varsayımlardan ayırmaya çalışır.

Dönüşümsel nitelikler sahip varsayımlar politik bakış açılarıyla bizisarsan Bertolt Brecht'in "yabancılaşma etkileri" olarak tanımladığı veya Rus biçimcilerin *ostranenie* (tuhaflaştırma) olarak adlandırdıkları şeye benzer teknikler kullanırlar. Bu, sürrealistlerin gündelik dünyayı beklenmedik şekillerde görme çabasına benzer. Biçimsel bir strateji olarak tanıdık olanı yabancılaştırmak, bize belgeselin dünya hakkında iddiaları olan bir film türü olarak nasıl işlediğini hatırlatır (Nichols, 2001, p. 128).

Dönüşlü belgeseller finalde kendi süreçlerinden bazılarını atıfta bulunur. Böylece film yapımına bağlı problemler ürüne dâhil edilir. Bir belgesel kendi üretim süreçlerini belirterek izleyicileri bilinçlendirebilir. Bu nedenle özdönüşümsellik, geleneksel belgeselde veri vurgusuna karşı bir tepkiye dönüşmüştür. Dönüşlü unsurların tanıtılması, belgeselin yapıcı, nesnel bir kaydedicisi olarak değil, gerçekliğin bir yorumcusu olarak hareket edebilir. Bu, izleyici, temsil ve temsil arasında bir üçgenleme yaratır (Nichols, 1991, p. 232). Belgesel filmlerdeki yansıma unsurları kendilerini gösterebilir ve farklı şekillerde yorumlanır ve bunlar muhtemelen tarafsızlığa meydan okur ve tarafsızlık sorgulanır. Chapman'a göre de özne niteliklerin belgeselin ana yapısı içinde kendileri hakkında yorum yapılması gerekir. Genellikle metin ile onun dayandığı ve üretim aygıtının içinde yer aldığı toplumsal gerçeklik arasında ayırım yapmak mümkündür (2009, p. 115). Dönüşümsel bir belgesel izleyicinin yapım sürecini anlamasına yardımcı olacak benlik yönlerini dikkate alır. Kimi zaman aradaki ayırım da bulanıklaşabilir. Alain Resnais'in *Gece ve Sis* (1956) belgeseli açıkça dönüşümsel görünmez ve kişisel bir ifade şeklindedir. Yönetmen tarihsel bir gerçekle yüzleşir, böylece nesnellığe meydan okur. Resnais'nin çoğu zaman sessiz tepkisi travmanın temsil edilebilirlik tartışmalarına yeni sorular ekler. "Resnais, amaçlamadan dönüşlü unsurları belgeseline dâhil etmiştir" (Chapman, 2009, p. 15). Ruby'e göre ise (1977, p. 10), amaçlanmadan ve dönüşümsellik ifadeleri bir çelişkidir. Çünkü dönüşümsellik kasıtlıdır. Üreticinin alenen ilgili olduğu benlik, süreç ve ürün arasındaki geleneksel bir ilişkiye işaret eder. *Gece ve Sis*, seyirciye kameranın belirli, dolayısıyla sınırlı perspektifini hatırlatan el kamerası kullanımı gibi özelliklerini, doğaçlamayı ve kaba gerçeklerin ardındaki gerçekliği kullanan *Cinema vérité*'nin öznelliğini kullanmıştır yalnızca. Ancak bu özne nitelikler, filmin kapsamı içinde kendileri hakkında yorum yapmadıkları sürece, özdönüşümsellik ile eş anlamlı değildir (Allen, 1977, p. 38). Dönüşümselliğin filmin

konusu ve biçemi kadar filmin yapımıyla da ilgili olduğu gerçeği izleyicinin bunun ne anlama geldiği sorunsalını da beraberinde getirir: Belgesel filmin gerçekliği temsili konusunda, belgesel konusunun nesnel olarak temsil edildiği düşünülürken, belgesel imgenin inşasının ardındaki otoritenin keşfedilmeme ve sorgulanmama eğilimi vardır. Hatalı olan da tamamen nesnel bir belgeselin var olabileceği görüşüdür ve nesnelliğin eksikliği öznenin varlığına işaret eder (Bottinelli, 2002, p. 86).

Nichols (1991, p. 61), dönüşlü biçemdeki film yapma aygıtının film yapma sürecine göreli müdahalesini epistemolojik şüphe olarak vurgular: Bilgi belgesel yolu ile yaygınlaşmakla kalmaz, bilginin kendisi de sorgulamaya tabidir: “Daha yüksek bir bilinç düzeyine ulaşmak, farkındalık düzeyinde de bir değişimi barındırır. Dönüşlü belgeseller, izleyicilerinin sahip olduğu kategorilere yeni bilgiler eklemektense onların varsayımlarını ve beklentilerini yeniden düzenlemeyi amaçlar” (Nichols, 2017, p. 216).

Dönüşlülük biçemi iletişim sürecinin farklı yönlerinin kullanılmasıyla elde edilebilir. Bu varsayımı desteklemek için iletişim sürecinde kullanılan bağlam, gönderen, mesaj, alıcı, işlem ve kodlamayı içeren altı faktörü belgesel iletişimde de kullanmak mümkündür. Her belgesel bu altı faktörün tümü arasındaki etkileşimin sonucudur, ancak vurgu her faktör için değişebilir. Belgesel iletişimi için karşılık gelen işlevler ise; Referans işlevi, Anlatıcı işlevi, Şiirsel işlev, Etkileme işlevi, Biçimsel işlev ve Üst anlatıdır (Govaert, 2007, p. 250).

Belgesel iletişimde kod, izleyiciye iletilen bilgilerin nasıl okunacağı talimatını verir. Dönüşlülük, izleyiciye mesajı bir müzakere alanı içinde sunması açısından alternatif bir koddur. Govaert’e göre (2007, pp. 255-258), belgeseller bir veya daha fazla işlevi kullandıklarında dönüşlüdürler ve dönüşlü biçemdeki göndericiye odaklanan işlevler şunlardır:

Anlatıcı İşlevi: 1) Belgesel yönetmeni, film yapımının arkasındaki itici güç olarak çerçeveye girer. 2) Yönetmen konuyla, görüşülen kişilerle olan ilişkisini ortaya koymak için varlığını gösterir.

Biçimsel İşlev: 1) Film yapım sürecinde kullanılan yapım ekipmanları ve çekim süreci belgesele dâhil edilebilir. Daha sofistike olarak da belgeselin çekim aşamasından önceki karar verme süreçleri ortaya konulabilir. Chapman (2009, p. 15), belgesele dâhil edilen biçimsel öğelerin kurgusal filmlerde de görülebildiğini ancak belgesellerde kurmacadan daha kendiliğinden, daha az hazırlıklı ve ham belgesel hissini taklit ettiğini ekler. 2) Resim düzeni: Çerçevenin içine mikrofonlar, set ışıkları yerleştirilebilir. İkinci bir kamera ana kamerayı ve kameramanı çerçeveleyebilir. 3) İçerik: Karar verme süreci ve bu süreçteki değiş-tokuşlar şeffaftır.

Referans İşlevi: Referans işlevini kullanan belgeseller sinema ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi yönetmenin yorumuyla izleyiciye verirler. Gerçeğin yönetmen referansı ile yeniden yapılandırılması izleyiciye belgeseldeki gerçekliğin başlangıçta da bir yapı olduğunu anlama fırsatı verir.

Şiirsel İşlev: Dönüşlü biçemde şiirsel işlevlere odaklanan belgeseller ‘kurgu ve gerçeklik ikiliğinden’ kaçınmaya çalışırlar. Yapım sırasında kurgusal unsurları kurgu dışı bir noktaya ulaşmak için kullanabilirler. Örneğin yaşanmış deneyimleri canlandırmak için oyuncular kullanılabilir.

Etkileme İşlevi: Dönüşlü öğeler içeren belgeseller tiyatro yapımcılarının dördüncü duvar dediği, ayırt edici ama görünmez duvarın arkasından seyirciye seslenebilir. Yönetmen neyi nasıl anlayacaklarını öğretmek için kısa süreli de olsa görüntüye dâhil olarak ya da sesi ile izleyiciye hitap ettiğinde etkileme işlevini kullanır.

Üst anlatı İşlevi: Belgesel iletişim sürecindeki altıncı işlev izleyicinin metni nasıl okuyacağını talimatını verir. Dönüşlü kodda metin yalnızca bir mesaj olarak değerlendirilmeye teşvik edilir. Mesaj belirli bir konu hakkında değil, aynı zamanda

iletişimle ilgili bir tartışma olarak sürecin kendisidir. Üst anlatı işlevinde belgeselin kendine ilişkin sergilediği öz bilinç düzeyindeki yansıma belirgindir.

Michelson (2016, p. 158), dönüşümsellik sürecini bilincin yükseltilmesi, yanılısamanın yok edilmesi, eylemin tersine çevrilmesiyle zamanın da tersine çevrilmesi ve film yapımındaki kurgu- projeksiyon sürecinin, sinemasal illüzyonizmin terimlerinin ve dinamiklerinin açığa vurulması olarak yorumlar. “Bir belgeselin öz dönüşümselliğe yaklaşımı filmin bir araya getirilmesinin çekim sonrası süreçleriyle sınırlı değildir [...] bir konunun seçilmesi, arşivlerin aranması, film müziğinin hâkim olduğu birleştirici bir yapının bir araya getirilmesi, ses unsurları ve üretim sürecinin yönleri de dâhidir” (Allen, 1977, p. 40).

Hem kurgusal hem de belgesel unsurlar arasındaki müzakere alanı, Nichols’ın “fazlalık” olarak tanımladığı şeyle işaretlenmiştir. Kurmaca ve belgeselle olan bağlarını dönüşlü olarak açıkça ortaya koyan temsillerin olası bir sonucu, ana akım temsillerin ne olmadığına dikkat çekmeleridir. Kurmaca filmler için fazlalık, “anlatı tarafından yönetilen bir metinsel rejim içinde yönetilemeyen rastgele ve açıklanamaz olan” iken, belgesel fazlalık “hem anlatının hem de sergilemenin menziline ötesinde duran şeydir” (Nichols, 1991, p. 142). Kurmaca ile belgesel arasındaki müzakerenin en açık biçimde görüldüğü yer biçim düzeyindedir. Bu iki tür arasındaki boşluğun bir bileşeni olan dönüşlülük, yönetmenin varlığına dikkat çekerken anlatının, sergilemenin hatta film çerçevesinin dışında başka perspektiflerin var olduğu gerçeğini ima eder (Bottinelli, 2002, p. 10). Dönüşümselliğin özelliği kendine gönderme yapmasıdır ve Nichols (1983, p. 20), bu göndermeyi paradoks olarak adlandırır. Ve paradoks olarak kendine gönderme yapma kaçınılmaz bir iletişim kategorisidir. Sınıf kendisinin üyesi olamaz, mantıksal yaklaşım bize bunu anlatır, ama yine de insan iletişimde bu yasa mutlaka ihlal edilir. Ruby (1977, p. 4), dönüşlü olmanın iletişimsel ifadesini yönetmen, yöntem ve ürün’ün birbirleriyle bağlantısında arar. Kitlelere bu üçü hakkında da derinlemesine bir bilgi sahibi olmak ve ürünü eleştirel anlamak neredeyse imkânsız olduğunu söyler. Nichols (1983, p. 18), dönüşümselliğin izlerini epistemolojik ve estetiğin birleştiği daha karmaşık biçimlerde arar. Bu biçimlerde varsayımlar daha görünür hale gelir. Dönüşümsel belgeseller başından beri örtük olan gözlemselliği yönetmenin röportajlar, altyazılar, seslendirmeler ve bizzat varlığı aracılığıyla açıkça ortaya koyar. Ancak, dönüşümsellik, film yapımcısının mutlaka beyazperdede görünmesini gerektirmez. “Belgeselcinin rolü etkin bir söylem üreticisi, tanık ve katılımcı olarak ortaya çıkar. Tarafsız bir anlatıcının veya bilgili bir muhabirin rolünden belirgin şekilde farklıdır” (Chapman, 2009, p. 97). Dönüşlü belgeselde film yapımcısının varlığı Chapman’a göre (2009, p. 123), olayı izleyiciler için tasvir edildiği şekliyle etkiler. Böylece, ironik bir şekilde, belgesel formu aynı zamanda izleyicileri hakikat iddialarını tartışmaya davet eder.

Yönetmenin kendi öznelliğine dönüşle oluşturduğu sav bir otobiyografi anlamına gelmez. Ruby (1980, p. 156), otobiyografi, öz-referans ve öz-bilinç- arasında ayrım yapar ve dönüşlülüğün bu kavramlarla farkını ortaya koyar:

Otobiyografik bir eserde üretici -benlik- işin merkezinde yer alırken, otobiyografinin sunumunda özbilinçsiz olabilir. Dönüşümsel olmak, yalnızca özbilinçli olmak değil, aynı zamanda, kullanılan süreci ve ortaya çıkan ürünü anlayabilmeleri için izleyiciye benliğin hangi yönlerini ifşa etmenin gerekli olduğunu bilecek kadar özbilinçli olmaktır.

Öz-referans, otobiyografik veya dönüşlü değildir. Benliğin kendi kendine referans vermesidir. Öz-bilinç sahibi bir üretici kendi farkındalığını kamusal bir mesele haline getirmeye karar verirse ve bu bilgiyi izleyicilerine aktarırsa, o zaman ürünü dönüşlü olarak görmek mümkündür (Ruby, 1980, pp. 156-157 ve 154). Ruby, tüm ciddi film yönetmenlerinin çalışmaları hakkında dönüşümlü ve özeleştirel olmak gibi etik, estetik ve bilimsel yükümlülükleri olduğuna kuvvetle inanır (1977, p. 10).

Dönüşlülük, anlatıcının algılarını da anlatının parçası olarak kullanabilme seçeneğidir. Belgeselin yapım aşamasının nasıl olduğunun sergilenmesi, yönetmenin temsil edilen

gerçekliğin temsili bir nesnesi olduğu fikrini de izleyiciye aktarabilir. Dönüştürücü biçimin büyük tarihsel anlatılar yerine kişisel olanları konu olarak seçmesi de bu anlatıyı daha insan merkezli anlamamıza olanak verebilir (Mızıkacı, 2023, p. 74). Film sürecinin ve yönetmenin kişisel duruşunun anlatının bir parçası olması, izleyici için de katılımcı yaklaşım ve ortak keşif duygusunu beraberinde getirir.

Dönüştürücü belgeseller çoğu zaman açık uçludur ve sonuçta kesin yanıtlar vermeye direnir. Bu açık uçluluk bir zayıflık değil, izleyiciye eleştirel düşünceye ve kişisel yoruma katılmaya bir davettir, bir sanatsal seçimdir. Açık uçluluk ile sağlanan çoklu bakış açıları ve çelişkili anlatılar, kökleşmiş varsayımların sorgulanması için açık alan yaratırlar. Dönüştürücü belgeseller çözülmemiş zor sorular sorar ve bilgi ve anlayışın sınırlarını ön plana çıkararak belirsizliği benimsetmeye zorlayabilirler. Bu sorular, özellikle kişisel ve varoluşsal temaların araştırılmasında etkin olabilirler. İzleyicilere yanıtlar vermek yerine, yenilenmiş bir merak duygusu ve çevrelerindeki dünyanın karmaşıklığına dair daha derin bir anlayış bırakmalarını sağlayan da tam da bu özelliktir.

Ruby (1980, p. 154), sinema tarihini üzerine yaptığı araştırmada dönüştürücü anlatının diğer biçimlere göre daha yaygın görüldüğünü analiz eder. Belgesel türün kurmaca anlatımdan daha eski bir geçmişi olduğu düşünüldüğünde pek çok antropolojik belgeselcinin bugünkü anlamda kullandığımız dönüştürücülük ifadesini tanımadan da bu biçimde çalıştığını araştırması sonucunda kaydetmiştir. Ruby (1977, p. 5), yalnızca belgesel anlatıda değil kurmaca filmlerde de dönüştürücü öğeleri keşfedebileceğimizi söyler. Sinemanın başlangıcından beri kamera her hareketiyle ve görüntünün yapısıyla varlığını hatırlatır. Ayrıca erken dönemlerde aktörlerin seyirciyle doğrudan temas kurma geleneği gibi teatral öğeler yansımayı çağırıştırır. Komedi filmlerinde filmlerin kendileri hakkındaki hiciv ve parodiler, konunun film ve film yapımcıları olduğu dramalar ve kurgu ve kurgu olmayan arasındaki geçişliliği yakalamaya çalışan modernist filmler dönüştürücülüğün diğer türlerdeki yansımalarıdır.

Dönüştürücü belgeseller izleyiciden belgeseli olduğu gibi, bir temsil hali olarak görmesini bekler. *Letter to Jane / Jane'e Mektup* (1972) belgeselinde Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin bu temsil halini sergilerler. Vietnam Savaşı sırasında Jane Fonda'nın Kuzey Vietnam'da muhabirlik yaparken çekilmiş bir fotoğrafını 45 dakika süren film boyunca dikkatle irdelerler. "Yönetmenin yapım sürecinden bahsetmesi, görüntüde kameraman olarak kendinin yansımalarına yer vermesi, daha yakından bakarsak imgeye dair düşüncelerin, sorgulamaların sinematografik imkanları kullanarak ima etmesi ile dönüştürücü yaklaşımı hissederiz" (Tetik Solim, 2023). Polonya'dan Uzakta/ Far from Poland (1984), Polonya'daki devrimi konu alır, ancak belgesel Polonya'da değil Amerika'da çekilmiştir. Yönetmen Jill Godmilow temsili röportajlarla, temsili mekanlarla tarihsel gerçekliği seyirci ile müzakereye açar. Bingöl Elmas'ın Pippa'ya Mektubum (2009) belgesel filmi de yönetmenin İtalyan aktivist Pippa Bacca'nın Barış Geline yolculuğunu öldürüldüğü noktadan devralmasının temsidir. Elmas, kendi kullandığı kamerası ile belgeselin niyetini her yeni otostopta kamyon şoförüne ve izleyiciye ifşa ederek Pippa'nın seyahatini tamamlar. Elmas'ın yolculuğunu takip eden bir başka kamera daha vardır. "Elmas "hiçbir güvenlik tedbiri almadan" iletişim kurmaya duyulan ihtiyaçtan bahsetse de belgeselini özel araçlarında onu takip eden ekibiyle birlikte çekmiştir. Tedirgin de olsa bildiklerinin yanına "henüz bilmediklerini" koyarlar. Dünyaya dair başka bir imkân, bu imkânın karamsar umudu bu "bilmemede" ikamet eder" (Özküraplı, 2023).

Nichols (1983, p. 18), dönüştürücülüğün nihai bir zirve olmadığını aksine ardıllarınca bu sürecin de aşılabileceğini yeni biçimlerin ortaya çıkacağına dikkat çeker:

Özdönüştürücü belgeselin herhangi bir nihai anlamda bir zirveyi veya çözümü temsil ettiğini iddia etmek niyetinde değilim [...] Bu yeni biçimler öncekiler gibi bir süre daha "doğal" ve hatta "gerçekçi" görünebilir. Ama her biçimin başarısı kendi yıkımını doğurur: Sınırları yok sayar, yadsır, bastırır (temsili ettiği kadar). Zamanla yeni ihtiyaçlar yeni biçimsel buluşları beraberinde getirir.



### *Kameralı Adam'da Dönüslü Anlatı*

Geleneksel belgesel temsil tarzını açığa çıkarmak için kullanılan dönüşümselliğin en açık örneklerinden biri Vertov'un *Kameralı Adam* belgeselidir ve bu geleneğin öncülüğünü yapmıştır. Vertov bize sürekli olarak kameranın insanüstü niteliklerini ve ardından bunları ortaya çıkaran insan manipülasyonunu sunar (Allen, 1977, pp. 39-40). Filmin yapım aşamaları ve kurguya ilişkin biçimsel karşılaştırmalar sunan model, film yapımının büyüğü ya da sanatsal bir şey olmasından daha çok bunun bir iş olduğunu öne sürer. Michelson (2016, pp. 158-159) bunu, "açığa çıkarma" ve "bir yüzey olarak ekranın varlığının sürekli hatırlatılması" olarak açıklar. İlk bakışta film bir yaşam kutlamasıdır; günlük yaşam tüm yönleriyle gösterilir: Uyanmak, banyo yapmak, işe gitmek gibi sıradan insanların en belirleyici anlarından bazılarını tanık oluruz. "Bir düğün, bir doğum, boşanma ve ölüm. Bu olayların nasıl filme dönüştürüldüğünü de görüyoruz: bunlar bir kamerayla yakalanır, düzenlenir ve üçüncü katman olarak işin nasıl tamamlandığı gösterilir. Ürün bir sinema salonunda seyirciye sunulmaktadır" (Govaert, 2007, p. 251). Makineler, kalabalıklar, tekneler, binalar, üretim hattı çalışanları, sokaklar, plajlar, kalabalıklar, yüzlerce bireysel yüz, uçaklar, trenler, otomobiller vb. Ancak bu çekimlerin bir düzenleme modeli vardır. *Kameralı Adam* boş bir sinema salonuyla açılır, izleyici koltukları hazırdır. Koltuklar (kendiliğinden) aşağıya doğru döner ve izleyiciler aceleyle içeri girip koltukları doldururlar. Bir filme bakmaya başlarlar. Ve bu film, bu filmin yapımıyla ilgilidir. Film adeta kendi kendisini çekmiş, kurgusunu yapmış ve giderek ilerleyen bir tempoda ilerlemektedir. Görünmez kurgu olarak adlandırılan, hikâye anlatımına hizmet eden ve kendini belli etmeyen kurgu bu filmde yapıbozumuna uğratılmıştır. Kurgu aşaması dâhil hemen tüm üretim aygıtlarının ve emekçilerinin öne çıkarılması neredeyse filmin başlıca konusu olmuştur. Yapım gereçlerini filmin içine dâhil etmek için ağır çekim, görüntüyü ters çevirme, objektif aparatının hareketlerini belirginleştirme gibi teknikler kullanılır. Chapman'a göre (2009, p. 120), bu refleksi, sinematik aygıt ve belgesel metni arasındaki sınırları denemek için yapılmıştır ve Vertov'un zamanının çok ilerisinde olduğunun kanıtıdır: *Kameralı Adam* yansıma için ikili bir rol oynar: Vertov'un daha geniş bir siyasi mücadeleye doğru ilerlemesi ve tekno-ideolojik bir aygıt olarak sinemanın belirli üretim becerileri konusundaki izleyicinin farkındalığını artırmak. Chapman (2009, p. 121), üretim teknikleri ve ideolojik teknolojinin bu iç içe geçmişliğini "Organik Dönüslülük" olarak adlandırır. Film, kendisi hakkında değil süreç hakkında dönüşümseldir. Vertov'un kendisi de filmde bir yapım emekçisi olarak görünür. Film işi'ni anlatarak bize film ekibinin nasıl çalıştığını, nasıl organize olunduğunu, filmin nasıl kurgulandığını hatta nasıl perdeye yansıdığını gösterir. Böylece kurmaca filmlere özgü olan gizemi açığa çıkarır. Filmin içeriğinde Nasıl ögesi Ne'den önce gelir. *Kameralı Adam*, Politik Diyalektik amacın hizmetindeki görsel hareketin bir analizi olarak görülebilir (Chapman, 2009, p. 120). Filmi izleyen bir izleyici sabah kalkıp işe giderken, spor yaparken, müzik dinlerken ve bunları yaparken kayda alınırken ve kendisini film perdesinde izlerken aynı zamanda film kameramanının da hareketlerini deneyimler. Gerçeklik varsayımlarımız, gerçek tarihsel dünya ile belgeselde kullanılan görüntüler arasında bir bağlantıyla tasvir edilir. Dönüslülük tüm bu varsayımlara meydan okuyabilir: İzleyiciler varsayımlarını yeniden ayarlamak zorundadır.

Vertov, bilinçlendirmek için belgesel biçimini kullanacaksa, o zaman işçileri sanayi proletaryasının bir parçası olarak görülmelidir: Bu nedenle filme alma süreci, üretken emeğin çekimlerinden devralınarak ikisini birbirine bağlar. Benzer şekilde Vertov, montajında bir dikiş fabrikası ile bir bağlantı kurar. Sinemanın toplumsal yaşamının bir parçası haline gelen kurgu çalışması ve makineler emek olarak aynı işlevi görür. Yine de kurgu dizisinde, filmin birleştirildiğini asla görmeyiz. Pelikül sadece kesilir incelenir ve sınıflandırılır. Bu diyalektik sürecin kaynaşma anında tek bir kesinlik yoktur. Vertov için montaj, konu seçildiği andan başlayarak son ürüne kadar devam eden bir iştir (Chapman, 2009, p. 121).

Vertov, yapımı ifşa etmekten çok ifşa süreciyle ilgileniyordu. İzleyicinin filmin nasıl çalıştığını mekanik, teknik, metodolojik ve kavramsal bir şekilde anlamasını ve böylece yaratıcı sürecin gizemini çözmesini bekliyordu. Ayrıca izleyicilerin film yapımının bir iş olduğunu ve

film yapımcısının da bir işçi olduğunu bilmesini istedi Vertov'un en önemli hedeflerinden biri, izleyicinin derinlikli ve eleştirel bir tutum geliştirebilmesi için filmin yapım sürecini anlamalarına yardımcı olmaktır. Nichols' e göre de (2001, pp. 127-128), Vertov izleyiciyi yüksek bir bilinç biçimine teşvik etmiştir: "*Kameralı Adam* bilgimizi nasıl oluşturduğumuzu gösterir." "Daha yüksek bir bilinç düzeyine ulaşmak, farkındalık düzeyinde de bir değişimi barındırır. Dönüştürücü belgeler, izleyicilerinin sahip olduğu kategorilere yeni bilgiler eklemektense onların varsayımlarını ve beklentilerini yeniden düzenlemeyi amaçlar" (Nichols, 2017, p. 216). Vertov, izleyicilerin görsel bilincinin yükselmesini Marksist gerçeği kitlelere ulaştırmanın yolu olarak gördü. Vertov, niyet varsayımında bulunabilmek ve ardından çıkarımlar yapabilmek için izleyicilerin filmsel gösterge olaylarında anlam çıkarımları yapmakla ilgili yapısal yeterliliğe sahip olması gerektiğini, yani sosyokültürel gelenekler hakkında bilgi sahibi olması gerektiğini öne sürüyordu. Başka bir deyişle, Vertov refleksif davranıyordu (Ruby, 1980, pp. 167-168). *Kameralı Adam*'da gerçek dünyanın görüntüsü ve hızı özel efektler ve kamera hareketleriyle bozularak manipüle edilmiş, film ekibinin rolü açığa çıkarılarak film kendi gerçekliğini Brechtien yaklaşıma uygun olarak inşa etmiş ve üretim sürecini ortaya koymuştur. Nichols (2017, p. 216-217), belgesellerin hem biçimsel olarak hem de politik olarak dönüşümsel olabileceğini varsayar. Biçimsel olarak dönüşlülüğü anarken belgesel biçimi hakkındaki beklentileri ve varsayımları ima eder. Politik açıdan dönüşlülük ise tarihsel dünya üzerine beklentileri ve varsayımları içermektedir. Nichols'ın (2001, p. 128), "Dziga Vertov bunu yapıyor" cümlesi hem biçimsel hem de politik olarak dönüşümselliğin tek bir belgeselde en yetkin biçimde gösterilebildiğini ifade etmektedir.

Vertov, yapımı ifşa etmekten çok ifşa süreciyle ilgileniyordu. İzleyicinin filmin nasıl çalıştığını mekanik, teknik, metodolojik ve kavramsal bir şekilde anlamasını ve böylece yaratıcı sürecin gizemini çözmesini bekliyordu. Ayrıca izleyicilerin film yapımının bir iş olduğunu ve film yapımcısının da bir işçi olduğunu bilmesini istedi Vertov'un en önemli hedeflerinden biri, izleyicinin derinlikli ve eleştirel bir tutum geliştirebilmesi için filmin yapım sürecini anlamalarına yardımcı olmaktır. Nichols' e göre de (2001, pp. 127-128), Vertov izleyiciyi yüksek bir bilinç biçimine teşvik etmiştir: "*Kameralı Adam* bilgimizi nasıl oluşturduğumuzu gösterir." "Daha yüksek bir bilinç düzeyine ulaşmak, farkındalık düzeyinde de bir değişimi barındırır. Dönüştürücü belgeler, izleyicilerinin sahip olduğu kategorilere yeni bilgiler eklemektense onların varsayımlarını ve beklentilerini yeniden düzenlemeyi amaçlar" (Nichols, 2017, p. 216). Vertov, izleyicilerin görsel bilincinin yükselmesini Marksist gerçeği kitlelere ulaştırmanın yolu olarak gördü. Vertov, niyet varsayımında bulunabilmek ve ardından çıkarımlar yapabilmek için izleyicilerin filmsel gösterge olaylarında anlam çıkarımları yapmakla ilgili yapısal yeterliliğe sahip olması gerektiğini, yani sosyokültürel gelenekler hakkında bilgi sahibi olması gerektiğini öne sürüyordu. Başka bir deyişle, Vertov refleksif davranıyordu (Ruby, 1980, pp. 167-168). *Kameralı Adam*'da gerçek dünyanın görüntüsü ve hızı özel efektler ve kamera hareketleriyle bozularak manipüle edilmiş, film ekibinin rolü açığa çıkarılarak film kendi gerçekliğini Brechtien yaklaşıma uygun olarak inşa etmiş ve üretim sürecini ortaya koymuştur. Nichols (2017, p. 216-217), belgesellerin hem biçimsel olarak hem de politik olarak dönüşümsel olabileceğini varsayar. Biçimsel olarak dönüşlülüğü anarken belgesel biçimi hakkındaki beklentileri ve varsayımları ima eder. Politik açıdan dönüşlülük ise tarihsel dünya üzerine beklentileri ve varsayımları içermektedir. Nichols'ın (2001, p. 128), "Dziga Vertov bunu yapıyor" cümlesi hem biçimsel hem de politik olarak dönüşümselliğin tek bir belgeselde en yetkin biçimde gösterilebildiğini ifade etmektedir.

Govaert'in (2007, p. 250), önerdiği dönüşlü belgesel iletişimi için gerekli olan Referans, Anlatıcı, Biçimsel, Şiirsel, Etkileme ve Üst anlatı işlevlerinin tümünü *Kameralı Adam*'da görmek mümkündür:

Anlatıcı İşlev: Belgesel yönetmeni Vertov, bir set işçisi olarak varlığını göstermek ve konuyla olan ilişkisini ortaya koymak için zaman zaman çerçeveye girer. Vertov'un anlatıcı işlev aracı alenen kameranın kendi varlığıdır. Kamera, sanayisi yükselmeye başlamış

Rusya'nın maden işçilerinden, telefon operatörlerine, sigara paketleyicilerinden montajcı ve kameramana kadar pek çok emekçisi ile iletişime geçmiş gözdür. Anlatıda, makineler, insan bedeni ve şehrin işleyiş bütünlüğü sergilenir.

**Biçimsel İşlev:** Film yapım sürecinde kullanılan kamera/kameraman ve kurgu aşaması tüm film boyunca belgesele dâhil edilmiştir. Belgeselin ana anlatısı, filmin yapım süreciyle ve kameranın görmemize izin verme biçimiyle ilgilidir. Belgesel boyunca devam eden tek figür, kameramanın kendisidir. Kamera hem makine hem de vücudun bir parçasıdır. İkinci bir kamera sürekli olarak filmin kameramanını takip eder ve kaydeder. Belgeselin yapısı; film ekibinin ve aygıtının aktivizmi, gözetleme, kayıt anı ve son ürünün ortaya çıkış aşamalarının ifşasını içerir. *Kameralı Adam* belgeseli yaklaşık olarak 1775 çekimden oluşmaktadır. Belgeselde kameranın ve kameramanın görüldüğü çekim sayısı 145, kurgucu, film pelikülü ve kurgu araçlarının görüldüğü çekim sayısı ise yaklaşık olarak 31'dir.

**Referans İşlevi:** Vertov, belgeselin başlangıcında metin yazarı olarak anlatıya referans vermiştir. Belgesel, izleyiciye bu filmin gerçek olayların deneysel bir sinematik anlatısı olduğu uyarısı ile başlar: "Alt/ara yazılar, bir senaryo, oyuncuların yardımı olmadan, bu deneysel çalışmanın amacı, uluslararası gerçek bir sinema dili yaratmaktır" (Vertov, 1929).

**Şiirsel İşlev:** Belgesel, şehirde bir günün müzik aracılığı ile senfonik bir anlatıdır. Müziğin temposuna bağlı olarak eylemler ve kurgunun hızı da ivme kazanmakta ya da kaybetmektedir. Belgeselde kullanılan slow motion (ağır çekim), stop motion (duraklı çekim), bölünmüş ekran, çözünme, bindirme gibi teknikler de anlatının şiirsel işlevlerini desteklemektedir.

**Etkileme İşlevi:** İzleyicinin filmin içinde bir film olduğunu görmesini sağlamak, zaten karmaşık olan filme yeni bir katman eklemiştir. Öz-farkındalık, pek çok sessiz filmde kullanılmayan ek bir unsurdur. *Kameralı Adam*'da sinematik cihazlar ile kaydedilen yaşam gerçekleri arasında içsel bir ilişki kurmak için gösterilen özen Vertov'un izleyici üzerinde oluşturmak istediği öz farkındalığın gerçekleşmesini sağlamıştır.

**Üst Anlatı İşlevi:** *Kameralı Adam*'daki mesaj yalnızca perdede izlenen değil, bu aşamaya değin geçirilen sürecin değerlendirilmesidir. Filmin inşa edilmiş bir sanat eseri olarak vurgulanması, boş bir sinemayla başlar ve kameramanın filmi aceleyle makiniste götürmesiyle biter. Göz merceği olan bir kameranın çekimlerini sürekli olarak yeniden ürettiğini görürüz. Kamera kendi kendine birleşir, bir tripoda yerleşir ve etrafta canlı bir varlığın yürümesini andırır biçimde dolaşır. Bu tür animasyonların yanı sıra dönüşlü biçimin hedeflediği bilincin yükseltilmesi, yanılısamanın yok edilmesi ve eylemin ve zamanın tersine çevrilmesiyle sağlanır. Prodüksiyon teması, film yapım sürecinin gizemini açığa çıkarır. Film, kitlesel olarak üretilen ve daha sonra işçiler tarafından tüketilen başka bir nesne olarak gösterilir. *Kameralı Adam*'ın bir sonu yoktur. İzleyici koltuğundakiler için salondan çıktıktan sonra kamera tarafından tekrar filme alınma döngüsü başlamıştır.

## Tartışma ve Sonuç

Dönüşlü ya da refleksif biçim tarihsel dünyanın bir müzakere alanı olması gibi film yönetmenin izleyici ile arasındaki bir müzakere biçimidir. Film yönetmeni sadece tarihsel dünya hakkında değil onu temsil etmenin sorunları ile de ilgilidir. Bunu yaparken ise filmin izleyicisini bilgilendirmek için film yapım sürecini anlatının içine alma eylemine odaklanır. Dönüşümsel olmak, bir belgeseli izleyicinin üretici, süreç ve ürünün tutarlı bir bütün olduğunu varsayacağı şekilde yapılandırmaktır. Seyirci de bu ilişkilerin farkına varabilmeli ve bu bilginin gerekliliğini de fark edebilmelidir. Ruby, dönüşümsel olmanın; yönetmenin kasıtlı olarak izleyicilerine bir dizi soruyu belirli bir şekilde formüle etmesine, bu sorulara belirli bir şekilde yanıtlar aramasına neden olan temel epistemolojik varsayımları ifşa etmesi anlamına geldiğini ifade eder. Bu ifşa dönüşümselliğin izleyicilerin gerçeklik ve belgesel film

arasındaki ilişki farkındalığını artırır. İzlenen şeyin bir film olduğunun farkındalığı izleyiciyi duygusal olarak uzaklaştırır ve filmle entelektüel etkileşimi teşvik eder. Dönüşümsellik postmodernizmin etkisiyle yaygınlaşmıştır. Bu etkiyle film yönetmenleri çalışmalarında daha görünür olmuş, hatta filmin merkezi haline gelmiştir. Dönüslü biçimde yönetmenin ve film ekibinin varlığı film çerçevesinin dışında başka perspektiflerin var olduğu gerçeğini de hatırlatır. Dönüslülüğün yaygın kabulünde kültürel kimliğin sonsuza dek sabitlenmediğinin, düzenli olarak yeniden müzakere edilmesi gereken bir şey olduğunun farkına varılması da vardır.

Dönüşümselliğin en açık örneklerinden biri Vertov'un *Kameralı Adam* belgeselidir ve belgesel bu geleneğin öncülüğünü yapmıştır. *Kameralı Adam* yansıma için ikili bir rol oynar: Vertov'un daha geniş bir siyasi mücadeleye doğru ilerlemesi ve tekno-ideolojik bir aygıt olarak sinemanın belirli üretim becerileri konusundaki izleyicinin farkındalığını artırmak. Chapman'ın "Organik Dönüslülük" olarak adlandırdığı üretim teknikleri ve ideolojik teknolojinin bu iç içe geçmişliği belgesel filmin ana yapı taşıdır. Vertov'un en önemli hedeflerinden biri de buydu: İzleyicinin derinlikli ve eleştirel bir tutum geliştirebilmesi için filmin yapım sürecini anlamalarına yardımcı olmak. Nichols, belgesellerin hem biçimsel olarak hem de politik olarak dönüşümsel olabileceğini varsayar. Biçimsel olarak dönüslülüğü anarken belgesel biçimi hakkındaki beklentileri ve varsayımları ima eder. Politik açıdan dönüslülük ise tarihsel dünya üzerine beklentileri ve varsayımları içermektedir. Çalışmadaki bulgular *Kameralı Adam*'ın hem biçimsel hem de politik olarak dönüşümselliğin tek bir belgeselde gösterilebilecek en yetkin örneği olduğunu ortaya koymuştur.

Bu çalışmada elde edilen bulgularla dönüslülüğün belgesel sinemada nasıl uygulandığı ve izleyici üzerindeki etkileri kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. İzleyicinin film yapım sürecine dahil edilmesi, belgesel sinemanın anlatı gücünü artırmakta ve izleyiciye daha derin bir düşünsel deneyim sunmaktadır. Literatürde, dönüslülük ve refleksif yaklaşımlar üzerine çeşitli çalışmalar bulunmakta, ancak bu çalışmalar genellikle belgesel sinemanın belirli yönleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Araştırmanın literatürdeki diğer çalışmalardan farkı, dönüslülüğün tüm boyutlarıyla derinlemesine analiz edilip bu yaklaşımın belgesel sinemanın anlatım biçimlerine nasıl entegre edilebileceğini gösterebilmesidir. Vertov'un *Kameralı Adam* belgeseli örneğinde, dönüslülüğün sinemanın evrensel anlatı yöntemleri üzerindeki etkilerinin vurgulanması bu çalışmanın bir diğer farklılığıdır. Gelecek araştırmalar, dönüşümsel yaklaşımların diğer film türlerinde nasıl uygulandığını ve bu uygulamaların izleyici üzerindeki etkilerini inceleyebilir. Ayrıca, belgesel sinemanın farklı kültürel ve politik bağlamlarda nasıl evrildiğini araştırmak, bu alandaki bilgi birikimini genişletebilir.

#### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

#### Kaynakça

- Allen, J. (1977). "Self-Reflexivity in Documentary". *Cine-Tracts*. (1:2), pp. 37-43.
- Aytekin, H. (2018). Belgesel Sinemacı Bir Parrhesiastes Olabilir mi? "Hakikati söylemek" Üzerinden Türkiye'de Belgesel Sinema Tarihine Bir Bakış. *SineFilozofi*, 3(5), pp. 45-66.
- Bottinelli, J., J. (2002). *Between Fiction and Documentary: Dangerous Liaisons and the Self-Reflexive Film*. The University of North Dakota.
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge.
- Büker, S. (1990). Belgesel Üzerine. *Kurgu*, 7 (1), pp. 117-122.
- Chapman, J. (2009). *Issues in Contemporary Documentary*. Polity.



- Dowling, M. (2008). "Reflexivity". In L. M. Given (Ed.), *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Method*. vol. 1-2, pp. 747-748.
- Denzin, N., K. (2012). "The Cinematic Society and the Reflexive Interview". *Society*. 49(4), pp. 339-348.
- Giddens, A. (2007, Second Edition). *New Rules of Sociological Method: A Positive Critique of Interpretative Sociologies*. Polity.
- Godmilow, J. (2022). *Kill the Documentary*. Columbia University.
- Goodarzi, A. & Tamjidi, M. H. (2014). "Reflexive Documentary: Ternary Challenges of Production Process, Audience and Self-Consciousness". *International Journal of Social Science and Humanity*. 4(4), pp. 298-302.
- Govaert, C. (2007). "How Reflexive Documentaries Engage Audiences in Issues of Representation: Apologia for a Reception Study". *Studies in Documentary Film*. (1), pp. 245-263.
- Grierson, J. (1946). "Postwar Patterns". *Hollywood Quarterly*. (1), pp. 159-165. <https://www.jstor.org/stable/1209557> (27 Eylül 2023 Tarihinde Erişildi).
- Hançerlioğlu, O. (1985). *Felsefe Ansiklopedisi- Kavramlar ve Akımlar Cilt 2*. Remzi Kitabevi.
- Mızıkacı, M. (2023). "Toplumsal Bellek Bağlamında "Sakız Ağaçlarının Borcu" Belgeseli". (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). *Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- Michelson, A. (2016). "The Man with the Movie Camera, From Magician to Epistemologist" in J. Kahana (Ed.), *The Documentary Film Reader History, Theory, Criticism*. pp. 148-162. Oxford University.
- Myerhoff, B. & Ruby, J. (1982). *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*. (J. Ruby, Ed.). University of Pennsylvania.
- Nichols, B. (1983). "The Voice of Documentary". *Film Quarterly*. 36(3), pp. 17-30. <https://sci-hub.se/10.2307/3697347> (15 Ekim 2023 Tarihinde Erişildi).
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Indiana University.
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. USA, Indiana University.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (Çev. D. Eruçman). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Özgen, K. (2017). *HD Video Teknolojisinin Türk Belgesel Sinemasına Etkisi: (Dijital) Sinematografinin Keşfi*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Gazi üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özküralpli, İ. (2023). Bir Otostop Hikâyesi: Pippa Bacca ve Silvia Moro. *Kültür ve İletişim*. 26(2), (52), pp. 233-259.
- Rabiger, M. (2020). *Bir Belgeseli Gerçekleştirmek*. (Ç. Asatekin ve F. Şahin, Çev.). Ayrıntı.
- Rosen, P. (1993). "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts" in M. Renov (Ed.), *Theorizing Documentary*. pp. 58-90. Routledge.
- Ruby, J. (1977). "The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film". *Journal of the University Film Association*. 29 (4), pp. 3-12.

- Ruby, J. (1980). "Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film". *Semiotica*. (30-1 / 2), pp. 153-179.
- Ruby, J. (1991). "Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside- An Anthropological and Documentary Dilemma". *Visual Anthropology Review*. (7-2), pp. 50-67.  
<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/semi.1980.30.1-2.153/html> (17 Ekim 2023 Tarihinde Erişildi).
- Sapino, R. & Hoenisch, M. (2011, September). "What is a documentary film: Discussion of the Genre". *Intensive Seminar in Berlin*. pp. 1-20.
- Tetik Solim, N. (2023). Türk Sineması'nda Mübadele Belgeselleri ve Yaratıcı Bir Örnek: Dönüş / The Return. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 10(1), 4-30.
- Tianqi Yu, K. (2019). 'My' Self on Camera. Edinburgh University.
- Trinh, T. M. (1991). *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. Routledge.
- Tuncer, Ömer (2003) "Gerçek Kavramı Üzerine". *Belgesel Sinema*. (2), pp. 97-101.
- Vertov, D. (Yönetmen). (1929). *Man With a Movie Camera* [Film]. Rusya: (Vufku) Dovzhenko Film Studios.

-Araştırma Makalesi-

## Haitili Zonbiden Akılsız Yamyamlara: Sömürge, Siyasal Kimlik ve İsimlendirme\*

Sümeyye Sakarya\*\*

### Özet

Her ne kadar zombi kelimesinin akıllara getirdiği ilk şey faillikten yoksun, yamyam, yürüyen ölüler olsa da Haitili orijinalinde "zonbi," yakın zamanda ölmüş bir kişinin, bir vudu büyücüsü tarafından bazı ayinler yoluyla ele geçirilen ruhudur ve Haiti efsanelerinde kölelik, isyan ve devrimle eşleştirilmiştir. 1930'lu yıllarda Amerikan sineması yoluyla öncelikle failliğini kaybedip bir ceset giyen zombi, 1970'lerin sonuna doğru da George Romero'nun filmleriyle bir yamyam olur. Ancak Romero, filmlerindeki yaratıklara zombi ismini vermemiştir. Hatta zombi figürü için bir dönüm noktası kabul edilen 1968 tarihli *Night of the Living Dead*'de, Romero'nun ilham kaynağı vampirlerdir ve filmde yaratıklardan "şeyler" ve "gulyabaniler" (ghoul) olarak bahsedilmektedir. Fakat, 1978'de serinin ikinci filmi *Dawn of the Dead*'in Avrupa'da Zombi olarak vizyona girmesiyle Romero'nun yaratıkları geriye dönük olarak zombi ismiyle anılmaya başlar ve akılsız yamyam zombiler ortaya çıkar. Peki, Romero'ya ve diğer alternatiflere rağmen yapılan bu isimlendirmenin önce tüm Avrupa'da sonra da batıda seyirci tarafından benimsenip popülerlik kazanmasının siyasal bakımdan anlamı ve işlevi nedir? Bu soruyu sömürgecilik bağlamında bir siyasal kimlik meselesi olarak ele alan makale, Haiti'den başlayarak zombinin sinemadaki serüvenini incelemektedir. Ernesto Laclau, Hannah Arendt ve Salman Sayyid'in siyaset teorilerinin sunduğu araçlarla yapılan bu incelemenin ana odağı siyasal kimlik inşası ve siyasal bir eylem olarak isimlendirmenin bu süreçteki yeri olacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Zombi, Vampir, Sömürge, Siyasal Kimlik, İsimlendirme

\* Bu makale, ACAH 2021 konferansında sunulan "Why Romero's Creatures Became Zombies in Europe: Naming as a Political Action" başlıklı bildirinin genişletilmiş bir versiyonudur. Makaledeki çeviriler, aksi belirtilmedikçe yazara aittir.

\*\*Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Üniversitesi, Türkiye.

E-mail: sakaryasumeyye@gmail.com

ORCID : 0000-0002-5738-0222

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1484743

Sakarya, S., (2025). Haitili Zonbiden Akılsız Yamyamlara: Sömürge, Siyasal Kimlik ve İsimlendirme. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı:19, 37-55. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1484743

Geliş Tarihi: 15.05.2024

Kabul Tarihi: 25.02.2025



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Research Article-

**From the Haitian Zonbi to the Mindless Cannibals:  
Colonialism, Political Identity and Naming\***

Sümeyye Sakarya\*\*

**Abstract**

*Although the word zombie reminds the cannibalistic walking dead devoid of agency, in its Haitian origins, “zonbi” is the soul of a recently deceased person possessed by a voodoo sorcerer and is equated with slavery, rebellion, and revolution. In the 1930s, through American cinema, the zombie first lost its agency and became a corpse. Then, in the late 1970s, it became a cannibal through George Romero’s films. However, Romero did not name his creatures zombies. In Night of the Living Dead (1968), the milestone for zombies, Romero’s inspiration was vampires, and the creatures were named “things” and “ghouls.” Yet, when the second film, Dawn of the Dead (1978), was released as Zombi in Europe, they became zombies retrospectively and mindless cannibal zombies emerged. So, what is the meaning and function of this naming being adopted and popularised by European and western audiences, despite Romero and other alternatives? This article addresses this question as a matter of political identity in the context of colonialism and examines the zombie’s odyssey in cinema since Haiti. This examination focuses on political identity construction and the role of naming as a political action in this process through the political theories of Ernesto Laclau, Hannah Arendt and Salman Sayyid.*

**Keywords:** Zombie, Vampire, Colonialism, Political Identity, Naming

\* This article is an expanded version of the paper “Why Romero’s Creatures Became Zombies in Europe: Naming as a Political Action” presented at the ACAH 2021 conference. Translations in the article are the author’s unless otherwise stated.

\*\*Asst. Prof. Dr., AnkaraUniversity, Türkiye.

E-mail: sakaryasumeyye@gmail.com

ORCID : 0000-0002-5738-0222

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1484743

Sakarya, S., (2025). Haitili Zonbiden Akılsız Yamyamlara: Sömürge, Siyasal Kimlik ve İsimlendirme. *Sinefilozofi Dergisi*, No:19, 37-55. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1484743

Received: 15.05.2024

Accepted: 25.02.2025



This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



## Extended Abstract

*Although the word zombie evokes the cannibalistic walking dead devoid of agency, in its origins, the zombie is a Haitian myth. According to the legend, a “zonbi” is the soul of a recently deceased person captured by a voodoo sorcerer through certain rituals, and is equated in narratives with slavery, rebellion, and revolution. Zonbi turns into a corpse without agency, primarily through American cinema in the 1930s. Towards the end of the 1970s, it became a cannibal through George Romero’s films. However, Romero did not name his creatures zombies. In fact, in Night of the Living Dead (1968), which is considered a milestone for the zombie figure, Romero’s inspiration was Richard Matheson’s novel I am Legend (1954), that is, vampires. In the movie, the creatures are referred to as “things” and “ghouls.”. Yet, when the second film of the series, Dawn of the Dead (1978), was released with the title of Zombi in Europe, Romero’s creatures began to be retroactively referred to as zombies and mindless cannibal zombies emerged. So, why did the European audience call Romero’s creatures zombies, despite Romero himself? What is the meaning and function of this naming being adopted by the audience first in Europe and then in the west and then became universally popular? Although there is a rich literature on zombie movies and the transformation of zombies from their Haitian origins, this literature is limited to the field of cultural studies and the relationship of this transformation with politics and the construction of political identity has not been studied, except for specific examples. In other words, rather than the entire journey of the zombie, the relationship of political identity with specific zombie movies or particular themes in zombie movies is discussed. More significantly, the issue of the naming of Romero’s creatures, which is considered a breaking point in this journey, and therefore the questions above have not been answered despite the fact that there is a very extensive literature on Romero. However, considering the vital place of names and naming in the construction of political identity, answering these questions is crucial in understanding the construction of the Europe-an political identity and its relationship with the other, and the role of the zombie, now a universal popular culture figure, in this construction process. The article, discussing this construction process in the context of colonialism, examines the evolution of the zombie in cinema in four steps, starting from its Haitian origins. The first part, which presents the zombie’s journey from Haiti to the west, focuses on the zonbi’s relationship with Haitian political identity around the themes of colonialism, slavery, and the Haitian Slave Revolution. The second part scrutinizes the evolution of the zombie in western cinema through the evolving anxieties of the west. The third part explores the relationship between political identity construction and alternative identities. It discusses ghoul, vampire, and zombie as the main alternative names for the creatures and analyses the (political) power relationships between these potential options in the moment of the initial construction. This analysis is done through the Arabian, European and Haitian genealogies of the monsters and the characteristics that are assigned to them because of these genealogies. The Haitian origins of “cannibalism” in the western imagination, which stems from the early colonial period and creates an exclusive relationship between zombie and cannibalism, make the zombie a more powerful alternative as a result of a colonial impulse, particularly against the European vampire. Building on this colonial interpretation, the last part, in lieu of a conclusion, situates the journey of the “name” zombie on a theoretical basis through the theory of naming as a political action. Throughout the article, analyses focusing on the construction of political identity and the place of naming in this process are undertaken with the tools offered by political theories of three scholars: Ernesto Laclau, Hannah Arendt and Salman Sayyid..*

## Giriş

“Zombi” ismi, genellikle yamyam ve failliği olmayan yürüyen ölümlerle ilişkilendirilse de aslında kökeni Haiti’ye dayanan bir mittir. Efsaneye göre bir vudu büyücüsü, çeşitli ritüellerle, hayatını henüz kaybetmiş birinin ruhunu cesedinden ayırır ve hapseder. “Zonbi” adı verilen bu ruh, Haiti anlatılarında kölelik, isyan ve devrimle bağlantılı olarak dile getirilmektedir. Zonbi ilk dönüşümünü 1930’lar Amerikan sinemasında yaşar ve bu dönemdeki filmlerde failliği olmayan bir ceset olarak resmedilir. Ancak failliğini yitirmesine rağmen 1970’lerin sonuna gelene kadar hala yamyam değildir. Bir yamyama evrilmesi bu yıllardaki George Romero sinemasıyla, fakat George Romero’dan bağımsız bir şekilde olacaktır. Zira Romero yarattığı

bu yürüyen akılsız yamyam ölüleri zombi olarak adlandırmamıştır. Romero'nun 1968'deki *Night of the Living Dead*'i (*Yaşayan Ölülerin Gecesi*), şimdiki özellikleriyle zombi figürüne sahip ilk film olarak düşünülmesi bakımından zombinin dönüşümünde bir milat olarak görülse de yaratıklar, Richard Matheson'un *I am Legend* (Ben Efsaneyim) (1954) romanından, yani vampirlerden mülhemdir. Nitekim filmde yaratıklar "şeyler" ve "gulyabaniler" (ghoul) isimleriyle anılmaktadır. Ancak, Romero'nun bir devam filmi olarak çektiği *Dawn of the Dead* (*Ölülerin Şafağı*), 1978 yılında Avrupa'da, başta direkt *Zombi* ismi olmak üzere içinde zombi kelimesi bulunan adlarla vizyona girince, zombinin macerasındaki asıl dönüşüm yaşanır: Romero'nun yaratıkları geçmişi de kapsayacak bir şekilde zombi olarak adlandırılır ve akılsız yamyam zombi figürü doğar. Peki, Avrupalı seyirci Romero'nun yaratıklarına, Romero'ya rağmen neden zombi demiştir? Bu adlandırmanın başta Avrupalılar olmak üzere batılı seyirci tarafından benimsenip bir furyaya dönüşmesinin siyasal açıdan anlamı ve işlevi nedir? Zombi filmleri ve zombinin Haiti'den başlayan dönüşümü üzerine zengin bir literatür bulunmasına rağmen, makaleden de anlaşılacağı üzere bu yazın büyük ölçüde kültürel çalışmalar alanında olmuştur ve dönüşümün siyasalla, özellikle de siyasal kimlik inşasıyla olan ilişkisi aşağıda da referans verilen belirli örnekler hariç kapsamlı bir biçimde çalışılmamıştır. Çalışıldığında da genellikle zombinin bütün serüveninden ziyade, Haiti Köle Devriminin veya belirli zombi filmlerinin ve filmlerdeki belirli temaların siyasal kimlikle olan ilişkileri ele alınmıştır. Daha da önemlisi, bu yolculukta bir kırılma noktası sayılan Romero'nun yaratıklarının isimlendirilmesi meselesi, dolayısıyla yukarıdaki sorular, Romero üzerine çok geniş bir yazın olmasına rağmen cevaplanmamıştır. Ancak isimlerin ve isimlendirmenin siyasal kimlik inşasındaki hayati yeri düşünüldüğünde, bu soruların cevaplanması Avrupa ve Avrupalı siyasal kimliğinin inşasını ve ötekiyle olan ilişkisini ve artık evrensel bir popüler kültür figürü olan zombinin bu inşa sürecindeki rolünü anlamak bakımından önemlidir. Bu inşa sürecini sömürgecilik açısından değerlendiren makale, zombinin sinemadaki serüvenini Haiti'den başlayarak dört aşamada tartışmaktadır. Zombinin Haiti'den batıya yolculuğunu anlatan ilk bölüm sömürgecilik, kölelik ve Haiti Köle Devrimi etrafında zombinin Haiti siyasal kimliğiyle olan ilişkisine odaklanmaktadır. İkinci bölüm, zombinin batı sinemasındaki evrimini batının değişen kaygıları üzerinden incelerken, üçüncü bölüm siyasal kimlik inşası ve alternatif kimlikler arasındaki ilişkiyi gulyabani, vampir ve zombi alternatiflerinin arasındaki güç ilişkileri üzerinden ele almaktadır. Son bölümde ise, sonuç yerine, zombi "isminin" yolculuğu siyasal bir eylem olarak isimlendirme kuramı üzerinden teorik bir zemine oturtulmaktadır. Makale boyunca, isimlendirmenin ve siyasal kimlik inşasının bu serüvendeki rolünü merkeze alan okumalar, Ernesto Laclau, Hannah Arendt ve Salman Sayyid'in siyaset teorilerinin sağladığı araçlarla yapılmaktadır.

### Haitili Zonbiden Batılı Zombiye

Çağdaş popüler kültürün önemli figürlerinden olan zombinin "modern" batıya ilk seyahati Amerika'nın Haiti'yi işgali döneminde gerçekleşmiştir (1915-34). Bu anlamda zombi, ya da Haitili haliyle zonbi, Amerika'ya bir "sömürge ithali" (colonial import) olarak girer (Lauro ve Embry, 2017, s. 401). Ancak, zombinin Haiti'deki kökeni başka bir işgal ve bunun ardından gelen devrimle ilişkilidir: Fransız sömürgesi Saint-Domingue ve sömürge güçlerine karşı gerçekleştirilen ve Haiti'nin bir cumhuriyet olarak bağımsızlığıyla sonuçlanan Haiti Köle Devrimi (1791-1804).

Haiti mitolojisinde bir zonbi, yakın zamanda ölmüş bir kişinin, bir büyücü tarafından bazı ayinler aracılığıyla ele geçirilen ruhudur. Bu ele geçirme işlemi bir tür köleleştirme olarak da düşünülebilir. Zira zonbinin tek işlevi ve sorumluluğu, tıpkı efendisine hizmet eden bir köle gibi, sahibine hizmet etmek, koruma sağlamak ve onun talimatlarını yerini getirmektir. Hatta anlatının bazı versiyonlarına göre zonbiler, plantasyondaki kölelere benzer şekilde gece saatlerinde tarlalarda çalışmak üzere özel olarak dünyaya geri getirilmiştir. Bununla birlikte, bir zonbinin işlevi tarlada çalışmak, şans ve zenginlik getirmek, sahibinin hastalıklarını tedavi etmek veya onu kötü güçlere karşı korumakla da sınırlı değildir. Zonbi rivayetlerinin en

önemlilerinden biri zombilerin Haiti Köle Devrimindeki işlevleriyle ilgilidir (Derby, 2015, ss. 414-416; Lauro, 2017, s. ix; Lauro ve Embry, 2017, s. 402; McAlister, 2017, ss. 66-67). Haiti’de büyücülük önemli bir silah olarak görülmüş ve “milliyetçi bir direniş pratiği” olarak devrim sırasında hayati bir rol üstlenmiştir (Derby, 2015, s. 395). Hücum büyüünün etkili bir aracı olan zombiler de düşmana zarar vermek amacıyla yaratılmış ve kullanılmışlardır (Derby, 2015, s. 414). Devrimi gerçekleştiren kölelerin bazı tasvirleri de zombilerin Devrimle olan bağına hatırlatır niteliktedir. Mesela bir rivayette, Devrimdeki köleler “daha ‘rasyonel’ beyaz birlikleri alt etmek için tek bir vücut halinde ayaklanan fanatik ve şuursuz siyahi sürüleri” şeklinde betimlenmektedir (Davis’ten aktaran Lauro ve Embry, 2017, s. 402).

Zonbilerle dair bu rivayetlerin ve uygulamaların ortak özelliği, kölelik deneyimini çeşitli şekillerde yeniden üreterek hikâye etmeleridir. İlk olarak, zonbi ve sahibi arasındaki sembolik efendi-köle ilişkisi, köleye “saygı duyulan bir konum” ve faillik bahşeden, yani Haitililerin tecrübe ettiklerinden farklı bir kölelik hatırası anlatır. İnsanların mülkiyetinde olmalarına rağmen bu zombiler sihirli güçlere sahiptir ve isyan edebilirler. Emirlerle her zaman uymazlar. Hatta sahiplerinin kötü niyetli davranışları nedeniyle zombilerin onlara saldırdığına ve onları yediğine dair anekdotlar mevcuttur. Rivayetlerdeki bu isyan ve direniş potansiyeli zombilerin Haiti Devrimindeki rolleriyle birlikte ele alındığında, zonbi, Haiti folklorunda direnişin ve isyanın güçlü bir metaforuna dönüşmektedir. Hatta Lauro ve Embry dönemin savaş narası olan, “Biz annesiz, çocuksuzuz. Ölüm nedir?”, üzerinden zonbi ve isyan-kölelik arasında başka bir bağlantı daha inşa etmektedir: Ailesi ve mülkiyeti olmayan bir zonbi, tıpkı efendisinin mülkiyeti olarak hiçbir aile ilişkisine sahip olamayan bir köle gibidir (Lauro ve Embry, 2017, s. 402).

Zonbi’nin kölelikle olan bir diğer ilişkisi ise yürüyen ceset, zonbi kò kadav aracılığıyla kurulmaktadır. Şimdiye kadar bahsettiğimiz zombiler, astral zombiler veya bedensiz ruhlar iken, zonbi kò kadav ruhu olmayan bir bedendir. Zonbi efsanesinin çok yaygın olmayan bu versiyonuna göre, ülkede iktidarın yeterince güçlü olmadığı durumlarda Haiti kırsalındaki mafya benzeri gruplar yönetimi ele geçirmekte ve kendi mahkemelerini kurmaktadır. Suçluların ruhlarını bedenlerinden çıkararak onları zonbi kò kadav’a dönüştürmek de rivayete göre bu grupların uyguladıkları cezalardan biridir. Verilen bu zombileştirme cezasının ardından da bu yürüyen ölümler, şeker plantasyonunda çalıştırılmak üzere köle olarak satılırlar. Böylece köleliğin kasvetli tarihi de mitin bu versiyonunda insan kaçırma, işkence, köle satışı ve çalışmaya zorlama aracılığıyla tekrar canlandırılmış olur (McAlister, 2017, ss. 71-72).

Zonbi efsaneleri ve kölelik arasındaki bu ilişkiler “anlam” meselesini gündeme getirmektedir: Haitililer neden köleliği zonbi efsanesiyle yeniden anlatmışlardır, bunun işlevi nedir ve bahsedilen bağlantıları nasıl anlamlandırabiliriz? Zonbi mitini kölelik bağlamında tahlil etmenin yollarından biri, miti sömürgeciliğe bir cevap olarak yorumlamaktır: Zonbi mitinin temel işlevi sömürgeci geçmişle başa çıkmaktır. Sömürgeciliği ve köleliği bu sefer bizzat kendi dilleri ve gelenekleriyle anlatan Haitililer, kendi tarihlerinin “sorumluluğunu üstlenmektedirler” (McAlister, 2017, s. 68). “Sorumluluk üstlenme” meselesini Arendtçi bir bakış açısıyla ele alabiliriz. Sonraki bölümlerde daha ayrıntılı bir şekilde sunulacağı üzere, Arendt’e göre siyasal kimlik ve faillik anlatı ve efsaneler aracılığıyla inşa edilmektedir. İnsan, bir parçası olmadığı ve geriye de alamadığı bir mazinin ve orada gerçekleşen olayların sonuçlarını yaşamak zorundadır. Bir anlamda kendisine danışılmamış bir sorumluluğu almak ve bununla yüzleşmek durumunda kalır. Efsaneler burada devreye girmektedir: “İnsan, geçmiş olayları kendi geçmişi olarak düşünmeye ve onların sorumluluğunu kabul etmeye sadece olaylar hakkında uydurulmuş olduğu belli olan masallarda rıza gösterir. Efsaneler onu, yapmadığı şeylerin efendisi kılar ve ona geriye alamayacağı şeylerle başa çıkma gücü verir.” Zira efsaneler, “geçmiş olayların, genelde insanlık durumuna özelde de siyasal amaçlara uydurulması için sokulduğu formdan başka bir şey değildir” (Arendt, 1979, s. 208). Bu bağlamda efsaneler, insana gelecek için “güvenli bir rehberlik” vadederler. İnsan, bu güvenli rehberlik sayesinde işlemediği fiillerin, yani geçmişin sorumluluğunu üstlenerek hem eyleme geçme cesaretini

bulur hem de bunu yapmaya kendini zorunlu hisseder. Zamanla, bu eyleme geçme adımları, ilerde anlatılacağı üzere, siyasal kimlik ve faillikle sonuçlanır. Bu anlamda zombiler, Haiti halkına geri alamayacakları sömürgeci kölelik tarihiyle baş etme gücü veren efsaneler olarak işlev görmektedir. Sömürgeci efendileri tarafından kölelerden esirgenen faillik, torunlarının zombi efsaneleriyle onlara geriye dönük bir şekilde bahşedilmiştir.

Zonbi mitini anlamanın bir başka yolu da onu bir “sınır figürü” olarak düşünmektir. Zonbi hem ölüdür hem de diridir hem güçlüdür hem de güçsüzdür; özgürdür zira ölemez ancak aynı zamanda arafta bir cesede hapsolup kalmıştır. Bu “sınır” özelliği, zonbiyi kölelik için işlevsel bir metafor haline getirerek Haitililerin anılarına farklı düzeylerde yeniden hayat vermektedir. İlk olarak, zonbi, bir kölenin aynı anda hem diri hem de ölü olma durumunu temsil etmektedir. Faillighinden ve haklarından yoksun bırakılan köle, bir cesedinkine benzer bir hayat sürer. Ne isteyip ne istemediğinin bir önemi yoktur. Sözü bir anlam ifade etmemektedir, yok hükmündedir. Bu anlamda, insan onurundan mahrum kılınmış, içinden ruhu ve iradesi alınmış siyah bir naaştır. Öte yandan köle, bir ölü gibi güçsüz olmasına rağmen, Haiti Köle Devrimini gerçekleştirebilecek kadar da güçlüdür. Bununla birlikte, köleler bu Devrimle her ne kadar özgürlüklerini ve bağımsızlıklarını kazanmış olsalar bile, tıpkı ölümlülüğe meydan okuyan ancak “bir ceset bedeninde hapsolup kalan” zombiler gibi kasvetli tarihlerine hapsolup kalmışlardır (Lauro ve Embry, 2017, s. 401). Bu nedenle, hem cesaretlendiren ve güç veren bir efsane hem de yeniden hayat veren bir sınır figürü olarak zonbi, Haitililerin geçmişleriyle yüzleşmeleri ve kendilerini geleceğe anlatmaları için değerli bir araç sunmaktadır.

Kölelikle ilgili bu çağrışımları veya bağlantıları, zonbiyi batı tarafından sömürgeleştirilerek temellük edilmesi için de uygun bir metafor haline getirmiştir. Nasıl ki biyolojik olarak insan olan ama gerçek insan olmayan ya da muamelesi yapılmayan köle “asil” batının kendini inşasında öteki söylemi üzerinden “aşağılık vahşi” işlevi gördüyse (Hall, 1996), Haitili kölenin zombisi de batılı insanı ve insanlığı inşa etmek için batının zombisi haline getirilmiştir. Haitili zonbinin batılı zombiye dönüşümü, onu mümkün olan en iyi “inşa edici öteki”(constitutive other) olarak kurgulamak suretiyle gerçekleştirilir.

Zonbinin yamyamlaştırılması bu dönüşümün en hayati unsurlarındandır. Zonbi folklorunda bir istisna sayılan, kötü niyetli sahiplerini cezalandırmak için onları yiyen zombiler hariç, Haitili zombiler yamyam değildir. Ancak buna rağmen, modern zombilerin neredeyse hepsi yamyamdır. Hatta yamyamlığın modern zombilerin tanımlayıcı özelliklerinden biri olduğunu söyleyebiliriz. Bu yamyamlaştırmanın ilginç yanı ise fenomenin batı dillerindeki karşılığının etimolojik kökenleriyle ilgilidir. Antropologlar, insan eti yeme durumunu antropofaji (anthropophagy) olarak adlandırmaktadır. Kelime Yunanca insan (anthropos) ve yemek (phagein) kökünden gelmektedir (Brown, 2013, s. 8). Ancak zaman içinde batı dillerinde bu kelimenin yerini İngilizcedeki cannibalism (yamyamlık) veya cannibal (yamyam) kelimelerine benzer ifadeler almıştır. Mesela, Almancada kannibale, Fransızcada ve İtalyancada cannibale, İspanyolcada canibal, İsveçcede ve Norveçcede kannibal, yamyam için kullanılan kelimelerdendir. Hatta günlük dilde yaygın olmamakla birlikte konuyla ilgili pek çok Türkçe kaynakta da aynı kökten gelen kanibal, kanibalizm ifadelerine rastlamak mümkündür. Bu söylenişle kanibalizm kavramının ve olgusunun izleri erken sömürge dönemine, Kristof Kolomb’un günümüzde Haiti Cumhuriyetinin de bulunduğu Hispanyola hakkındaki notlarına kadar gitmektedir. Kolomb notlarında Karibler (Caribs) ya da Türkçesiyle Karayip(li)ler adında, insan eti yiyen, savaşçı ve vahşi bir yerli aşiretten bahsetmektedir (Hall, 1996, s. 214). Rivayete göre Kolomb, Guadalup adasına bazı erkekleri bırakmış ve ikinci gün adaya geri döndüğünde yerlilerin bıraktığı kişilerin bir kısmını yediğini bir kısmını da esir tuttuğunu duymuştur. Kendisi bu malumatı bazı yerli kadınlardan işaret dili yoluyla edinmesine rağmen doğru anladığından emindir ve günbegün bu efsane yayılmıştır (Brown, 2013, s. 8). Zamanla kanibal ifadesi Karibler (Caribs) etnik grubunun isminden türetilmiştir ve batı için “barbar öteki” stereotipinin sembolü haline gelmiştir (Hall, 1996, ss. 213-216). Haitili zonbinin yamyamlaştırılmasının ve kanibala dönüştürülmesinin de benzer bir işlevi olmuştur.



Batı, bu şekilde, Haitili zonbiyi, hem köle olmayı hem de öldürülmeyi hak eden barbar ötekine dönüştürmüştür. Diğer bir ifadeyle, Haitili zonbi de batının ellerinde Haitililerle aynı kaderi yaşamış ve sömürgeleştirilmiştir.

Zonbi mitinin sömürgeleştirilerek temellük edilmesi sürecinde öteki söyleminin unsurlarından birisi de zonbinin faillikten yoksun bırakılmasıdır. İnsan olmanın tanımlayıcı özelliklerinden biri de faillik yani irade ve akıl olduğu için, insanın ve insanlığın ötekisinin bundan mahrum bırakılması gerekir. Dolayısıyla modern zombiler Haitili zombilerin sahip olduğu bu özelliklerden arındırılmışlardır. Modern zombiler düşünemezler, değerlendiremezler, konuşamazlar ve karar veremezler. Sadece insan eti yemeye odaklanmış ve programlanmışlardır ve bunu tıpkı bir robot gibi otomatik bir şekilde, yani iradeleri dışında yaparlar. Çok da yaygın olmayan zonbi kö kadavlar hariç, Haitili zonbi düşmana büyü yapabilen bedensiz bir ruh iken, modern zombi boş bir bedenden, cesetten ibarettir. Haitili zonbi iletişime açıktır, onunla konuşabilirsiniz, mesela sahibini dinler. Ancak modern zombiyle iletişim kurmak pek de mümkün değildir. Zaten yamyamlaştırılan zombinin aynı zamanda iradesizleştirilerek de ötekileştirilmesi, onu insan-olmayanın en aşırı ve en tehlikeli formu, insanlığın baş düşmanı haline getirir. Üstelik, akıldan ve dilden yoksun oluşları zombilerle her türlü iletişim olanağını da ortadan kaldırır. Dolayısıyla zombilerle karşı karşıya kaldıklarında insanoğlunun elindeki tek seçenek bu düşmanları yok etmek olacaktır.

### Batılı Zombinin Evrimi

“İyi” Haitili zonbinin “kötü” yamyam ve akıldan yoksun modern zombiye dönüşümü ise kademeli olarak gerçekleşmiştir. Peter Dendle (2007), *The Zombie as Barometer of Cultural Anxiety* (Kültürel Kaygının Barometresi Olarak Zombi) adlı çalışmada bu durumu zombi filmlerinin evrimini Amerikan toplumunun değişen kaygıları üzerinden okuyarak gösterir. Başlangıçta, bir tür olarak zombi filmleri, ABD’nin Haiti’yi işgali sırasında (1915-1934), “vudu zombisi” etrafında ortaysa çıkar. Örneğin, *White Zombie* (Beyaz Zombi) (1932) ve *I Walked with a Zombie* (Bir Zombiyle Yürüdüm) (1943) gibi türün ilk örneklerinde zombi, o yıllarda süregelen, endüstriyel ekonomi, sömürgecilik ve ırkçılık kaynaklı sorunların bir alegorisi olarak kullanılır (Dendle, 2007). Haitililerin 1930’lu yıllardaki bağımsızlık mücadelesi Amerika’nın ekonomik ve siyasi üstünlüğüne bir tehdit oluşturmuştur. Bu durum da Beyaz üstünlükçülüğün kırılganlığı çevresinde oluşan gerilimleri ekrana taşıyan vudu zombi filmlerine ilgiyi artırır. Vudu büyücüler ve büyüler, siyahi Haitililerin köle olarak zombileştirilmesi, plantasyon, Karayipler’in egzotikleştirilmesi, ırksal ötekinin erotize edilmesi ve medenileştirme misyonu filmlerdeki ortak temalardan bazılarıdır (Graham, 2011, s. 125; Hamako, 2011, s. 108; Lauro, 2017, s. x; McAlister, 2017, s. 76). 1930’ların sonuyla birlikte zombi filmleri bir tür olarak yok olmaya başlar. Eric Hamako bu yok oluşu Amerikan Sinema Filmleri Derneğinin (the Motion Picture Association of America) Üretim Yasasına (Production Code) koyulan Hristiyan üstünlükçü şartlar ve Haiti’nin ABD için önemini gölgeleyen İkinci Dünya Savaşı üzerinden açıklamaktadır. 1940’tan, George Romero’nun *Night of the Living Dead* (Yaşayan Ölülerin Gecesi) filminin vizyona girdiği 1968 yılına kadar çekilen zombi filmlerinin sayısı kırktan azdır (Hamako, 2011).

İkinci Dünya Savaşı dönemi (1941-45) zombi filmleri de savaş ve bunalımla başa çıkmanın bir yolu olarak daha çok korku-komedi türünde olmuştur. 1950’li yıllara gelindiğinde ise, komünistler ve beyin yıkama korkusuyla birlikte, “içeriden işgal” kaygı konusu haline gelmiştir. Zombiler artık ayırt edici düşman görünümüne sahip yabancılardan ziyade sıradan Amerikan halkının arasından, onlara benzeyen yaratıklardır. Dolayısıyla da tüketici kapitalizmi, bedenin metalaştırılması, sağlık sistemi, siyasi çatışmalar ve çevresel bozulma gibi temalar öne çıkmıştır (Dendle, 2007; Graham, 2011, s. 125). 1968 ve 2001 yılları arasında, özellikle 11 Eylülle birlikte, iki yüzün üzerinde zombi filmi gösterime girmiştir (Hamako, 2011, s. 109). Ancak 11 Eylül sonrası süreç bir “zombi rönesansı”na sahne olur (K. W. Bishop, 2010). Bu rönesansın meydana geldiği tek yer yalnızca beyazperde değildir. Zombi temalı

video oyunlarında, müziklerde, kitaplarda, çizgi romanlarda, hayatta kalma rehberlerinde, festivallerde ve akademik yayınlarda da büyük bir artış görülmüştür. Bishop (2009, s. 17), yalnızca 2006 yılı için film sektöründe 575 başlığın listelendiğini belirtmiştir. Bu hızlı artışla birlikte, zombiler ve temalar da evrilmiştir. Kıyamet, hayatta kalma, korku ve çeşitli toplumsal çöküşler Romero’dan beri zaten zombi sinemasının bir parçasıdır. Ancak Bishop, 11 Eylül sonrası zombi filmlerinin kıyametin “bulaşıcı hastalık, biyolojik savaş, ötenazi, terörizm ve hatta göç” gibi bazı spesifik nedenlerini vurguladığını belirtmektedir. Irak savaşı, Katrina Kasırgası ve 11 Eylül gibi belirli deneyimler nedeniyle, bu tür endişeler çağdaş Amerikan izleyicisinde daha güçlü bir şekilde yankı bulmaktadır. Benzer şekilde filmlerde 11 Eylül’ü hatırlatan sahneler, anlar ve eylemler de mevcuttur. Son dakika haber görüntüleri, metropollerin yıkılması, kaos, korkuyla farklı yönleri koşan çaresiz insanlar, sirenler, yangın ve duman bunlardan sadece birkaçıdır (K. Bishop, 2009, s. 22).

Filmlerde temaların evrimine paralel olarak, zombiler de evrime uğramıştır. Her ne kadar zombiler 1970’lerin sonuna doğru yamyamlaştırılıp şeytanlaştırılmış olsalar da hala yavaş, sakın ve nispeten yenilgiye uğratılabilir yaratıklardır. Öte yandan, türün *28 Days Later* (28 Gün Sonra) (2002) ve *Dawn of the Dead* (Ölülerin Şafağı) (2004) gibi 11 Eylül sonrası örneklerinde zombiler hızlı, öfkeli ve koşan yaratıklara dönüşür. Çok daha tehlikeli, korkutucu hale gelmişler ve insanlığın varoluşsal düşmanı olmuşlardır. Becki A. Graham (2011), 11 Eylül sonrası endişelerle ilgili yaptığı *Dawn of the Dead* (2004) analizinde, zombinin dönüşümünü “Teröre Karşı Savaş” kapsamında kamuoyuna dayatılan “yeni terörizm” olgusu üzerinden açıklar. Graham, öngörülemezliği ve kayıtsızlığı, “yeni terörizm” söyleminin iki ana özelliği olarak tespit eder. Bu iki özellik sayesinde terör her yerde, her zaman ve herkesi ilgilendiren bir mesele haline gelir. Artık günlük yaşamın bir parçası olmuştur ve öngörülemezdir. Ancak buna rağmen devletin terör konusunda ciddi bir kayıtsızlığı söz konusudur. Bunun terör saldırılarına katkısı göz önüne alındığında, “yeni terörizm” döneminde sadece hükümetlerin, ordunun ya da diğer resmî kurumların değil, her bireyin her zaman teyakkuzda olması gerekir.

Yeni zombilerin öfkeli ve hızlı doğası, onları klasik zombilere göre çok daha tahmin edilemez kılmaktadır. “Düzensiz ama inanılmaz bir hız, güç ve çeviklikle hareket etmekte ve atlama, mücadele etme ve tırmanma kapasitesi sergilemektedirler. Yoğun cinayet işleme saldırganlığının tezahürü dışında, hareketlerinde bir tutarlılık ve eylemlerinde belirgin bir plan yoktur” (Graham, 2011, s. 134). Dolayısıyla, bir intihar bombacısı gibi bireysel, tek bir teröriste benzeyen bir zombi bile, tek başına büyük bir yıkım yaratmak için yeterlidir. Bu da topyekûn yıkım ve kıyamet anlamına geleceği için kayıtsızlığa yer yoktur. Bu anlamda zombi filmleri ve bu yeni anlatı, özellikle de 11 Eylül sonrası, kendisini kucaklamaya hazır bir seyirci bulmuştur. İnsanlar zaten “Teröre Karşı Savaş”ın gündelik hayatlarının bir parçası olduğu bir ruh hali içindedir. Bishop’un sözleriyle, “11 Eylül sonrası izleyici, zombi sinemasının özelliklerini terörist tehditlerin ve kıyamet gerçekliğinin filtresinden geçirerek algılamaktan kendini alamaz” (K. Bishop, 2009, s. 24). İzleyici ile zombiler arasındaki bu iki yönlü ilişki, aynı zamanda “zombi rönesansı”nın sebebinde de ortaya koymaktadır. Zombiler halkın korkularını, kaygılarını ve psikolojisini temsil ettiği için insanlara çekici gelmektedir. Bu çekicilikle birlikte zombilere olan ilgi ve talep artarak “zombi rönesansı”nı doğurur. Öte yandan bu rönesansın varlığı, bu tür korku ve kaygıların ne kadar çok olduğunu da ortaya koymaktadır.

Romero’nun filmleri modern zombilerin bu evriminde bir dönüm noktası olmuştur. Zira 1970’lerin sonunda ortaya çıkan yamyam, canavar zombi filmleri furyası Romero’nun *Dawn of the Dead* (Ölülerin Şafağı) filminin 1978 yılında vizyona girmesiyle başlamıştır. Burada ilginç olan, ikincisi *Dawn of the Dead* olan Romero’nun zombi serisinin ilk filmi *Night of the Living Dead*’in vizyonu 1968 olmasına rağmen, 1978 yılına kadar kimsenin filmdeki yaratıkları zombi olarak düşünmemesidir. Hatta Romero’nun kendisi de *Night of the Living Dead*’i hiçbir zaman zombi filmi olarak tasavvur etmediğini ve hiçbir zaman yaratıkları için zombi adını kullanmadığını belirtmiştir: “Onlara ‘et yiyiciler’ (flesh eaters) veya ‘gulyabaniler’ (ghouls)

demiştim – o zamanlar, zombiler, Karayipler’de Lugosi’nin kirli işlerini yapan çocuklardı – onları hiçbir zaman zombiler olarak düşünmedim” (Stratton, 2017, s. 255). Zaten filmin orijinal adı da *Night of the Flesh Eaters*’dır (Et Yiyicilerin Gecesi). Fakat, *The Flesh Eaters* (Et Yiyiciler) adlı 1964 vizyonlu bir filmde dolayı, dağıtımcılar filmin adını değiştirmişlerdir. *Night of the Living Dead*, gösterime girdiği ilk yıllarda hala zombilerle değil gulyabanilerle ilgili bir film olarak değerlendirilmiştir. 1978’de serinin ikinci filmi *Dawn of the Dead* vizyona girdiğinde, Romero için yaratıkları hala zombiler değil gulyabanilerdir. Ancak *Dawn of the Dead* İtalya’da direkt “Zombi” adıyla, Yunanistan, Fransa ve Batı Almanya gibi diğer Avrupa ülkelerinde de zombiyle ilişkili isimlerle vizyona sokulmuştur. Ardında da İtalyan yönetmen Lucio Fulci’nin *Zombi 2* (1979/1980) filmi, *Dawn of the Dead*’e referansla adlandırılmış ve onun devamı gibi pazarlanmıştır. Fulci’nin *Zombi 2*’si ABD’de de *Zombie* (1980) adıyla dolaşıma girmiştir (Stratton, 2017, s. 255). Bir diğer ifadeyle, Romero’nun filmleri, bugün tanıdığımız modern yamyam akıldan yoksun “zombi gulyabanileri” geriye dönük olarak yaratmıştır (K. A. Boon, 2007, s. 38).

*Dawn of the Dead*’in İtalya’da Zombi ismiyle gösterime girmesinin arkasındaki isim Avrupa bağlantılarını sağlayarak filmin finansmanına katkıda bulunan, senaryosunun danışmanlığını yapan ve ortak yapımcısı olan İtalyan korku filmleri yönetmeni Dario Argento’dur (Gracey, 2010). Argento korku filmleri sektöründe bir devrime yol açan *Night of the Living Dead*’in büyük bir hayranıdır ve serinin ikinci filminde Romero ile çalışır. Kendisi filmin Avrupa versiyonunda son söze sahiptir ve filmi ABD gösteriminden tam altı ay önce, Eylül 1978’de İtalya’da gösterime sokar (McDonagh, 2010). Argento *Dawn of the Dead*’in hikâyesini şöyle anlatmaktadır:

*Night of the Living Dead*’i izledim ve çok beğendim, onun [Romero] işlerini seviyorum ve bir gün New York’ta buluşma ayarladık ve konuştuk, konuştuk, konuştuk. Belki birlikte bir film yapmamız gerekiyor diye düşündük ve bunun sonucunda *Zombi* [*Dawn of the Dead*’in Avrupa’daki vizyon adı] ortaya çıktı. Senaryoyu George’la birlikte yazdım [Argento’nun adında “Senaryo Danışmanı” yazıyor, senaryoya ise yalnızca Romero’nun adı yazılmış] ve ardından Goblin’le müzik üzerine çalıştım. George benim çok iyi bir arkadaşımdır. Farklı çalışıyoruz ama ruhumuz farklı değil. Yazmadan önce zombi efsaneleri ve mitlerinin hikâyelerini incelemek için Karayip adalarına seyahat ettim. [Romero’nun zombi mitolojisi - olduğu haliyle - kendi kendine yaratıldığı için bu oldukça anlamsız bir araştırmaydı, ancak çekici bir coşkuyu ele vermektedir] George Amerika usulü çalışıyor, ben de Avrupa usulü çalışıyorum ama birlikte çok iyi çalıştık. (McDonagh, 2010)

Argento’nun kararı ve Karayipler hevesi her ne kadar Romero için yaratıkları tam olarak zombi yapmasa da Romero onlara zombi denmesine karşı da çıkmaz. Hatta filmde yaratıklar için zombi kelimesinin kullanıldığı sahneler de mevcuttur. Romero, zombi isminin hikâyesini 2008 tarihli bir röportajında ayrıntılı bir şekilde anlatmaktadır:

İlk filmi yaptığımda, onlara zombiler demedim. *Night of the Living Dead*’i yaptığımda onlara ‘et yiyiciler’ (flesh eaters), ‘gulyabaniler’ (ghouls) demiştim. Benim için o zamanlar, zombiler, Karayipler’de Lugosi’nin kirli işlerini yapan çocuklardı. Yani, onları hiçbir zaman zombiler olarak düşünmedim. Onların ölümden yeni döndüklerini düşünmüştüm. İlk film fikrini Richard Matheson’un *I am Legend* (Ben Efsaneyim) adlı romanından aldım; bu roman daha önceki birkaç tecessümünden sonra şimdi tekrar aramızda. *I am Legend*’in devrimle ilgili olduğunu düşünmüştüm. Eğer devrimle ilgili bir şey yapacaksan en baştan başlamalısın dedim. Yani Richard kitabına tek bir adamla başlıyor; dünyadaki herkes vampir olmuş. En baştan başlamalı ve ufak tefek düzeltmeler yapmalıyız dedim. Vampirleri kullanamazdım çünkü o kullanmıştı, bu yüzden dünyayı sarsan bir değişiklik olacak bir şey istedim. Sonsuza dek sürecek bir şey, gerçekten onun kalbinde yer alan bir şey. Ve dedim ki: Peki ya ölümler artık ölü olarak kalmayı bırakırsa? *Diary of the Dead* teorik olarak o ilk geceye kadar uzanıyor. İkinci filme kadar “zombi” kelimesini kullanmadım ve bunun tek nedeni, ilk film hakkında yazarların onlara zombi demesiydi. Ben de dedim ki, belki bir bakıma öyledirler. Ama bana göre zombiler gökkuşağında ayrıydı. Bu filmde olay o ilk geceye dayandığı için kimse onlara ne isim vere-

ceğini bilmiyor. *Land of the Dead* zamanında bu argo zaten mevcuttu: Leş kokulular (Stenchies). Ancak herhangi birinin bunların ne olduğunu bilmesi veya onlar için herhangi bir tanımlayıcı takma ad kullanması için henüz çok erken olduğunu hissettim. (McConell ve Romero, 2008)

Bu iki açıklamadan anlaşıldığına göre, ikinci film *Dawn of the Dead* daha vizyona girmeden *Night of the Living Dead*'deki yaratıklara Argento ve diğerleri tarafından zaten zombi ismi verilmiş ve bu, Karayiplere referansla yapılmıştır. Yani Romero'nun yaratıkları, Romero'ya rağmen zaten Karayiplerle ilişkilendirilmiş ve zombi ismiyle dolaşıma girmiştir. Ancak basit bir film karakteri isimlendirmesinin ötesinde zombi, artık her türlü yürüyen yamyam ölü için kullanılan tabir haline gelmiştir. Hatta Romero'nun 1968 tarihli *Night of the Living Dead* filmi başta olmak üzere, ilerde de anlatılacağı gibi pek çok eski yamyam ölümleri filmi de zombi türünün bir parçası sayılmıştır. Peki, başta İtalyan seyirci olmak üzere Avrupalılar Romero'nun yaratıklarına, Romero'ya rağmen neden zombi demiştir? Bu isimlendirmenin önce tüm Avrupa'da sonra da batıda seyirci tarafından benimsenip bir furyaya dönüşmesinin anlamı ve işlevi nedir? Burada her ne kadar seyircinin zihnini okuma imkânımız olmasa da zombi miti ve kölelik meselesinde olduğu gibi bir anlam ve işlev değerlendirmesi yapabiliriz. Böyle bir değerlendirme de ilk isimlendirmeyi yapanın zihnini veya niyetini okumayı gereksiz kılar. Zira, bizim şu an bu yaratıkları zombi olarak isimlendirmemiz, bilinçli veya bilinçsiz onları zombi olarak ilk isimlendiren kişinin kararından ziyade, bu isimlendirmenin büyük kitleler tarafından benimsenip yaratıkların kimliğine dönüşmesini sağlayan sürecin bir sonucudur. Bir diğer ifadeyle, bugün bu yaratıklara zombi diyor oluşumuz, siyasal bir kimlik inşası sürecinin sonucudur. Çünkü et yiyici, gulyabani ve vampir gibi başka alternatiflerle antagonistik bir güç ilişkisine giren zombi zamanla kendi hegemonyasını kurmuş ve yaratığın kimliğini zombi olarak inşa etmiştir. Dolayısıyla, bu kimlik inşasının ne anlama geldiğini ve ne işlev gördüğünü anlamak için öncelikle kimliklerin inşa sürecine bakmamız gerekir. Sonraki bölümler, Ernesto Laclau, Hannah Arendt ve Salman Sayyid'in siyasal teorileri üzerinden, zombiyi bazı alternatifleriyle karşı karşıya koymak suretiyle bu siyasal sürecin bir okumasını sunacaktır.

### Siyasal Kimlik ve Alternatif Kimlikler

Ernesto Laclau'ya göre sosyal ilişkilerin ve kimliklerin dört temel özelliği vardır: olumsuzluk, güç, siyasetin önceliği ve tarihsellik (Laclau, 1990, s. 36). Olumsuzluk, ilişkilerin veya kimliklerin başka türlü de olabileceği, şu anki halinin mecburi olmadığı, dolayısıyla da herhangi bir kesinlikle sabitlenmesinin imkânsız olduğu anlamına gelmektedir (Laclau, 1990, s. 20). Çünkü, sosyal ilişkiler, "her zaman güç ilişkileridir." Dolayısıyla, kimliklerin inşası bir güç eylemidir ve güç daima vardır, yok edilemez (Laclau, 1990, s. 31). Bir kimliğin oluşumu esnasında, her zaman kendini bu kimlik olarak inşa edebilecek farklı alternatifler mevcuttur. Bu alternatiflerin birbirleriyle ilişkisi ise antagonistik, yani düşmancadır. Zira, birinin varlığı diğerinin veya diğerlerinin yokluğuna, dışlanmasına bağlıdır. İki alternatifin aynı anda var olması mümkün değildir. Bir şeyin şimdiki renginin inşasını ve mevcudiyetini mümkün kılan, ilk inşa anında ve devamındaki inşa anlarında bu alternatifin diğerlerinden bir şekilde daha güçlü olmasıdır. Mesela, Türkiye'nin resmi dilinin Türkçe olması yani dil kimliğinin, hatta büyük ölçüde ana dilin Türkçe olarak inşa edilmesi, seçeneklerden biri olan Türkçenin ilk anda ve devamındaki inşa anlarında diğer alternatiflerden bir şekilde daha güçlü olmasının sonucudur. Örneğin ülkenin hem resmi hem de ana dili Kürtçe olabilirdi, Arapça olabilirdi, Türkçe ve Kürtçenin aynı anda var olduğu başka bir alternatif dünya olabilirdi. Hatta batılılaşma projesinin bir parçası olarak, bazı sömürge sonrası devletlerde olduğu gibi Fransızca bile olabilirdi. Ancak bir şekilde Türkçe en güçlü alternatif olmuştur ve diğer ihtimallerle girdiği güç ilişkisi sonucu onları dışarıda bırakarak dil kimliğini oluşturmayı veya dilin kimliği olarak oluşmayı başarmıştır. Burada ısrarla "bir şekilde" tabirini kullanmamın sebebi inşa anının ve sürecinin meşru olma zorunluluğunun olmadığını göstermektir. Zira alternatiflerden birinin güçlü olması doğal ve meşru bir sürecin sonucu olabileceği gibi etik ve meşru olmayan bir propaganda veya zor kullanımının sonucu da olabilir. Mesela Vatandaş



Türkçe Konuş kampanyaları veya Türkçe dışındaki dillerin konuşulmasının suç haline getirilmesi Türkçenin kendisini dil kimliği olarak inşa etme sürecindeki güç ilişkilerinin bir parçasıdır. Diğer alternatifleri dışlamayı ve yok etmeyi bir şekilde başaran Türkçe kendini “normal”, “nesnel” ve “doğal” olan kabul ettirerek hegemonyasını kurar. Laclau, Husserl’a referansla bu inşa sürecine tortulaşma (sedimentation) adını verir (1990, s. 35). Eğer tortulaşma gerçekleşirse, kökenler büyük ölçüde unutulur: “olası alternatifler sistemi yok olma ve başlangıçtaki olumsuzluğun izleri kaybolma eğilimindedir. Bu şekilde, inşa edilmiş olan, salt nesnel mevcudiyet biçimini üstlenme eğilimindedir” (Laclau, 1990, s. 34). Türkçe ne kadar başarılı bir şekilde kendini inşa edebildiyse, diğer alternatiflerin de var olduğu ve tartışıldığı çatışma anları, yani kökenler o kadar unutulur. Bunun üzerine de Türkçe kendi nesnellliğini iddia edebilir. Nesnellik iddiası bir anlamda da olumsuzluğun reddidir. Zira şartlardan, dış etkenlerden bağımsız bir gerçeklik varsayar. Fakat, unutulmuş olası alternatiflerin hatırlandığı ya da yeni alternatiflerin gündeme geldiği anlar kimliklerin olumsuzluğunu tekrar gün yüzüne çıkararak farklı bir dünyanın mümkün olduğunu gösterir. Bu anlardaki güç ilişkilerinin durumuna göre de hegemonya değişebilir, zayıflayabilir veya daha güçlenerek devam edebilir. Mesela, ana dilde eğitim kapsamında Kürtçe derslerin yasallaşması ve kamu kurumu TRT’nin Kürtçe kanal açması, Türkçenin tek ana dil kabul edildiği alternatifin hegemonyasının zayıfladığı bir süreçtir. Ülkenin dil kimliği belirli çatışma anları sonucu bazı değişikliklere uğramış ve bu yasallaşma, kurumsallaşma örnekleri doğmuştur.

Sosyal ilişkilerin ve kimliklerin bu olumsuzluğu ve aslında güç ilişkilerine bağlı olmaları, üçüncü özelliği, yani siyasalın sosyale karşı olan önceliğini göstermektedir. Laclau’ya göre sosyal, inşa edilmişin ve göreceli nesnellüğün alanıdır. Siyasalın alanı ise “alternatiflerin karar verilemez doğasının ve bunların güç ilişkileri yoluyla ayrışmasının tam anlamıyla görünür hale geldiği antagonizma anıdır” (Laclau, 1990, s. 35). Sosyal, siyasalın alanında süregelen antagonistik güç ilişkileri sonucu inşa edildiği için siyasal, ontolojik olarak sosyalden önce gelir. Sosyalın varlığı siyasala bağımlıdır, orada kurulur ve şekillenir. Tüm bu üç özellik de bize sosyalin radikal tarihselliğini gösterir. İlişkiler ve kimlikler antagonistik güç ilişkilerinin gerçekleştiği siyasal süreçler sonucunda oluştuğu için tarihseldirler. En basit haliyle söylersek, tarihi bir sürecin sonucunda ortaya çıkmışlardır.

Laclau’nun ilişkiler ve kimlikler hakkındaki bu çalışması bize zombinin dönüşümünü konumlandırmak için bir çerçeve sunmaktadır. Her diğer kimlik gibi yaratıkların kimliği de alternatifler arasında antagonistik güç ilişkilerinin var olduğu bir siyasal süreç sonucunda şu anki halini almıştır. Dolayısıyla, bu kimlik inşasının ne anlama geldiğini ve ne işlev gördüğünü anlamak için bu süreçteki güç ilişkilerine bakmamız gerekir. Bunun için de atılacak ilk adım diğer alternatiflere, zombi yerine kimliği inşa etmesi muhtemel seçeneklere bakmaktır. Zira zombi dünyasının varlığı öteki muhtemel dünyaların yokluğu anlamına gelecektir. Zombiyi tercih eden siyasal mantık aynı zamanda diğer ihtimalleri reddeden ve dışlayan mantıktır. Bu mantığın nasıl bir işlev görmeye yönelik işlediğinin tespiti de zombi tercihinin işlevini anlamaya katkı sağlayacaktır. Zombi isimlendirmesinin bağlamını, yani Laclau’nun bahsettiği “ilk inşa anını” incelediğimizde ise en az üç alternatifle karşılaşırız: Et yiyiciler (flesh eaters), gulyabaniler ve vampirler. Romero bu isimlerin üçünden de röportajında bahsetmektedir (McConnell ve Romero , 2008). 1968’deki filmin ilk adı zaten *Night of the Flesh Eaters*’dır. Ancak 1964 tarihli *The Flesh Eaters (Et Yiyiciler)* adlı filmde dolayı, dağıtımcılar filmin adını değiştirmişlerdir (Stratton, 2017, s. 255). Bu maddi engel et yiyici ismini alternatif olmaktan çıkarır ve kalan iki alternatif daha güçlü hale gelir. Gulyabani ve vampirin Romero’nun yaratıklarıyla ve batılı, daha spesifik olarak da Avrupalı seyirciyle olan bağlantılarını incelemek bize süreçteki güç ilişkileri hakkında bilgi verecektir.

Popüler kültürdeki zombileri sınıflandıran Kevin Boon pek çoğu birbiriyle kesişen dokuz tip zombi tespit eder. Mesela, *White Zombie* (1932), *King of the Zombies* (1941) ve *I Walked with a Zombie* (1943) gibi klasiklerde gördüğümüz benliğinden mahrum edilmiş, köle olarak kullanılan bedenleri, zombi drone olarak adlandırır. İkinci tip ise zombi gulyabanidir (zombie ghoul). Boon bu türü, “Romero’nun eseri, Haitili ölümsüz zombi ile et-yiyen gulyabaninin

bir birleşimi” olarak tanımlar. Bu “yeme makinesi” edebiyatta ve sinemada en yaygın gördüğümüz zombi tipidir ve 1980’lerin ortasından sonra üretilen neredeyse her zombi eserinde mevcuttur (K. Boon, 2011, s. 57). Ayrıca Romero, karakterlerini gulyabani olarak düşünmenin ötesinde filmde de bu adı kullanmıştır. Serinin ilk filmi *Night of the Living Dead*’de karakterler gulyabaniler olarak tasvir edilmektedir. Örneğin, Pentagondaki yetkililerin önerilerinin aktarıldığı haberlerde “bir gulyabani başından vurularak öldürülebilir” (a ghoul can be killed by a shot in the head) ya da “beynini yok edersen gulyabaniyi öldürürsün” (kill the brain and kill the ghoul) gibi ifadeler mevcuttur. Gulyabani kelimesi ve miti batıya Arap kültüründen geçmiştir. 1989 *Oxford English Dictionary* tanımına göre gulyabani, “(Müslüman ülkelerde) mezarları soyduğu ve insan cesetlerini yağmalayıp yediği sanılan kötü ruhlar” olarak tanımlanmaktadır (Al-Rawi, 2009, s. 56). Ancak gulyabaninin batıya yolculuğu da bir değişim sürecine sahiptir. Arap folklorunda gulyabani (gul) genellikle “seyyahlara zarar vermeyi ve hatta bazı durumlarda onları öldürmeyi amaçlayan çirkin bir dişi şeytandır” (Al-Rawi, 2009, s. 52). Gulyabaninin batıdaki şeytani yamyama dönüşmesi büyük ölçüde çevirilerdeki çarpıtmalar üzerinden olmuştur. Bu konuda Antonine Galland’ın 18. yüzyılda keyfi eklemeler, çıkartmalar ve çarpıtmalarla yaptığı *Bin Bir Gece Masalları* çevirisinin etkisi büyüktür. Galland çeviride “gulyabanilerden ‘yağmalayıp yeme ihtiyacı olan, bazen geceleri mezarlıklara giden ve orada gömülü cesetlerle ziyafet çeken’ erkek canavarlar olarak bahsetmiştir” (Al-Rawi, 2009, s. 55). Bu çeviriye referansla oryantalist William Lane (1801-1876) de gulyabanilerin, mezarlıklara ve diğer metruk alanlara musallat olan ve ölü insan bedenleriyle beslenen, çeşitli hayvan ve canavar şekillerinde görünen yaratıklar olduğunu ve kavramın, her türlü yamyamı tarif etmek için kullanılabileceğini söylemiştir (Al-Rawi, 2009, s. 56). Sir Richard Burton’un 1886-8 tarihli *Bin Bir Gece Masalları* çevirisinde de “Ghul” kelimesi “öcü, yamyam” olarak açıklanmıştır (Al-Rawi, 2009, s. 53).

Ancak gulyabaninin batıda popüler kültürün bir parçası haline gelmesindeki en önemli isim bilimkurgu ve korku yazarı Howard Phillips Lovecraft’tır (1890-1937). Çocukluğunda çok fazla Arap folkloru okuyan Lovecraft “ghoul”u ve sıfat hali olan “ghoulish”i eserlerinde sıklıkla kullanmıştır. Okuduğu çevirilerle uyumlu olarak Lovecraft’ın, hakkında bu ifadeleri kullandığı karakterlerin en bariz özellikleri insan cesedi yemeleridir ancak direkt canlı insan yedikleri de vakidir (Norris, 2019, s. 35). Gulyabanilerin yamyamlıkla olan bu ilişkileri Lovecraft’ın eserlerinin geriye dönük olarak zombi bağlamında okunmasına da sebep olmuştur. Mesela Boon, Lovecraft’ın “*Herbert West-Reanimator*” (1921-22) eserindeki canlanmış yamyam cesetlerin Romero’nun zombi gulyabanilerinin erken örneklerinden olduğunu söyler (2011, s. 57). Bu hikâyelerden bazılarında gulyabaniye dönüşen insan rivayetleri olmakla birlikte, gulyabanilerin insanla olan akrabalığı tam olarak bilinmemektedir. Ancak *Night of the Living Dead*’de karakterler için gulyabani (ghoul) kelimesinin zaten kullanılması, Romero karakterleri ve gulyabani arasındaki bağlantı bakımından gulyabaninin insanla olan akrabalığı hakkındaki soruyu da önemsiz kılar. Burada mühim olan Avrupalı seyirci için gulyabaninin zaten yamyam bir figür olduğudur ve bu Romero’dan önce de böyledir. Dolayısıyla Avrupalı seyircinin, Romero’nun yaratıklarını adlandırmak için yamyam olmayan Haitili zombiyi yamyam olan Arap gulyabaniye tercih etmesini mümkün kılacak bir bağlantı bulmamız gerekir. Bir diğer ifadeyle, Avrupalı seyircinin gözünde zombi ismi ile Romero yaratıklarının arasında mevcut ancak gulyabaniyi dışarıda bırakacak, yani Laclau’ya referansla daha az güçlü kılacak nasıl bir ilişki veya ortak özellik olabilir?

Gulyabanilerin (ghoulların) yamyamlıkları onları Romero’nun yaşayan ölüleri için daha uygun birer aday haline getirse de zombinin “yamyam” Karayiplere dayanan kökeninin onu - zombiyi, Avrupalı seyirci için daha güçlü bir alternatif haline getirdiği iddia edilebilir. Argento’nun *Dawn of the Dead*’in senaryosu için Karayiplere gitmesi de zombi-yamyamlık-Karayipler bağlantısının zaten kurulduğunu göstermektedir. Soykütüğü ve işlevi itibarıyla bu, sömürgeci bir bağlantıdır. Avrupalı seyirci, Romero’nun yamyam yaratıklarını sömürgeci bir dürtüyle Karayipler ile ilişkilendirip zombi olarak adlandırmıştır, tıpkı aynı sömürgeci

dürtüyle Karayipleri yamyamlaştırdığı gibi. Bu sömürgeci dürtü de gulyabaniyi yaratıkların kimlik inşası anında bir alternatif olarak daha güçsüz kılacak hatta dışarıda bırakacaktır.

Aynı sömürgeci dürtünün üçüncü alternatif olan vampirin dışarıda bırakılmasında da benzer bir şekilde çalıştığını görürüz. Romero ilham kaynağının vampirler olduğunu açıkça dile getirmiştir. Ayrıca *Dawn of the Dead* sonrası “zombi” ismiyle görücüye çıkmalarına rağmen, özellikle de 1960’lardan başlayarak dünyaca ünlü bir marka haline gelen İtalyan korku sinemasında, bilhassa da giallo döneminde / türünde, bu yaratıkların vampir üzerinden zaten güçlü bir geleneği vardır. Mesela İtalyan zombi filmlerinin serüvenini anlatan Donato Totaro, Riccardo Freda’nın 1956 tarihli *I vampiri* (Vampirler) filmini, zombi türünün öncülerinden kabul eder. Zira film “yürüyen veya yeniden canlandırılmış ölü fikri”nin ilk örneklerindendir (Totaro, 2003, s. 161). Bu filmde her ne kadar insan eti yiyen ve kan içen karakterler mevcut olmasa da film hayata döndürülen karakterden dolayı “1950’ler öncesi Amerikan vudu köle-zombi filmlerinin temsilcisidir” (Totaro, 2003, s. 162). Başka yorumculara göre de ilk İtalyan zombileri 1964 tarihli *The Last Man on Earth* filminde görünmüşlerdir. Romero’nun *Night of the Living Dead* karakterleri gibi, bu film de Karayipli zombilerden çok vampirlerden, Richard Matheson’un *I am Legend* (1954) romanından ilhamla yapılmıştır (O’Brien, 2008, s. 58). Ayrıca ilerde bahsedeceğim Dracula karakteri sebebiyle vampirler Avrupalı için zaten popüler figürlerdir. Üstelik pek çok özelliğinden dolayı vampir, Romero’nun yaratıklarına gulyabaniden ve Haitili zombiden daha uygun bir motif ve isimdir. Gulyabanilerin geçmişleri, bilhassa da insanla ilişkileri hakkında net bir inanış yokken, vampirler Romero’nun yaratıkları ve Haitili zombi gibi yaşayan ölü insanlardır, ölümlerdir. Haitili zombiler bedensiz ruhlarken, vampirlerin Romero’nun yaratıkları gibi cesetleri yani bedenleri vardır. Gulyabaniler ceset yemeleri, vampirler insan kanı içmeleri bakımından Romero’nun yamyamlarına benzerken, Haitili zombilerin istisna rivayetler hariç yamyamlıkla ilgileri yoktur. *I am Legend* romanının korku sinemasındaki mirasını değerlendiren Stacey Abbott da Romero’nun yaratıkları özelinde benzer bir karşılaştırma yapar: *Night of the Living Dead*’de yaratıklara gulyabani denmesi onların ne olduklarından ziyade insanların onları sınıflandırmasındaki yetersizliğiyle ilgilidir. Aslında yaratıklarla karşı karşıya gelen insanlar onlardan “şeyler” (things) olarak bahsederken, gulyabani (ghoul) ifadesini sadece basın ve ordu gibi otoriteler kullanmaktadır. Zaten Romero’nun yaratıkları mezardan dirilmekte ve yaşayanlarla beslenmekteyken; gulyabani, “mezar kazan ve ölümlerle beslenen yaratık veya hayalettir.” Dolayısıyla, Romero’nun figürleri, “mezardan yeni çıkmış, kirli ve darmadağınık görünen bir yaratıkla, folklordaki hortlak veya vampirle daha fazla ortak noktaya sahiptirler.” Özellikle de “bu ‘şeyler’ (vampirle), vampirin insanlığı - kandan ziyade et de olsa - tüketme konusundaki doyumsuz ihtiyacını ve aynı zamanda vampirliklerinin ısırma yoluyla iletilmesiyle sayılarının artması durumunu paylaşmaktadır” (Abbott, 2016, s. 31). Özetle bir vampirden bir Romero yaratığı yaratmak için yapmamız gereken tek şey onun ruhunu yani failliğini ve iradesini alıp biraz daha ısırmasını sağlamaktır. Çoğalma biçiminden fiziksel durumuna ve yamyamlığına kadar, vampir, Romero’nun yaratıkları için biçilmiş kaftandır. Öte yandan, bedensiz bir ruh olan ve dolayısıyla da yeme/beslenme özelliği bulunmayan Haitili zombinin durumunda ise, var olanı tamamen tersine çevirmemiz gerekmektedir: Ruhtan yani faillikten ve iradede mahrum etmek, bir beden vermek ve yamyamlaştırmak.

Peki başta Romero’nun vampirlerden ilham almasına ve Avrupa’daki zaten hazır vampir sinemasına, sonra da vampirle olan tüm bu benzerliğine ve Haitili zombinin dönüştürülmesindeki zahmete rağmen zombinin vampire tercih edilmesinin sebebi veya işlevi ne olabilir? Azıcık bir çabayla, yani biraz daha şeytanlaştırma ve insanlıktan mahrum etmeyle bu yaratıklara dönüşmeye uygun bir iblis, canavar olan vampiri Avrupalı seyirci için, şeytanlaştırılacak ve failliğinden yoksun bırakılacak Haitili zombiden daha güçsüz bir alternatif yapan şey ne olabilir? Bu sorunun cevabı yukarıda zaten “sömürgeci dürtü” olarak verilmiş ancak yamyamlık ve Haiti/Karayipler ilişkisi dışında açıklanmamıştır. Gulyabani alternatifi için yamyamlık, Haitili zombiyi güçlü kılan tek fark iken, vampirde bu farklılıklar sömürgeci

dürtü bağlamında iyice güçlenir. Zira vampirin durumunda Avrupalı için farkı yaratan fark Avrupalılık kimliğidir. Zonbi Haitili iken, vampir Avrupalıdır. Avrupalı-olmayan, “bakiye” kimliği, zonbiyi insanlık - Avrupalı insan - için mükemmel bir inşa edici öteki haline getirir.

Bir zombi (zonbi değil!) ile bir vampir arasındaki temel fark irade ve failliktir. Vampirin failliği, zihni, iradesi ve ruhu varken, zombi bunların hiçbirine sahip değildir. Bu farklılık, bahsettiğimiz Avrupalı ve Avrupalı-olmayan ayrımı üzerinden anlaşılabilir. Batı tahayyülünde vampir “öteki” Avrupa’yı yani Doğu Avrupa’yı simgelemektedir ancak hala Avrupalıdır. Şu anki versiyonuyla vampir miti ilk olarak 18. yüzyılda Doğu Avrupa’da tutulmuş kayıtlarda görülmektedir (Şakrak, 2019, s. 408). Vampir figürünün evrenselleşmesinde ve zihinlere kazınmasında bir dönüm noktası olan Bram Stoker’ın ünlü Drakula’sı (1897) bu mitlerin pek çoğunu içermektedir. Kont Drakula, Osmanlıya karşı Hristiyanlığı savunmuş, Kazıklı Voyvoda olarak ünlenmiş Eflak Prensi Vlad Tepeş üzerinden yaratılmıştır. Romanda, Doğu Avrupa ve Şark Meselesi, batı medeniyeti için rahatsız edici bir güç olarak vampir Drakula’da vücut bulmuştur. Drakula, gömülmesi gereken geleneksel, modern-öncesi Avrupa’yı temsil etmektedir (Atanasoski, 2007, s. 65). Bu açıdan pek çok Drakula okuması da “emperyal Gotik” (imperial Gothic), yani uygarlığın (Drakula bağlamında İngiliz İmparatorluğunun) barbarlığa geri dönmeye ilişkin kaygıları yansıtan gotik türü bağlamında yapılmaktadır (Bıçakçı Syed, 2020, s. 190). Hatta Drakula’nın ötesinde, 19. yüzyılın sayısız İngiliz yazarı tarafından Yakın Doğu milletleri veya Şark Meselesi gotik literatürün bir sorunu olmuş ve özellikle de vampir miti üzerinden ele alınmıştır (Bıçakçı Syed, 2020, s. 193).

Drakula, her gece modern batının bugününe ve yarınuna musallat olmak için yeniden dirilir. Bu “musallat olma” anlatısı, batının kaygılarını, korkularını ve travmalarını birçok yönden yansıtmaktadır. İlk olarak Drakula tehdidi Osmanlı (Barbar Türkler) ve Şark Meselesi bağlamında dile getirilmektedir. Drakula “Osmanlılaşmış bir Avrupalıdır” (Bıçakçı Syed, 2020, s. 195). Bu anlamda, “hem Hristiyan hem de Osmanlı” olduğu için bir “melez” olarak tasvir edilmektedir. Vahşi Türkleri yenmesi ve Hristiyanlığı kurtarması onu gerçek bir Avrupalı yapmaya yetmez. Avrupa’nın “doğusu”, mesafe konulması gereken bir ötekidir (Bıçakçı Syed, 2020; Coundouriotis, 1999; Dittmer, 2002). Bu nedenle de insan yerine bir vampir, bir canavar olarak tasvir edilmeye mahkumdur. İkinci olarak, bu melezleşme kan ve dolayısıyla da ırk yoluyla gerçekleşmektedir. Drakula’nın batı ile doğu arasındaki hikâyesi “ırksal çekişme” üzerinden anlatılmaktadır. Doğu Avrupa’nın (Transilvanya) ayırt edici özelliği ırksal heterojenliğidir. Bu ırksal etkileşimse bir problem olarak değerlendirilmektedir. Zira vampirler bu etkileşimden ortaya çıkmıştır ve bu etkileşim imparatorluğun çöküşünün hem bir sonucu hem de bir işaretidir. Üstelik vampirler kan aracılığıyla kurbanlarına yeni bir ırksal kimlik kazandırarak onları “öteki” haline getirmektedirler. Ancak bu melezleşme, salt bir etkileşimden ziyade daha zayıf olan ırkın silinmesiyle sonuçlanır. Burada şunu unutmamak gerekir ki daha güçlü olan ırk savaşçı olan – yani doğu, daha zayıf olan ise insandır. Böylece vampir saf Avrupa ırkına, yani insanlığa yönelik bir tehdit olarak tasvir edilmektedir (Arata, 1990, ss. 628-630). Bu bağlamda Drakula, görünmeyen bir hastalığı “kan” yoluyla bulaştırmak suretiyle İngiliz İmparatorluğunu tehdit eden bir canavar öteki olarak da okunmaktadır (Çakır, 2023).

Doğulu kimliği Drakula’yı bir vampir, eksik-insan haline getirirken, Avrupalı kimliği, kendisine, iyi niyetli bir temsilci olmasa bile bir temsilcilik verilmesini gerektirmektedir. Vampir, ırk olarak insan ile insan-olmayan, dolayısıyla da Avrupalı ile Avrupalı-olmayan arasındaki sınırı hem çizmekte hem de bulanıklaştırmaktadır. Vampir, her ne kadar tam anlamıyla insan-Avrupalı olanın kampına geçemese de tam anlamıyla insan-olmayanın kampına da geçemez. İnsan-olanın en temel özelliklerinden biri, hatta muhtemelen en temel özelliği faillik-irade ve bunun eyleme geçmiş hali olarak konuşma olduğu için de vampir faillliğini ve konuşma yetisini kaybedemez. Dolayısıyla da vampir bir Romero yaratığına dönüşemez. Öte yandan zaten batılı olmayan Haitili zonbi için böyle bir problem yoktur, hatta bu dönüşüm ve isimlendirme için en güçlü alternatiftir. Vampirden esirgenmeyen konuşma



yetisinin – sözün Haitili zonbiden esirgenerek zonbinin susturulması Haiti Devriminin gördüğü muameleyle gösterdiği paralellik bakımından da “sömürgeci dürtü” iddiasını desteklemektedir. Hem kölelerce gerçekleştirilerek kölelik sisteminin dünya üzerinde kaldırılmasında bir kırılma noktası oluşturduğu için hem de Fransa’dan bağımsızlığını ilan ederek bir cumhuriyet kurmasıyla sömürgeciliğin dönüm noktalarından birisi olduğu için dünya tarihinin en önemli devrimlerinden olmasına rağmen Haiti Devrimi, özellikle de bir köle devrimi olarak hem dönemin entelektüellerince hem de sonraki tarih yazımında ısrarla görmezden gelinmiştir (Buck-Morss, 2009; Fick, 2004). Faillikleri ve insanlıkları reddedilen Afrikalılar-siyahlar-köleler gerçekleştirdiği için “çağdaşları tarafından imkânsız olduğu düşünülen devrim, tarihçiler tarafından da susturulmuş” ve silinmek veya banalleştirilmek suretiyle tarih yazımında önemsiz hatta verili imkânlar ölçüsünde “yok” haline getirilmiştir (Trouillot, 1995, s. 96). Sömürgeci dürtünün tarih yazımındaki bir yansıması olarak Haiti Devriminin “susturulmasına” (Trouillot, 1995) benzer bir şekilde, Haitili zonbi de öncelikle sömürgeleştirilerek insan-olmayanın en aşırı ve en tehlikeli formu olan dilsiz ve akıldan yoksun bir yamyama dönüştürülmüştür. Sonrasında da vampir anlatısında görülen ırkçılığın modern bir mecazı olarak ortaya çıkmıştır.

### **Sonuç Yerine: Bir Siyasal Eylem Olarak İsimlendirme**

Sonuç olarak bu okumaya göre, zonbinin sömürge karşıtı Haitili bir efsaneden insan-dışı akılsız yamyamlara dönüşmesi, siyasal kimliğin inşası bağlamında bir sömürgecilik serüveni olarak değerlendirilebilir. Bir kırılma noktası olan Romero’nun yaratıkları özelinde de bu inşa süreci isimlendirme eylemi üzerinden açıklanabilir. Fakat bu okuma her ne kadar siyasal kimlik ve isimlendirme arasında bir ilişki olduğunu göstermiş olsa da isimlendirme eyleminin kimlik oluşumunda tam olarak nasıl işlediği hala izaha muhtaçtır. Burada Hannah Arendt’in daha önce zikredilen siyasal eylemi bağlamında Salman Sayyid’in isimlendirme teorisi zombi serüvenini sonlandırmak için bize yardımcı olabilir. Arendt’e (1998, ss. 175-176) göre siyasal eylem kişinin kamusal alanda kendi biricikliğini söz ve edim aracılığıyla ve beklenmedik bir şekilde açık etmesi, görünür kılmasıdır. Ancak bu açık ediş kendisine değil yalnızca seyircilerdir (Arendt, 1998, s. 179). Dolayısıyla aktör eylemin yazarı değildir. Fakat, seyircilerin eylem hakkındaki tekrar eden anlatıları sayesinde ancak eylemin kahramanı olabilir. Çünkü sadece devam eden eylemler ve bu eylemler hakkındaki devam eden anlatılar vesilesiyle aktörler kahramanı olacakları bir hikâyeye sahip olabilirler (Arendt, 1998, s. 184). Yalnızca bir tarihçinin geriye dönük bakışı hikâyenin tamamını anlayabilir ve anlatabilir zira aktörler eylemlerinin nerede son bulacağını ve sonuçlarının ne olacağını kestiremezler (Arendt, 1998, s. 233). Bu açıdan, aktörler siyasal kimliklerini ve failliklerini eylem anında kazanamazlar. Aktörlerin siyasal kimlikleri ve varlıkları başkalarının onlar hakkında anlattıkları hikâyeler sonucu geriye dönük olarak var olur. Bu anlamda hikâyeler ve anlatılar siyasal kimliğin ve varoluşun tek aracı haline dönüşür. Mesela, Haitililer zonbi efsaneleri ve anlatıları sayesinde atalarına siyasal bir kimlik ve faillik kazandırmışlar ve onları var etmişlerdir.

Hikâye ve anlatının siyasal kimliğin oluşumundaki bu merkezi yeri bizi “isim” meselesine getirmektedir. Zira bir hikâyeyi anlatırken veya (eylem olarak) konuşurken şeyleri ve kişileri isimlendirmek gerekmektedir, tıpkı zombi, gulyabani ya da vampir dediğimiz yaratıkları isimlendirdiğimiz gibi. En önemlisi de bu aracı isimlendirmeler yoluyla birini kahraman olarak inşa ederizveya isimlendirmeyerek yokluğa mahkûm ederiz veya yine isimlendirerek olmasını istediğimiz başka bir “şey” olarak inşa ederiz. Mesela sömürge bağlamında konuşan Frantz Fanon’un, “Zenciye yaratan beyaz adamdır” (1965, s. 47) iddiasında bulunarak bazı siyahlarca “Zenci” (Negro) ismine yüklenen olumlu, hatta yüceltici yaklaşıma karşı çıkması isimlendirmeye inşa edilen “şey”i bir tepkiyle örneklemektedir. Fanon’a göre Zenci ismini kabul etmek o isme sömürgeci beyaz adam tarafından yüklenen kültürel, tarihi, ırksal ve dolayısıyla da siyasal yükleri de kabul etmek demektir. Bu açıdan da tikel siyah deneyimlerine ve siyah insanın da sadece bir “insan” olarak var olacağı ve beraberce inşa edeceği bir geleceğe

odaklanmak yerine “Zenci” olmaya çalışmak, sömürgeci hiyerarşide siyaha atanan yeri bütün olumsuzluklarıyla sahiplenerek bir bakıma kendini nesneleştirmek anlamına gelir (Mollaer, 2018, ss. 135-139). Böylece de siyah bir insan olarak siyasal failliğini, hatta genel olarak varlığını, kendisine dayatılan Zenci ismini sahiplenerek baştan bloke etmiş olur. Burada Salman Sayyid’in isimlendirme ve var olma/faillik arasında kurduğu bağ, Laclau ve Arendt’i tamamlayarak bir siyasal eylem olarak isimlendirmenin siyasal kimliğin inşasında nasıl işlediğini ortaya koymaktadır:

İsimlendirme eylemi aynı zamanda bir oluş(turma) eylemidir. İsimlendirme eylemi, bir tarih yapımı temrinidir: yalnızca isimleri olanlar kendi tarihlerini yazabilir; yalnızca isimleri olanlar kendilerine bir kader tayin edebilir. Böylece dünyanın, bir isme sahip Batı ile isimsiz Batı-dışı arasındaki bölünmesi, kendi tarihi olan halklar ile kendi tarihi olmayan halklar arasındaki bir bölünmeye dönüşür. (Sayyid, 2014, s. 2)

Burada Sayyid, isimlendirme eyleminin bir var olma ve tarih yapma eylemi olduğunu söylemektedir. Zira sadece isimleri olanlar kendi tarihlerini yazabilir ve bu isimlerle bir varlık, kimlik inşa edebilirler. Bir eylem olarak konuşmalar sadece isimlerle yapılabilir ve hikâyeler yalnızca isimlerle ve isimleri olanlar tarafından anlatılabilir. Dolayısıyla yalnızca isimleri olanlar kendi yazgılarını tayin edebilir. Çünkü insanlar sadece isimlerle anlatılan ve inşa edilen efsanelerin ve kahramanların “güvenli rehberliği” (Arendt, 1979, s. 208) altında kendilerini geleceğe hikâyeye edebilir. Sayyid bu yüzden tarihsizlikle isimsizliği eşleştirerek, insanların “bir geçmişleri olmadığı için değil, paradoksal olarak kendilerini geleceğe hikâyeye edemedikleri için” *tarihsizleştiklerini* söyler (2014, s. 2). Haitililerin “zonbi” isimlendirmesi bu bağlamda okunabilmektedir. Kendileri ve ataları için yazılan tarihten - sömürge - ve atanan isimlerden - köle, vahşi, aşağı, iradesiz - memnun olmayan Haitililer “zonbi” ismiyle yeni bir tarih hikâyeye etmişlerdir. Arendt’in deyiimiyle kendi geçmişlerinin sorumluluğunu alarak “Haiti Cumhuriyeti” diye isimlendirdikleri bir ülke, yani yeni bir siyasal kimlik için eyleme geçmişlerdir. Bu kendini geleceğe hikâyeye etme eylemi de Haitilileri tarihsiz bir toplum olmaktan kurtaran araçlardan biri olmuştur.

Sayyid’in isimli batı ve isimsiz batı-dışı ayrımının kendi tarihleri olanlarla olmayanlar ayrımına dönüştüğü iddiası da aslında zombinin dönüşümü için siyasal bir analiz sağlamaktadır. Amerikalı seyircinin elinde irade kaybı olarak başlayan dönüşüm Avrupalı seyircinin Romero’nun yaratıklarını zombi olarak isimlendirmesiyle bir kırılma noktası yaşar. Zira Avrupalı seyirci dolaşım gücü veya epistemik güç olarak tezahür eden güçleri sayesinde zombi ismini Haitililerin elinden alarak Haitililerin isimlendirme ve siyasal eylemde bulunma kapasitelerini kısıtlamış ve bir noktada ortadan kaldırmıştır. Bir diğer ifadeyle failliklerini reddetmiştir. İsmi olan batı, batı-dışı Haiti’yi isimsiz bırakmıştır. Artık zombi denildiğinde insanların aklına gelen şey Haitili bir mit, efsane veya Haitililerin Köle Devrimi değil, Avrupalılar tarafından yaratılan yamyam iradesiz canavarlardır. Dolayısıyla, Romero’nun yaratıklarını zombi olarak isimlendirerek Avrupalılar, Haitililerin bu ismi kendileri için kullanma ve bunun üzerinden kendi tarihlerini anlatma, kendilerini geleceğe yansıtmaya ve efsanelerin “güvenli rehberliğinde” siyasal bir kimlik-varlık kazanma imkânlarını da ellerinden almışlardır. Batı-dışı Haiti, tarihi olmayan bir halka dönüştürülmüş, “susturulmuştur” (Trouillot, 1995).

Ellerinden efsaneleri çalınan Haitililerin, isimsiz ve tarihsiz bırakılmak suretiyle, faillikleri reddedilmiştir. Bu da batının Haiti’yle olan ilişkisini, tıpkı sömürge dönemindeki gibi, alt-üst hiyerarşisi şeklinde devam ettirmesini mümkün kılmıştır. Haiti hala batının kendisini üstün bir kimlik olarak inşa etmesini mümkün kılan aşağı bir öteki rolündedir. Bu noktada da Sayyid’in “tarihi olmayan halklar ya isimsizlerdir (ve dolayısıyla gerçekten bir halk değillerdir) ya da başkaları tarafından isimlendirilmişlerdir” (2014, s. 2) iddiası devreye girer. Zira batılı olmayanın, Haitili zombinin (vampirin değil), yamyam olarak isimlendirilmesiyle batılı olanın insan ve üstün konumunun devam ettirilmesi mümkün olmuştur. Çünkü batının kendisini insan ve üstün olarak inşa edebilmek için insan olmayan ve aşağı olan bir ötekine

ihtiyacı vardır. Haitililere, Romero'nun yaratıklarına zombi demek suretiyle mitlerinin sömürgeleştirilmesi üzerinden yapılan bu eylem Avrupa'nın bakiyesi üzerindeki üstünlüğünü epistemolojik sömürgecilik üzerinden devam ettirmesine imkân vermiştir. Haitililer önce isimsiz, sonra tarihsiz, sonra da kimliksiz bırakılarak batının sadece bakiyesi değil sömürgesi de olmaya mahkûm edilmişlerdir.

#### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

#### Kaynakça

- Abbott, S. (2016). *Undead Apocalypse: Vampires and Zombies in the Twenty-first Century*. Edinburgh University Press.
- Al-Rawi, A. (2009). The Mythical Ghoul in Arabic Culture. *Cultural Analysis*, (8), 45-69.
- Arata, S. D. (1990). The Occidental Tourist: "Dracula" and the Anxiety of Reverse Colonization. *Victorian Studies*, 33(4), 621-645.
- Arendt, H. (1979). *The Origins of Totalitarianism*. Harcourt Brace & Company.
- Arendt, H. (1998). *The Human Condition*. The University of Chicago Press.
- Atanasoski, N. (2007). Dracula as Ethnic Conflict: The Technologies of "Humanitarian 61 Intervention" in the Balkans during the 1999 NATO Bombing of Serbia and Kosovo. N. Scott (Ed.), *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil* içinde (ss. 61-80). Rodopi.
- Bıçakçı Syed, T. (2020). Civilization versus "the Barbarian Turk": Imperial Gothic and Western Self-Definition in Dracula Narratives from Fin-de-Siècle to the Post-9/11 World. M. Newton ve E. J. van Leeuwen (Ed.), *Haunted Europe: Continental Connections in English-Language Gothic Writing, Film and New Media* içinde (ss. 190-206). Routledge.
- Bishop, K. (2009). Dead Man Still Walking. *Journal of Popular Film and Television*, 37(1), 16-25.
- Bishop, K. W. (2010). *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. McFarland.
- Boon, K. (2011). The Zombie as Other: Mortality and the Monstrous in the Post-Nuclear Age. D. Christie ve S. J. Lauro (Ed.), *Better off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-human* içinde (ss. 50-60). Fordham University Press.
- Boon, K. A. (2007). Ontological Anxiety Made Flesh: The Zombie in Literature, Film and Culture. N. Scott (Ed.), *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil* içinde (ss. 33-43). Rodopi.
- Brown, J. (2013). *Cannibalism in Literature and Film*. Palgrave Macmillan.
- Buck-Morss, S. (2009). *Hegel, Haiti, and Universal History*. University of Pittsburgh Press.
- Coundouriotis, E. (1999). Dracula and the Idea of Europe. *Connotations*, 9(2), 143-159.
- Çakır, E. (2023). An Unseen Invasion: Vampirism as Contagion in Bram Stoker's Dracula. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (32), 1460-1468.
- Dendle, P. (2007). The Zombie as Barometer of Cultural Anxiety. N. Scott (Ed.), *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil* içinde (ss. 45-57). Rodopi.
- Derby, L. (2015). Imperial Idols: French and United States Revenants in Haitian Vodou. *History of Religions*, 54(4), 394-422.

- Dittmer, J. (2002). Dracula and the Cultural Construction of Europe. *Connotations*, 12(2), 233-248.
- Fanon, F. (1965). *A Dying Colonialism*. (H. Chevalier, Ed.). Grove Press.
- Fick, C. E. (2004). *The Making of Haiti: The Saint Domingue Revolution from Below*. The University of Tennessee Press.
- Gracey, J. (2010). *Dario Argento*. Kamera Books.
- Graham, B. A. (2011). Post-9/11 Anxieties: Unpredictability and Complacency in the Age of New Terrorism in Dawn of the Dead (2004). C. M. Moreman ve C. J. Rushton (Ed.), *Race, Oppression, and the Zombie: Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean Tradition* içinde (ss. 124-138). Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Hall, S. (1996). The West and the Rest: Discourse and Power. S. Hall, D. Held, D. Hubert ve K. Thompson (Ed.), *Modernity: An Introduction to Modern Societies* içinde (ss. 184-228). Blackwell Publishing.
- Hamako, E. (2011). Zombie Orientals Ate My Brain! Orientalism in Contemporary Zombie Stories. C. M. Moreman ve C. J. Rushton (Ed.), *Race, Oppression, and the Zombie: Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean Tradition* içinde (ss. 107-123). Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Laclau, E. (1990). *New Reflections on The Revolution of Our Time*. Verso.
- Lauro, S. J. (2017). Introduction: Wander and Wonder in Zombieland. S. J. Lauro (Ed.), *Zombie Theory: A Reader* içinde (ss. vi-xv). University of Minnesota Press.
- Lauro, S. J. ve Embry, K. (2017). A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism. S. J. Lauro (Ed.), *Zombie Theory: A Reader* içinde (ss. 395-412). University of Minnesota Press.
- McAlister, E. (2017). Slaves, Cannibals, and Infected Hyper-Whites: The Race and Religion of Zombies. S. J. Lauro (Ed.), *Zombie Theory: A Reader* içinde (ss. 63-84). University of Minnesota Press.
- McConnell, M ve Romero, G. (2008, 14 Şubat). Interview: George A. Romero On Diary Of The Dead..CINEMABLEND. 28 Mart 2021 tarihinde <https://www.cinemablend.com/new/Interview-George-Romero-Diary-Dead-7818.html> adresinden erişildi.
- McDonagh, M. (2010). *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*. University of Minnesota Press.
- Mollaer, F. (2018). Frantz Fanon'un Çelişkili Kimliği: Avrupa-Merkezcilik ve Milliyetçiliğin Ötesinde Tanınma. F. Mollaer (Ed.), *Fanon'un Hayaletleri: Fanon'la Konuşmayı Sürdürmek* içinde (ss. 109-145). İthaki.
- Norris, D. (2019). "Hungry for Victuals I Couldn't Raise nor Buy": Anthropophagy in Lovecraft. *Lovecraft Annual*, (13), 27-52.
- O'Brien, B. (2008). Vita, Amore, e Morte—And Lots of Gore: The Italian Zombie Film. S. McIntosh ve M. Leverette (Ed.), *Zombie Culture: Autopsies of the Living Dead* içinde (ss. 55-70). Scarecrow Press.
- Sayyid, S. (2014). *Recalling the Caliphate: Decolonization and World Order*. London: Hurst.
- Stratton, J. (2017). Trouble with Zombies: Muselmänner, Bare Life, and Displaced People. S. J. Lauro (Ed.), *Zombie Theory: A Reader* içinde (ss. 246-270). University of Minnesota Press.



Şakrak, B. E. (2019). Vampir Figürünün Sinema ve Dizi Filmlerde Uyarlanması Türkiye Örneği: Yaşamayanlar. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(26), 406-425.

Totaro, D. (2003). The Italian zombie film: From derivation to reinvention. S. J. Schneider (Ed.), *Fear without Frontiers: Horror Cinema across the Globe* içinde (ss. 161-174). FAB Press.

Trouillot, M.-R. (1995). *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Beacon Press.

*-Araştırma Makalesi-*

## Brazil Filminin Kafkavari Perspektiften Felsefi Bir Analizi

Umut Dağ\*

### Özet

Terry Gilliam'ın *Brazil* (1985) filmi kafkavari durumun yaşandığı bir olay örgüsü içinde iktidarın uygulayıcısı olan ve bu nedenle de muazzam güce sahip olan bürokrasiye yönelik eleştirileri ve bireyin totaliter bürokratik bir düzende nasıl kendisine ve topluma yabancılaştırıldığını konu edinir. Bununla beraber film bahsi geçen düzendeki bu baskıcı ve keyfi uygulamalara maruz kalan insanın bireyselliğinin nasıl ortadan kaldırıldığını da sinematik imkânlar dâhilinde izleyiciye sunar. Filmin ana karakteri Sam'in yaşadıkları kafkavari bir dünyada yabancılaşan ve insandışılaştırılan bir bireyin var olma, otantik kalabilme kaygısının önemli örneklerinden biri olarak özetlenebilir. Rüyalar kadar toplumsal dayanışma ve ortak kader anlayışı etrafında buluşabilecek kişilerin mücadelesi de bir umut olarak filmde sunulur. Çalışmanın ilk bölümünde kafkavari perspektiften Kafka'da bürokrasi ve yabancılaşma sorunu analiz edilecektir. Bu analize geçmeden evvel bürokrasi ve yabancılaşma kavramlarının felsefi ve teorik arka planı bu alanda yazmış önemli düşünürlerin görüşlerine başvurularak genel hatlarıyla ortaya konacaktır. İkinci bölümde ise kafkavari perspektiften *Brazil* filminin analizi yapılacaktır. Sonuç kısmında ise genel bir değerlendirmeye yer verilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Kafkavari Perspektif, Bürokrasi, Yabancılaşma, Felsefe, Otantiklik

\*Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alparslan Üniversitesi, Türkiye.

E-mail: umutfelsefe@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-2576-2146

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1502240

Dağ, U., (2025). Brazil Filminin Kafkavari Perspektiften Felsefi Bir Analizi. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı:19, 56-76. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1502240

Geliş Tarihi: 17.06.2024

Kabul Tarihi: 23.01.2025



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Research Article-

## A Philosophical Analysis of the Movie Brazil from a Kafkaesque Perspective

Umut Dağ\*

### Abstract

*In Terry Gilliam's film Brazil (1985), the bureaucracy—which wields immense influence as the executor of power—is criticized for its Kafkaesque plot and for how it alienates people from both society and themselves under authoritarian bureaucratic rule. Additionally, the film shows the audience how the individuality of people who are exposed to repressive and oppressive practices are eradicated, as far as cinematic possibilities allow. The film's protagonist, Sam, goes through a series of experiences that may be summed up as one of the most important illustrations of what it's like to be an alienated and dehumanized person in a world of Kafkaesque, struggling to survive and maintain authenticity. The film depicts the struggle of individuals who can unite around a shared sense of dreams, social solidarity, and a common destiny as a source of optimism. The issue of bureaucracy and alienation in Kafka will be examined from a Kafkaesque viewpoint in the first section of the study. Before moving into this research, a general overview of the philosophical and theoretical underpinnings of the ideas of bureaucracy and alienation will be provided by citing the writings of important thinkers in the field. The film Brazil will be examined from a Kafkaesque perspective in the second section. There will be a broad assessment in the conclusion part.*

**Keywords:** *Kafkaesque's Perspective, Bureaucracy, Alienation, Philosophy, Authenticity*

---

\*Asst. Prof. Dr., Muş Alparslan University, Türkiye.

E-mail: umutfelsefe@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-2576-2146

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1502240

Dağ, U., (2025). Brazil Filminin Kafkavari Perspektiften Felsefi Bir Analizi. *Sinefilozofi Dergisi*, No:19, 56-76. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1502240

Received: 17.06.2024

Accepted: 23.01.2025



This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

### Extended Abstract

Michael Löwy, one of the Kafka experts, states that, depending on the dictionary meanings and general usage of the word, the word 'Kafkaesque' corresponds to a nightmarish world where despotic and oppressive, sinister forces that are detached from personality determine the relations between people. Again, the word 'Kafkaesque' is an adjective and a style of writing literary works that describes the lives of people who are lost in a labyrinthine cycle, under threat and full of anxiety in a bureaucratic and totalitarian order. In addition, one of the most distinctive features of Kafkaesque style or works is that the heroes of the Kafka-esque event seek a way out by opposing the nightmarish bureaucratic and totalitarian world and the dark system it created (Löwy, 2018: 134). The alienation that a person experiences in the mentioned system and his relationship with the society from which he is alienated reveals a meaningless world. The aim of efforts to get out of here is to give meaning to the world again. Thus, the opposition between self and the outside world will disappear (Fischer, 1985, p. 61). Kafka's characters are aware of the absurd and they live with this awareness. They never choose mental or physical suicide as a way out. As Albert Camus points out that "killing yourself only means that it is not worth the effort" (Camus, 2019: 23). Kafka's characters take a stand against the absurd and always look for a way out. For them, giving up is not a solution at all.

Terry Gilliam's film *Brazil* also deals with the criticism of bureaucracy and the alienation of the individual from society within a plot in which a Kafkaesque situation occurs. The movie *Brazil* is an important work that reveals in a cinematic language how a totalitarian state alienates and dehumanizes individuals from themselves and the society they live in, through the bureaucratic mechanism.

Based on the Kafkaesque perspective, it can be said that a literary work or cinematic work corresponds to the following stages:

*First, we find ourselves in an absurd situation.*

*Secondly, Bureaucracy and its pressures or accusations against people shape the course of the story or film. In this context, the characters become aware of alienation and dehumanization.*

*Thirdly, throughout the story or movie, the main character goes on a quest for a way out and goes against the system. The story usually ends with madness or execution. We can say that the movie *Brazil* is a work produced in the context of concretizing philosophical suggestions. In the *Brazil*, Kafkaesque is developed as follows:*

*Stage 1: First, we fall into an absurd situation. While Sam continues his rather monotonous and ordinary life as a bureaucrat, he is given a file. In this file, it is requested to collect information about a person accused of opposing the state. When Sam takes over this file, the Kafkaesque story begins. Mr. Buttle is an ordinary citizen who works as a shoemaker. Mr. Buttle finds himself a terrorist accused of going against the state because of a letter change in the case file. Mr. Buttle, who was arrested instead of Tuttle, who was accused of opposing the state, was taken from his home in a very cruel manner and was later executed and killed by the state.*

*Stage 2: Bureaucracy and its pressures or accusations against people shape the course of the story or film. In this context, the characters are subjected to alienation. The arrest scene of Mr. Buttle below is very important as it shows how the bureaucracy, the enforcement power of the state, treats its citizens as objects and dehumanizes them.*

*Stage 3: Throughout the story or movie, the main character goes on a quest for a way out and goes against the system. The story usually ends with madness or execution. At this stage, the characters are searching for a way out and salvation, as well as the threat, humiliation, and threats of the government and its enforcement force, the bureaucracy. We witness that he uses methods such as intimidation and execution. In this context, our character Sam's loved one in his search for a way out. We witness the effort to save the oppositionist Jill and rebel with her. In short, no matter how scary these nightmares in the Kafkaesque world are. Regardless, Kafka's characters always look for a*



*way out, and this. They fight for this cause even if it ends in madness or death. Sam's experiences are alienating and alienating in a Kafkaesque world. The ability of a dehumanized individual to exist and even remain authentic can be summarized as one of the important examples of hope to pursue freedom.*

## Giriş

Kafka üzerine yazılan eserlerde onun düşünce dünyasını tarif etmek için kendisine Egzistansiyalist, Marksist, Aziz, Anarşist, muhalif bir Yahudi düşünürü, Anti- Militarist ve Romantik Anti- Kapitalist gibi sıfatlar yakıştırılmıştır. Yapılan bu yakıştırmalar Kafka'nın düşünce dünyasının zenginliğinin önemli bir kanıtıdır. Bütün bu yakıştırmalarda ortak olan nokta ise Kafka'nın iktidar eleştirisi ve yaşantısında takındığı muhalif tutumudur. Şurası aşîkârdır ki; Kafka yaşadığı çağın tanığı olmakla birlikte ona yönelik en sıkı eleştiriyi yapan önemli düşünürdür. Kendi yaşadığı dönemde yeterli ilgiyi görmemiş olsa da edebiyat dalında Nobel ödülü sahibi 32 yazarın hiçbir ödülle taltif edilmemiş Kafka'dan ciddi anlamda etkilendiklerini söylemeleri oldukça dikkat çekicidir (Despiniadis, 2023, p. 21). Bu onun edebiyat ve düşünce dünyasındaki yeri ve önemini ortaya koymasına bakımdan önemli bir tespittir.

Çalışmanın sonraki bölümünde yukarıda dile getirdiğimiz tespiti izah ederken Costas Despiniadis'in Kafka'yı bir iktidar eleştirmeni olarak tanıttığı görüşlerinden de istifade edeceğiz. Kafka'nın eserleri aracılığıyla bizlere sunduğu şey tam anlamıyla Michael Walzer'un *Interpretation and Social Criticism* eserinde dile getirdiği sosyal eleştiridir. Walzer her ne kadar Kafka'ya atıfta bulunmasa da tarif ettiği eleştirmen tipi Kafka'ya uymaktadır. Walzer sosyal eleştirinin iki temel şartı olduğunu öne sürer. Ona göre sosyal eleştiride bulunacak kişi evvela duygusal açıdan uzakta durabilen ve çıkarsız bir kişi olmalıdır. Diğer bir koşul da entelektüel açıdan mahalli alandan uzakta durup olayları tarafsız bir biçimde değerlendirebilmektir (Walzer, 1993, p. 6). Kafka Walzer'un öne sürdüğü iki koşulu da sağlamakla beraber aynı zamanda kendini yazmaya adanmış tutkulu bir entelektüeldir. Onun yaptığı sosyal eleştirinin yöneldiği iki temel sacayağı bürokrasi ve yabancılaşma kavramlarına dayanmaktadır. Bu kavramlar çalışmanın birinci bölümünde kafa-kavari perspektif açısından analiz edilecektir. Özellikle "Dönüşüm", "Dava" ve "Şato" eserleri kafa-kavari sıfatını en çok hak eden ve çağımızda hala yankısını işittiğimiz önemli eserlerdir. Kafka bu eserler aracılığıyla sosyal eleştirilerini ete kemiğe büründürmüştür.

Kafka uzmanlarından Michael Löwy kelimenin sözlük anlamlarına ve genel kullanımına bağlı olarak 'kafa-kavari' sözcüğünün despotik ve baskıcı olmakla birlikte kişisellikten kopmuş uğursuz güçlerin insanlar arası ilişkileri determine ettiği kâbus gibi bir dünyaya karşılık geldiğini ifade eder. Yine 'kafa-kavari' sözcüğü bürokratik ve totaliter bir düzen içerisinde labirentvari bir döngünün içinde yolunu şaşırmış tehdit altında olan ve kaygılarla dolu insanların yaşamlarını anlatan bir sıfat ve edebi eser yazma tarzıdır. Bununla beraber kafa-kavari olayın kahramanlarının bahsi geçen kabusvari bürokratik ve totaliter dünyaya ve onun yarattığı karanlık sisteme karşı çıkarak bir çıkış yolu aramaları da kafa-kavari stil ya eserlerin en belirgin özelliklerinden birisidir (Löwy, 2018, p. 134). İnsanın bahsi geçen sistemde deneyimlediği yabancılaşma ve yabancılaştığı toplumla ilişkisi anlamsız bir dünyayı ortaya çıkarır. Buradan çıkış çabalarının amacı da dünyaya yeniden anlam kazandırabilmektir. Böylelikle ben ve dış dünya karşıtlığı ortadan kalkacaktır (Fischer, 1985: 61). Kafka'nın karakterleri absürdün farkındadır ve bu farkındalıkla yaşarlar. Onlar hiçbir zaman çıkış yolu olarak düşünsel ya da fiziksel intiharı seçmezler. Camus'un dediği gibi "Yalnızca çabalamaya değmez demektir kendini öldürmek" (Camus, 2019, p. 23). Kafka'nın karakterleri absürd karşısında tavır alır ve hep bir çıkış yolu ararlar. Onlar için vazgeçmek hiçbir biçimde çözüm değildir.

Terry Gilliam'ın *Brazil* filmi de kafa-kavari bir durumun yaşandığı bir olay örgüsü içinde bürokrasi eleştirisi ve bireyin topluma yabancılaşmasını konu edinir. *Brazil* filmi totaliter bir

devletin bürokratik mekanizma aracılığıyla bireyleri kendilerine ve yaşadıkları topluma karşı nasıl yabancılaştırdığını ve insandışılaştırdığını sinematik bir dilde ortaya koyan önemli bir eserdir. Çalışmanın ilk bölümünde kavgavari perspektiften Kafka'da bürokrasi ve yabancılaşma sorunu analiz edilecektir. Bu analize geçmeden evvel bürokrasi ve yabancılaşma kavramlarının felsefi ve teorik arka planı bu alanda yazmış önemli düşünürlerin görüşlerine başvurularak genel hatlarıyla ortaya konacaktır. İkinci bölümde ise kavgavari perspektiften Brazil filminin analizi yapılacaktır. Sonuç kısmında ise genel bir değerlendirmeye yer verilecektir.

### Kafka'da Bürokrasi ve Yabancılaşma

Kafka (1883-1924) 19.yy ve 20. yy da Sanayi Devrimi'nin meydana geldiği ve buna bağlı olarak toplumun bütünüyle değiştiği zaman diliminde yaşamıştır. O makineleşme ve yabancılaşma üzerine tahlillerin sinema, edebiyat, felsefe ve sosyoloji gibi alanlarda eleştirel bir biçimde ele alındığı bir dönemde buna öncülük eden düşünürlerden birisi olmuştur. Bilhassa Dönüşüm, Dava ve Şato bu minvalde ortaya konmuş eserlerdir. Kafka'nın yaşadığı dönemin genel özelliklerini ortaya koymak onun eleştirilerini anlamak açısından yapacağımız analizlere önemli bir dayanak sağlayacaktır. Pappenheim'e göre yaşamın içerisinde artan makineleşme, doğaya ve topluma karşı hesaplı bir bakış açısı doğurur ve bireyin bunlarla olan birlik bağını çözer. Makinelerin dünyası kendi yolunu takip eder ve insanın yönlendirmesinden ve kontrolünden kaçır. Bu iddiaların gücü teknolojik çağda insanın işine, kendisine, toplum ve doğa gerçekliğine yabancılaştığı gerçeğiyle doruğa ulaşır (Pappenheim, 1959, p. 43). Ancak yine de bu hızla gelişen ve iyi organize edilebilen bir düzen ihtiyacı da elzem olmuştur. Bu bağlamda 19. Yüzyılın son dönemlerinde kapitalist üretime geçişte Avrupa'da sosyal ihtiyaçları karşılamada bir gereklilik olarak eski yönetim tarzlarından daha gelişkin bir bürokrasi ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkışı itibarıyla kapitalist düzenin daha iyi işleyebilmesini amaçlamıştır. Ancak bürokrasi zamanla insan hayatına kendi yetkelerini dayatan bir mekanizmaya dönüşmüştür. Kendine has bir rasyonalite, teknikler, prosedürler ve zihniyet getiren bürokrasi oldukça kompleks yapısıyla bir kontrol mekanizması haline gelmiştir. Bürokrasinin insan üzerindeki bu devasa gücünün ona tabi olan bireylerin yaşamlarındaki karşılığı ise psikolojik bakımdan depresif ruh halleri yaratmakla sonuçlanır. Kafka'nın eserleri bu yenedünyanın insanlar üzerindeki etkilerinin oldukça güçlü bir edebi dil ve onun gözlemlerine dayanan eleştiriler olarak zuhur eder (Handique and Phukan, 2021, p. 3397).

Kafka'nın eleştirilerini diğer yazarlara nazaran güçlü kılan temel husus onun bürokrasi ve ailedeki patriarkal iktidar pratiklerini deneyimlemesi ve bunlara yönelik içerden bir eleştiri getirmesidir. Walzer sosyal eleştiride bulunan kişinin yaşadığı toplumdan radikal biçimde uzaklaşmasını bir sorun olarak görür. Sosyal eleştirinin en güçlü olanı kişinin içinde bulunduğu dünyadaki olayları ve düşünceleri deneyimlemesi ve sonrasında onlarla arasına mesafe koyarak daha objektif bir biçimde değerlendirme yapmasıdır. Nihayetinde sosyal eleştiri kültürel bir aktivitedir. Bu bakımından o kültürü bilen ve deneyimleyen birisi sosyal eleştiriye daha iyi yapacaktır. Sosyal eleştiriye yapan kesimler genel olarak peygamberler, azizler, hikâye anlatıcıları, tarihçiler, şairler ve yazarlardır (Walzer, 1993, p. 39). Kafka bir yazar olarak bürokrasiden ve evdeki patriarkal iktidar ilişkilerinden arta kalan zamanlarda tutkulu bir biçimde kendini adadığı yazma edimiyle sosyal eleştiri eylemini gerçekleştirir. Kafka'nın eserlerinde insanın doğaya, topluma, diğer insanlara ve kendisine yabancılaşması ve sistem tarafından insandışılaştırılması onun bürokrasi eleştirisinin temel dayanakları olmuştur. Onun eserlerindeki bu eleştirilere geçmeden evvel Sanayi Devrimi sonrası endüstrileşmeyle beraber gerek devlet yönetiminde gerekse de özel şirketlerde hâkim olmaya başlayan bürokrasi üzerine bir giriş ve değerlendirme yapmak elzemdir. Bürokrasi *The Dictionary of Political Thought*' da şöyle tanımlanmaktadır:

İdari ofislerin yönetimi; ayrıca genel olarak bu tür ofislerin toplamı. Bürokrasi-de asıl güç, hukuki açıdan \*egemen ile \*tebaa arasında idari araçlar olan kişilere verilir. Onlar (normalde devlet memurları, ancak askeri ve dini bürokrasiler de

olabilir) hem egemenlik hem de tabiiyet davalarını, onlara büyük siyasi dönüşümler üzerinde fiili kontrol sağlayacak ölçüde geciktirebilir veya ilerletebilirler. (Scruton, 2007, p. 69)

Yukarıdaki tanımdan da anlaşılacağı üzere bürokrasi memurlar aracılığıyla devletin yönetimi ve idaresini sağlayan bir mekanizma olarak karşımıza çıkar. Ancak bu konuda daha kapsamlı açıklamalar getiren ve literatüre önemli katkıda bulunan Max Weber'e göre bürokrasi modern devletlerde tam olarak ortaya çıkan, yasa ve yönetmeliklerle belirlenmiş ve belirli emirleri vermek ve uygulamakla yetkilendirilmiş bir yönetim modelidir. Ancak o bürokrasiyi kamuyla sınırlı tutmaz. Hatta kamudan daha gelişkin bir bürokrasi biçiminin özel sektörde kapitalizmin gelişmesiyle birlikte ortaya çıktığını dile getirir. Gerek kamu da gerekse de özel sektörde bürokrasinin en belirgin karakteri ise hiyerarşik yetkiler ilkesidir. Bu ilke görev ve yetkiler arasında bir sıralama başka deyişle alt-üst ilişkisine dayalı sıkı bir hiyerarşinin olduğu bir yapıya işaret eder. Bu özelliklerinin yanında bürokrasinin en belirgin diğer bir karakteri ise tüm işlemlerinin yazılı belge ve dosyalara dayanmasıdır (Weber, 2021, pp. 220- 221). Modern devletler ve özellikle kapitalizmin ortaya çıkışıyla birlikte sanayileşmenin kırdan kentlere göçleri arttırdığı ve insanların kamusal alana katılımının arttığı önemli bir olgudur. Bu bakımdan kent yaşamının ve kapitalist düzenin bireylerden taleplerinin yükseldiği bir aşamada bürokrasi bu yaşam alanı işlevsel kılan başlıca unsur olmuştur. Kamusal alanın yükselişi ve sanayileşme beraberinde iyi organize olmuş bir yönetim sistemini zorunlu kılmıştır. İyi organize olmuş toplumlar ise bürokrasinin güçlü ve etkili olduğu toplumlara ortaya çıkmıştır.

Weber bürokrasinin ayrıca bürolarda ve büroların meydana getirdiği dairelerde iş gördüğünü, iş alımlarında ise esas olanın alanın uzmanı olmak olduğunu belirtir. Bürokraside çalışan kişinin mesleği memurluktur ve bu memurlar arasında uzmanlaşmaya bağlı olarak meydan gelmiş bir hiyerarşi vardır. Weber yasalarla ve yönetmeliklerle düzenlenmiş ve sıkı hiyerarşinin olduğu bürokrasiyi hem rasyonel olarak iyi organize olduğundan dolayı över hem de kişilerin keyfi isteklerine göre karar verdiği patriomanyalizm tarzı yönetimlerden daha adil bulur (Weber, 2021, p. 222). Yukarıdaki bürokrasi tasvirinde ön plana çıkan uzmanlaşma, dosyalar, rasyonelleşme, sıkı hiyerarşi ve kişisellikten arınmış bireyler gibi kavramsallaştırmalar gerek Marx gerekse de Kafka gibi düşünürler tarafından modern insanın bir nevi kâbusu ve onu kendine ve topluma yabancılaştıran dünyanın karakteristik özellikleri olarak betimlenmiştir.

Kafka'nın romanlarında Marx'ın sanayileşmiş kapitalist toplumda bireylerin yabancılaşmasına dair açıklamalarının izlerini görürüz. Marx'a geçmeden evvel yabancılaşmanın ne olduğuna ve insan yaşamında nasıl karşılık bulduğuna dair bir tasvir Schmitt'ten (2003, p. 1 – 2) hareketle aşağıdaki biçimde verilmiştir:

| Yabancılaşmanın Başladığı ve Geliştiği Yetiler                                                                                                                   | Yabancılaşmanın Kendisini Görünür Kıldığı İlişkiler ve Mekânlar                                                                                                                                             |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Duygular: Hislerde yabancılaşma, güven duygusunun zayıflaması ya da ortadan kaybolması, aynı olay karşısında benzer hisleri taşımama, hissizleşme, bağ kuramama. | İlişkiler: Aile, arkadaşlık, yurttaşlık (yurttaşlardan ve temsilcileri olan politikacılardan yabancılaşma) ve en genelde insan hemcinsine karşı yabancılaşma. Hisler ve anlayışın yabancılaştığı ilişkiler. |
| Anlayış: Düşüncelerde yabancılaşma, olaylar karşısında anlama yetisinin zayıflaması ya da yok olması. Anlam dünyasından kopuş. Değerlerin anlamını yitirmesi.    | Mekânlar: Ev, iş yeri, kamusal alan ve bir bütün olarak dünyaya yabancılaşma. Bir yere ait olma hissi ve anlayışının kaybolması, yersiz- yurtsuzlaşma.                                                      |

Tablo 1. Yabancılaşmanın insan yaşamındaki karşılığını gösteren tasvir

Yukarıdaki tablo en genel hatlarıyla yabancılaşmayı kabaca tasvir etmiştir. Bu tasvirin en veciz biçimde açıklayan filozof ise Marx'tır. 1844 *El Yazmaları* adlı eserinde Marx yabancılaşma olgusunu kapital sistemde üretim faaliyetinin merkezinde bulunan emek kavramı çerçevesinde temellendirilir. Unutulmamalıdır ki Marx'ın çözümlemeleri ekonomi- politik üzerinedir. Marx ekonomik sistemin kendine özgü bir politik düzeni yarattığından hareketle bir ekonomik sistem olan kapitalizm de ona has bir politik düzen oluşturduğunu vurgular. Sermaye sahipleri olan burjuvalar üretim araçlarına sahip olduklarından yoksulluğa mahkûm bırakılmış proleter sınıfını üzerinde oldukça keyfi ve neredeyse mutlak bir hükümlanlık sürerler (Marx, 2015, p. 43). Emek kavramına tekrar dönersek, işçiler doğayı kullanarak ve dönüştürerek kendi emeklerinin ürünlerini ortaya koyarlar. Ürün emeğin kendisini nesnelleştirmesidir. Ancak kapitalist sistemde emek aracılığıyla ortaya çıkan şey insana yabancı olmakla beraber onun bütün yaratıcılık izhar eden yetilerinin de dumura uğratılmasına yol açar. Kapitalizme geçişle birlikte insanın kendi ustalığını ve yaratıcılığını sergilediği zanaatkâr üretim biçiminden devasa fabrikalarda makinalar aracılığıyla seri üretimlerin gerçekleştiği ve işçilerin tıpkı makinalar gibi bu üretime dâhil oldukları bir sisteme geçmiştir. Bu üretimin geri planındaki temel motivasyon ise sermaye sahiplerinin karlarını maksimize etme güdüleridir. Marx bu düzende işçilerin yaratıcı etkinlik bağlamında bir üretim gerçekleştirmediklerini ve yalnızca bedensel gereksinimlerini gidermeye mecbur bırakıldıklarını ifade eder. İşçiler bu çalışma tarzı aracılığıyla gönüllü değil zorla bir çalışma yaşamına tabi tutulurlar (Marx, 2016, p. 78). Yukarıda değinildiği üzere ekonomi –politik eşitsizliğe dayalı iktidar ilişkileri yaratır. Bu ilişkilerin gerek özne de gerekse de toplumda başka negatif tezahürleri de vardır. Bu tezahürlerin belki de en önemlisi yabancılaşma olgusudur. Marx kapitalist sistemde dört tür yabancılaşmanın ortaya çıktığını öne sürer. Yabancılaşma türleri Marx'tan (2016, pp. 75- 86) hareketle aşağıdaki gibidir:

| Yabancılaşma Türü                                     | İnsana ve Topluma Tezahürleri                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|-------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| İnsanın emeğiyle yarattığı ürüne yabancılaşması       | Yarattığı nesnenin kendisine ait olmaması sermayenin egemenliğine girmesi ve yine sermayenin gücü aracılığıyla karşısına bağımsız bir güç olarak dikilmesi                                                                                                                                                                                                                                                             |
| İnsanın üretim sürecine ve etkinliğine yabancılaşması | İşçi çalışma yaşamı ve sürecinin aktif ve yaratıcı öznesi değil, çalışmaya zorlanan ve üretim sürecindeki işlemlere tıpkı makinalar gibi uyan bir çark işlevi görür. İşçinin kendiliğinden etkinliği ortadan kalkar kendisine yabancı güçlerin (sermaye sahipleri ve kapitalizme özgü yasalar) egemenliğine girer.                                                                                                     |
| İnsanın bir tür olarak özüne yabancılaşması           | İnsanın bir tür olarak özünü meydana getiren özgür bilinçli etkinliği ortadan kalkınca insan beslenme gibi temel yaşama gereksinimlerini gidermeye indirgenmiş biçimde bir hayvan gibi yaşar. Türüne has olan ve onun aracılığıyla kendisini gerçekleştirdiği “özgür bilinçli etkinlik” özelliğini tamamen yitirir. Yabancılaşmış emek, insanın bir tür olarak varlığı fiziksel varoluşunun aracı konumuna indirgenir. |
| İnsanın diğer insanlara yabancılaşması                | Bu yabancılaşma biçimi bir önceki yabancılaşmanın doğrudan sonucudur. İnsanın bir tür olarak kendisine yabancılaşması, bütün insanların birbirlerine yabancılaşmasını ortaya çıkarır. Her bir insan bir diğeri gibi insani niteliklerinden soyutlanarak insani olmayan ilişkilerde bulunmaya mahkum edilir.                                                                                                            |

Tablo 2. Marx'ta Yabancılaşma Türleri



Marx'ın yabancılaşma türleri üzerine olan düşünceleri ve yukarıda Tablo 1'de açıkça ortaya konan yabancılaşma olgusunu belirgin kılan ve her ikisinde de ortak olan en temel özellik insanın birçok açıdan kopuş yaşamasıdır. Kopuştan kasıt insanın aidiyet hissini kaybetmesi, hem zihinsel hem de duygusal açıdan yabancılaşma deneyimini yaşamasıdır. Bertell Ollman, Marx'ın yabancılaşma üzerine yaptığı bu analizlerden hareketle insanın emeğinin ürününden, üretim süreci ve etkinliğinden, bir tür olarak insandan ve diğer hemcinslerinden yaşadığı kopuşu açık bir biçimde şöyle ifade eder:

“Marx'ın insan doğası olarak aldığı şeydeki çarpıklık, genel olarak, konuşma dilinde “yaşamsal bir bağın tam ortasından kesilmesi” şeklinde ifade edilir. İnsanın işinden koparıldığı söylenir; ne yapılacağı ve nasıl yapılacağına karar verilmesinde hiçbir rolü yoktur. Bu kopma, insan ve insanın yaşam etkinliği arasındaki bir kopmadır. İnsanın kendi ürününden koparıldığı söylenir; yaptığı şey üzerinde ya da yaptığı şeyle daha sonra ne yapılacağı konusunda hiçbir denetimi yoktur. Bu kopma ise, insan ve maddi dünya arasındaki bir kopmadır. Ayrıca insanın diğer insanlardan da koparıldığı söylenir; rekabet ve sınıfsal düşmanlık, iş birliğinin çoğu formunu olanaksız kılar. Bu da insan ile insan arasındaki bir kopmadır. Her bir durumda, insan türünü ayırt eden bir ilişki yok olmuş ve bu ilişkinin kurucu unsurları farklı şeylermiş gibi görünecek şekilde yeniden bir araya getirilmiştir(Ollman, 2012, p. 217).”

Yukarıda ifade edildiği şekliyle insanın bahsi geçen şekillerde yabancılaşması ve bu kopuşlar insanın yabancılaşmasının en somut göstergeleridir. Peki, bu kopuş nasıl anlaşılmalıdır? O bir insanın kendi özüne dair en önemli hususiyetleri yitirmesidir? Yoksa varoluşunu anlamlandıran ve ona bir yerler ait olma hissi ve düşüncesini veren ontolojik zeminin ortadan kaybolmasıdır? Kaybolan yalnızca insanın tekil olarak varlığı mı yoksa bu varlığın anlam dünyasındaki kardeşlik, özgürlük, eşitlik, dayanışma ve merhamet gibi değerler midir? Her şeyden öte bu kopuşlar yabancılaşan insanın kendini bir daha eskisi gibi hissetmeyeceği ve düşünemeyeceği bir sürgün müdür?

Bu yukarıda sorduğumuz sorulara vereceğimiz yanıt şüphesiz insandışlatırılmış bir dünyayı gözler önüne sermektedir. Marks'a referansla şöyle özetleyebiliriz: artık bu düzende insanı o muazzam varoluşuyla ve onu meydana getiren hususiyetleriyle bir tür olarak yitirdiğimize şahit olacağız. Bununla beraber bu insandışlatırmanın en önemli sonuçlarından birisi de şeyleşme olgusudur. Marksizm sözlüğünde şeyleşme şöyle tanımlanır:

Şeyleşme (K. Marx, Grundrisse'de Versachlichung/ Nesneleşme'yi, Kapital III'te Verdinglichung/ Şeyleşme'yi kullanır), insanlar arasındaki ilişkilerin yerini şeyler arası ilişkilerin alması sürecini ifade eder. Bunu mümkün kılan şey, değişim değerinin, kullanım değeri üzerinde, özellikle evrensel eşdeğer, para biçimi içinde, egemenliğini tamamıyla kurmasıyla, emeğin ürününün ve emek gücünün metaya dönüşmesidir. (Bensoussan and Labica, 2012, p. 917)

Marx'ın meta fetişizm bağlamında dile getirdiği şeyleşme kavramından hareketle Goerge Lukacs şeyleşme kavramını kapitalizmin ve onun ürettiği toplumun en temel karakteristik özelliklerinden birisi olarak tanımlar. O bu kavramı toplumsal ilişkilerin bir dönüşümü olarak ortaya koyar. Üretim tarzının değişimi yerini yeni bir toplumsal bilince ve bu bağlamda toplumsal ilişkilere bırakır. Lukacs feodalitenin yerini sanayi toplumuna bıraktığı geçişte el zanaatlarından başlayarak kooperasyon ve manüfaktür yoluyla makineli üretime geçişteki rasyonelleşmeye dikkat çekerek bunun aynı zamanda git gide işçinin bireysel niteliklerinin yani onun yaratıcı tarafının dışarıda bırakıldığı bir sürece evrildiğinin altını çizerek (Lukacs, 1998: 163). Artık nesneler insanları aşmış ve insanların dünyası nesnelerin dünyası olarak donup kalmıştır. İnsan yaşamını kolaylaştırmanın aracı olan nesneler artık amaç haline gelmiştir. İnsan nesneler dünyasında bir nesne olmuştur. İnsanın doğayla ve kendisiyle ilişkisi sahici bir ilişki kurmaktan gittikçe uzaklaşmıştır. Yaşanan durum tam anlamıyla bir yabancılaşmadır (Fischer, 1985, p. 50).

Yukarıda Marksist perspektiften ortaya konan yabancılaşma ve şeyleşme analizinden hareketle modern kapitalist toplumların ve onun ortaya çıkardığı bürokratik mekanizmanın en belirgin özelliklerinin bahsi geçen iki olgu olduğunu söyleyebiliriz. Kafka'nın sosyalizme ilgisi onu sosyal meselelere yakında ilgili olmaya teşvik etmiştir. Nitekim kendisi fabrikalardaki kazaları incelemek ve araştırmakla yükümlü bir iş seçmişti. İnsanların nasıl makinelere ellerini ve kollarını kaptırdıklarına şahit olmuş ve buradaki işçilerin adalet arayışında oldukça önemli bir rol oynamıştı (Gilman, 2022, p. 47). Çağının tanığı ve ortaya çıkan çelişkilerin sıkı bir eleştirmeni olan Kafka modern kapitalist devlet ve bürokrasinin ortaya çıkardığı yabancılaşma ve şeyleşme olgularına eserlerinde önemli bir yer verir. Bu eserlerde ortaya koyduğu eleştirilere geçmeden evvel Kafka'nın yaşamında yabancılaşma olgusunun tezahürüne ve nedenlerine kısaca değinmek gerekir. Bu konuda en net tasviri Ernst Fischer şöyle açıklar:

Kafka, bir Yahudi olarak tümüyle Hristiyan dünyasının insanı değildi. Yahudiliğini umursamayan —ki gerçekte umursamıyordu— bir Yahudi olarak tümüyle Yahudilerden sayılamazdı. Almanca konuşan biri olarak tam anlamıyla bir Çek insanı değildi. Almanca konuşan bir Yahudi olması nedeniyle, tam anlamıyla Bohemyalı bir Alman olduğu söylenemezdi. Bohemyalı olması, tam anlamıyla Avusturyalı olmasını önlüyordu. Sosyal sigorta memuru olarak tam burjuva değildi. Bir burjuva ailesinin oğlu olarak tümüyle emekçiler sınıfına girmiyordu; ama bir büro insanı da değildi çünkü bir yazar olduğunu duyumsuyordu. Gelgelelim bir yazar da değildi, çünkü gücünü ailesi uğruna harcıyordu. Oysa “aile çevremde bir yabancıdan bile yabancı yaşıyorum”. (Fischer, 1985, pp. 22-23)

Yukarıdaki betimleme Tablo 1 de ve Tablo 2 de yaptığımız açıklamalara denk düşer. Kafka yabancılaşmayı ta aileden başlayarak, arkadaşlarından, sevgililerinden, kapitalist sistemden ve ait olduğu Yahudi azınlık cemaatinden kopuşlar yaşayarak deneyimlemiştir. Kafka'nın genel olarak iktidarla ilişkisi ve onun tarafından yaşatılan yabancılaşma deneyimini özellikle babasıyla olan ilişkisinde ortaya çıkar. *Babaya Mektup* adlı eserinde şunları söyler: “Benim gözümde, haklılıkları düşünceyi değil kendi şahıslarını baz alan bütün zorbarların sahip olduğu o muamma özelliği edinmiştin” (Kafka, 2023: 8). Bu ilişki biçimi Kafka'nın iktidarın keyfiliği ve insanda yarattığı yabancılaşma hissini göstermesi bakımından önemli bir cümledir. Ancak şimdi asıl konumuza Kafka'nın eserlerindeki bürokrasi ve yabancılaşma ilişkisine döneceğiz.

Kafka bürokrasiyi bir sistem olarak eleştirirken bunu Marx'ın yabancılaşma hakkındaki düşüncelerine oldukça benzer bir biçimde ortaya koyar. Ancak yine de o hem bürokrasi teorisini Weber'den hem de Marx'tan belirli noktalarda ayrılır. Bu ayrılmanın temel dinamiği ise onun sosyolog ya da filozof olmaktan ziyade büyük bir edebiyatçı ve söz sanatları ustası olmasıdır. Robertson'un da ifade ettiği gibi Weber bürokrasinin kuramcısıdır; Oysa Kafka onun hicivcisidir. Weber'e göre bürokrasi, her memurun görev ve sorumluluklarının açıkça sınırlandırıldığı hiyerarşik bir organizasyonu elzem kılar. Bunlar, belirlenmiş kurallara uygun olarak ve kişisel olmayan bir şekilde, memurun özel karakterine bakılmaksızın (bu nedenle yolsuzluk ve kayırmacılık dışarda bırakılır) gerçekleştirilmeli ve kâğıt üzerinde kaydedilmelidir. Bürokratik işin hesaplanabilir ve öngörülebilir hale getirilmesi işin kurallara göre yapıldığı anlamına gelir. Kafka'da bürokratik ideal, geniş ve sözde kusursuz bir organizasyonun, yetkilileri gerçek hayattan izole etme etkisine sahip olduğu *Şato*'da ironik biçimde hicvedilir. Eğer biri şato'ya telefon ederse, gerçek bir yetkiliye ulaşmayı yalnızca olasılığı dahi şüpheli olan şans sağlayabilir; o da her halükarda ahizeyi şaka olsun diye açacaktır; duyulan uğultu sesi, şato içinde sürekli yapılan telefon konuşmalarının sesidir ve bu da şatonun dışardaki dünyadan izolasyonunu net biçimde gösterir. Sürekli yorgun olan bürokratlar, ya ofislerinde uyuyorlar ya da köylü kızları baştan çıkararak eğleniyorlardır. Başa çıkamadıkları şey, bireysel bir talepte bulunan insanların somut gerçekliğidir. (Robertson, 2004, p. 86). Bununla beraber, Weber'de bürokrasi rasyonel bir idare sistemi ve iktidarı uygulamada en üst düzeyde bir rasyonelleşme olarak ele alınırken, Kafka'da bürokrasi araçsal rasyonelliğin uygulandığı ve daha da ötesinde bozuk bir düzene karşılık gelir ve bu durum irrasyonel bir biçimde ele alınır

(Löwy, 2018, p. 137). Kafka'nın kapitalizm eleştirisi o dönem kabul gören Taylorizm üzerinden olur. Diaspiniadis'in Kafka'dan aktardığı biçimiyle eleştiri şöyledir:

Böylesi saldırgan bir zulüm ancak kötülüğe köle olmakla sonuçlanır. Bu kaçınılmaz. Zaman, bütün yaratıcı işlerin en asil ve en temel unsuru, yozlaşmış ticari çıkarlar için asker edilmiştir. Böylece yaratıcı çalışma değil bunun temel bileşeni olan insanın kendisi de kirletilmiş ve aşağılanmış. Taylorizmin şekillendirdiği bir hayat korkunç bir lanettir, vaat ettiği zenginliğin ve karın yerine sadece açlık ve sefalet getirir. (Diaspiniadis, 2023, p. 50)

Bu düşünceleri belirgin kılmak için sırasıyla *Dönüşüm*, *Dava* ve *Şato* romanlarını ele alacağız. Bu eserler içinde birçok temayı içermektedirler ve bu çalışma yalnızca bürokrasi ve yabancılaşmayı kavgavari bir perspektiften ele aldığından tahliller bu kavramlarla sınırlı kalacaktır. *Dönüşüm* romanındaki kavgavari durum şöyle meydana gelir: Gregor Samsa bir sabah bir böcek olarak uyanır. Böcek olarak uyanan Samsa'yı ailesi sabah erken işe gitmesi gerektiğinden uyandırmak isterler. Zira evin geçimini sağlayan Samsa'dır. Onun dışında kimse çalışmamaktadır. Ancak Samsa'nın böceğe dönuştüğünden haberleri olmayan aile üyeleri kendisinden bir türlü cevap alamazlar. Daha sonra eve çalıştığı iş yerinin müdürü gelir ve onu merak ettiğini söyler. Sonrasında böcek olan Samsa bir şekilde kapıyı açar ve aile onun bu halini görünce şok olur. Onun bu şekilde yaşamasına ve odada kalmasına izin verirler. Hikâye ilerledikçe onun varlığından evdeki kiracıların tiksinesine neden olan bir olay gerçekleşir ve Samsa babasının attığı bir elma sonucu yaralanır ve bir süre sonra ölür. Hikâyenin genelinde bir böcek olan Samsa'nın tahlilleri aracılığıyla hem bürokrasinin hem de ailenin onda yarattığı yabancılaşmanın izlerine şahit oluruz. Örneğin bu tahlillerden birinde şöyle der:

Günlerim hep yolculuk etmekle geçiyor. İşin bu yanı, mağazadaki işine oranla çok daha yıpratıcı, üstelik benim için bir de aktarma trenlerin peşinden koşmak, düzensiz ve kötü yemeklerle yargılı olmak, insanlarla sürekli değişen, asla süreklilik kazanmayan, hep içtenlikten uzak ilişkiler kurmak gibi sıkıntıları da var. Şeytan alsın bütün bunları! (Kafka, 2019, p. 20)

Buradan da anlaşılacağı gibi Samsa yapay ilişkilerden ve sahici olamayan bir yaşamın içinde kendisini bir yabancı gibi hissetmektedir. Kafka'nın eserin genelinde böcek gibi yaşadığına dikkat çekmektedir. Bu tespitlerde onun aslında insan olmaktan bir kopuş yaşadığını ve gerçek bir yabancılaşmayı deneyimlediğini bizlere göstermektedir. Kafka yabancılaşmayı anlatabilmek için eserlerinde insan gibi hayvanlar ve hayvan gibi insanları tasvir eder. Böceğe dönuşen Samsa'nın insan duyarlılığını yitirmemesi ve o duyarlılıkla çektiği ıstırap okuyucuyu derinden etkiler (Tuncay, 2012, p. 113). Tabii bu sorgulama ve tahlil böceğe dönuşen Samsa'nın dönüşümünden önceki dönemde nasıl bir hayat yaşadığını da gözler önüne sermektedir. Gilman'ın da ifade ettiği gibi "İnsanın gerçekten bir böceğe dönüşmesi bir statü değişikliği miydi yoksa zaten gerçekte hep öyle miydi?" (Gilman, 2022, p. 89). Bu böceğe dönüşme aynı zamanda kapitalizmin yarattığı politik düzenin de bir eleştirisidir. Kafka burjuva toplumunu ve onun yarattığı düzenin talepleri karşısında yabancılaşan bir bireyin nasıl böceğe dönuştüğünü açığa vurur. Bunu hikâyede patronuna karşı çaresizliğinden ve ona sadık olduğunu ispatlama çabasından görebiliriz (Tuncay, 2012, p. 116). Her ne kadar böcek gibi yaşamış olduğunu fark etse de böcekken bile ait olma hissinin peşinden gider. Fischer'in de ifade ettiği gibi birey ile toplum arasındaki kopuş çağımızın temel sorunudur. Yabancılaşma olarak bilinen ve bireyi yalnızlaştıran bu sorunu Kafka eserlerinde bir yerlere ait olabilmek için verdiği mücadeleyle aşmaya çalışır. Bu onun en büyük tutkusudur (Fischer, 1985, p. 75). Bunun yanında Kafka umutsuzca bir boyun eğişi her zaman reddetmiştir. Kafka'nın eserlerini Türkçeye kazandıran Orhan Tuncay'ın da belirttiği gibi Kafka cesur bir biçimde yozlaşan dünyaya karşı kalemiyle savaş açan bir düşünürdür. O bürokrasinin muazzam ve zalimane yetkileri karşısında yabancılaşmaya karşı bir savaş açmıştır (Tuncay, 2012, p. 86). Gerek iktidar aygıtı ve yürütücüsü olan bürokrasiyi gerekse de kapitalizmin yarattığı yabancılaşmayı eleştirel biçimde ele alan Kafka *Dava* ve *Şato* eserlerinde de bu problemleri derinlikli bir biçimde ele alır.

*Dava* romanında ise ana karakter Josef K bir sabah nedenini bilmediği bir gerekçeyle tutuklanır. Kafkavari perspektiften bakıldığında yine absürd bir durumun içine düşülmüştür. Neden tutuklandığı hakkında hiçbir bilgi alamayan K'nın tutuklama devam ettikçe gündelik yaşamına devam etmesine izin verilir. K hakkındaki davayı öğrenmek için kendisini çağırdıkları tavan arasındaki bir mahkeme salonuna gider. Orada hâkim K'nın mesleğini bile yanlış söyler. Onu badanacı olarak çağırır. Oysa K büyük bir bankanın birinci şefidir. Burada da davanın neden açıldığını öğrenemez. Sonrasında kendisine yaşlı bir avukat tutar. Avukat kesin olmamakla birlikte davanın neden açıldığını dair bilgi edinebileceği sözünü verir. Uzun süren bu davalar da kararların çok geç verildiği ve bu kararların sonradan bozdurulup yeniden dava açıldığı ayrıntılarıyla anlatılır. K zaman geçtikçe avukatın da bir şey öğrenemediğini fark edince avukatını davadan çeker. Romanın sonunda K iki kişi tarafından boş bir araziye götürülerek öldürülür. Kafka bu süreçte bürokrasinin yarattığı yabancılaşmayı ve hukuk düzenini sıkı biçimde eleştirir. K mahkemeye karşı şöyle bir konuşma yapar:

Badanacı olup olmadığım hakkındaki sorunuz, sayın sorgu yargıcı,- aslına bakarsanız bunu bana sormadınız, aksine badanacı olduğumu yüzüme söylediniz- bu bana karşı yürütülen bu soruşturmanın nasıl olacağını gayet açık bir şekilde gösteriyor. Şimdi bunun bir soruşturma olmadığını söyleyebilirsiniz, haklısınız, çünkü yapılan bu şey ancak ben kabul edersem soruşturma olabilir. Fakat ben dekısmenacımduygusunedeniyleşuanıçınbunusoruşturmaolarakkabulediyorum... Benim başıma gelenler diye devam etti K. biraz daha alçak bir sesle, konuşurken de sürekli insanların yüzlerine baktığı için pek önemli de sayılmaz, fakat bunlar bir hareket tarzının, birçok insana karşı yapılan muamelelerin bir göstergesi. Bunun için buradayım, kendim için değil (Kafka, 2023, pp. 38- 39).

Yukarıdaki ifadeler davanın yalnızca Josef K'yı ilgilendiren ve ona has kişisel bir olay olmadığı, genel olarak hukuk sisteminin ve onun bürokrasinin insana nasıl baktığını tahlil etmektedir. Bürokrasinin labirentlerinde insana yaşatılan duygular çaresizce bekleyiş, suçluluk, aşağılanma ve şeyleşmedir (Fischer, 1985, p. 41). Löwy'nin de belirttiği gibi Kafka kendisinden evvel ve sonrasında kimsenin yapamadığı bir şeyi, modern devletin hukuk makinasının düzenini yine bu düzenin kurbanlarının perspektifinden açığa çıkarmıştır (Löwy, 2018, p. 77). Nitekim romanın sonunda K nedenini bir türlü öğrenemediği suçtan dolayı infaz edilerek öldürülür. Öldürülürken ağzından çıkan son cümle şudur: "Bir Köpek gibi! Dedi, sanki utanç kendisinden sonra yaşamaya devam edecekti" (Kafka, 2023, p. 216).

*Şato* romanında ise bir şatoya kadastro memuru olarak atanan K'nın hikâyesi ele alınır. Şato'ya bağlı bir köye gelen K bir türlü oraya ulaşamaz. Absürd durum K'nın şatoya bu kadar yakın olmasına rağmen oraya hiçbir biçimde ulaşamamasıyla ilgilidir. Araya habercileri, handa çalışanları, kâhyanın oğlunu ve başka köylüleri sokar. Ancak her girişimi başarısızlıkla sonuçlanır. Burada köy ile şatonun özdeşleşmesine dikkat çeken Kafka iktidar ve onun yürütücüsü bürokrasinin yarattığı yabancılaşmayı ustalıkla ele alır. Kafka şatonun köy halkı üzerinde ve kendi içindeki muazzam gücüne ve onların yaşamları üzerindeki etkisine dair şunları söyler:

Peki burada, yaşamın diğer alanları diye tanımlanan şey neydi? K, makamlarla yaşamın böylesine iç içe geçtiği başka bir yer görmemişti; öyle birbirine geçmişlerdi ki, bazen yaşam ve makamlar yer değiştirmişler gibi gözüküyordu. Örneğin Klamm'ın K'nın görevi üzerindeki görünüşte olan gücü, Klamm'ın tüm gerçekleriyle K'nın yatak odası üzerinde sahip olduğu gücüyle karşılaştırıldığından ne ifade ediyordu ki! (Kafka, 2023, p. 66)

Klamm yüksek mevkide çalışan bir yönetici ve aynı zamanda köye sık sık uğrayıp handa kalan bürokrattır. K'nın sevip nişanlandığı Frieda'nın da eskiden birlikte olduğu kişi olarak Klamm adeta mutlak iktidarı temsil etmektedir. K bir türlü Klamm'a ulaşamaz ve o adeta görünmez biridir. Klamm arada bir hana uğrar ve diğer bürokratlara ayrılan özel odalardan birinde kalır. K'nın Frieda ile nişanlanma ve köye yerleşme çabaları şatoya ulaşamamanın yarattığı absürd durumdan bir çıkış yolu arama çabası olarak karşımıza çıkar. Brod'un da ifade ettiği gibi K açgözlülükten uzak ve alınyazısına karşı gelerek kendisine oldukça alçakgönüllü bir amaç belirlemiştir. Evlenip yaşadığı köyde bir aile kurmak ister (Brod, 2000,



p. 42). Ancak köyün bu kapalı yapısı ve iktidarla olan özdeşleşmiş ilişkisi buna müsaade etmez. Despiniadis'in de ifade ettiği şekilde şato mutlak totaliter iktidarın sembolüdür. O kendi başına var olan ve uygulayıcıları açısından kendinde bir amaç olarak görülen bir yerdir. Kadastrocu K, şato tarafından davet edildiği için bu köye gider ve amacı şatoya ulaşip Kont ile görüşmektir. En baştan bunun kolay olmayacağını anlar ve neredeyse beyhude bir çabayla onu Kont'a götürecek köylülerden destek ister. Ancak kendisini bir türlü anlam veremediği olayların ve bir labirentin içinde bulur. Kafka bu eserinde iktidarın üst mercileriyle alt tabaka arasındaki, hiyerarşiyi oldukça mükemmel bir biçimde ortaya koyar. Nitekim bu uçurum Şato'nun alt ve üst kademe kâhyalardan, kâhyaların oğullarından, büro amirlerinden, işçilerden, ev sahiplerinden, garsonlardan, ulaklardan, muhbirlerden, kısacası köyün neredeyse bütün nüfusundan meydana gelen bir kalabalıkla karşımıza çıkar. Herkesin resmi olsun olmasın bu hiyaraşik pramidin içinde bir yeri vardır (Despiniadis, 2023, p. 22). Aslında Şato adlı eserinde Kafka totaliter iktidarın ve onun uygulayıcısı olan bürokrasinin orada yaşayan insanlarda meydana getirdiği insandışılştırılma ve yabancılaşma deneyimlerini açığa çıkarır.

Kafka *Dava* ve *Şato* eserlerinde insanların yaşamlarının merkezinde yer alan hukuki ya da idari devlet aygıtının nasıl insanları yabancılaşmaya maruz bıraktığını aktarır. O bununla beraber bahsi geçen düzenin hiyerarşik otoritesinin anatomisini gözler önüne serer (Löwy, 2018: 63). Totaliter yönetim biçiminin yapısının ne olduğu ve nasıl işlediğini kavramanın başlıca yolu bürokrasinin sıkı bir analizinden geçtiğini iddia eden Arendt'e göre bürokrasi mekanizması tıpkı bir makine gibi işlerken; burada görev yapan insanlar da bu devasa ve ürkütücü makinanın birer dişlisi ve çarkı konumunda bulunurlar. Öyle ki bu bir tür insandışılştırımadır (Arendt, 2018, p. 57).

Tabii hem *Dava* hem de *Şato*'da ortak olan nokta dosyaların insan yaşamlarındaki belirleyici etkisidir. Kafka insanlığın zincirlerinin kâğıttan olduğunu açıkça söylemiştir (Despiniadis, 2023, p. 25). Löwy bu ifadenin aslında şöyle anlaşılması gerektiğini savunur: "kâğıttan zincirler imgesi ikili anlam taşıyor olabilir: Hem resmi belgeleriyle köleleştirilen bürokratik sistemin baskıcı niteliğini ortaya koyar, hem de eğer insan kurtulmak isterse kolaylıkla yırtılabilen bu zincirlerin geçici karakterini ortaya koyar" (Löwy, 2018, p. 16). Buradan hareketle Kafka'nın özgürleşmenin olanaklarının ve yollarının izini sürdüğünü söyleyebiliriz. Yıldız'ın dikkat çektiği gibi özgürlüğün izi insanlar arası etkileşim bölgelerinde aranmalıdır (Yıldız, 2024, p. 152). Kafka'nın eserlerinde de özgürlük arayışı her ne kadar başarısızlıkla sonuçlansa da insanlar arası etkileşimin yoğun olduğu mahkemelerde ve resmi dairelerde geçer. Kafka'nın betimlemeye ve ifşa etmeye çalıştığı veyahut bir kâhin gibi ön gördüğü düzen ve onun ortaya çıkardığı karanlık yaşamlar genel olarak insanın insandışılştırıldığı totaliter devletler ve onların korkunç uygulamalarıdır. Bunu yaşadığımız deneyimlerle bize önceden haber veren şey ise Kafka'nın muazzam hayal gücüdür. Elbette ki bu eski tiranlıklardan oldukça farklı olacaktır; zira kullanılan teknolojik donanım büyük yıkımı arzulayanların iştahlarını kabartacak düzeyin de ötesine geçmiştir. Arendt'in betimlediği haliyle önceki tiranlıklardan daha çok keyfiliğin hüküm sürdüğü modern totaliter devletler için oldukça önemli bir işlev gören bürokrasi "hukukun ya da insanların değil, anonim ofislerin ya da bilgisayarların yönetiminin öznesiz tahakkümü" olarak karşımıza çıkar (Arendt, 2018, p. 8).

### Kafkavari Perspektiften Brazil Filminin Analizi

Kafkavari perspektiften hareketle bir edebi eserin ya da sinema eserinin şu aşamalara karşılık geldiği söylenebilir:

Önce absürt bir durumun içine düşülür.

Bürokrasi ve onun kişilere yönelik baskı ya da suçlamaları hikâyenin ya da filmin gidişatını şekillendirir. Bu bağlamda karakterler yabancılaşma ve insandışılştırılmanın farkına varırlar.

Hikâye ya da film boyunca ana karakter çıkış yolu için bir arayışı girer ve sisteme karşı

gelir. Genel de delilik ya da infazla hikâye son bulur.

Kafkavari perspektiften bir filmin felsefi analizi nasıl yapılabilir? Gibi bir soruyu yanıtlamadan evvel sinema ve felsefe arasındaki soruyu irdelememiz gerekiyor. Filmlerle felsefe arasında nasıl bir ilişki vardır? Bu soruya yanıt olarak Serdar Öztürk'ün Herzogenraht'tan aktardığı biçimiyle sinema felsefesiyle ilgili dört yaklaşım vardır: "filozoflar hakkındaki filmler, felsefi önerilerin somutlaşması olarak filmler, film felsefesi, felsefe olarak filmler" (Öztürk, 2018, p. 33). *Brazil* filmi felsefi önerilerin somutlaştırılması bağlamında ortaya konulmuş bir eserdir diyebiliriz. Tıpkı felsefenin kavramlarla yaptığı soruşturmayı film de imajlar ve diyaloglar aracılığıyla yapar. Ancak gerek felsefi metinler gerekse de film aracılığıyla felsefi düşüncelerin somutlaştırılmasında problem edinilen soruların mahiyeti de ayrı bir önem arz eder.

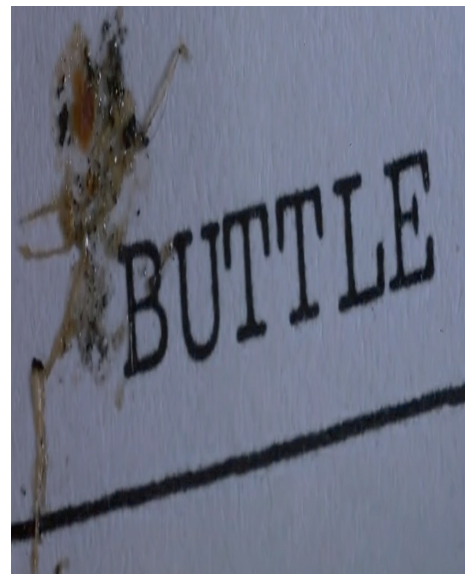
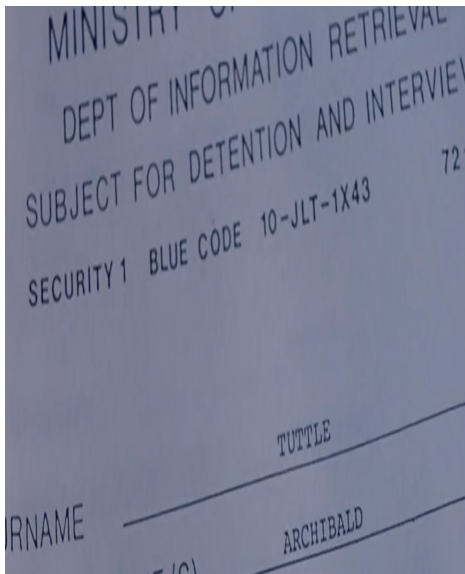
Nermi Uygur felsefe soruları ile gündelik sorular birbirinden keskin bir biçimde ayırır. Gündelik sorular ihtiyaçları ya da dilekleri ifade eden Sofra hazır mı?, Kaç kuruşun var? gibi sorularken felsefi sorular neliğeyani mahiyete ve onun rasyonel bir biçimde gerekçelendirmesine dair sorulardır. Felsefi sorulara Bilgi nedir? Ya da her doğruluğuna inandığımız sanı bilgi midir? gibi sorular örnek verilebilir. Gündelik sorudan farklı olarak felsefi soru kişinin anlık ihtiyacını tatmin etmeye yönelik değildir; o bundan ziyade bir anlam arayışı ve araştırılan sorun üzerine derinlikli bir soruşturmadır. Bu yüzden felsefi soru oyalayıcı ve alıkoyucu bir konaktır (Uygur, 1984, p. 19). Bu açıdan bakıldığında bizleri düşünmeye sevk eden ve yaşamın anlamı üzerine sorgulamaya teşvik eden soruların sinema eseri olan bir filmde de ortaya atıldığına sıklıkla tanık oluruz. Örneğin *Matrix* filmi izleyenlerin gerçeklik ve görünüş üzerine yeniden düşünmeye başlamaları gibi. Bu bağlamda bir aşk filmi olan Haneke'nin *Amour* ( filmi seyirciye romantik aşk, etik aşk ve karşılıklı aşkın ne olduğunu sorgular. Ya da Atıf Yılmaz'ın *Selvi Boylu Al Yazmalım* filmi etik tercihlerden, sevginin ve aşkın anlamına dair soruları yeniden sormamızı sağlar (Öztürk, 2018, pp. 67 -68 ). *Brazil* filmi de bu çerçevede değerlendirildiğinde bürokrasinin insan yaşamının her alanına hâkim olduğu bir düzende insanın özgürce ve yabancılaşmadan yaşaması mümkün müdür? Sorusunu sorar. Film bu soruyu kafkavari bir perspektiften cevaplanmaya çalışır. Çalışmanın ilk bölümünde ortaya konan bürokrasi ve yabancılaşma ilişkisi filmde kafkavari bir perspektiften ortaya konulur. Şurası unutulmamalıdır ki felsefe kavramlar aracılığıyla bizi düşünceye sevk ediyorsa filmler de duyum ve duyguları uyarak bu işi görür (Öztürk, 2018, p. 69). Teknikler ve araçlar farklı olsa da ortaya çıkan sonuç aynıdır. İkisi de bizleri düşüncelerin dünyasına davet ederler ve orada bizleri alıkoyarlar.

Kafkavari perspektiften ortaya konan sinema eserleri felsefi temaları işler. Kafka, birçok film için ilham kaynağı olmuştur. Kuşkusuz en önemlisi Orson Welles'in (1962) tarihli Fransız yapımı *Dava* filmidir. Burada Anthony Perkins, Josef K'yi; Romy Schneider Leni'yi; Jeanna Moreau, Bayan Bürstner'i ve Welles ise Dr. Hasterer'i oynar. Kafka'nın yazıya aktardığı bu eser Welles'in yönetmeliğinde görselliğe dönüştürülür (Gilman, 2022, p. 139). Doğrudan Kafka'nın eserinin filme dönüştürülmesinin yanında Kafka'nın düşüncelerinden ve dünyaya bakış açısından esinlenerek çekilen birçok film de vardır. Bunlara örnek olarak başta Terry Gilliam'ın *Brazil* filmi örnek verilebilir. Yine *Brazil* filmiyle beraber Stanley Kubrick'in *Eyes Wide Shut*, Charlie Chaplin'in *Modern Times*, Cohen kardeşlerin *Barton Fink*, Martin Scorsese'nin *After Hours* ve David Cronenberg'in *Videodrome* filmleri kafkavari film kategorisinde anılır (2023, June 10). Bütün bu filmlerde insanın absürd bir durumun içine düşmesi ve bu bağlamda yaşadığı dünyaya yabancılaşması ve insandışılştırılması ön plana çıkan temalardır. *Brazil* filmi yukarıda ortaya koyduğumuz kafkavari hikâye ya da filmde bulunması gereken aşamaların tümüne sahiptir. Filmimizin kahramanı Sam totaliter bürokrasinin hâkim olduğu bir devletin hem vatandaşı hem de sıradan bir bürokratıdır. Yaşamı oldukça monoton olan karakterimiz, aynı zamanda devletin sürekli olarak itaate zorlayan ve yurttaşlarını adeta bir robota çeviren propagandasına maruz kalmaktadır. Karakterimiz bir harf değişikliği ile isimlerin karıştığı bir vakada haksız yere tutuklanan ve öldürülen bir vatandaşın dosyasını

araştırma görevini alır. Bu görevle birlikte bürokrasinin yabancılaştırıcı ve insandışılaştırıcı mekanizmasına doğrudan maruz kalır. Bu sırada da devlete muhalif olan ve sıklıkla rüyasında gördüğü Jill ile onun yakın arkadaşı Tuttle ile tanışır. Filmin devamında Sam bu ekiple birlikte hareket etmeye başlar. Bu onun için yabancılaşmadan kurtulamaya ve otantik bir hayat yaşama çabasına başladığı sürece karşılık gelir. Ancak hikâyenin sonunda bu çıkış çabaları tutuklama ve en sonunda da delilikle sona erer. Şimdi kafkavari perspektiften sırasıyla üç aşamada *Brazil* filmini analiz edeceğiz:

### 1. Aşama:

Önce absürd bir durumun içine düşülür. Sam bir bürokrat olarak oldukça monoton ve sıradan olan hayatına devam ederken kendisine bir dosya verilir. Bu dosyada devlete karşı gelmekle suçlanan bir kişi hakkında bilgi toplanması istenir. Sam'in bu dosyayı üstlenmesiyle birlikte kafkavari hikâye başlamış olur. Absürd olan durum ise aşağıdaki görsel de verilmiştir.



Görsel 1. Devlete karşı gelmekle suçlanan Tuttle isminin böceğin daktiloya düşmesi sonucu Buttle ismine dönüşmesi.

Buttle ayakkabıcı olarak mesleğini icra eden sıradan bir vatandaşır. Bay Buttle dava dosyasındaki bir harf değişikliği yüzünden kendisini devlete karşı gelmekle suçlanan bir terörist olarak bulur. Devlete arşı gelmekle suçlanan Tuttle yerine tutuklanan Buttle oldukça zalimane bir biçimde evinden alınır ve daha sonra devlet tarafından infaz edilerek öldürülür. Kafkavari açıdan bakıldığında burada ön plana çıkan bir başka husus da kişilerin bürokrasi tarafından bir nesne gibi muamele görmesidir. Yine unutulmaması gereken diğer bir husus dosyaların bürokratik mekanizmada insan yaşamlarını nasıl şümüllü bir biçimde etkilediği gerçeğidir. Bu da kafkavari diye nitelendirilen eserlerin en başat özelliklerinden birisi olarak karşımıza çıkar.

### 2. Aşama:

Bürokrasi ve onun kişilere yönelik baskı ya da suçlamaları hikâyenin ya da filmin gidişatını şekillendirir. Bu bağlamda karakterler yabancılaşmaya maruz kalırlar. Aşağıdaki Bay Buttle'in tutuklama sahnesi devletin uygulayıcı gücü olan bürokrasi aygıtının yurttaşlarına nasıl bir nesne gibi davrandığını ve onları nasıl insandışılaştırdığını göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Filmin aşağıda gösterilen bu sahnesindeki her detay seyirciye sinematik imkânlar dâhilinde yabancılaşma ve insandışılaştırma temalarını göstermesi bakımından oldukça başarılı bir iş çıkarmıştır. Sahne şöyledir:





Görsel 2. Bir harf değişikliği sonucu tutuklanan ayakkabıcı Bay Buttle'in maruz kaldığı muameleyi gösteren sahne. Dosya imajı yine ön plandadır ve kişiler numaralandırılmış dosyaya dönüşmüştür.

Bu sahnede Terry Gilliam Kafka'nın ön plana *Dönüşüm* ve *Dava* adlı eserlerinde ön plana çıkardığı bürokratik mekanizmanın insanları nasıl insandışılaştırdığını oldukça net biçimde ortaya koymuştur. Evi basan komando polisler, kendilerine silah doğrultulmuş aile, panik ve korkunun hâkim olduğu bir ev, torbaya konulmuş Bay Buttle ve kendisine neden tutuklandığını oldukça soğuk ve resmi bir dille açıklayan bürokrat memurdan oluşan ekipten oluşan bir sahneyle karşılaşırız. Bütün bunlar totaliter bir devlette bürokrasinin insana nasıl bir böcek ya da basit bir eşya gibi muamele ettiğini net biçimde göstermektedir. Yine Kafka uzmanı Fischer'in de ifade ettiği gibi bürokrat açısından insanca ilişkiler yoktur yalnızca nesne ilişkileri vardır. İnsan, adeta evraka dönüşür. Kendisine bir sayı verilen evrakla birlikte dosyayı konu olan kişi artık bir olaya dönüşür (Fischer, 1985, p. 40). Bay Buttle'in yaşadığı olayda da kendisi bürokratin okuduğu metindeki dosyaya dönüştürmüştür. Bu sahne şüphesiz bizlere Josef K'nın Dava romanında nedenini bilmediği bir suçtan dolayı yaka paça tutuklanmasını andırmaktadır. Bununla beraber insandışılaştırmanın en somut göstergesi olan şiddet ögesi de kendisini bu sahne ve Kafka'nın karakterlerinin deneyimlerinde açıkça gün yüzüne çıkarmaktadır. İnsandışılaştırılmış bir dünyada şiddet sadece bürokratik aygıtın işlevselliğine hizmet eden bir araç olduğundan etik bir problem olarak görülecektir. Nihayetinde sistem karşısındaki bireyleri birer insan olarak değil dosya numaraları ve nesneler olarak görmektedir.

Ana karakterin yabancılaşmaya maruz kaldığı ve bunun onun hayatında sıradan bir hale dönüştüğü başka bir sahneye daha şahit oluruz. Öyle ki bu sistemde en dehşet verici olaylar bile oldukça sıradan ve hayatın olağan akışı içinde gerçekleşen basit meseleler olarak görülür. Karakterimiz Sam'in annesiyle birlikte bir restoranda yemek yediği sahne bu bakımdan imajlarla felsefi bir düşünce olan yabancılaşma temasını göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Restoran da büyük bir patlama gerçekleşir ve orada bulunan insanların verdiği tepkiler kadar ana karakter Sam'in diyalog da kurduğu cümleler yabancılaşma temasını somutlaştırır. Sahne şöyledir:



Görsel 3. Bir harf değişikliği sonucu tutuklanan ayakkabıcı Bay Buttle'in maruz kaldığı muameleyi gösteren sahne. Dosya imajı yine ön plandadır ve kişiler numaralandırılmış dosyaya dönüşmüştür.

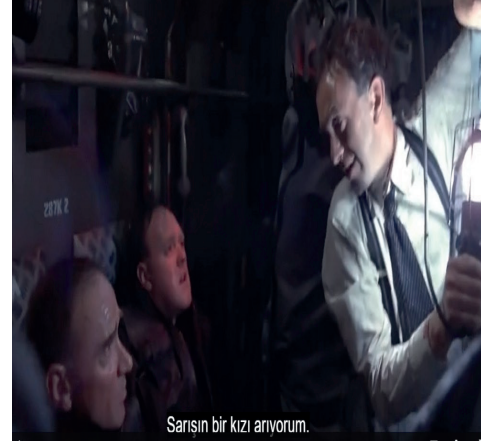
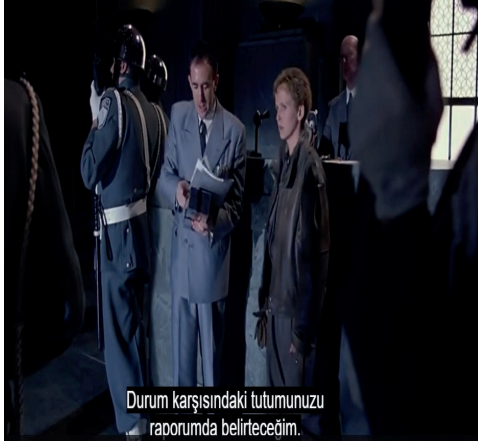


Bu sahne Sam'ın yaşadığı topluma ve diğer insanlara karşı nasıl yabancılaştığını net biçimde ortaya koymaktadır. Sam'e bu teröristler için bir şey yapamaz mısınız? Diye soran kişiye o şu an yemek paydosundayım diye cevap verir. Bu sahnede Sam oldukça dehşet verici olan ve insanların bedenlerinin parçalandığı ve öldükleri bir durum karşısında yemek paydosunda olan bir bürokrat olarak sorumluluğu üstünden atar. O bürokratik mekanizmanın bir dışısında bir çark görevi görerek sisteme bağlılığını ortaya koyar. Burada Sam'in bireyselliğinin de ortadan kalktığını görmekteyiz. Koutsourakis'in de ifade ettiği gibi "kafkavari sinema insanın bir özne olarak modern politik sistemdeki yerini ve modern politik sistemin insan yaşamını kontrol etmede kullandığı araçları kamera önüne getirir. Bunu yaparken bu politik sistemin nasıl bireyi ve bireyselliği ortadan kaldırdığı gösterir" (Koutsourakis, 2020, p. 262). Filmin felsefi bir düşüncüyü somutlaştırması bir örneği olarak bu sahne yönetmenin felsefeyle olan ilişkisini göstermesi bakımında da oldukça önemlidir. Nitekim büyük yönetmenlerin yaptığı işlerde Onaran'ın da ifade ettiği gibi "basit bir eşya, basit bir davranış onların elinde, yazarın uzun tümcelerle anlatmak zorunda olduğu psikolojik durumu belirtir. Sinemanın bütün usta yaratıcıları, en sınırlı araçlarla en geniş yorumlamayı gerektirecek anlatımı gerçekleştirebilen kimselerdir" (Onaran, 1986, p. 18). Yine bu sahne siyaset felsefesi açısından okunduğunda hakkaniyetli bir iktidar eleştirisi olarak okunabilir. Bürokrasinin örgütsel gücü açıkça ortaya konur. Filmde otorite ve hiyerarşi, çalışanların bireysel olarak etkin biçimde kararlara katkıda bulunmasını engeller; kurallar ve prosedürlerin hâkimiyetine ve yaratıcılığın bastırıldığına şahit oluruz. Yine yabancılaşmayla beraber kişiliksizlik teması bağlamında memurların nasıl insanlıktan çıktığını gözler önüne serer (Wheeler, 2005, p. 99). Öyle ki vatandaşlar anonim bir biçimde kayıtsızlıklarını ortaya koyarlar. Yaşananlar neticesinde vatandaşlar devletin iradesine tabii biçimde yalnızlaşıyorlar ve olan bitene karşı ilgisiz kalıyorlar. Bombalar patladığı esnada beklenenin aksine insanlar sanki sistemin içindeki makinelermiş gibi kayıtsız tepki veriyorlar. Diğer insanlara karşı yabancılaşmayı göz önüne aldığımız da mağdurların hayatlarının ve kimliklerinin anlamsızlaştığını görürüz. Hayatta kalanların sessizliği ise suç ortaklığının sesidir (Melton and Sterling, 2013, p. 70). Kafkavari hikâye ya da filmlerin son aşaması bakımdan *Brazil* filminin analizine devam edelim

### 3. Aşama:

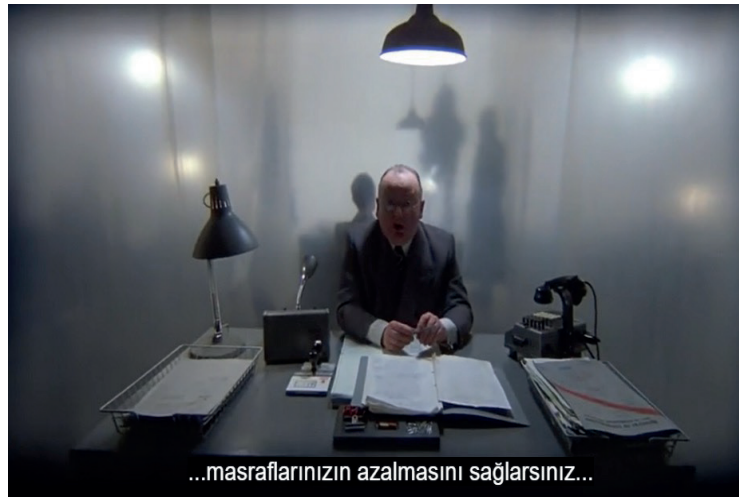
Hikâye ya da film boyunca ana karakter çıkış yolu için bir arayışı girer ve sisteme karşı gelir. Genelde delilik ya da infazla hikâye son bulur. Bu aşamada karakterlerin bir çıkış yolu ve kurtuluş arayışları kadar iktidarın ve onun uygulayıcı gücü olan bürokrasinin tehdit, aşağılama, korku salma ve infaz etme gibi yöntemleri kullandığına şahit oluruz. Nihayetinde "tehlikeli, olanın başını ezebilmek için onu tehdit etmek ve korkutmak da, otoriter sistemler için bir zorunluluktur. Çünkü böyle toplumlarda amaç, yalnızca statükoyu, eski düzeni korumaktır" (Fromm, 1991, p. 16). Kafkavari terimi bütün bunları anlatmak için kullanılır. Hikâye ya da filmdeki karakterlerin durumu aşılması imkânsız ve devasa güce sahip olan kurumlar karşısında yaşanan korkuyu göstermeyi amaçlamıştır. Çıkış arayan karakterler sürekli olarak yenilgiye uğratılır. Kafkavari etkileşimde kişiler güvensizlik ve korkuyu birlikte yaşarlar (Peterson and Harvey, 2015, p. 1999). Ancak yine de karakterler için teslim olma ve vazgeçiş yoktur. Sam artık totaliter bürokratik devletin konformist bir bürokrati değil bir isyancı olarak karşımıza çıkar. Bu ise onu kafkavari hikâyelerdeki ana karakterlerde bulunan bir düzeye getirir. Löwy'nin de ifade ettiği gibi Kafka'nın karakterleri anti- konformisttir, her daim asi bir tavırla davranırlar (Löwy, 2018, p. 79). Nasıl ki Josef K, Dava romanında nedenini bilmediği bir suçtan tutuklanmasına rağmen mahkemelere giderek ve orada kendisini suçlayanlara karşı itirazlarını dile getirip bir çıkış yolu aradığı sahneleri hatırlamaktan fayda var. Zira aynı biçimde filmdeki Sam karakteri de farkına vardığı bu insandışılartılmış ve bir o kadar da acımasız düzen karşısında otantik bir biçimde var olma çabasını sürdürmeye çalışır. Bu arayışta da filmde aşık olduğu ve sisteme karşı muhalif bir hareketin içinde olan Jill'in peşinden gider. Bu yalnızca aşık olduğu kadının peşinden gitme gibi bir romantik tavır değil aynı zamanda kendi varoluşunu anlamlandırma çabasının somut bir yansımasıdır.

Bu bağlamda karakterimiz Sam'in çıkış yolu arayışında sevdiği muhalif Jill'i kurtarma ve onunla birlikte isyan etme çabasına tanık oluruz. Aşağıdaki sahne bu durumu örnekler.



Görsel 4. Sam'in rüyalarında görüp aşık olduğu ve sonradan tanıştığı muhalif olan Jill' kurtarma çabaları.

Yukarıdaki sahnede artık karakterimiz yabancılaşmadan kurtulmuş ve iktidara karşı bir savaşa girişmiştir. Jill devlete muhalif olan bir örgüt için çalışmaktadır. Bu yapının başında ise Robert de Niro'nun canlandığı Bay Tuttle vardır. Sam için artık iktidarın yarattığı bu düzenden çıkış yolu için eylemlerde bulunma gereği doğmuştur. Bürokrasi mekanizmasının dışısında bir çark gibi işlev gören karakterimiz bu mekanizmayı devirmek ve ortadan kaldırmak isteyen bir isyancıya dönüşür. Ancak devasa güce sahip bu mekanizma karşısında gösterdiği çabalara rağmen tutuklanır ve bir soruşturmadan geçer. Aşağıdaki sahnede Sam'in yargılanması esnasında bürokrasinin insandışılaştırıcı tavrının somut bir örneğine şahit oluruz.

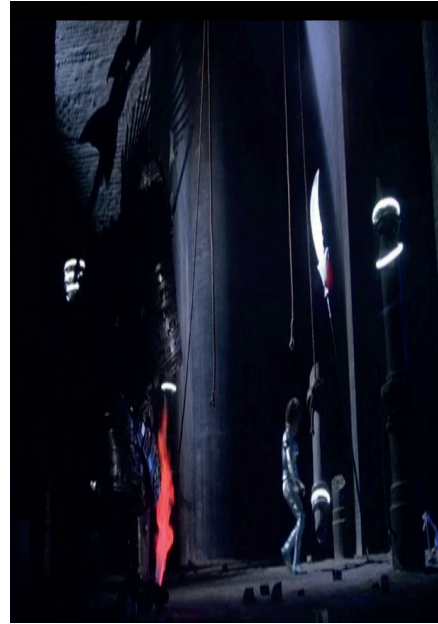


Görsel 5. Bürokrasinin insanları istatistiksel olarak değerlendirmesine örnek.

Yukarıdaki sahnede yargıç Sam'in dava dosyasının daha az masraflı olması için suçunu kabul etmesini teklif eder. Aksi takdirde dava uzayacaktır. Bu da devletin bürokrasisine daha çok masrafa yol açacaktır. Nesneler dünyasında bir nesne haline gelen Sam bürokrasinin daha hızlı çalışmasına katkıda bulunmaya zorlanmaktadır. Kişisizleşme ve insandışılaştırma kaçınılmaz bir son olarak Sam'in tekrar karşısına çıkmıştır. Sam'in yargılanması devam eder ve kendisi yapılan işkenceler sonunda aklını kaybeder. Kafkavari dünyanın betimlemiş olduğu iktidar mekanizmasının acımasız yüzüyle burada da karşılaşırız. Burada Sam karakterinin kapitalist bürokratik aygıtın bir parçası konumunda olması ve kendisinin artık

işlevsel olmayışından dolayı baskı ve işkenceye maruz bırakılması Marksist yabancılaşma kuramında insanın hem kendi cinslerine hem de bir tür olarak kendisine yabancılaşmasını somut bir biçimde gözler önüne sermektedir. Şüphesiz Terry Gilliam'ın Sam karakteri bahsi geçen sahnede bizlere tıpkı *Dönüşüm* romanındaki Gregor Samsa'nın kapitalist bürokrasinin yarattığı yabancılaştırılmış dünyada varlığının ancak bir gün işe gitmemesiyle fark edilmesini andırmaktadır. Bununla beraber romanda Gregor Samsa işi hakkında konuşurken kendisinin ağzından şu cümleleri işitiriz: "asla süreklilik kazanmayan, hep içtenlikten uzak ilişkiler kurmak gibi sıkıntıları da var. Şeytan alsın bütün bunları!" (Kafka, 2019, p. 20). Şüphesiz bütün bunlar Gregor Samsa'nın kendi bireysel ve psikolojik sorunlarından ziyade yaşadığı toplumdaki hâkim ekonomi – politik düzenin ortaya çıkardığı bir sonuç ve yansımadır. Filme dönersek, nasıl ki Gregor Samsa karakteri kapitalist bürokrasinin işlevsel olmayan bir nesnesi durumunda bulunduğu için (bir böcek olarak uyanması ve işlevsel bir nesnenin yokluğuna tekabül etmesi) için insandışılaştırılmışsa, aynı biçimde Sam karakteri de kapitalist bürokraside artık işlevselliğini yitirmiş bir nesne muamelesi görmektedir. Bu bakımdan yukarıdaki sahnede kendisini yargılayan devlet görevlisinin yalnızca dosyalardan ve sistemin işlevsel hale gelmesi için gerekli maddi kaybın azaltmasına dönük tutumundan karşısındaki insanı nesneler ve sayılar kategorisine indirgediği açıkça ortadadır. Devlet görevlisi ile Sam arasında tıpkı Gregor Samsa ve iş yeri müdürü arasında olduğu gibi temelde insani bir ilişkinin yerini nesneleştirilmiş ve yabancılaştırılmış bir karşılaşma almıştır. Sam'in aklını yitirmesine neden olan işkencelerle, Dava romanının sonunda Josef K'nın öldürülmesinin tasvir edildiği sahne de birbirine oldukça benzemektedir. Nitekim Kafka o sahneyi tasvir ederken şöyle der: "Bir Köpek gibi! Dedi, sanki utanç kendisinden sonra yaşamaya devam edecekti" (Kafka, 2023, p. 216). Nitekim Sam karakteri de filmde insandışılaştırmanın benzer şekilde deneyimlemiştir.

Sam isyana başvurarak bir çıkış yolu aramanın yanında bir de rüyalarında sürekli yabancılaştığı bu toplumdaki kaçmaya çalışmaktadır. Gerçek hayatta oldukça monoton bir yaşam tarzına sahip olan ve sürekli totaliter bürokrasinin propagandasına maruz kalan Sam rüyalarındaki fantezilerle bir çıkış yolu arar. Kendisini mesih gibi havada uçan ve kötü karakterlerle savaştığı bir kişi olarak görür. Terry Gilliam bu sahnelerde bize hayal gücünün gerçeklik karşısında insanlara nasıl umut verdiğini gösterir. Aşağıdaki sahnede bu durum gösterilmiştir.



Görsel 6. Sam rüyasında gökyüzünde uçan bir kahraman olarak kendisini görmekte ve kötü karakterlerle savaştığı bir kişi olarak görür.



Filmin başından sonuna kadar bu sahnelerle karşılaşmaktayız. Sam günlük hayatta yaşadığı sorunlarla baş edebilmenin bir yolu olarak kendisini rüyalar ve fantezilere bırakır. Terry Gilliam bu filmde ve diğer filmlerinde ana karakterler üzerinden genel olarak kişilerin psikolojik olarak baskıya maruz kaldıkları tehlikeli dünyalarda nasıl teselli bulduklarına ve onların mücadelelerine odaklanır. Tüm korkunçluğuyla birlikte ne kadar hafifletilmiş olursa olsun tehlike dolu olan bu dünyalarda kurtuluşun anahtarı gerçek dünyada bulunmadığı için bireysel hayal gücünde aranır. Gilliam bireysel hayal gücüne dayanan yaratıcılık yetisine yaptığı vurguyla kurtuluş düşüncesini, yeniliği ve özgün düşüncüyü tehdit eden, devlet destekli akılsız bir bürokrasiden bireylerin kısa da olsa bir kaçış yolu bulmalarını sağlar. *Brazil* filmi bunun en önemli örneklerinden birisidir (Melton and Sterling, 2013, p. 66). Sam'in görmüş olduğu bu rüyaların tümü onun kendi dünyası ile gerçekte yaşadığı dünyanın karşıtlığından beslenir. Onun gördüğü bu rüyalar, doğrudan yüzleşmeyi reddettiği sosyal gerçekleri mükemmel bir şekilde yansıtır. Film, Sam ile onun karşısında yer alan (ve onun tarafından içselleştirilen) baskıcı toplumsal yapılar arasındaki psikolojik ilişkinin yavaş yavaş biriken maddi analizi sunar (Glass, 1986, p. 23). Özetle kafa-kavari dünyadaki bu kabuslar ne kadar korkunç olursa olsun Kafka'nın karakterleri her zaman bir çıkış yolu ararlar ve bu uğurda sonu delilik ya da ölüm de olsa mücadele ederler.

### Sonuç

Sam'in yaşadıkları kafa-kavari bir dünyada yabancılaşan ve insandışılaştırılan bir bireyin var olma hatta otantik kalabilme kaygısının önemli örneklerinden biri olarak özetlenebilir. Rüyalar kadar toplumsal dayanışma ve ortak kader anlayışı etrafında buluşabilecek kişilerin mücadelesi de bir umut olarak filmde sunulur. Gündelik hayatta alışkanlık sonucu aşına olduğumuz ve neredeyse içselleştirdiğimiz yabancılaşma ve insandışılaştırılma olgularını büyük yönetmenler muazzam hayal güçlerine başvurarak bizlere tekrar hatırlatırlar. Öztürk'ün ifade ettiği gibi "filmler, düşünülme-yeni düşünme, gösterilmeyeni gösterme, işitilmeyeni işittirme potansiyeline sahiptir (Öztürk, 2018, p. 87). Terry Gilliam *Brazil* filmiyle yaşadığımız toplumsal düzeni sorgulamaya bizi teşvik eder. Bu bakımdan film felsefi önerilerin bir somutlaşması olarak okunabilir. *Brazil* filmi felsefe film ilişkisi içinde felsefi önerilerin somutlaşması olarak filmler kategorisine girer. Bu tarz film yapımlarına örnek olarak Türkiye'den Zeki Demirkubuz'un varoluşçuluk temasını filmlerinde somutlaştırması örnek olarak verilebilir (Öztürk, 2018, p. 38). Terry Gilliam'ın sinemasında da bürokrasi ve yabancılaşma ilişkisi felsefi olarak somutlaştırılır. Özellikle Sıfır Teorisi, 12 Maymun ve *Brazil* filmlerinde doğrudan bu problem ele alınır. Bu film aynı zamanda modern dünyanın bireyler üzerinde yarattığı keyfiliğe başvurmada oldukça rahat olan ve bireyselliği ortadan kaldıran totaliter bürokrasinin ve daha da genelde bir iktidar eleştirisi olarak okunmalıdır. Film yine modernitenin özgürlük vaatlerine rağmen nasıl bireyselliği ortadan kaldırdığı yine modernitenin kendisinin yarattığı çatışmalar aracılığıyla gösterir. Koutsourakis'in de ifade ettiği gibi kafa-kavari sinema modernitenin çatışkılarının ortaya çıkmıştır. Ürünler bu çatışkılarının varlığını gözler önüne serer. O yüzden bunu yerel bir mekânla sınırlandıramayız. Modernitenin hâkim olduğu yer kürenin her yeri için bu durum geçerlidir (Koutsourakis, 2020, p. 263). Tabii burada en çok ön plana çıkan husus bürokrasinin kendisidir. *Brazil*, devletin öz kimliği silerek hayal gücünü bastırma veya köreltme gücünü gösteriyor. Sistemin kontrolünü elinde bulunduranlar, sayıların ve biçimlerin aşırı kullanımı ve bunlara takıntılı hale getirilmesi yoluyla vatandaşları insanlıktan çıkarıyor; bunların tümü tam kontrol bürokrasinin göstergeleri olarak hizmet ediyor (Melton and Sterling, 2013, p. 73). Nihayetinde insanın daha iyi yaşaması için icat edilmiş ve geliştirilmiş bürokrasinin insanın insanca yaşamasının önündeki en büyük engel olarak insanlığın karşısına çıkması hem kafa-kavari dünyanın göstermek istediği hem de *Brazil* filminin imajlarla bize hatırlatmaya çalıştığı trajik durumun ta kendisidir.

Filme kafa-kavari perspektiften baktığımızda modern bürokrasi, insanın özgürlük arayışında kendi kendisini bir kafese kapattığı acımasız ve insandışılaştırılmış bir düzen olarak karşımıza çıkmaktadır. Özünde soyutlama bulunan ve insanları dosya numaraları



ve rakamlarla tanımlayan bir düzen şüphesiz insan onurunu ve muazzam çok yönlülüğünü indirgemeci bir yaklaşımla bir çöle çevirecektir. Artık insanın özgün ve yaratıcı dünyasından çok ne kadar işlevsel bir nesne olduğu daha önemli hale gelecektir. Franz Kafka ve Terry Gilliam eserlerinde bu amansız gerçeği ve insanı kurtuluş ümidini aramaktadırlar.

#### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

#### Kaynakça

- Arendt, H. (2018). *Sorumluluk ve Yargı*. Çev. Müge Serin. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bensoussan, G and Labica G. (2012). *Marksizm Sözlüğü*. Çev. Yalçın Toklu. İstanbul: Yordam Kitap Yayınları.
- Best Kafkaesque Movies. <https://m.imdb.com/list/ls562174664/>
- Brod. M. (2000). *Kafka'da İnanç ve Umutsuzluk*. Çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Camus, A. (2019). *Sisifos Söylemi*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları.
- Despiniadis, C. (2023). *İktidar Anatomicisi Franz Kafka ve Otorite Eleştirisi*. Çev. Eylem Akçay. İstanbul: Sümer Yayıncılık.
- Fischer, E. (1985). *Franz Kafka*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Bilim Sanat Felsefe Yayınları.
- Fromm, E. (1991). *Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları*. Çev. Aydın Arıtan, İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Gilman. S. L. (2022). *Franz Kafka*. Çev. M. Murtaza Özeren. İstanbul: Runik Kitap Yayınları.
- Glass, F. (1986). Brazil by Terry Gilliam. *Film Quarterly*. Vol. 39, No. 4, pp. 22 – 28.
- Handique. U and Phukan D. D. (2021). Franz Kafka's The Trial As A Critique of Bureaucratic System. *Webology*. 18(6), 3397- 3402.
- Kafka, F. (2019). *Dönüşüm*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Can Yayınları.
- Kafka, F. (2023). *Babaya Mektup*. Çev. Regaip Minareci. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kafka, F. (2023). *Dava*. Çev. Gülperi Sert. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kafka, F. (2023). *Şato*. Çev. Regaip Minareci. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Koutsourakis, A. (2020). The Politics of Humour in Kafkaesque Cinema: A World- System Approach. *Film – Philosophy*, 24 (3), 259- 283.
- Löwy, M. (2018). *Kafka Boyun Eğmeyen Hayalperest*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lukacs, György. (1998). *Tarih ve Sınıf Bilinci*. Çev. Yılmaz Öner. İstanbul: Belge Yayınları.
- Marx, K. (2015). *Komünist Manifesto*. Çev. Nail Satılğan. İstanbul: Yordam Yayınları.
- Marx, K. (2016). *1844 El Yazmaları*. Çev. Murat Belge. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Melton, J and Sterling, E. (2013). The Subversion of Happy Endings in Terry Gilliam's Brazil. Edited by Jeff Birkenstein, Anna Froula and Karen Randell. *The Cinema of Terry Gilliam*, (66 – 79), New York: Wallflower Press.

- Ollman, B. (2012). *Yabancılaşma Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*. Çev. Ayşegül Kars, İstanbul: Yordam Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1986). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş Film – Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Pappenhaim, F. (1959). *The Alienation of Modern Man*. New York: Monthly Review Press.
- Peterson, D and Harvey D. C. H. (2015). Kafkaesque Bureaucracies as Natural Breaching Experiments: Interactional Failures and the Search for Institutional Agency. *Symbolic Interaction*, 38(2), 195- 212.
- Robertson, R. (2004). *Kafka A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Schmitt, R. (2003). *Alienation and Freedom*. Colorado: Westview Press.
- Scruton, R. (2007). *The Palgrave Macmillan Dictionary of Political Thought*. New York: Palgrave Macmillan Press.
- Tuncay, O. (2012). *Kafka'yı Kullanma Klavuzu Bir Feonomen Olarak Kafka*. İstanbul: Nokta Kitap.
- Uygur, N. (1984). *Felsefenin Çağrısı*. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Walzer, M. (1993). *Interpretation and Social Criticism*. New York: Harvard University Press.
- Weber, M. (2021). *Sosyoloji Yazıları*. Çev. Taha Parla. İstanbul: Metis Yayınları.
- Wheeler, B. (2005). Reality is What You Can Get Away With: Fantastic Imaginings, Rebellion and Control in and Film. *Critical Survey*. Vol. 17, No. 1, pp. 95 – 108.
- Yıldız, M. A. (2024). *Aristoteles'in Özgürlük Görüşünün Mitolojik Kökenleri*. FLSF Dergisi, Sayı: 37, 151- 170.

-Derleme Makale-

## Sinemanın Sonu-Ölümü ya da Yeniden Doğuşu Üzerine Bir Değerlendirme

Hale Satıcı\*

Murat Satıcı\*\*

### Özet

*Sinema, kendinden önceki sanat formlarına kıyasla çok genç olmasına karşın bu formlar içerisinde belki de en popüler ve çok sayıda izleyiciye ulaşmayı başaranı olmuştur. Bununla birlikte üzerinde daha fazla tartışılan ve ölümü veya sonu ilan edilen ender sanat formları arasındaki yerini de almıştır. Felsefe tarihinden gelen sanatın sonu-ölümü tartışmaları başta edebiyat ve geleneksel anlatı gibi yazınsal formları, fotoğraf makinasının icadıyla birlikte de görsel sanatları odağına almakla birlikte hareketli resimler ve sesle bir hikaye anlatmayı mümkün kılan sinema hem kendinden önceki sanat formlarının sonunun habercisi olmakla itham edilmiş hem de gelişen her yeni teknolojiyle bir sanat olarak kendi sonunun-ölümünün ilanıyla yüzleşmiştir. Bu bakımdan çalışmada, yaşamsal fonksiyonların yitirilmesi, sona ermesi olan ölüm ve şu ana kadar var olan ama artık olmayan anlamına gelen son kavramları ile ilişkilendirilen sinemanın sonu-ölümü araştırma konusu edilmektedir. Çalışmada tarihsel süreçte sıkça iddia edildiği gibi sinema için bir sondan-ölümden söz etmek mümkünse bunun ne zaman gerçekleştiği, sinema ölmüş-sona ermiş ise bugün sinema olarak bahsedilen şeyin ne olduğu sorgulanmaktadır. Bu açıdan çalışmada ilk olarak sanatın sonu-ölümü üzerine süregelen felsefi devamında ise sinemanın sonu-ölümü merkezli tartışmalara odağı alınarak son-ölüm ilanından kastedilenin ne olduğu ortaya çıkarılacaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** Sanatın Sonu-Ölümü, Sinemanın Sonu-Ölümü, Yeni Teknoloji, Sanat Felsefesi, Sinema Teorisi

\* Dr., bağımsız araştırmacı, Türkiye.

E-mail: halesatici@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3489-4220

\*\*Doç. Dr., Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Türkiye.

E-mail: msaticister@gmail.com

ORCID : 0000-0001-8469-3163

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1505996

Satıcı, H. ve Satıcı, M. (2025). Sinemanın Sonu-Ölümü ya da Yeniden Doğuşu Üzerine Bir Değerlendirme. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı:19, 77-92. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1505996

Geliş Tarihi: 27.06.2024

Kabul Tarihi: 25.10.2024



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Review Article-

## An Evaluation on the End-Death or Rebirth of Cinema

Hale Satıcı\*

Murat Satıcı\*\*

### Abstract

*Although the word zombie reminds the cannibalistic walking dead devoid of agency, in its HaitiaAlthough cinema is very young compared to previous art forms, it has become perhaps the most popular of these forms and the one that can reach numerous audiences. However, it has also taken its place among the rare art forms that are more discussed and whose death or end is declared. Discussions on the end-death of art originating from the history of philosophy focus primarily on literary forms such as literature and traditional narrative, and on visual arts with the invention of the camera. Cinema, which makes it possible to tell a story with moving pictures and sound, has been accused of being the sign of the end of previous art forms and has also been a developing art form. It has faced the declaration of its own end-death as an art with every new technology. In this respect, the study focuses on the end-death of cinema, which is associated with the concepts of loss of vital functions, death, which is the end, and end, which means what has existed until now but no longer exists. In the study, if it is possible to talk about an end-death for cinema, as is often claimed in the historical process, it is questioned when this happened, and if cinema is dead-finished, what is referred to as cinema today? In this respect, the study will firstly reveal what is meant by the end-obituary by focusing on the ongoing philosophical continuation of the end-death of art and the discussions centered on the end-death of cinema.*

**Keywords:** End-Death of Art, End-Death of Cinema, New Technology, Philosophy of Art, Theory of Cinema

\* Dr., independent researcher, Türkiye.

E-mail: halesatici@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3489-4220

\*\*Assoc. Prof. Dr., Manisa Celal Bayar University, Türkiye.

E-mail: msaticister@gmail.com

ORCID : 0000-0001-8469-3163

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1505996

Satıcı, H. ve Satıcı, M. (2025). Sinemanın Sonu-Ölümü ya da Yeniden Doğuşu Üzerine Bir Değerlendirme. *Sine-filozofi Dergisi*, No:19, 77-92. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1505996

Received: 27.06.2024

Accepted: 25.10.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



### Extended Abstract

*Although cinema is very young compared to previous art forms, it has become perhaps the most popular of these forms and the one that managed to reach numerous audiences. However, it has also taken its place among the rare art forms that are more discussed and whose death or end is declared. Discussions on the end-death of art originating from the history of philosophy focus primarily on literary forms such as literature and traditional narrative, and on visual arts with the invention of the camera. Cinema, which makes it possible to tell a story with moving pictures and sound, has been accused of being the harbinger of the end of previous art forms and has also been a developing art form. It has faced the declaration of its own end-death as an art with every new technology.*

*Discussions on the end of art, which started with Hegel in the history of philosophy, continue through two recent theorists, Arthur Danto and Donald Kuspit, and spread over a wide range of areas, from literature to theatre, from plastic arts to cinema. Discussions about the end of art are highly visible, especially in the context of works produced within the framework of art movements that go beyond classical forms and seek new artistic forms and shapes such as contemporary, experimental and avant-garde. Many reasons, such as the fact that the works of art produced within the framework of these art movements cannot be understood as easily as classical works, their conceptual expression, their production with different materials, and the fact that they change the classical exhibition and viewing ritual, have been effective in the discussions about the end of art. With these art movements, works of art abandon the purpose of representing the outside world, break the mimetic relationship between the artistic sublime and the work of art, and deliberately deform the feature of the object of art by using every day or commercial materials. Therefore, the classical understanding of art, the concept of beauty and aesthetics are insufficient to express the new qualities of today's understanding of art listed above (of contemporary art understandings that include different styles, forms and techniques, sometimes called provocative, sometimes critical and sometimes deconstructionist). In this context, contemporary art forms that the classical understanding is inadequate to explain or make sense of, or where the artist is liberated from the patterns of the classical understanding, are always accused of being the end of art, and in fact, the end of classical art. Their final accusations arise from the fact that what comes after is temporally different from what came before. As a matter of fact, when we look at the history of art, it is seen that schools accuse each other of not being art, that is, of bringing the end of art.*

*Cinema has witnessed a series of technological changes throughout history, from the transition to the sound era to the emergence of widescreen formats, from celluloid to digital, and has undergone a change within itself with each new technology - from the production and distribution of films to the way they are perceived by the audience. All this change has caused the discussions about the end or death of cinema to flare up. There are three main breaking moments related to historical, social and technological transformation that spark debates. These three breaking moments resulted in the change of the classical form of cinema - in the context of form, content, exhibition and distribution - and each change was criticized as a harbinger of the end-death of cinema. The first of the moments of death declared for cinema dates back to the beginning of cinema and is the first and dominant point of cinema as an art form, originating from the question of what cinema is - going back to those who advocate the view that cinema should record all reality as it is, without intervention, or that editing will bring it to the most perfect form. It extends to discussions about its form. In the beginning, when there were debates about what was the most original, perfect and pure form of cinema, the emergence of sound was the first sign that technology would lead the discussions and the death-death declaration of cinema would flare up. While each new technology added to cinema gradually and permanently transformed the way films were produced, distributed and perceived by the audience, this transformation gave rise to discussions on the end-death of cinema. Concerns created by the advent of sound - that it brought cinema closer to the theatrical style; diminishes the beauty of the visual; With the emergence of television as a mass media tool in the 1950s, the hegemony of cinema was shaken. While television, which brought the end of the celluloid era and took the place of honour in every home, dethroned cinema, it also created the second break in which technology began to dominate cinema. The cinema's focus on easily consumable*

*productions that prioritize profit margins is criticized as a departure from its artistic essence, as it enters into a war of competition with television. In the 90s, when digital transformation took place, technology completely took over the cinema. Technology, which has transformed film production thanks to conveniences such as visual effects and digital post-production, and distribution and viewing practices thanks to the ubiquity of the internet, has permanently transformed the cinema industry.*

*In summary, discussions about the end or death of cinema do not express the end of the art form, but rather its adaptation to the new age and its evolution with the realities of that age: Since change is inevitable, it is not possible for anything to preserve and exist as it first appeared. As a result, the basic view shared by many in the ongoing debates on the end-death of cinema is that cinema does not die, it changes shape. In this regard, today, as in every period, it is necessary to examine and criticize cinema within the framework of the conditions and rules of our age. Therefore, cinema today is very different from what it was in the beginning, but the change of cinema is not independent of its bond with the past. Therefore, as can be seen from the change of cinema from past to present, every change will transform it and every discussion will lead to its strengthening and development...*

### Giriş

Sanatın sonu-ölümü tartışmaları, kökenlerini felsefede bulmakta ve başta edebiyat ve geleneksel anlatı gibi yazınsal formları, fotoğraf makinasının icadıyla birlikte de görsel sanatları içine alarak 19. yüzyıldan beri canlılığını korumaktadır. 19. yüzyılın sonunda hareketli resimlerle ve daha sonra sesin de eklenmesiyle hikaye anlatmanın yeni biçimini mümkün kılan sinema da hem kendinden önceki sanat formlarının sonunun habercisi olmakla itham edilmiş hem de gelişen her yeni teknolojiyle birlikte bu teknolojiye getirilen eleştiriyi içeren biçimde kendi sonunun-ölümünün ilanıyla yüzleşmiştir.

Sinema, sesli döneme geçişten geniş ekran formatlarının ortaya çıkışına, selüloitten dijitale geçişe kadar tarih boyunca bir dizi teknolojik değişime tanık olmuş ve her yeni teknoloji ile -filmlerin yapım ve dağıtımından izleyiciler tarafından algılanma biçimlerine kadar- kendi içinde bir değişime uğramıştır. Tüm bu değişim, sinemanın sonu veya ölümü tartışmalarının alevlenmesine neden olmuştur. Tartışmaların alevlendiği tarihsel, toplumsal ve teknolojik dönüşüme bağlı temel üç kırılma anı mevcuttur. İlki 1930'larda sesin gelişimiyle başlayan dönem, ikincisi renkliye geçiş ve salonların çoğalmasını da içeren ama esas kırılmaya sebep olan 50'lerde televizyonun ortaya çıkışı, son olarak da dijitale geçişin yaşandığı 90'lar ve devamında yapay zekanın geliştiği günümüzdür. Tarihsel ve toplumsal olduğu kadar teknolojik değişimin belirleyici olduğu bu üç kırılma anı, sinemanın klasik formunun -biçim, içerik, gösterim, dağıtım bağlamında- değişimiyle sonuçlanmış ve her değişim, sinemanın sonunun-ölümünün habercisi olarak eleştirilmiştir.

Bu bakımdan çalışmada, yaşamsal fonksiyonların yitirilmesi, sona ermesi olan ölüm ve şu ana kadar var olan ama artık olmayan anlamına gelen son kavramları ile ilişkilendirilen sinemanın sonu-ölümü araştırma konusu edilmektedir. Çalışmada tarihsel süreçte sıkça iddia edildiği gibi sinema için bir sondan-ölümden söz etmek mümkünse bunun ne zaman gerçekleştiği, sinema ölmüş-sona ermiş ise bugün sinema olarak bahsedilen şeyin ne olduğu sorgulanmaktadır. Bu açıdan çalışmada ilk olarak sanatın sonu-ölümü üzerine süregelen felsefi, devamında ise sinemanın sonu-ölümü merkezli tartışmalar odağa alınarak son-ölüm ilanından kastedilenin ne olduğu tartışılacaktır.

### Sanatın Sonu Merkezli Felsefi Tartışmalar

Felsefe tarihinde Hegel ile başlayan sanatın sonu tartışmaları yakın tarihli iki kuramcı Arthur Danto ve Donald Kuspit üzerinden sürmekte ve edebiyattan tiyatroya, plastik sanatlardan sinemaya kadar uzanan çok geniş bir alana yayılmaktadır. Özellikle klasik formların dışına çıkılarak çağdaş, deneysel ve avangard gibi yeni sanatsal form ve biçim

arayışları içerisinde olan sanat akımları çerçevesinde üretilen eserler bağlamında sanatın sonu tartışmaları fazlasıyla görünürdür. Zira bu sanat akımları çerçevesinde üretilen sanat yapıtlarının klasik eserler gibi kolay anlaşılabilirliği, kavramsal ifade edilişi, değişik materyallerle üretilişi, klasik sergileme ve izleme ritüelini değiştirmesi gibi pek çok neden sanatın sonu tartışmalarında etkili olmuştur. Bu sanat akımları ile sanat eserleri artık dış dünyayı temsil etme amacını terk eder, sanatsal yüce ile sanat eseri arasındaki mimetik bağıntıyı koparır, gündelik veya ticari materyalleri kullanmakla sanatın nesnesinin özelliğini maksatlı biçimde deforme eder. Dolayısıyla klasik sanat anlayışının güzeli ve estetiği kavrayış biçimi, günümüz sanat anlayışlarının yukarıda sıralanan yeni (kimi zaman provakatif, kimi zaman kritik kimi zaman da yapıbozucu olarak adlandırılan farklı üslup, biçim ve teknikleri barındıran çağdaş sanat anlayışlarının) niteliklerini ifade etmekte yetersiz kalmaktadır. Bu bağlamda, klasik anlayışın açıklamakta, anlamlandırmakta yetersiz kaldığı veya aynı zamanda sanatçının da klasik anlayışın kalıplarından özgürleştiği çağdaş sanat formları her zaman sanatın sonu olmakla, aslında klasik sanatın sonu olmakla itham edilir veya suçlanır. Son ithamları veya suçlamaları, zamansal olarak sonra gelenin öncekinden farklı olmasından kaynaklanır. Nitekim sanat tarihine bakıldığında ekollerin birbirlerini sanat olma özelliklerini taşımadığı yani sanatın sonunu getirdiği yönünde itham ettikleri görülmektedir. “Sanatın sona ermiş olduğu iddiası cidden geleceğe dair bir iddiadır; sanatın artık varolmayacağı değil var olacak sanatın, yani sanatın sonundan sonraki sanatın ya da (...) *tarih sonrasi sanat* olacağı anlamına gelmektedir (Danto, 2014, s. 68).

Özetlendiği şekliyle sanatın sonu tartışmaları temellerini felsefe tarihinde bulmaktadır. Sanatın sonuna dair referansın önemli ismi olan Hegel’in sanatın hakikatin fenomenal dışavurumu olma niteliğini tarihsel olarak tamamladığı ana referansı, sanatın sonu olarak görünür. Fakat hemen belirtilmelidir ki Hegel için sanatın sonu, sonrakinin öncekinden farklılığına dayanan bir olumsuzlamayı değil, zamansal olarak sonrakini daha ileri ve gelişmiş bir biçim ve sanat olarak gördüğü ilerlemeci bir bakış içerir. Bu anlamda Hegel’deki sanatın sonu, ekollerin veya sanat biçimlerinin birbirlerini olumsuzlaması biçiminde değil, sanatın en gelişmiş olan haline geldiği ve artık güzelin daha fazla sanat aracılığıyla dışavurulamayacağını ifade eder. Bu nedenle artık sanat işlevini tamamlamış ve tarihselliğinin sonuna gelmiştir. “Tüm bu bakımlardan sanat, en yüksek işlevi içerisinde ele alındığında, bizim için geçmişteki bir şeydir ve öyle kalır. Bundan ötürü, sanat, bizim için, halis hakikati ve hayatı yitirmiştir” (Hegel, 1994, s. 11).

Hegel’de sanatlar, güzel kavramının kendisini duysal temsil ve yansıtma aracılığıyla gösterme ve açma biçimleridirler. Nitekim Hegel’in felsefesinin merkezi ilkesi olan tinin kendisini somuttan soyuta, duysaldan kavramsal olana yönelik açıklamasının ve gelişmesinin tanıklıklarından biri olarak sanat görülmektedir. Çünkü güzel kavramı veya ideası, en tam biçimiyle tanımlanmaya çalışıldığında tinsel karakterini sanat aracılığıyla açığa çıkartmaktadır. Bu yüzden tikelden tümele, somuttan saf soyut olana yani tine, geist’a yönelik bir düşünüm, Hegel’de dinde ve felsefede olduğu gibi, mutlak biçimiyle güzellik kavramını düşünen sanatta tezahür etmektedir. Bu, sanat eserini ve sanatı özünde değerli kılan şeydir. Nitekim,

[İ]çerisinde düşüncenin kendisini ifade ettiği sanat eseri de, kavramsal düşünme alanına aittir ve tin, onu felsefi incelemeye tabi kılmakla, bundan ötürü sadece tinin en iç doğasının gerekisini doyurmaktadır. Çünkü düşünme, Tinin özü ve kavramı olduğu için Tin, son çözümde ancak kendi etkinliğinin tüm ürünlerine düşünceyle de nüfuz ettiğinde ve böylece ancak o zaman onları gerçekten kendisinin kıldığında doyuma ulaşır (Hegel, 1994, s. 13-14).

Böylece sanat mutlak hale gelir ve sanat doğadaki güzelin temsili, yansıması olmaktan özgürleşir; duysal olanla bağıntıyı kopararak mutlak güzeli düşünerek amacını gerçekleştirir. Dolayısıyla Hegel’e göre, duysal ile olan bağından dolayı “tinin en yüksek biçimi olmaktan çok uzak olan sanat, kendi gerçek onaylanışını ancak felsefede kazanır” (Hegel, 1994, s. 14).

Elbette Hegel, sanatın kavramsal yanını, yani sanatın ideal güzele yönelik edimselliğinin duyumdan, taklitten ve yansımadan geçen yapısını görmezden gelmez. Nitekim o, sanatın tam da bu duyusal yanını sanatın özü olarak kabul ettiği için ona ideal güzele ulaşabilmek için akılsal ve tinsel de bir karakter yükler. Bu karakter, sanat tarihinde sanatın duyusaldan saf ve soyut ideale ve dolayısıyla güzelliğe yönelik edimselliğinin tarihini izlemeyi gerektirir. Bu izlek, Hegel için hem tinin kendini zamansal ve rasyonel olarak gerçekleştirmesinin her biri birbirini içeren fakat aynı zamanda birbirlerini aşan (aufhebung) seviyelerdir. Nitekim Hegel'e göre sanat, ideayı tinsellikte değil, duyusallıkta açığa çıkarır; fakat tin, sanatsal edimleri kendine yönlendirerek sanattaki duyusallığı tinselleştirmektedir, aynı zamanda tin de bu edimlerde duyusallaşmaktadır. Böylece tin hem duyusal biçim olarak görünür olmaktadır hem de kendi mükemmelliğini ve birliğini içerik ve biçim, ideal ve duyusal, soyut ve somut diyalektiğinde açığa çıkarmaktadır. Bu nedenle saf tinselliğin mükemmel tezahürünün sanat eserlerinde içerik ve biçimin iç içe girişiyle belirli çatışmalardan veya diyalektik süreçlerden geçerek açığa çıktığını söylemek mümkündür. Her bir edim işte bu sürecin birer tezahürüdür ve bu nedenle söz konusu tinin, idealin ve geist'in mükemmel biçimde sanattaki biçimsellikte açığa çıktığı zamanın, çağın ve tarihin içerisinde izlenmesi gerekmektedir. Hegel'de sanatsal yaratımın tin kavramıyla olan ilişkisi, kavramın kendisinden geçen birtakım safhalar yoluyla yüksek bir hakikate ulaşır (Şiray, 2019, s. 83). Dolayısıyla Hegel'de tin, birbirinden farklı temsil formları, tarzları ve zaman içerisinde ekoller olarak da karşılaşılan yansıma, temsil ve duyusallaştırma form ve üsluplarına göre kendi kendisine bilinç verir (Hegel, 1994, s. 72). Bu yanıla tinin en tam biçimde kendisini tamamlaması sürecini sanattaki evrelerde ve sanat tarihinde görebilmek mümkündür.

Tin, kendi mutlak özünün hakiki Kavramına ulaşmadan önce, bir evreler akışından, bu Kavramın kendisinde temellenen bir silsileden geçmek durumundadır; tinin kendisine verdiği içeriğin bu akışına da, burada, dolayimsız biçimde bununla bağlantılı bir sanat şekillenmeleri akışı karşılık gelir, bu şekillenmeler biçimi içerisinde, bir sanatçı olarak tin, kendisine, kendisinin bir bilincini verir. (Hegel, 1994, s. 72)

Sanat tarihinde bu izlek, Sembolik, Klasik ve Romantik sanat aşamalarına tekabül eder.

Hegel, sembolik sanatın tümeli bazı doğal ve insani benzeşimler aracılığıyla temsil edebildiği semboller oluşturduğunu belirtir. Nitekim Hegel (1994, s. 74) sembolik sanat aşamasında mutlaka dair içeriğin bilgisine sahip olunmadığı için kusurlu biçimler yaratıldığını belirtir ve buna Hint ve Çin kültüründeki Tanrı tasvirlerindeki biçimleri örnek gösterir. Sembolik sanat, hakikati kendinde temsil edemez, onu biçimsiz veya kusurlu semboller aracılığıyla görünüşe çıkartır. "Onlar, hakiki güzelliğe hakim olamazlardı, çünkü onların mitolojik tasarımları, sanat eserlerinin içeriği ve düşüncesi hala belirlenimsizdi veya kötü bir biçimde belirlenmişti ve bu yüzden kendinde mutlak olan içerikten oluşmuyordu" (Hegel, 1994, s. 74). Klasik sanat ise insan biçiminin doğal ifadesini bulduğu bir sanat biçimidir. İdeal veya tin burada kendisini sanatsal tasvirler aracılığıyla Tanrılar ve insan biçimlerinin iç içe geçtiği tasvirlerle açığa çıkarır. Romantik sanat ise, Hegel açısından en yüksek sanat formudur. Romantik sanat formları, ideali duyusal olana bağlı bir şekilde sınırlı bir biçimde ifade edebildiğinden temsiliyet açısından hâlâ bir kusur ya da bir eksiklik içermektedir; fakat sembolik ve klasik sanatta olduğundan daha soyut olan şiir aracılığıyla doğal duyusallıktan uzaklaşarak özgürlüğünü kazanmıştır (Şiray, 2019, s. 84). Bu sayede romantik sanat, tinin kendisine yönelik en ideal tezahürü ortaya çıkaran en ideal sanat biçimidir. Bu yanıla da Romantik sanat önceki evrelerden daha tam bir güzel kavramına ulaşabilmesinden dolayı sanatın, güzelin ve tinin tarihselliği içerisinde en son ve en yetkin tezahürü ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle Sembolik sanat ve Klasik sanat kendi tasvir biçimlerini ve evrelerini tamamlamışlar, sona ermişlerdir ve Romantik sanat bu edimselliği devralmıştır. Hegel için güzelin kavramsal düzeyde sanat aracılığıyla sunulacağı en yüksek tezahürü gerçekleşmiştir ve bu yüzden artık sanatın tarihselliği son bulmaktadır. Bu bakımdan Hegel'in sanatın sonu tezinde, sanatın toptan edimselliğinin sona ermesinden ziyade belirli tasvir biçimlerinin veya



formların sona ermesi vurgusunu görmekteyiz. Nitekim Hegel'in sanatın sonu tezine yönelik ünlü cümlesinde belirttiği gibi "sanat, en yüksek işlevi içerisinde ele alındığında, bizim için geçmişteki bir şeydir ve öyle kalır. Bundan ötürü, sanat, bizim için, halis hakikati ve hayatı yitirmiştir" (1994, s. 11).

Özetle Hegel (2010), "tarihin sonu" söylemi altında sanat da dahil olmak üzere edebiyattan tarihe pek çok şeyin sonundan ya da ölümünden söz eder. Hegel için sanat, insanlığın geçmişine, tarihine ait bir şeydir ve tüm sanat türleri maddesel olandan ve duyulanabilir olandan uzaklaşır. Dolayısıyla Tülin Bumin'in (2005, s. 120) de ifade ettiği gibi Hegel için sanat hakikati bir ölçüye kadar verebilen ama maddesel boyutundan ötürü onunla tam olarak bütünleşemeyen, kavram olamayan ya da kavram olduğu anda sanat dışına düşen bir şeydir. Bu açıdan Hegel için temsil edici olmayan bir etkinlik olan sanatın sonu kaçınılmazdır. "Hegel'e göre sanatın son aşaması romantik sanattır. Romantik sanat biçiminde artık tinin kendini tam olarak açmıdığı sanat eseri, duyusal olmaktan çok kavramsaldır. Bu yüzden sanat artık sanat olmaktan çıkmış, felsefeye dönüşmüştür" (Sorguç, 2016, s. 92). Görüldüğü gibi Hegel'deki son, sanatın biçimsel ve içeriksel dönüşümüne tekabül eder. Dolayısıyla Hegel için klasik sanat formunu kaybeden şey artık sanat olmaktan çıkmıştır.

Hegel gibi fakat ondan yüzyıldan fazla süre sonra sanatın sonu betimlemesi yapan Donald Kuspit (2010) ise sanatın evrenselliği anlayışına sahip biri olarak tanımları, kuralları ve kategorileri olan bir sanat anlayışını varsaymaktadır. "O, içerik ve biçimin dengesi, deha, güzel, uyum gibi estetiğin geleneksel kavramlarını esas alarak, eserleri yarattığı hazza göre değerlendirmektedir" (Sorguç, 2016, s. 9). Günümüz sanatını da bu kavramlar ve tanımlardan hareketle değerlendirmekte ve eserleri yarattığı hazza ve beğeni yargısına göre yorumlamaktadır. Bu açıdan Kuspit, gelenekselin kalıplarına sığmayan güncel sanatı sanatın sonu olarak yorumlama eğilimindedir. Zira Kuspit'e göre, "bilinçdışı kültü sona ermiş, onunla birlikte de hem modern sanatın hem de sanatın sonu gelmiştir, çünkü bilinçdışı ortadan kaldırıldığında sanat ilham kaynağını kaybeder" (2010, s. 104). Kuspit için sanat bir değer taşımaktadır. Çağdaş sanat ve özellikle postmodern sanat adı altında üretilen eserler ise bu değeri taşımamaktadır. Postmodern sanat anlayışıyla birlikte "sanat, bilinçdışından başka ilham kaynakları aramaya koyulmuştur, bu nedenle de dekadandır / yozdur, geri gitmektedir" (Kuspit, 2010, s. 104); sanat, "toplumu temsil ederken, yani gerçekliğini ve 'dış dinamiği'ni sanatsal açıdan 'hayata geçirirken' iç dinamiğini yitirir" (Kuspit, 2010, s. 105). Dolayısıyla da ona göre artık sanat eseri olarak üretilen ve adlandırılan nesnelerin sanatla bir alakası kalmadığı gibi sanat eserinin izleyiciyle ilişkisi de kopmuştur. Bu anlamda çağdaş sanat eserleri Kuspit'in kabul ettiği sanat tanımının dışına çıktığından sanat sona ermiştir. Aslında geleneksel üretim biçimine, üretim değerine ve ilkelerine sahip geleneksel sanat sona ermiştir. Zira ona (Kuspit, 2010, s. 119) göre günümüz sanatı geçmişin birikimine ve kazanımlarına saldırarak geçmişin kazanımlarını yok etmektedir. Günümüz sanatı ya geçmişi taklit etmekte ya da teknoloji ile geçmişin eserlerine saldırmaktadır. Aynı zamanda Kuspit "günümüz sanatçıların kitlelere ulaşmak ve bir anlık ünü yakalamak adına geçmişin bütün kazanımlarını ayaklar altına aldığını düşünmektedir" (Sorguç, 2016, s. 9).

*Sanatın Sonu* (2010) başlıklı kitabında ele aldığı sayısız çağdaş eser incelemesi ile sanatın sonu iddiasını pratik alanda ele alan Kuspit öncülü Hegel'den farklı olarak sanatın sonunu ilan ederken hayli olumsuz bir bakış açısı takınır. Nitekim Hegel'de tinin, idealin veya geist'in kendini açığa çıkarmasında sanatsal formların artık temsil kapasitelerinin ve rollerinin tamamladıklarından hareketle yerlerini daha gelişmiş bir biçimselliğe ve nihayetinde felsefeye bıraktıkları bir başlangıç için gerekli olan bir son vurgusu mevcuttu. Kuspit ise geçmiş sanat formlarının yerine geçen çağdaş biçimlerin her birinin sanat edimine içkin olan kazanımları terk etmekten dolayı sanatın ölümüne neden oldukları eleştirisini dile getirir. Bu yanılla, Kuspit'in sanatın sonu tespiti, sanatın ve sanatsallığın herhangi bir başlangıca veya sanatsal edime imkan tanımayan bir ölüme referans etmektedir.

*Sanatın Sonundan Sonra* çalışmasında sanatın sonunun izini süren Danto'ya (2014) göre ise klasik sanat kuramları sanatı –özellikle de çağdaş sanatı- tanımlamak için yetersiz kalmaktadır. Zira ona göre sanatın tanımını yapmak için kurulan birçok argümanın pratikte bir karşılığı yoktur. Bu yüzden geçmişten günümüze sanat üzerine kurulan hiçbir argüman geçerli değildir. Ona göre sanatın değil geleneksel sanat kuramının ve tanımlamaların sonu gelmiştir. Geleneksel sanat kuramları, çağdaş eserleri açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Bu yüzden çağdaş sanatı açıklayabilecek yeni bir sanat dili kurulması gerekmektedir. Danto'nun sanatın sonu ile kastettiği, “kendi sonuna erişmiş belirli bir anlatının sonu”dur (2014, s. 62). Yani bir üslubu diğerinden değerli gören, belirli bir tarihsel dönemi diğerine yeğ tutan, belirli bir tanımlama ya da beğeni yargısını mutlak doğru olarak dikte eden her türden sınıflama ve sınırlama bir diğerini görmezden geleceği, dışarıda bırakacağı için büyük anlatılar çağının sona ermesi gerekmektedir. Benzer şekilde bir üslubu veya bir dönemi mutlak sanat olarak tanımlamak kendisinden sonra geleni dışarıda bırakacaktır. Tıpkı sinema ilk ortaya çıktığında bir sanat olup olmadığı yönündeki tartışmalarda olduğu gibi, “bizler kapalı bir tarihsel periyodun ufku dahilinde yaşar ve üretiriz” (Danto, 2014, s. 69). Dolayısıyla kamera icat edilmeden film çekilemeyeceği gerçeğinden hareketle Danto (2014) sanatçılara yeni olasılıklar sunacak teknolojik olasılıkları ve yöntemsel yenilikleri göz ardı etmemek gerektiğini vurgular.

Sanatın sonu üzerine serimlenen bu tartışmada da görüldüğü gibi özellikle Hegel ve Kuspit için sanatın gerek biçimsel gerek içeriksel değişimi bir son olarak görülmüş ancak Danto'da bu sona katılmakla birlikte ondaki son anlayışı yeni sanatı açıklamaya elvermeyen klasik bir kuramın sonuna dönüşmüştür. Elbette ki Danto'nun sanatın sonu tespitinin yeni sanat biçimlerinin ortaya çıkışına imkan veren Hegel'den etkilenen bir sona referans ettiği söylenebilir. Bu yanı sıra Hegel'in ilerlemeyi içeren bir sanatın sonu tanımlamasına daha yakın olan Danto, sanatın 20. yüzyılda aldığı eleştirel, provakatif ve özgürleşimci yeni biçimselliğini sanatın sonundan sonra sanatın imkanı olarak yorumlamaktadır. Nitekim 20. yüzyılda ortaya çıkan pek çok akım, hazır materyallerden gündelik ve ticari materyallerin sanatın materyali olabileceğini ortaya çıkarmıştır. Yine bununla birlikte güzelin sanat için merkezi değer olmaktan çıkışı, güzelin ve sanatın ilişkisini yeniden düşünmeyi gerektirdi ve Danto için de bu yeni biçimler yeniden neyin sanat olabileceğine dair felsefi soruları sormayı mümkün kıldı.

Yukarıda kısaca serimlenmeye çalışıldığı şekliyle Hegel'den Danto'ya kadar sanatın sonu tezi, sanat biçimlerinin içerdiği araç, ortam, dil ve tekniklerin sanat eserinin içeriğini (Hegel'de mutlakı, *geist*'i, *ti*ni veya Tanrı'yı) açığa çıkarmakta veya göstermekteki yetkinliklerini yitirmesine odaklanmıştır. Sanat biçimlerinin tarihselliğinin sonuna yapılan vurgudan hareketle belirli bir tarz, üslup veya biçimin miadını doldurduğuna yönelik söylemi görmek mümkündür. Sinema ise, Hegel sinemayı deneyimlemese de bu perspektifle 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan yeni bir sanatsal biçim olarak klasik sanatların sonunu getirmesi bakımından sanatın sonu tartışmalarında önemli bir başlık oluşturmaktadır. Aynı zamanda sinema hızla gelişen teknikler ve teknolojilerle zamansal olarak sık değişimleri içermesi bakımından kendi içerisinde de her bir değişim anında sonu geldiği ilan edilen bir sanat olarak sanatın sonu tartışmalarına zenginlik katmaktadır.

Sanat, güzel, biçim ve içerik gibi konularla sınırlı olmayan estetik ve anlam arayışında yeni bir sanat olarak sinema da benzer şekilde önceki sanatın sonu tartışmalarında içerilen kaygı, kriz, kritik ve tartışmalardan bağımsız değildir. Nihayetinde aşağıda, sanatın sonu gibi felsefi, sanatsal ve güncel bir tartışmanın başlangıcından günümüze kadar sinemaya içkin olduğu varsayımından hareketle sinemanın sonu veya ölümü üzerine tartışmaları serimlemek ve böylece sinemanın sonu veya ölümü tartışmalarına yönelik değerlendirmeler yapabilmek mümkün olacaktır.

### Tarihsel Süreçte Sinemanın Sonu veya Ölümü Üzerine Süren Tartışmalar

Kendinden önceki sanat formlarıyla kıyaslandığında çok genç olmakla birlikte tarihsel gelişimine bakıldığında, sinemanın teknolojiye de bağlı olarak hem biçimsel hem de içeriksel anlamda çok hızlı dönüşüm geçirdiği görülmektedir. Başlangıçta karanlık bir odada kamera aracılığıyla kayda alınmış gerçekliğin bir yansıması olarak izleyicileri büyüleyen ve aynı zamanda korkutan tarihteki ilk halka açık gösterim olarak kabul edilen Lumiere'lerin *Bir Trenin Gara Girişi* (*L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat*, 1895) filminden itibaren ilkler -Melies'nin filmde yanılısma ve efektler kullanmasından Porter ve Melies gibi ilk yönetmenlerin film aracılığıyla öykü anlatmasına ilk büyük film yapım stüdyolarının kurulmasından Nickelodean'larla başlayıp geniş kapasiteli sinema salonlarının kurulmasına kadar- peşi sıra gelmeyi sürdürdü. Geçirdiği tüm değişimlerle evrilmeyi sürdüren sinema her zaman tartışmaların hedefinde oldu. En fazla gündeme gelen tartışma ise sinemanın sonu veya ölümü üzerinedir. Aslında başlangıcından itibaren sinemanın ölü doğduğu söylenebilir. Zira her bir kuramcı ve sinemacı kendi sinema anlayışı dışında gelişen ve sinemaya eklenen her yeniliği onun sonu veya ölümünün habercisi olarak ilan etti. Örneğin Vertov 1919 yılında yayınladığı *Biz: Bir Manifesto Çeşitlemesi* başlıklı manifestosunda "sinema sanatının bugününü inkar ederek geleceğini onaylıyoruz. Sinema sanatının yaşaması için 'sinematografinin' ölmesi gerekiyor. Ölümünün hızlandırılmasını talep ediyoruz" (Vertov, 2014, s. 24) diyerek saf bir sinemanın yaratılmasını savunur. Ki saf sinema Vertov ve beraberindekiler için belgeseldir. Görüntüler vasıtasıyla öykülü bir hikaye anlatımını reddeden Vertov en saf sinema formu olarak belgeseli kutsar. MacKenzie'nin de belirttiği gibi, "kendisinden önceki fütüristler gibi Vertov da saf bir sinemayı, tiyatro geleneklerinden yararlanan ve hikâyeler anlatan 'görüntü yönetmenlerinden' kopuşu ve insanlığın daha iyiye ulaşabilmesi için bilimsel sinema yerine yaratımı savundu" (2014, s. 24). Dolayısıyla Vertov örneğinde de görüldüğü gibi, sinemanın başlangıcından itibaren sanatçılar ve teorisyenler en saf sinemayı kendi sanat anlayışları çerçevesinde mümkün görerek bunun dışında kalan her biçimi reddetme eğilimindeydi.

Öykülü ve belgesel filmlerle başlayan biçimci ve gerçekçi tartışmalarla süren en saf sinema arayışı teknolojinin de devreye girmesiyle çeşitlendi ve sinemadaki en büyük kırılma sesin gelişi ile yaşandı. 1926 yılında Warner Bross'un disk üzerine ses kaydedebilen Vitaphone'u tanıtmasının ardından bir yıl sonra ilk sesli film olan *Jazz Şarkıcısı* (*The Jazz Singer*, 1927) beyaz perdedeki yerini aldı (Bergan, 2008, s. 24). Sessiz dönemin yaklaşık 30 yıl süren hakimiyeti sesin gelişi ile yapım şirketlerinden sinema salonlarına oyuncuların yönetmenlere kadar her alanda köklü değişimlerin yaşanmasına neden olurken sinemanın sonu veya ölümü üzerine süregelen tartışmaları daha da alevlendirdi. 1920'lerin sonlarında kullanıma başlanan ve 30'larda yaygınlaşan sesin, sinemayı teatral tarza yaklaştırdığı; görselliğin güzelliğini azalttığı; montaj kültürünü yok edeceği ve bir sanat olarak otonomisini elinden alacağı gibi endişeleri dile getiren pek çok kuramcı -Arnheim, Eisenstein, Gance, Balazs vd.- sinemanın sessiz ve görsel bir sanat olarak kalması gerektiğinin altını çizerek sese korkuyla yaklaştı (Stam, 2014, s. 69-74). Kuşkusuz bu dönem, sinemanın özü ve özgün doğası üzerine süregelen tartışmaların yaşandığı -biçimciler ve gerçekçiler arasında süregelen gerilimde olduğu gibi- yıllar olduğundan sinemaya eklenen her yeni gelişme bir sanat olarak sinemanın doğasına müdahale olarak görüldü. Sinemada ses kullanımına karşı olan ve sesi eleştiren isimlerden biri olan Arnheim'a göre, "sinema, üstün sanatsal etkiler başarma güdüsünü olduğu kadar gücünü de mutlak sessizliğinden almıştır" (2002, s. 93). Arnheim (2002, s. 93), sesteki övgüyle söz edenleri, sessiz sinemayı dezavantajlı olarak görenleri ve sesin ortaya çıkmasına bir ilerleme ya da sessiz sinemanın sonu olarak bakanları sinema sanatından hiçbir şey anlamamakla eleştirir. Ona göre (Arnheim, 2002, s. 94), ses ya da diyalog yerine olayı temsil eden dolaylı görsel işaretler kullanılması -örneğin, bir silahın patlama sesinden havalanan kuş sürülerini göstermek gibi- daha çarpıcı ve etkileyicidir. Dolayısıyla sinemanın sessiz ve görsel bir sanat olarak kalması gerekliliğini vurgulayan Arnheim için bir görüntünün sesi olamaz ve ses görselin aktardığı duyguyu engelleyeceğinden sese karşı çıkar. Édouard Arnoldy'e (Akt. Gaudreault and Marion, 2015, s. 31) göre, 1920'lerin sonlarında sesin gelişine çok fazla aleyhte ses yükselmesinin ve

sesli filmlerin kötülenmesinin nedeni, eleştirenler gözünde sinemanın kimliğinin bir parçasını kaybetmek üzere olması ve dönemin diğer eğlence araçlarına -örneğin tiyatro gibi- benzemeye başlamasının çıkarların çatışmasına neden olacağı endişesidir. Kuşkusuz ilk ortaya çıktığında sinemanın bir sanat olarak özgünlüğü -fotoğrafın aksine- hareketli görüntülerle hikaye anlatmaya olanak tanınması, -tiyatro gibi sahne sanatlarının aksine- kameranın hareket kabiliyetiyle çeşitlenen açı ve hareketlerin varlığı ve yine mekanın çeşitlenmesine olanak tanınmasıdır. Bu açıdan ses ve müzik gibi sahne sanatlarına ait görülen özelliklerin sinemaya eklenmesinin onu özgün doğasından uzaklaştıracağı kaygısı yaratması doğaldır. Ne var ki sinemada ses kullanımını eleştirenlerden aksini düşünen isimlerden biri olan Bazin'e göre (2011, s. 31), 1928 yılında sanatsal açıdan doruk noktasına ulaşan sessiz filmler, kimi çevrelerce sanatsal işlevinin sonunun geldiği yönünde değerlendirilmiş ve devamında sesin gelişi ile bir kaos yaşanmıştır. Ancak Bazin'e göre, estetik yolunda hızla ilerlemeye devam eden sinemada sesin ortaya çıkması, "sinemanın Eski Ahit'ini yıkmadığı, aksine tamamladığı anlaşılacaktır" (2011, s. 31). Dolayısıyla sesin gelişi ve sinemanın sonu tartışmaları ekseninde Bazin sinema için bir sonu kabul etmediği gibi, yeni gelişmelerin sinemayı tamamlayacağını ve estetik olduğu kadar biçimsel açıdan da Hegel'de olduğu biçimiyle geliştireceğini savunmaktadır. Bazin'in de belirttiği gibi sesin gelişi sinemada sonu değil aksine yeni bir dönemin kapılarını aralamıştır. Kuşkusuz sesin gelişi kimi yönetmen ve oyuncuların sinema sahnesinden yok olmasıyla sonuçlansa da pek çok önemli yapının ve ismin kazanılmasına da vesile olmuştur: Sessiz dönemde ustalıklı eseler veren ve ses kullanımına uzun süre direnmekle birlikte yaptığı ilk sesli filmle dünya sinemasının kült yapımları arasındaki yerini alan Charlie Chaplin'in *Modern Zamanlar* (*Modern Times*, 1936) örneğinde olduğu gibi, incelikli ve ustalıklı bir şekilde kullanıldığında ses ve de diyalog anlatı ve görüntünün ayrılmaz bir parçası halini alabilir.

Sesin sinemanın hayatına girmesinden sonra yaşanan ikinci kırılma -arada yaşanan renkliye geçiş, sinema salonlarındaki dönüşüm, ses ve görüntü sistemlerinin çeşitlenmesi vb. dışında- 1950'lerde yaygınlaşan televizyonun hem bir kitle iletişim aracı hem de eğlence aracı olarak sinemayı tahtından etmesiyle yaşanır. Televizyonun filmleri evlerin salonlarına getirmesi, farklı kanalların ortaya çıkmasıyla izleyicinin seçeneklerinin artması ve farklı eğlence içerikleri sunması onu insanların yaşam tarzının bir parçası haline getirir ve bu durum sinemanın geri plana itilmesine neden olur. Yetersiz sayıda film üretimi, çeşitliliğin azlığı veya dağıtım kanallarının darlığı nedeniyle kimi yerlere ulaşmayan veya haftalarca tek salonda aynı filmin gösterildiği bir zamanlar sosyalleşmenin ve eğlencenin bir aracı olan sinemaya gitmek ve çok seçenekli, kolay erişilebilir ve ucuz televizyonda film izlemek arasında seçim yapan izleyiciler açısından televizyonun galip gelmesiyle gerek salon gerekse de izlenme açısından sinema tehlikeye düşer. Sinema endüstrisi ise televizyonla rekabet edebilmek için televizyon için filmler, çoğu gişede eriyen büyük bütçeli yapımlar, yetişkinleri cezbedecek konuları içeren ve yıldızların perdeyi doldurduğu filmler üretmek arasında sivrulür. İkisi arasında yaşanan rekabet ve sinemanın televizyonla baş edebilme yarışı onun ölüm ilanını bir kez daha gündeme getirir. Bu dönemin -40'lı yıllar ve 50'li yılların sonu- sinemanın altın çağını olduğunu belirten David Thomson (2012), bu altın çağıın çöküşünden film yapımcılarını sorumlu tutar. Ona göre, en büyük film yapımcıları bile anlatının önemini fark edemedi ve hikayeyi basite indirgeyerek medyayı uzun zaman önce öldürdü. Kolay anlaşılabilir ve tüketilebilir, pasif izleyiciyi öngören, popüler ve rağbet gören yapımlar üretmekle eleştirilen sinema bunlara ek olarak televizyonla rekabet edebilmek için sanatsal özünden iyice kopan ve kar marjını ön planda tutan yapımlara ağırlık vermeye başlayınca başta Avangard ve peşi sıra çeşitlenen Lettiristler, Sitüasyonistler, Yeni Dalga vd. tarafından 50'lerin başından itibaren ölüm ilanı ile karşılaştı.

Sanatın kurallarını yıkmak, geleneksel kalıpların dışına çıkmak ve bu kalıpları sorgulamak düsturuyula hareket eden Avangard, yenilikçi ve deneysel sanat üslubunu tanımlayan bir kavramdır. Çağının yakıcı ve yıkıcı sorunlarını görmezden gelen ve geleneksel hikaye anlatıcılığıyla izleyicisini pasif kılan sinemanın biçim ve üslubuna karşı çıkışların fazlaca dillendirildiği bu dönemde sinemanın ölümü pek çok öncü yönetmen ve kuramcı



tarafından ilan edilir. Lettrizm'in kurucusu Isidore Isou, 1951 yılında Cannes Film Festivali'nde gösterilen *Slime/Spittle/Venom ve Sonsuzluk Üzerine İnceleme (Traité de bave et d'éternité)* filmiyle "sinemanın yok edilmesini"; ertesi yıl Guy Ernst Debord'un *Sade için Ulumalar (Hurlements en Faveur de Sade)* filminde "sinemanın ölümünü ve artık film olamayacağını"; 1968 yılında Jean-Luc Godard *Hafta Sonu (Weekend)* filmiyle geleneksel "Fin" (son) yerine "Fin.. du Cinema" (Sinemanın sonu) yazısıyla bitirerek sinemanın sonunu ilan ederler (Bergan, 2007). Bu dönem, tüm dünyaya yayılan bir endüstri olan, yaygın türleriyle tüm dünyayı etkileyen ve yıldız oyuncularıyla gözleri kamaştıran başta Hollywood sinema endüstrisi olmak üzere dünyanın pek çok ülkesinde kendi sinema sektörlerini eleştiren sinemacı, eleştirmen ve kuramcının da katılımıyla dünya çapında bir sinema eleştirisine dönüşür. Örneğin, 1962 yılında ilan ettikleri manifestolarında Yeni Amerikan Sinema Grubu "Ahlaki açıdan yozlaşmış, estetik açıdan modası geçmiş, konu açısından yüzeysel ve mizaç açısından sıkıcı" (MacKenzie, 2014) ilan ettikleri sinemanın nefesinin tükendiğini duyurur. Yine aynı yıl Alman film yapımcılarının yer aldığı *Oberhausen Grubu*, Alman sineması için benimsedikleri manifestolarında "Baba sineması öldü (Papap Kino ist tot)" (Lyttelton, 2012) sloganını benimser. Ertesi yıl İtalyan Yönetmen Roberto Rossellini bir basın toplantısında "(Il cinema e morto) sinemanın ölümü"nü (Lyttelton, 2012) duyurdu. Sanatsal özünden iyice koparak popüler kültürün bir ürünü haline alan, kitle eğlencesine dönüşen ve Francois Truffaut'nun ifadesiyle "ne hayatla ne de romantik gelenekle ilişki kuran" (Lyttelton, 2012) sinemayı sanatsal özüne döndürme çabası, 60'larda Fransa'da başlayıp dünyaya yayılan Yeni Dalga, 70'lerde de bağımsız yönetmenlerin yeni konular ve yöntemlerle ürettikleri filmlerle sürse de, gişede popüler olan filmlerin devam filmleri veya yeniden çevrimi, kitap uyarlaması olan seri filmlere artan rağbet (James Bond Serileri gibi) şeklinde sinema endüstrisinin pazara hakim olma çabasını engelleyemedi. Zira Thomson'un ifadesiyle "sinemanın her zaman yazarlarının sanatsal ciddiyetini baltalayan teknolojik bir güdüsü ve para alışkanlığı olmuştur" (2012). Buna karşın bu dönem, sınırlara hapsedilmiş bir sinema dilini yıkmak, anlatı kalıplarının dışına çıkmak, mimesis ve katarsisten arınmak, sinematografiyi özgürleştirmek, bağımsız bir sinema dili oluşturmak ama aynı zamanda sinemanın ticarileşmesini eleştirmek için yeni arayışlara giren pek çok yönetmen ve kuramcı gerek ana akıma karşı bağımsız filmler üreterek, gerek manifestolar aracılığıyla sinema sektörünü eleştirerek gerekse de festival protestolarıyla mevcut sinemayı eleştirdi ve sinemanın yeniden doğması gerektiği yönündeki deklarasyonlarını sürdürdü.

Sinemanın sonu veya ölümü üzerine alevlenen tartışmaların yaşandığı üçüncü kırılma 90'larla başlayan sinemada dijitalleşmedir. Sinema bağlamında teknoloji merkezli tartışmalara bakıldığında, gelişen her yeni teknoloji ile sinemanın sonu veya ölümü ilanının daha alevlendiği görülmektedir. Başlangıçtan itibaren teknolojinin sinema sektörünü dönüştürdüğü ortadadır. Sinemada dijital dönüşüm, üretimi olduğu kadar gösterim ve dağıtım biçimlerini de dönüştürür. Bu açıdan 90'lardan itibaren sinemanın sonu veya ölümü üzerine süren çağdaş tartışmalar hem izleme ortamlarının -DVD, ev sinema sistemi, tablet, internet vd.- çeşitlenmesiyle hem de film yapım araçlarının -görsel efekt, dijital kurgu, yapay zeka vb.- dönüşümüyle ilişkilidir.

Teknolojiye bağlı olarak izleme ortamlarının ve film yapım araçlarının dönüşümünü ve çeşitlenmesini sinema için bir son olarak yorumlama eğiliminde olan baskın iki görüş hakimdir. Bu görüşlerden ilkinin savunan Peter Greenaway, sinemayı pasif bir olgu olarak tanımlar ve ona göre modern sinemanın ve sinemayı icra eden görsel sanatçıların tamamının internette olması sinemanın ölmüş olduğu anlamına gelir (Coonan, 2007; Noakes, 2017). Greenaway, karanlık bir odada, geleneksel izleme ritüelini sürdüren ve geleneksel anlatı biçime sadık bir sinema anlayışını merkeze aldığından, günümüz sinemasının sinema olarak adlandırılmayacağını öne sürer. Greenaway'ın "bu sinema biçimi, pasif bir izleyiciyi 'geleneksel' bir sinemanın karanlığına sokmayı içerir" (Gaudreault ve Marion, 2015, s. 1). Sinemanın ölümünü öngören ve Philippe Dubois'nun içinde bulunduğu ikinci görüşe göre ise sinemanın yeni gösterim kanalları bulması onu daha da güçlendirmektedir. Gaudreault ve Marion'a göre Dubois, "hareketli görüntüler artık yeni medyada bulunduğu için, yeni platformlar arasında seyahat ettiğinden, yeni ekranlarda izlendiğinden ve yeni alanlarda gösterildiğinden, sinemanın

çoğalmakta olduğu ve şimdi her yerde olduğu" (2015: 1) fikrini savunur. Dolayısıyla sinemayı karanlık bir odada kalabalıkla yapılan bir etkinlik olarak gören görüş ile sinemanın çoğalan mecralar aracılığıyla her zaman ve her yerdelik kazandığını savunan bu iki görüş de klasik sinemayı tanımlayan izleme ortamının ve üretim biçiminin ortadan kalkmasını eleştirir. Gaudreault ve Marion'a (2015) göre, araç olarak sinemayı merkeze alan her iki görüş de araç (medium) olarak sinemanın ölmediğini kabul etmekle birlikte sinemanın baskın şekli olan klasik biçiminin ölümü konusunda hemfikirdir.

Tıpkı Greenaway ve Dubois'ın teknolojiye bağlı çeşitlenen izleme ortamı farklılaşmasındaki görüş farklılığında olduğu gibi, sinemanın klasik ve baskın biçimini dönüştüren pek çok an -ki bu çoğunlukla teknolojiye bağlıdır- sinemanın sonu-ölümü olarak görüldü. *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age* başlıklı çalışmalarında sinemanın sonunun veya ölümünün izini süren André Gaudreault ve Philippe Marion (2015), araç olarak sinemayı merkeze alan yukarıda ifade edilen bu iki görüşün de sinemanın ölümü veya sonu kavramsallaştırmalarında paradoksal bir çelişki taşıdıklarını savunur. Zira Gaudreault ve Marion'a göre (2015) hareketli fotoğrafın ortaya çıkışından bu yana sinema alanında kırılma yaratan ve sinemanın ölümü-sonu olarak ilan edilen sayısız an- sesin gelişi, televizyonun ortaya çıkışı, dijital geçiş, uzaktan kumandanın ortaya çıkması, video kayıt cihazlarının yaygınlaşması vd.- olmuştur. Ne var ki Gaudreault ve Marion sinema için deklare edilen son veya ölüm ilanının sinema için kati bir son olarak yorumlanamayacağı görüşündedir. Zira onlara göre herkes ve her şey yalnızca bir defa ölür ve bugün sinemanın ölmediği açıktır.

Kuşkusuz her çağa damgasını vuran teknolojik bir gelişme yaşandığında bu gelişmelerden olumlu ya da olumsuz biçimde sinemada etkilenmiştir. Teknolojiyle şekillenen sinemanın geçirdiği değişim ve teknolojinin sinema sektörünün gösterim, dağıtım ve üretim sistemi üstündeki etkileri sinemanın ölümü tartışmalarının halen sürmesine neden olmaktadır. Jon Lewis'e (2001) göre sinemanın sonu veya ölümü, 90'larda izleme ortamlarının çeşitlenmesi, üretim araçlarının sinemayı değiştirmesi, modern sinemanın yeni görüntü ve ses yetenekleri, aynı zamanda konuların zayıflaması ve en önemlisi de para odaklı bir gösteriye dönüşmesiyle ilişkilidir. Ona göre,

Amerikan filmlerini üreten ve sunan temel kurumsal yapı her zamankinden daha güçlü. Eğer sinemanın sonu gelecekse, eminim ki bu birkaç şirketin planladığı ve şu anda mühendisliğini yaptığı bir şeydir. (...) Tehlikede ve risk altında bu kadar çok para olduğu sürece hepimiz rahatlayabiliriz. Filmler yakında tam olarak film olmayacak olsa bile, sinema kesin olarak (belirli, dar bir anlamda) gerçekten ölmüş olsa bile, gelecekte parasını ödeyeceğimiz ve izleyeceğimiz sinema her zaman olacak. (Lewis, 2001, s. 8)

Dolayısıyla Lewis sinemanın sonu veya ölümünü değil yeni bir sinemanın başlangıcını işaret eder. Ona göre "sesin, rengin ve TV'nin ortaya çıkışı gibi önemli teknolojik gelişmeler bile yalnızca endüstrinin ve ürettiği ortamın esnekliğini ve dayanıklılığını ortaya çıkardı" (Lewis, 2001: 8). Ancak bu durum gerek gösterim gerek dağıtım gerekse de üretim bağlamında sinemanın klasik halinin öldüğü-sona erdiği gerçeğini de beraberinde getirmektedir. Klasik karanlık salonda film izleme deneyimi halen mümkündür ama çeşitlenen izleme ortamları salonlara olan ihtiyacı ya da zorunluluğu azaltmıştır, ülkelerin sinemaları sınırları daha kolay aşabilir hale geldiğinden geniş kitlelere ulaşabilir olmuştur. Dolayısıyla teknolojiye bağlı olarak gerek izleme ortamlarının çeşitlenmesi gerekse de üretim imkanlarının dönüşmesi sinema için bir son-ölüm değil aksine sinema endüstrisinin her yeni teknolojiyle entegre olarak çağa ayak uydurmayı başardığının kanıtıdır.

Dolayısıyla film şeridinden dijital geçiş çağının sinemanın sonunun-ölümünün değil sinema endüstrisinin her şeyi paraya çevrilebilme yeteneğini ve çağa ayak uydurabilme başarısını ortaya koymaktadır. Sinema endüstrisi gelişen teknolojiye entegre olarak hayatta kalmayı başardığı gibi teknolojiden kar elde ederek popüler kültürel zaferini de taçlandırdı. Örneğin dijital çağ, düşük görüntü kalitesine sahip ve amatörce çekilmiş hissi veren dijital el

kameralarıyla yapılan ve popüler kültürde yeni bir tür olarak kendine yer kazanan filmlerin üretiminin başlangıcı oldu. “Başka bir deyimle, düşük görüntü kalitesi, karlı gerçekçilik haline dönüştürülüyordu ve buna *Blair Cadısı*’ndan (*The Blair Witch Project*, 1999) daha iyi bir örnek asla bulunamazdı” (Bergan, 2008, s. 78). Harris’in de ifade ettiği gibi, “bu kadar çok paranın tehlikede olduğu bir ortamda, stüdyonun film yapıp yapmamaya karar verdiği günden itibaren stüdyo masasındaki pazarlamacının sesi artık çok önemli ve bu sesin ifade ettiği şey genellikle endişe oluyor. İlk soruları ‘Film iyi olacak mı?’ değil; ‘Satılabilir mi?’” (2011). Bu açıdan da özgün konu yerine popüler devam filmlerinin, yıldız oyuncuların doldurulduğu ya da görsel açıdan cezbedici hale getirilen çizgi roman uyarlamalarının ekranları doldurduğu yapımlar tercih edilmektedir.

Bu açıdan sinemanın sonu-ölümü tartışmaları teknolojinin etkilerinin sinema endüstrisinin film yapım gerekçelerini dönüştürmesi bağlamında da ele alınmaya başlanır. Wheeler Winston Dixon’a göre sinemanın sonu veya ölümünün temel gerekçeleri arasında film maliyetlerinin fazla olması, izler kitle odaklı filmlerdeki artış, film üretimine sermayenin yön vermesi gibi çok çeşitli konular yer almaktadır. Kuşkusuz sinema endüstrisinin, film maliyetlerinin fazla olması sebebiyle gişe beklentisi yüksek yapımların seçilmesine önem verdiği, çoğunluğu gençlerden oluşan izler kitlenin rağbet gösterdiği tür yapımların fazlaca ürettiği ve para yatıran yapımcıların sinemayı yatırımlarını ikiye -ve daha fazlasına- katlayacakları bir yatırım aracı gibi gördüğü bir gerçektir. Bu gerekçeler sinemanın ilk yıllarından bu yana var olmuştur ve hiçbir endüstri ekonomik ilişkilerden bağımsız değildir. Ne var ki özellikle 90’larla birlikte dijital çağda ekonomik gerekçelerin daha ön plana alındığı ve daha görünür olduğu ifade edilebilir. İkonik yıldızların yaratılmasından onların şaşalı yaşamlarının sergilenmesine, ödül sistemlerinin en’leri -en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi ilk film vd.- seçmesinden yıl boyu süren en olma rekabetinin üretilmesine sinema endüstrisinin ekonomik gerekçelerinin bir sonucudur. Bu açıdan Dixon’ın da belirttiği gibi, “bildiğimiz şekliyle sinema her zaman ölüyor ve her zaman yeniden doğuyor. Şu anda tanık olduğumuz şey, yeni bir dizi olay örgüsü, kinaye, ikonik gelenekler ve yıldızlarla birlikte yeni bir dilbilgisinin, yeni bir teknolojik dağıtım ve üretim sisteminin doğuşundan ne fazlası ne de azı” (2001, s. 366). Dolayısıyla Dixon’da tarihsel ve teknolojik kırılma anlarının ve endüstrideki beklentilerin sinemada yarattığı dönüşümün bir son veya ölüm olduğu fikrine katılır ancak bu son pek çoklarının da ortaklaştığı gibi sinemanın artık var olmadığı ya da yapılamayacağı anlamına gelmez.

Kuşkusuz Hollywood’un yüzeyselliğini kınayan, değerlerine ve üretim biçimine başkaldırmayı sürdürerek hem konu hem de teknik anlamda devrimci, yenilikçi filmler üreten bağımsız yönetmenler dünyanın pek çok yerinde ses getiren yapımlar üretirken dünya çapında kendi kitlelerini oluşturdu. Ne var ki Dünya çapında bağımsız sanat yapımları üretilmeyi sürdürse de Hollywood’un eğlence pazarındaki hakimiyetiyle kıyaslandığında gözle görülmeyecek kadar azdı. Ana akımın dışına çıkmak, stüdyolara ve dev sinema endüstrisine karşı ayakta kalmak o kadar da kolay olmadığından sinemayı sanatsal biçimine dönüştürmek mümkün olmadı ancak sinemanın sonu-ölümü eleştirileri ekseninde süregelen tartışmalar her dönem sinemayı sanat olarak gören kitlelere ulaşmayı başardı. Kuşkusuz bu tartışmalar sinemayı canlı tutarak yeni bakış açılarının, sanatsal anlayışların ve yeteneklerin doğmasına vesile oldu.

### Sonuç yerine... Bilinen Sinemanın Sonu

Sonuç olarak sinema için ilan edilen son veya ölüm anlarından ilki sinemanın başlangıcına kadar uzanır ve sinemanın ne olduğu sorusunun kaynaklık ettiği -sinemanın tüm gerçekliği olduğu gibi müdahalesiz bir biçimde kaydetmesi gereken ya da kurgunun onu en mükemmel forma kavuşturacağı görüşünü savunanlara kadar uzanan- bir sanat formu olarak sinemanın ilk ve baskın biçiminin ne olduğu tartışmalarına uzanır. Sinemanın en özgün, mükemmel ve saf biçiminin ne olduğu yönündeki tartışmaların yaşandığı başlangıçta sesin ortaya çıkışı teknolojinin tartışmalara yön vereceğinin ilk işareti oldu. Sinemaya eklenen her yeni teknoloji,

filmlerin yapım, dağıtım ve izleyiciler tarafından algılanma biçimini yavaş yavaş ve kalıcı olarak dönüştürürken bu dönüşüm sinemanın sonu-ölümü üzerine tartışmaların doğmasına neden oldu. Sesin gelişiminin yarattığı endişeler -sinemayı teatral tarza yaklaştırdığı; görselliğin güzelliğini azalttığı; montaj kültürünü yok edeceği ve bir sanat olarak otonomisini elinden alacağı vd.- durulmadan 1950'lerde televizyonun bir kitle iletişim aracı olarak ortaya çıkmasıyla "televizyon, sinema tarihinde fotokimyasalın hegemonyasını tehdit eden ilk teknolojik yenilik" (Gaudreault, 2015, s. 147) oldu. Selüloit çağının sonunu getiren ve her evde başköşeye oturan televizyon sinemayı tahtından ederken teknolojinin sinemaya egemen olmaya başladığı ikinci kırılmayı da yarattı. Televizyonla rekabet savaşına giren sinemanın kolay tüketilebilir ve kâr marjını ön planda tutan yapımlara yönelmesi sanatsal özünden kopuş olarak eleştirilir. Dijital dönüşümün gerçekleştiği 90'larla birlikte teknolojinin sinemayı tamamen ele geçirmesiyle sonuçlandı. Görsel efektler ve dijital post prodüksiyon gibi kolaylıklar sayesinde film yapımını, internetin heryerdeliği sayesinde dağıtım ve izleme pratiklerini dönüştüren teknoloji, sinema endüstrisini kalıcı olarak dönüştürdü.

Dolayısıyla sinemanın sonu veya ölümü üzerine süren tartışmalarının tamamını tüketmek mümkün olmasa da ortak argümanları dillendiren yukarıda da serimlenen pek çok çalışmadan da anlaşılacağı üzere sinemanın sonu veya ölümü -izleme biçiminden, yapım dağıtım biçiminden- klasik biçimin ölümü olarak yorumlanmaktadır. Yaşamsal fonksiyonların yitirilmesi, sona ermesi olan ölüm ve şu ana kadar var olan ama artık olmayan anlamına gelen son kavramları ile ilişkilendirilen sinema için son veya ölüm felsefi tartışmalarda da olduğu gibi sanat formunun sona ermesini değil yeni çağa ayak uydurmasını ve o çağın gerçekleriyle evrilmesini ifade eder: Bu ister teknolojinin değişmesi -analog kamera yerine dijital kamera kullanımı ya da film şeritlerinin elle montajlandığı dönemden dijital kurguya geçilmesi gibi- ister toplumsal yaşama etki eden tartışmaların etkilediği konu ve tür çeşitliliği şeklinde olsun -50'lerde yıldız filmlerindeki ve 70'lerde politik filmlerdeki artış, 90'larda maskülenitenin yükselişi veya 2000'lerde bilimkurgu aksiyon filmlerinin revaçta olması gibi- sinemanın içinde bulunduğu döneme uyum sağladıkça değişeceği ancak asla ölmeyeceği ortadır.

Değişim kaçınılmaz olduğundan ilk ortaya çıktığı haliyle korunması ve varlık göstermesi hiçbir şey için mümkün değildir. Sonuç olarak sinemanın sonu-ölümü üzerine süren tartışmalarda pek çoklarının ortaklaştığı temel görüş sinemanın ölmediği şekil değiştirdiği yönündedir. Sinema bu yönüyle Hegel'in felsefesinden ödünç alırsak, çağın ve farklılaşan zamanların ruhuna yönelik arayış içerisinde olan insanların çabalarından biri olarak zamana ve koşullara bağlı biçimde kendini değiştiren ve yetkinleşen bir sanatsal edim olarak karşımızdadır. Bu bakımdan her dönem olduğu gibi günümüzde de sinemayı içinde bulunduğumuz çağın koşulları ve kuralları çerçevesinde incelemek ve eleştirmek gerekmektedir. Bugün sessiz veya siyah beyaz bir film yapılmaması yapılamayacağı anlamına gelmez, ki klasik döneme bir saygı duruşu niteliği taşıyan 5 tanesi Oscar olmak üzere 162 ödül kazanan *The Artist* (2011, Michel Hazanavicius) yapılabilişliğini kanıtlar niteliktedir. Yine günümüzde film yapımında yaygın olarak kullanılan dijital görsel efektlerin varlığı sinemanın ilk yıllarından bu yana kullanılan analog görsel efektlerin önemini yitirmesine neden olmaz, kaldı ki günümüzde halen analog görsel efekt kullanımı sürdüren ve onları dijital efektlerle kaynaştıran yapımlar hayli fazladır -Christopher Nolan imzalı *Inception* (2010) ya da *Oppenheimer* (2023) örneklerinde de olduğu gibi-. Sinemanın salonlarda ortak bir deneyim olmaktan çıkıp bireysel kullanıcıların erişebildiği bir hal alması izleyiciye sunduğu masalsı deneyimi yitirmesine neden oluyorsa sinema tarihinin klasik veya kült olarak adlandırılan yapımlarını tekrar tekrar izlemekten keyif alan sinefillerin ya da bu yapımlar vizyona girdiği dönemde daha ebeveynleri bile doğmamış olan bireylerin bugün bu yapımları hayranlıkla izlemesi nasıl açıklanabilir. Dolayısıyla bugün sinema başlangıçta olduğundan çok farklıdır ancak sinemanın değişimi geçmişle kurduğu bağdan bağımsız değildir. Dolayısıyla geçmişten günümüze sinemanın değişiminden de görüldüğü üzere her değişim onu dönüştürecek her tartışma da güçlenip gelişmesine vesile olacaktır.



### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

### Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

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

### Kaynakça

- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema* (R. Ünal, Çev.). Öteki.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk.
- Bergan, R. (2008). *Görsel Rehber Film* (Z. Berik ve S. Erdoğan, Çev.). İnkılap.
- Bergan, R. (2007, August 20). "Is cinema dead?". *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2007/aug/20/comparedtothefirsthalf>.
- Bumin, T. (2005). *Hegel-Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. YKY.
- Coonan, C. (2007, October 9). "Peter Greenaway says cinema is dead". *Variety*. <https://variety.com/2007/film/markets-festivals/peter-greenaway-says-cinema-is-dead-1117973711/>
- Danto, A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra* (Z. Demirsü, Çev.). Ayrıntı.
- Dixon, W., W. (2001). "Twenty-five Reasons Why It's All Over". J. Lewis (Ed.), *The End of Cinema as we know it* (pp. 356-366). New York University Press.
- Gaudreault, A. ve Marion, P. (2015). *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*. (T. Barnard, Trans.). Columbia University Press.
- Harris, M. (2011, February 10). "The Day the Movies Died". *GQ*. <https://www.gq.com/story/the-day-the-movies-died-mark-harris>.
- Hegel, G. W. F. (1994), *Estetik. Cilt I* (T. Altuğ ve H. Hünler, Çev.). Payel.
- Hegel, G. W. F. (2010). *Tarih Felsefesi*. İdea.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). Metis.
- Lewis, J. (2001). "The End of Cinema As We Know It and I Feel ...: An Introduction to a Book on Nineties American Film". J. Lewis (Ed.), *The End of Cinema as we know it* (pp. 1-8). New York University Press.
- Lyttelton, O. (2012, October 2). "Sound The Death Knell (Again): A Brief History Of The Death Of Cinema". *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/features/general/sound-the-death-knell-again-a-brief-history-of-the-death-of-cinema-105354/>.
- MacKenzie, S. (2014). *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. University of California Press.
- Noakes, T. (2017, Mar 3). "Peter Greenaway". *Medium*. <https://medium.com/tim-noakes/peter-greenaway-80240e8d7f7f>.
- Sorguç, G. (2016). *Sanatın Sonu Mu? Çağdaş Sanatta Özerklik Kaybı ve Eleştirelilik Problemi Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış doktora tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (S. Salma ve Ç. Asatekin, Çev.). Ayrıntı.

---

Şiray M. (2019). “G. W. F. Hegel’in Estetik Üzerine Dersleri ve Sanatın Sonuna İlişkin Tezler”. *Kilikya Felsefe Dergisi*, sayı 2, s: 79-89.

Thomson, D. (2012, September, 14). “American Movies are Not Dead: They are Dying”. *The New Republic*. <https://newrepublic.com/article/107218/not-dead-just-dying>

Vertov, D. (2014). “We: Variant Of A Manifesto”. S. MacKenzie (Ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology* (pp. 23-26). University of California Press.

-Research Article-

## Analyzing the Criticism of Capitalism in the Footsteps of Marxist Economic Thought through the Film *Germany, Bitter Homeland*

Betül Sarı Aksakal\*

### Abstract

European countries, devastated after the Second World War, began to demand workers from the world's developing countries with young populations to regain the workforce they lost in the war. One of the countries in demand for workers is Turkey, which has a high young population rate. Thus, an intense wave of external migration occurred in Turkey, driven by social and economic concerns. Cinema films mostly contain reflections of the current social and economic context, the system of production relations, and social values. *Germany, Bitter Homeland* deals with themes such as the sociological adventure of external migration and the problems experienced by the people of Turkey at the crossroads of international migration, and the issues of capitalist system, labor exploitation, commodification of labor, gender, cultural conflict, alienation, within the integrity of the filmic narrative, on the theme of Marxist economics and philosophy. Through qualitative analysis, the study investigated which aspects of the film dealt with these facts, and it was concluded that the film successfully conveyed these issues to the audience..

**Keywords:** *Germany Bitter Homeland, Emigration, Capitalist System, Commodity Fetishism, Alienation, Gender*

---

\*Dr, Celâl Bayar University, Türkiye.

E-mail: betulllsari@gmail.com

ORCID : 0000-0003-2668-364X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1507195

Sarı Aksakal, B., (2025). Analyzing the Criticism of Capitalism in the Footsteps of Marxist Economic Thought through the Film *Germany, Bitter Homeland*. *Sinefilozofi Dergisi*, No:19, 93-114. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1507195

Received: 29.06.2024

Accepted: 16.11.2024



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

*-Araştırma Makalesi-*

## Marksist İktisadi Düşüncenin İzinde Kapitalizm Eleştirisini *Almanya Acı Vatan* Filmi Üzerinden Okumak

Betül Sarı Aksakal\*

### Özet

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yerle bir olan Avrupa ülkeleri savaşta kaybettikleri işgücünü yeniden kazanma adına, dünyanın genç nüfusa sahip gelişmekte olan ülkelerinden işçi talep etmeye başlamışlardır. İşçi talep edilen ülkelerden biri de yüksek bir genç nüfus oranına sahip olan Türkiye'dir. Böylelikle Türkiye'de toplumsal ve ekonomik kaygılar ekseninde gerçekleştirilen yoğun bir dış göç dalgası baş göstermiştir. Sinema filmleri büyük ekseriyetle içinde bulunulan toplumsal-ekonomik bağlamın, üretim ilişkileri sisteminin ve toplumsal değerlerin yansımalarını içerir. *Almanya Acı Vatan* filminin dış göçün sosyolojik serüveni ve Türkiye insanının uluslararası göç kavşağında yaşadığı sorunlar gibi temalar ekseninde kapitalist sistem, emek sömürüsü, emeğin metalaşması, toplumsal cinsiyet, kültür çatışması, yabancılaşma gibi pek çok olguyu Marksist iktisadın ve felsefenin izleğinde, filmsel anlatı bütünlüğü içinde ele almış olduğu düşünülmektedir. Çalışmada nitel analiz yöntemleri aracılığıyla filmin bu olguları nasıl ve hangi yönlerden ele aldığı incelenmiş ve çözümlenmiş, olguların başarılı bir biçimde seyirciye aktarıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** *Almanya Acı Vatan, Dış Göç, Kapitalist Sistem, Meta Fetişizmi, Yabancılaşma, Toplumsal Cinsiyet.*

\*Dr., Celâl Bayar Üniversitesi, Türkiye.

E-mail: betulllsari@gmail.com

ORCID : 0000-0003-2668-364X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1507195

Sarı Aksakal, B., (2025). Analyzing the Criticism of Capitalism in the Footsteps of Marxist Economic Thought through the Film *Germany, Bitter Homeland*. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı:19, 93-114. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1507195

Geliş Tarihi: 29.06.2024

Kabul Tarihi: 16.11.2024



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.



## Introduction

Following the Second World War, due to the significant loss of population in the military and civilian areas, a substantial need for a labor force arose during the economic restructuring process attempted to be carried out in Western Europe. When Western European countries such as Germany, England, Belgium, and France could not meet the labor force they needed with their domestic population, they found the solution by importing labor force from various countries with a high proportion of the young population. In this context, Turkey, which has a high young population rate, has been one of the countries exporting labor force to Western European countries since the mid-1960s.

Although the rise of external migration in Turkey started in the 1960s, it did not slow down after 1980, bringing radical changes in economic, social, and cultural areas. In particular, migration from Turkey to Germany occurred intensively during the mentioned dates. External migration has led to some problems, mainly because of the immigrants' inability to adapt to the places they migrate to, which can be expressed with concepts such as cultural conflict, identity crisis, and social exclusion. In addition, the working conditions created in the places of migration in a way that would serve the continuous creation of surplus value by capitalism, the world's production system, have made exploitation and alienation inevitable for the migrant workers.

Naturally, all these developments have found a place to be reflected in cinema as one of the essential themes. Films are shaped mainly in the context of a society's experiences in changing social, economic, cultural, ideological, and political conditions. Therefore, films need to be evaluated from an interdisciplinary perspective. Although *Germany, Bitter Homeland* seems to be shot around the theme of external migration, the current relationship of migration with economics and sociology, and the direct connection of migration with many concepts such as the capitalist system, alienation, culture conflict, and gender, cause its cinematic narrative to intersect with all these concepts. These aspects of the film make it practical for an analysis based on the theoretical foundations of different scientific disciplines.

Just as it is possible to focus only on technical facts in any research on cinema films, it is also possible to follow the economic and social developments and production processes of the period in which the films were shot and to try to make sense of the movie with philosophical methods. It is thought that *Germany, Bitter Homeland* is a film that illuminates the economic and social developments of the period in which it was shot, the capitalist system, which is described as the current production system, and the contradictions that the system provides the basis for and is suitable for such an analysis. In this context, the study examines how the film conveys concepts that can be handled from an interdisciplinary perspective, such as the capitalist system, alienation, gender inequality, and cultural conflict, to the audience around the theme of external migration through critical discourse analysis, which is among the qualitative research methods. These concepts have been tried to be elucidated in the path of Marxist economic thought. Various research questions were created in this context, and answers were sought. In addition, different perspectives on external migration, areas of conflict for which external migration provides the basis, and new perspectives on social problems are provided. With these aspects, it is thought that the study can contribute differently to the existing literature dealing with films with the theme of external migration.

The first subtitle provided information about the purpose, method, scope, and research questions that must be answered. Afterward, explanations were made about the phenomenon of external migration, which should be considered as a phenomenon that provides for transformations at economic, social, cultural, and political levels, and determinations were made regarding the process of external migration from Turkey to Germany and their reflections in cinema in the second subtitle. In the third subtitle of the study, a brief evaluation of the subject of the movie *Germany, Bitter Homeland*, is presented. In the fourth subtitle of the study,

answers to the determined research questions were created in line with the method and scope of the study, and it was concluded that capitalism is a production system that represents a system of exploitation based on surplus value and continues to reproduce itself in this way. In the fifth and sixth subtitles of the study, the issue of the capitalist system being a system that cannot exist without a revolution in the means of production is touched upon, and the technological revolution and restructuring of production in the capitalist system are discussed. A parenthesis has been opened to commodity fetishism and alienation, characterized by the individual's drive to acquire private property, reinforced within the capitalist system. Finally, problems such as cultural conflict, gender, and women's alienation are addressed, focusing on social norms and external migration. It has been concluded that the film has successfully shed light on concepts such as the capitalist system and the surplus value fueled within the system, exploitation, commodity fetishism, and alienation, as well as conveying issues such as gender, cultural conflict, and patriarchy.

### **Purpose, Method, and Scope of the Study**

Cinema and movies inevitably have social meaning (Wayne, 2012, p. 56). Films reveal the social realities of a particular period by directly depicting the events and facts of that period (Kellner, 2013, pp. 16-31). In the study, based on the plot of the movie *Germany, Bitter Homeland* and the analysis of the characters represented in the film, it was tried to analyze how the movie problematizes concepts such as the capitalist system, surplus value, exploitation, alienation, gender and culture conflict in the axis of the theme of external migration. In this context, the film was analyzed thematically. For this purpose, visual indicators were examined, such as scenes and dialogues that reveal the themes intended to be touched upon in the film. The sentences and words used in the dialogues, the signs and symbols used in the film's scenes, the themes intended to be conveyed to the audience, and the characters constructed for this purpose were analyzed within the scope of their functions within the film. Critical discourse analysis methods are used. Rather than the images, lighting, sound effects, and shooting techniques that fall within the scope of cinematography, the focus was on the characters in the film and the content created through the plot (Sözen, 1999, p. 20).

The film is also thought to be suitable for Marxist analysis. The film reveals capitalism's production dynamics and basic production logic with a strong representation. Based on the basic concepts derived from Marxist theory, variables such as dominant class and working class, capital and labor contradiction, wage labor and exploitation of labor, living and working conditions of the working class, commodity fetishism, gender, technological change, and alienation have been specified. It is possible to discuss the film regarding the determined variables, and the film is open to different readings. Within the scope of the study, answers were sought to the following questions: "Through which dynamics do capitalism and the system of exploitation it brings operate? How does the alienation process of the individual occur in the capitalist system? How can culture conflict and gender phenomena be addressed in the context of migration from Turkey to Germany and the social norms to which they adhere?" Again, scenes, dialogues, icons, and symbols that could answer the research questions created within the framework of the variables determined in the film were specifically selected.

### **An Overview of the External Migration Process from Turkey to Germany and Its Reflections on Cinema**

Migration is the process of creating a new living space by leaving the city or country where individuals live temporarily or permanently to live in better conditions to meet their wishes and needs in matters such as economic, social, cultural, political, and security (Özer, 2004, p. 11; Yalçın, 2004: 13). Migration affects the social, political, cultural and economic course of both individuals and countries and causes radical changes in the social structure. Migration is both cause and effect; it occurs because of political, social, and economic events and paves

the way for social movement (Sirkeci & Erdoğan, 2012, p. 298). Migration, a dynamic process, is a multi-layered event that includes intertwined causes, effects, and results<sup>1</sup>. Migration is generally divided into internal migration, which expresses the movement within a country, and external migration, which describes the process of leaving a country and settling in another country.

External migration emerged as one of the consequences of global economic, social, and political developments in the 20th century (Kaplan, 2017, p. 27). It should be emphasized that 1961 was a significant turning point in the mass labor migration from Turkey to abroad when the first labor agreement was signed with Germany<sup>2</sup>. As a result of the first official labor agreement signed between Turkey and Germany through the State Planning Organization in 1961, millions of people migrated from Turkey to Europe to work, and this intense external migration continued unabated until the oil crisis that broke out in 1973<sup>3</sup>. Germany, which needed incredibly cheap and unskilled labor due to its production structure, imported workers from Turkey, and approximately two million Turks immigrated to Germany between 1961 and 1979 (Topuz, 1994, p. 29).

The phenomenon of migration has always found a place in Turkish cinema with its different forms and dimensions (Akyüz & Dabak, 2017). With the influence of urbanization, industrialization, and social transformations, intensified internal migration, and subsequently external migration in the 1950s, migration became one of the most frequently discussed topics in different areas of culture and art, and with the influence of the social realist perspective that became influential in the 1960s, the phenomenon of international migration has maintained its quality as an essential topic for cinema in almost every period (Agocuk, Kanlı & Kasap, 2017). Since the early 1970s, influential films have been shot in Turkish cinema in different periods, dealing with the issue of external migration in realistic dimensions. Many people left their

<sup>1</sup> Different disciplines that focus on migration as a research topic discuss the concept from their perspectives. For example, sociologists have examined the effects of immigration on society by looking at it from a social perspective. While geographers consider migration in terms of time and space, economists focus on the economic effects of migration. Therefore, social sciences have generally analyzed the subject based on geographical mobility (Erdoğan, 2019). However, since this study will focus more on migration's economic, social, and individual effects, an economic and sociological perspective is taken as a basis.

<sup>2</sup> After World War II, Western countries, especially Germany, began to improve their economies and expand their industries rapidly. However, millions of people died in the war, cities were destroyed, and a significant loss of labor occurred. The rebuilding of ruined cities and the lack of sufficient human resources for factories and large enterprises led these countries to employ guest workers. Workers were first brought from poorer European countries such as Italy, Spain, Greece, and Yugoslavia, but since the workers could not meet the existing labor needs, it was Turkey's turn. Since the Turkish economy was also going through a difficult period in the 1960s, the demand for workers, first from Germany, was seen as an essential opportunity to ease its economy, reduce unemployment, and increase foreign exchange inflow.

<sup>3</sup> The official labor migration from Turkey to Western Europe, which started in 1960 with Germany's limited demand for workers, reached an estimated 1,300,000 workers when the receiving countries stopped it in 1973-74 and became one of the most important examples of its kind (Akgündüz, 2013, p. 191). More than eighty percent of the workers went to Germany. In comparison, the other twenty percent were distributed to France, the Netherlands, Belgium, Austria, Sweden, Switzerland, Denmark, and the United Kingdom with varying weights. This migration was the first participation of workers from Turkey in the Western European labor market and the beginning of a new process with its dynamics. In Luxembourgeus's words, this new reality that emerged due to external migration paved the way for a labor migration that had no equal in Europe since the slave trade during the colonial period (Luxembourgeus, 2024, p. 80). The temporary nature of these programs illuminates Europe's still-fresh colonial reflexes and the slave-master logic deeply embedded in its consciousness that sees migrant workers as disposable. As the Swiss playwright and novelist Max Frisch famously stated in his words, "We wanted workers, they sent people," Europe wanted workers but unwillingly received people, based on the idea that there is a fundamental difference between workers and people (Cited in Luxembourgeus, 2024, p. 81). Germany stopped the migration of workers from countries that were not members of the European Economic Community on 23 November 1973 without informing Turkey in advance, according to the Turkish government spokesman. France made a similar decision on 3 July 1974. The Netherlands officially ended the migration of workers from Turkey by not requesting workers from the second half of 1974 without making an official decision (Akgündüz, 2013, p. 191).

homes, their wives, and their children from Anatolia and went to Germany to earn a living. Although each had a different life, their stories were shaped around the same theme. For these people, the first thing that emerged over time was longing for their homeland and family in foreign countries, and then other problems that arose over time, such as relationships with Germans, marriages, families left behind, and problems stemming from differences in culture, religion, and language. These problems inevitably attracted the attention of Turkish cinema. When Turks went to Germany and other Western countries, the sixties and seventies were also the golden age of Turkish cinema. During that period, movie theaters were packed, and there was intense interest in every film. *The Return* (Dönüş, Türkan Şoray) (1972), *The Bus* (Otobüs, Tunç Okan) (1974), *El Kapisı* (Orhan Elmas) (1974), *Almanyalı Yarım* (Orhan Elmas) (1974), *Germany, Bitter Homeland* (Almanya Acı Vatan, Şerif Gören) (1979), *Hasan The Rose* (Gül Hasan, Tuncel Kurtiz) (1979), *Ölmez Ağacı* (Yusuf Kurçenli) (1984), *Expatriate Şaban* (Gurbetçi Şaban, Kartal Tibet) (1985), *Saturday Saturday* (Cumartesi Cumartesi, Tunç Okan) (1985), *Forty Square Meters of Germany* (Kırk Metrekare Almanya, Tevfik Başer) (1986), *Polizei* (Şerif Gören) (1988), *Farewell to False Paradise* (Sahte Cennete Veda, Tevfik Başer) (1989), *Journey of Hope* (Umuda Yolculuk, Xavier Koller) (1990), *The Yellow Mercedes* (Sarı Mercedes, Tunç Okan) (1992), *Berlin in Berlin* (Sinan Çetin) (1993), *Against the Wall* (Duvara Karşı, Fatih Akın) (2004) are among the prominent films shaped around the theme of external migration (Osmanoğlu, 2016, p. 83). The themes centered on migration films may differ depending on the period in which they were shot, the reasons for migration, the migration process, the consequences of migration, how the migration problem is addressed, and the solutions they propose to solve the problem. The films shot in the first half of the 1970s mainly included the journeys that are the first stage of migration, the new lifestyles brought by migration, cultural degeneration, and the stories of what the migrants left behind. In the films shot in the mid-1970s and in the 1980s, problems such as identity and value conflict, working conditions, culture shock, alienation, marginalization, and discrimination experienced by immigrants who settled in a European country were discussed.

Although many essential films have been shot in Turkish cinema that approach the issue of external migration seriously, the film *Germany, Bitter Homeland* is thought to be one of the rare films that touches on the problems experienced by Turks in Germany from a multifaceted perspective. Although the film seems to be shaped around the theme of external migration, it focuses on many issues such as labor exploitation, monotonous and intense business life, alienation of people by the capitalist system, robotized people, automation order, cultural conflict, and the social position of women. The film presented the issue of external migration to the audience by combining many problems with the migration process, including social experiences.

### **The Movie *Germany, Bitter Homeland* and Its Subject (With the Main Lines)**

*Germany, Bitter Homeland* is a film shot in 1979, directed by Şerif Gören, and starring Hülya Koçyiğit and Rahmi Saltuk. The film begins with Güldane (Hülya Koçyiğit), who goes to Germany as a worker, marrying Mahmut (Rahmi Saltuk) as a formality. If they get married, Mahmut can take advantage of his spouse's status and go to Germany as a worker.

In general terms, the film is a work created to reflect the working conditions and experiences of Turkish workers in Germany. The film deals with many issues around the theme of external migration, such as the capitalist system and its brutality, the system of exploitation it brings with it, the alienation of the individual within the system, as well as patriarchy, the social position of women, the cultural conflict that forms the basis of external migration, and the social exclusion faced by immigrants in the places they immigrate to. In the words of Kaplan (2017: 163), the phenomenon of external migration is explained in the film within the framework of the pains of cultural change experienced by a young woman of village origin working as a worker in a factory and the economic and cultural shock of the leap from nature to mechanization.



Agah Özgüç explains the subject of the film in question as follows: “The dramatic Germany story of Güldane, a factory worker who became a robot only to earn money, and her husband Mahmut, whom she met and married in her village when Güldane came to Turkey on leave, and who lives with dreams of Germany (2012, p. 521).

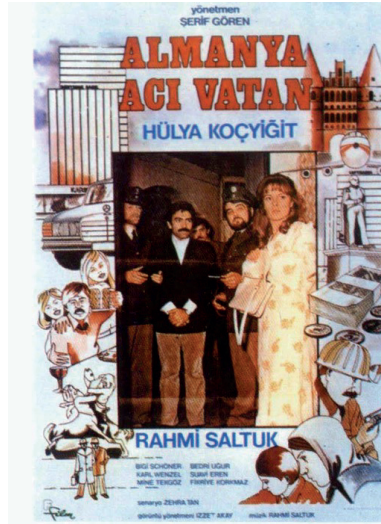


Figure 1. Poster of Germany, Bitter Homeland Source: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Almanya\\_Ac%C4%B1\\_Vatan#/media/Dosya:Almanya\\_Ac%C4%B1\\_Vatan\\_poster.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Almanya_Ac%C4%B1_Vatan#/media/Dosya:Almanya_Ac%C4%B1_Vatan_poster.jpg) (Date of Access: June 25, 2024).

|                            |                                                                                                                                                                                     |
|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Director                   | Şerif Gören                                                                                                                                                                         |
| Producer                   | Selim Soydan                                                                                                                                                                        |
| Script                     | Zehra Tan                                                                                                                                                                           |
| Cast                       | Hülya Koçyiğit, Rahmi Saltuk, Mine Tokgöz, Suavi Eren, Fikriye Korkmaz, Bedri Uğur, Bigi Schöner, Orhan Alkan, Seda Sevinç, Sabahat İzgü, Nermin Özses, Sabahat Gönül, Veysel Pala. |
| Music                      | Rahmi Saltuk                                                                                                                                                                        |
| Director of Cinematography | İzzet Akay                                                                                                                                                                          |
| Distributor                | Gülşah Film                                                                                                                                                                         |
| Film Type                  | Dram, Duygusal, Politik                                                                                                                                                             |
| Production Year            | 1979                                                                                                                                                                                |
| Duration                   | 84 minutes.                                                                                                                                                                         |

Table 1. Some Information about the Germany, Bitter Homeland. Source: <https://www.sinematurk.com/film/1602-almanya-aci-vatan> (Date of Access: June 25, 2024).

## Findings and Evaluations

### *A System of Exploitation Based on Surplus Value: Capitalism*

*Germany, Bitter Homeland* movie reveals that capitalism continues to produce itself thanks to surplus value, that it is an economic system based on the commodification and exploitation of labor, and that the dialectics of the system in the historical process are determined within this framework.

Capitalism can be described as an economic system based on private ownership of production tools and equipment, where prices are formed according to supply and demand and depend on the entrepreneur's profit. The essence of the primary economic law of capitalism lies in the production of maximum surplus value by increasing the exploitation of wage labor based on expanding the scale of production. In other words, surplus value is the source of capital accumulation and expansion of production (Marx, 1952).

Capitalist production divides people into two irreconcilable groups: those who own the means of production and those with nothing but labor power (Marx, 1976a, pp. 107-115). To reproduce the capitalist relationship in the capitalist system, it is necessary to continue providing labor regularly (Marx, 1990, p. 411). Capital is primarily characterized by ownership of the means of production, while labor includes wage workers. Workers have no control over the means of production, and they survive by selling their labor. On the other hand, capital is the center of this, working primarily to increase its profits (Marx, 1990, p. 256). To quote Karl Marx: "The worker is only a machine for the production of surplus value; the capitalist is only a machine for the conversion of this surplus value into surplus capital" (Marx, 1967, p. 595). From Marx's perspective, transforming labor power into a commodity would be inevitable in such a functioning system. When labor power becomes a commodity, it would be easier for the capitalist to seize the surplus value created by labor (Greer, 2016, pp. 162- 163). The labor supply would continue uninterrupted in the system because the worker who provides labor power must purchase goods and services to continue his vital activities. A new good emerges that the worker must produce to access these goods and services: Labor.

In the movie *Germany, Bitter Homeland*, an attempt was made to draw attention to the capitalist system and issues such as labor exploitation and surplus value, which are integral parts of the system. In the scene where Mahmut has just arrived in Berlin and is wandering on the street, a poster of the movie *Apocalypse Now*, about the Vietnam War, is seen on the door of a cinema (*Germany, Bitter Homeland*, movie scene, 27.35 min.-27.40 min.). By displaying this poster, a reference was made to the work intensity and discipline within the capitalist system in Germany. By pointing to a war movie, the working conditions of workers are mentioned in factories that resemble a war, or more precisely, a capitalist war.

Other scenes worth mentioning are where Güldane stays with her single female friends when the clock rings at six in the morning. Everyone gets up and runs around quickly, without yawning even for a second, and then they run to the subway (*Germany, Bitter Homeland*, movie scene, 20.56 min.-. 23.54 min). These scenes are accompanied by the sounds of a clock (tick-tock). Here, by pairing a mechanical man with a mechanical clock, the aim is to underline the fast-paced, mechanizing, and exploiting business life created by the capitalist system in Germany (Figure 2).



Figure 2. Scenes where Güldane and her friends are trying to rush to work.

In the factory scenes where Güldane works, references are made to the Fordist mode of production of the capitalist system (on-band mass production movement), reminiscent of Charlie Chaplin's movie *Modern Times* (1936)<sup>4</sup>. In Marxist jargon, the individual struggling to exist in the wheels of wild capitalism is frequently featured through fast shooting techniques. Because, in the movie, as in the movie *Modern Times*, reference is made to the ritual of the worker who repeats simple movements based on repetition in the production line, constantly tightening screws, and displays the screw tightening movement everywhere. The mechanized human types created by the capitalist system are criticized (*Germany, Bitter Homeland*, movie scene, 25.50 min.-26.56. min.) (Demir, 2020, p. 153).

Including the robot that wanders around while Güldane and her friends work in the factory is also necessary. This robot, which speaks with a mechanical voice that constantly repeats *Achtung, Arbeit* (attention, work) in the factory and annoys all the workers working in the factory, attracts attention as a solid critical symbol of capitalism (*Germany, Bitter Homeland*, movie scene, 24.18 min.-24.35 min., 77.29 min.-78.10 min.). The speed of the capitalist disciplinary society is frequently mentioned in film fiction. It is also noteworthy in this context that famous upbeat songs of the period, such as Boney M and Rasputin, were constantly played on the record player in the factory to encourage the workers to work at a higher tempo. It is also necessary to include the scenes where Güldane and her friends are frustrated by the pressure of ever-increasing performance-based targets in the factory (*Germany, Bitter Homeland*, movie scene, 70.00 min.-71.21 min.). They are constantly faced with requests such as "Can ten people do the job of twelve people, or can eight people do the job of ten?". Capitalism's system of exploitation aimed at creating surplus value is always against them.

A character named Pala is also featured in the film's final scenes. Pala has been a garbage collector in Germany for years and has devoted himself to his job without taking any leave during the years he has worked. An award will be given to Pala, who will be selected as the best employee of the year. A ceremony is held for this, and the mayor will also attend the ceremony. The words spoken by Pala in his dialogue with the translator prove how harsh conditions the workers work under:

*Pala: If you ask me how the garbage is in other places, I do not know, but German garbage is good garbage. We sold the horse and cattle in the village and came here. Eight children, two of us, ten people all look after me. We worked, toiled, and could not get enough; I wonder if we are incompetent. Not. In that case? I do not know what we have achieved in fifteen years. My current salary is one thousand liras. I am sending six hundred of these to children. I manage with the rest.*

*Translator: Your retirement is approaching; what will you do when you retire?*

*Pala: I will return to my hometown and die.*

*Translator: I cannot translate this in front of the mayor. Say something decent.*

*Pala: Can I bear this much work? I will die (Germany, Bitter Homeland, movie scene, 79.21 min.-81.17 min.).*

The answer reveals the harsh conditions under which workers work in the capitalist system and a social reality. Pala's tired and sad expression is very well reflected in these sentences, representing his exhausted strength and lost love of life. On the other hand, it is thought that this scene also tells us that the modest dreams of the immigrants at first turn into achieving more and saving more over time, but that there will be no end to this.

<sup>4</sup> Chaplin's film *Modern Times*, which managed to present man in his reality, is a perfect satire example that contains an extremely impressive criticism, and the film *Germany: The Bitter Homeland* reminds us of the film *Modern Times* in terms of both its subject and some scenes. Chaplin, who narrated the alienation of the man of the century from himself and the outside world in *Modern Times* with a powerful language, was trying to open the way for man to return to himself, nature, and nature. A profound portrait of the man of the century, who became a part of the machine he produced and who was alienated even from the machine he produced, was being drawn.



### Capitalism, Technological Revolution, and Restructuring

*Germany Bitter Homeland* highlighted that capitalism is a production system that cannot survive without revolutionizing production. The capitalist system cannot continue its existence unless it resorts to changing the means of production and relations of production because the desire for unlimited expansion with the ever-growing market is like capital. Throughout history, the capitalist system has developed and implemented new tools and methods to realize this desire. Technological and scientific advancements taking place in different parts of the world and different periods change the production order of the capitalist system (Marx & Engels, 1992, p. 345). It is possible to produce more commodities with less labor and capital, which are also produced in a shorter time. These opportunities contribute to the gradual strengthening of the surplus value-based structure of the capitalist system.

There are remarkable scenes and dialogues regarding the subject in the movie. Güldane and her friends wake up very early in the morning and go to work. They spend almost every day working in the factory. They work in a factory that produces telex, and they must follow strict rules in the factory. All the parts that pass through the tape all day long, amidst the sounds of machinery, are tried to be assembled and completed by the workers until a particular whole is formed. A newly arrived machine has undertaken the task of monitoring the work done by the workers and their performance (Figure 3). A friend of hers explains this situation to Güldane as follows:

*Güldane's friend: Something changed when you left. There are no masters anymore, and a machine says Achtung (attention in German).*

*Güldane: Isn't there anyone shouting Nein (No)?*

*Güldane's friend: No. There is a machine that says Achtung. That machine could find out who did the wrong thing in ten seconds. The light was immediately on (Germany Bitter Homeland, movie scene, 24.03min.-24.23min.)*



Figure 3. Robot measuring workers' work and performance.

In the movie's later scenes, it is shown that this machine is getting faster and faster, so people are forced to work at faster speeds. In these scenes, officials are seen around with stopwatches, checking how long it takes to complete the work. Workers are now asked to produce telex in fifteen minutes, whereas they used to produce it in nineteen minutes (Figure 4). Thereupon, the following conversation takes place among the workers:

*Worker: Telex every 15 minutes; we used to do it in 19 minutes.*

*Other worker: Instead of making thirty-six telexes daily, you will make forty-five telexes. In other words, ten people will do the work of twelve people. As you can see, they are looking to see if they can get eight people to do the work of ten people. Well, if we consider that thirty thousand people work in this factory, you calculate the rest (Germany, Bitter Homeland, movie scene, 70.05 min.-70.32 min.).*



Figure 4. Pictures depicting scenes depicting the capitalist technological revolution that allows workers to do more work in less time..

These developments remind us of Marx's statement: "In capitalist society, all methods that serve to increase the social productivity of labor are implemented by placing the costs on the shoulders of the individual worker, and all tools aimed at improving production undergo an upheaval and become tools that enable the domination and exploitation of the producer" (1976b, p. 799). The machine is a new means of generating surplus value (Marx, 1906, p. 495). New production techniques provided by scientific development are used for more intense and greater exploitation of the labor force before the goal of a better life for humans (Marx, 1906, p. 495).

Going back to the conversations between the workers:

Worker: In the man's eyes, there is no Turk, Greek, Yugoslav, or German. We are all workers. Regarding our situation, I guess they will do what they did in the cannery. They will also switch to automation next year.

Other worker: What is that?

Worker: A machine does the work of five hundred people.

Other workers: Many people will be unemployed if they buy ten machines!

Worker: We must do something. If only we could be united... (*Germany, Bitter Homeland*, movie scene, 70.32min.-71.20min.).

Due to the transformation of mechanization into automaton, the means of production available to the worker are increasing in volume (Marx, 1990, p. 498). This process, which enables the intensification of labor, can enable the worker to work more energetically and create greater value, and therefore a greater amount of surplus value, in the same working time. "Science becomes the productive power of capital, and the machine triggers exploitation and unemployment by providing both the capitalist individual and the capitalist class the opportunity to produce the same surplus with fewer workers" (Marx, 1976b, p. 782). In addition, it is thought that the said dialogue mirrors the core of solidarity and class formation that occurs with Thompson's (1990) concept of experience. Workers who have experienced similar job insecurity have set themselves the goal of reaching people with similar experiences. The internationalism of the working class expresses the unity of interests of workers of all countries in their struggle against their common enemy, capitalism. In this sense, all workers belong to the same nation. The world's working nation is exploited and dominated by the same power and capital in all bourgeois countries (Marx & Engels, 2014, p. 129).

### *The Process of Alienation and Overcoming of Alienation in the Most Advanced Stage of Commodity Fetishism and the Commodification of Labor*

One of the main issues touched upon by the movie *Germany, Bitter Homeland* is the process that leads to the worker discovering the fetish character of the commodity within the capitalist system and becoming a commodity fetishist, which can be characterized by the urge to acquire private property. This situation points to the beginning of the worker's alienation process, the commodification of the worker who produces the means of production, and the beginning of becoming a commodity that consumes commodities.

Within the capitalist system, the commodity, which does not contain any real value, has become the object of a universal passion and turned into a holistic fetishism. In this process, the worker's labor has become a commodity, an alien power that controls his life, reducing natural relations between people to relations between commodities (Marx, 2011, pp. 82-83). From Marx's point of view, private property makes people stupid. People think that only when they own private property can all their goals in life be achieved. Marx reveals the morbid nature of this situation: "Private property has made us so stupid and one-sided that we think that an object is ours only when it exists for us as capital, or when we own it directly, when we



eat it, drink it, wear it, live in it, in short, when we use it" (Marx, 1975, pp. 279, 351-352). Private property becomes a goal, not a tool, for the individual, but after a while, this process would commodify labor and people and alienate them from everything.

Commodities would also be characterized as a symbol of the desire for individuals to move up in class because one of the indicators of the systematic and characteristic style of the upper classes is regarded as multiple ownership. The number of houses increases, but the petty-bourgeois logic is never satisfied and never stops. A car is about comfort and convenience, but a more luxurious model comes to mind when purchasing the first car. In short, the life of a person suffering from commodity fetishism is spent accumulating commodities and dreaming of them. The accumulated and dreamed commodities are undoubtedly many times more than needed. In a capitalist society, their products dominate people (Marx, 1990, p. 165).

The movie *Germany, Bitter Homeland* begins with the image of people crowded around a car and admiring it. This scene symbolically references the phenomena of private property and commodity fetishism created through the BMW brand car. This fictional scene reflects people's dreams of owning such a beautiful car one day.

In the movie, Güldane works day and night to save money and constantly dreams of buying a house and a field. Güldane is a pragmatist who knows that rent income is a rising value. Güldane's only capital is not the savings she gained by saving her wages (Lüleci ve Kaplan, 2021, p. 89). In the film's first scenes, when Güldane comes to the village on leave, she brings many souvenirs from Germany. She sells them to the people in the village for money, which is an indication of Güldane's passion for private property and commodity fetishism. She added a new one to his routine of working in the factory and earning money. In this way, she could buy more houses and fields. Some dialogues between women in the village can be included as a reference to Güldane's situation:

Woman: -How much did you buy it for?

Other Woman: -Eighteen thousand liras, this Güldane is a perfect seller.

Woman: -He turned out to be very skillful; he says money and nothing else.

Other Woman: -This time, he brought twenty thousand marks.

Woman: -They also took Hussam's field. Add one, too.

Other Woman: -I am sorry, but we have not heard good things about it. What did he do abroad for five years?

Woman: -Guldane is good for God. Please do not believe it until you see it with your own eyes.

Other Woman: Guldane turned out great. He sold goods worth at least one hundred thousand liras. (*Germany, Bitter Homeland*, movie scene 02.56 min.- 03.20 min.)

Another issue the film draws attention to is Güldane's contractual marriage with a young man named Mahmut, a villager of Güldane (Lüleci & Kaplan, 2021, pp. 89-90). Without much thought, Güldane says yes to Mahmut's marriage proposal to come to Germany and get a work permit. Because Mahmut says that if she accepts his offer, he will own his field and cow to Güldane. He promises to give Güldane additional money when he finds a job in Germany. This is a beautiful opportunity and offers for someone whose life is centered around making money. Even this marriage is an income-generating business for Güldane. The conversation between Güldane and her mother on the subject sheds light on Güldane's ambition:

Mother: Girl, you have gone astray. Many people wanted to marry you, but you did not. Now, you are getting married just for the sake of it. You have become the gossip subject of the village.



Güldane: I do not care what anyone says, mother. Is it easy? Five hundred and fifty thousand lira of the debt of the land, thirty thousand lira of the field, is five hundred and eighty thousand. I am sending you money too. Of course, I will marry for money. I am getting married just for the sake of it. Who cares? (On the other hand, she enjoys counting the money Mahmut gave in exchange for the field and the cow) (*Germany, Bitter Homeland*, movie scene, 06.50 min.-07.18 min.).

Again, in later times, Güldane's decision to turn her formal marriage with Mahmut into a real marriage was influenced by social pressures laced with sexist discourses, as well as the idea that two people could produce more and acquire more property and money. The dialogues between Güldane and her friends working in the factory are an indication of this situation:

Sevgi: Sister Emine, please say something to this girl.

Emine: What else do you think, girl? You become an old maid. Look, the man is keen and active. You two can put aside what you earn in a month in a week.

Güldane: Well?

Emine: Do not say that, girl; there are all kinds of people in this wild land. You have already had the wedding ceremony, what are you waiting for? You are sane, and you are not ignorant. (*Germany, Bitter Homeland*, movie scene, 40.18 min.-40.50 min.)

The ideas in this speech are beautiful to Güldane. She starts to dream with his inner voice, "If we both work, we can repurchase a floor and open a shop." So much so that Güldane constantly sees herself buying new floors and paying off the debt of the floor, even in her dreams. Again, Güldane's inner voice saying, "If the debt of the floor is over, I will buy another floor, one more floor, one more floor" while working in the factory with her mind blurred among the machine making *Achtung* (attention) sound and all the movement and hustle, reflects her private property and commodity fetishism. This situation is also a sign of Güldane's alienation process.

Alienation can be defined as the intellectual structure in which capitalist production shows its destructive effect on human beings' physical and mental state and the social process of which they are a part (Marx, 2007, p. 33). The worker's alienation from his labor is a process that paves the way for him to fail to perceive the outside world, realize his social reality, and seek the meaning of life in commodities rather than in his own existence or social relations. Within the capitalist system, the commodities produced by the man himself have become an alien force that stands against him and enslaves him (Marx, 2007, p. 22).

However, it should also be noted that alienation is not a purely critical concept in Marxist thought. Although it results in the fragmentation of individuals, alienation is also how they can develop their individuality, subjectivity, and freedom. In other words, it is a stage that a person must experience to return to his truth. After her alienation peaked, Güldane took a step towards realizing her individuality and freedom in the film's final scenes. On her last day at the factory, Güldane walked towards the robot approaching her. To a factory official who warned him about this action and about returning to work, he said, "Nein (no), nein is enough. You are late, nein, you went to the toilet, nein! While you were firing so many people, no one said nein, you did not think about so many people" (*Germany Bitter Homeland*, movie scene, 78.06 min.-78.30 min.). She opposed the capitalist system's production and exploitation order that turned people into machines, raised the flag of rebellion, and decided to return to his hometown. This scene in the movie refers to Marx and Engels' (2019, p. 268) statement in the Communist Manifesto, "The working class has only its shackles."



Figure 5. Scenes showing Güldane at the stage of her alienation, opposing and rebelling against the exploitation brought by the capitalist order.

In the last scene of the film, Güldane's inner voice at the airport where she goes to return to her hometown is the inner voice and summary of the life of not only Güldane but of everyone who has been integrated into the capitalist system in one way or another: House, subway, factory, screw... House, subway, factory, screw... Accompanied by her inner voice, Güldane started laughing with the happiness of refusing to be one of the gears that keep the wheel of the capitalist system turning. Güldane eventually opposed alienation and robotization, regained her freedom, and realized herself again. She rebelled against the automation system that turned her into a machine and the robotizing effect of the production system in the factory.

*Within the Framework of Social Norms and External Migration: Culture Clash, Gender, and the Alienation of Women*

In the movie *Germany, Bitter Homeland*, the phenomenon of cultural conflict focused on external migration is included. In addition, issues such as asymmetrical power relations between men and women, characterized by patriarchal ideology, and gender are also touched upon. The film conveys the phenomenon of alienation to the audience through themes such as the social position of women, a woman's loneliness, fear of failure, and feeling obliged to suppress her femininity in many ways (Sayan-Cengiz, 2019).

The phenomenon of migration, which goes beyond moving people from one place to another, is naturally a process of cultural transfer. The migration process includes the stages of integration into the destination country's cultural, economic, and social life by gaining a legal and spatial place (Kolukırık & Duru, 2020, p. 334). Therefore, a person who enters a different culture, whether through internal or external migration, would inevitably enter an environment of cultural conflict and sometimes social exclusion. People who went from Turkey to Germany as workers were generally the people who were most despised and exposed to social exclusion (Aksoy, 2010; Çınar, 2017).

Towards the end of the film, the voices of actual immigrants shed light on the difficult working conditions of Turkish workers in Germany, the social exclusion they are exposed to, and the cultural conflict. The film focuses on the problems caused by external migration in a detailed and comprehensive manner. While the sentences heard as external voices in the film point to migration, and the reasons and results of migration, they also indicate that external migration is not treated as one-dimensional in the film. The sentences in question also seem to shed light on the problems caused and possible by labor migration to Germany. "Modern slave life is lived here, this is a swamp that seduces young people, we were treated as second-class citizens because we are foreigners, just like the black-white distinction, the essence of the immigration problem has not been addressed, this is essentially a problem of integration, in other words, social harmony, and this has not been achieved" (*Germany, Bitter Homeland*, movie scene, 58.06 min.-59.30 min.). These sentences made by Turkish workers who immigrated to Germany reveal how Turkish immigrant workers describe their lives in Germany. These conversations are one of the most essential sociological findings of the film. Worker immigrants, who are described as expatriates, have been subjected to social exclusion in both Germany and Turkey. In some scenes, Güldane comes home, presses the radio button, and listens to something. The radio starts with interviews with Turkish immigrants in Germany. In this context, it is also noteworthy that while Güldane is listening to these interviews, she is crying inside the house about how evil and meaningless her life is, as well as her loneliness and alienation.

In the film, some clues can be caught about the sociology of the period, as well as Turkey's economic and cultural situation in those years. On the bus on which Güldane and Mahmut went to Germany together, after the assistant's announcement, "Dear passengers, our bus has entered the E-5 highway going to Germany", there was applause in the bus. From here, it is impossible not to notice how much people overestimate Germany. Additionally, as

the bus approaches the borders of Germany, people wear ties around their necks, obviously wearing them for the first time in their lives, which is remarkable in understanding the culture shock they are going through. The sentences of one of the passengers, "Put on your ties, the German police will leave those with ties and send the others back, comb your hair and pray to God" (*Germany Bitter Homeland*, movie scene, 10.24 min. - 10.32 min.) also show that the phenomenon of migration goes beyond spatial change for individuals.

It is also depicted in the film that many Turks move back and forth between two cultures in their daily lives. So much so that they wandered around the borders of German culture in their business lives and Turkish culture in their other lives. Turks' places outside of work are coffeehouses and associations, where primarily men go, and people who share the same affiliation meet. The day Güldane and Mahmut went out for a walk, a closeness began between them. When Güldane and Mahmut go out to visit the city, it is seen that they do not live like the people of that city; they are in the position of spectators instead of enjoying the opportunities offered by the city and participating in various social activities and forms of entertainment. Their appearance and social status appear as concrete indicators that they are outside the city they live in and that they represent the other. Güldane, who has an eclectic look with her scarf, dress, and trousers, while walking around with Mahmut, who displays the typical Turkish image with his black and bushy mustache. Accordingly, Güldane is aware of her lack of belonging as she looks at the shop windows, the people surfing in the lake, and the skaters (Kaplan, 2017, pp. 190-191). Immigrants know that they are the other of the cultural environment they join.

The film also includes arabesque culture, which is one of the consequences of migration and can be considered because of the interest of migrating people in their traditional cultures. Posters of popular arabesque figures of the period, such as Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, and Bülent Ersoy, decorate the rooms of young women, and Ferdi Tayfur's song Huzurum Kalmadı is heard on the radio. Germany is culturally like Türkiye in some places because people carried the culture and popular images they came from with them in certain aspects.

The phenomenon of gender is touched explicitly upon in the film, whose adverse effects continue in Turkish society. The most important reason for making women secondary, passive, and dominating them is their sexual identity. In patriarchal societies, the set of moral rules patterned with an oppressive and degrading perspective, created for women compared to men, always exists intensively (Eveline & Bacchi, 2005, pp. 497-498). In the film, social inequalities are illuminated between men and women due to the continuation of patriarchal values. It is possible to observe the subject on the bus Mahmut and Güldane took to go to Germany after their marriage. Güldane wants to take off her headscarf on the bus. However, Mahmut reacts by saying, "Cover your hair, they will curse me" (*Germany, Bitter Homeland*, movie scene, 08.34 min.-08.44 min.).

As mentioned in the previous sections, Mahmut and Güldane's marriage turned into a real marriage relationship after a while. From the first day, when the marriage turns into a real marriage, Mahmut expects Güldane to serve her and tries to assert superiority over Güldane:

Mahmut: Güldane, bring me water.

Güldane: Get up and get it yourself.

Mahmut: I said bring water!

Güldane: Hiii! (Güldane immediately gets up and brings water). (*Germany Bitter Homeland*, movie scene, 51.45 min.-51.55 min.).

In the following period, Mahmut established a relationship with a German woman; Güldane discovered and caught Mahmut. Mahmut felt entitled to cheat on Güldane because



he was a man and threatened her with violence if Güldane got divorced. The conversations between them are meaningful:

Güldane: If you are going to do this, divorce, what happens if I do the same thing to you? Then his honor would be damaged, right?

Mahmut: What are you saying? I am a man; you are a woman. Just do something like that, and you will see. I will break one of your sides; I will kill you!

Güldane: Divorce then!

Mahmut: What are you saying? And divorce? (Raises hand to Güldane). I will cause an accident! (*Germany, Bitter Homeland*, movie scene, 74.12 min.-75.15 min.).

The phenomenon of gender directly affected Mahmut's behavior towards Güldane. As a man, Mahmut acted with ease, being free and valuable. Comfortable with the role assigned to him by social norms, he shouted at Güldane and even said that he would use violence if she resisted. The film points out that Güldane is also a tool for Mahmut and reminds us of the problem of capitalist relations deepening unhappiness and alienation (Kaplan, 2017, pp. 187-192).

### Conclusion

Being interested in Turkish cinema and thinking about Turkish cinema can open the way to understanding Turkish people and the problems they face both in the past and today. Films can serve as a valuable reference source for social scientists in considering the structure of Turkish society, thinking about Turkish society, and in understanding the economic, political, sociocultural processes and difficulties that Turkey is going through. It is impossible to evaluate the creation process of a cinema film independently of social life. Because in the words of Ryan and Kellner (2010: 35), cinema is a part of the system of cultural representations that constructs social reality. Migration, one of the fundamental dynamics of social change, is an issue that needs to be carefully considered to understand Turkey's social life and structure. One of the issues that left a mark on Turkish social life is external migration, which has been increasing since the 1960s and can be considered one of the most influential and dynamic social events with its formation and results. In the mentioned years, migration from Turkey to Western Europe, especially to Germany, took place intensively and brought many transformations that can be addressed from social, economic, cultural, and ideological perspectives. Naturally, this situation had the opportunity to be reflected in the cinema.

The movie *Germany, Bitter Homeland* should not be evaluated as a movie that only covers external migration and the problems it brings with it. The film deals with the capitalist system in which human labor is commodified and its wheels in every case. In the film, concepts such as the capitalist system, social inequalities, alienation, exploitation, surplus value, and gender were divided into sections on a dystopian basis and tried to be conveyed to the audience. Many scenes in the factory are featured in the film, showing that capitalism reproduces itself every time through revolutions in the means of production on the axis of technological development. It has been shown that this situation, expressed through mechanization and automation, paves the way for the inevitability of a process in which workers are exposed to greater exploitation and unemployment.

To unravel the mystery of capitalist reality, the processes of commodity fetishism and alienation need to be examined closely. The film has also served as an essential analytical tool in this context. It was also touched upon that the alienation process, defined as the worker's reproduction of his subordination within the capitalist system, is a process that a person must go through to return to his essence. At the movie's end, Güldane not only rebels against the automation system that turns her into a machine but also declares war on the patriarchal world.

The film also offers clues about the position of women in society. The film wanted to underline that women are always given a secondary and passive role in society. The problem of cultural conflict experienced by immigrants was also mentioned. Situations that reflect their ability to maintain their cultural values on the one hand, their adaptation to German culture on the other hand, and their entering into an identity crisis on this axis are conveyed to the audience. Immigrants make a spatial change and undergo economic, political, social, cultural, and individual identity transformation.

In essence, it is thought that many issues are successfully addressed in the film, from the daily life problems of workers in Germany to unemployment problems, as well as the negativities experienced by female workers due to their sexual identity. In the film, the director has directed his camera directly to the workers' living environments, the factories they work in, and the difficulties in their daily lives, and has managed to convey all these difficulties to the audience with a cinematic language that is far from melodramatic patterns.

Films, which are an integral part of the society they depict, illuminate indicators of the realities of any period of history. In this context, the *Germany, Bitter Homeland* film deserves to be mentioned as a film that successfully sheds light on the capitalist production system and the contradictions it brought with it, as well as the issue of external migration, which was the social reality of the period it belonged to.

#### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

#### References

- Agocuk, P., Kanli, I. and Kasap, F. (2017). Representation of External Migration and Migrant Identities in Turkish Cinema from 1990's onwards. *Journal Of History Culture And Art Research*, 6(3), 505-523.
- Akgündüz, A. (2013). Bir modernleşmeyi hızlandırma projesi olarak Batı Avrupa'ya işçi göçü. In R. Funda Barbaros, E. J. Zürcher (Eds.), *Modernizmin yansımaları: 60'lı yıllarda Türkiye* (pp. 191-211). Ankara: Efil.
- Aksoy, E. (2010). Almanya'da yaşayan üçüncü kuşak Türk öğrencilerin kimlik algılamaları ve buna bağlı olarak karşılaştıkları ayrımcılık sorunları. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları*, 12(12), 7-38.
- Akyüz, S. and Dabak, B. (2017). Erkekliğin yol hali: "Sarı Mercedes" ve "Otobüs" filmlerinde erkeklik kurguları. *Fe Dergi*, 9(1), 79-91.
- Altan, H. N. and Budak, M. M. (2023). İkinci Dünya Savaşı sonrasında almanya göç politikalarının dönüşümü. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 22(4), 1409-1423.
- Çınar, Y. (2017). Türk-Alman ilişkilerinde Almanya'daki Türk göçmenler (1961-2000). *Akademik İzdüşüm Dergisi*, 2(2), 1-21.
- Erdoğan, T. (2019). Kavramsal ve kuramsal açıdan göç olgusu, A. Akgöz, D. Yörük ve H. Karpuz (Eds.) In *Geçmişten günümüze göçler*. (pp. 17-43). Konya: Anadolu Ofset.
- Demir, M. (2020). *Perdeye yansıyan gurbet, Türk dış göçü ve sinema*. İstanbul: Kriter.
- Eveline, J. and Bacchi, C. (2005). What are we mainstreaming when we mainstream gender? *International Feminist Journal of Politics*, 7(4), 496-512.
- Gören, Ş. (1979). *Almanya Acı Vatan*. İstanbul: Gülşah Film.

- Greer, I. (2016). Welfare Reform, precarity and the re-commodification of labour. *Work, Employment and Society*, 30(1), 162–173.
- Kaplan, N. (2017). *Göç kimlik çok kültürlülük Türk Sinemasında Almanya'ya göç*. İstanbul: Der.
- Kellner, D. (2013). *Sinema savaşları: Bush-Cheney döneminde Hollywood sineması ve siyaset*. (G. Koca, Trs.). İstanbul: Metis.
- Kolukıncık, S. and Duru, G. (2020). Türkiye'deki Suriyeli nüfusun sosyal ve mekansal görünümü: Adana Suriyeliler Caddesi örneği. *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*, 10, 319-337.
- Luxembourgeus, T. (2024). *Sınırşırı bir sinema Tunç Okan'ın göç üçlemesi*. İstanbul: Doruk.
- Lüleci, Y. and Kaplan, N. (2021). *Sinemada temsil ve gerçeklik*. İstanbul: Çizgi.
- Marx, K. (1906). *Capital. A critique of political economy* (E. Untermann, Trs.). New York: The Modern Library.
- Marx, K., 1818-1883. (1952). Theories of surplus value; selections. New York : International Publishers.
- Marx, K., (1867). [1967]. *Capital, Volume I*. New York, International Publishers.
- Marx, Karl, (1867/1990). *Capital. Volume 1*. London: Penguin.
- Marx, K. (1975). Economic and philosophical manuscripts, in *Early Writings* 279, 351 (R. Livingstone and G. Benton, Trs.) London: Penguin Books.
- Marx, Karl (1976a). *Kapitalizm öncesi ekonomi biçimleri*. (M. Belli, Trs.) Ankara: Sol.
- Marx, K. (1976b). *Capital, Volume 1*. London, Penguin Books.
- Marx, Karl (2007). *Yabancılaşma*. (K. Somer, Trs.). Ankara: Sol.
- Marx, K. (2011). *Kapital 1. Cilt*. (M. Selik, Trs.). İstanbul: Yordam.
- Marx, K. and Engels, F. (2014). *Komünist manifesto ve komünizmin ilkeleri*. (M. İ. Erdost, Trs.). Ankara: Sol.
- Marx, K. and Engels, F. (1992). *Manifesto of the communist party*. US: Oxford University Press.
- Marx, K. and Engels, F. (2019). The Communist Manifesto. In *Ideals and ideologies* (pp. 243-255). London: Routledge.
- Osmanoğlu, Ö. (2016). Türk Sineması'nda dış göç olgusu: Sosyo-Kültürel karşılaşmalar, kimlik çatışması ve yabancılaşma. *Marmara İletişim Dergisi*, 25, 77-98.
- Özer, İ. (2004). *Kentleşme, kentlileşme ve kentsel değişim*. Bursa: Ekin.
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk filmleri sözlüğü: Türk sinemasının yüziüncü yılına armağan*. Horizon international.
- Sarup, M. (1996). *Identity, Culture and the Post-Modern World*. The University of Georgia Press.
- Sayan-Cengiz, F. (2019). Göçmenliğe dair dönüşen temsiller ve temsilin politikası: "Almanya Acı Vatan" ve "Duvara Karşı" filmlerinin karşılaştırmalı analizi. *OPUS International Journal of Society Researches*, 13(19), 1202-1224.
- Sirkeci, M. and Erdoğan, M-M. (2012). Göç ve Türkiye. *Migration Letters*, 9(4), 297-302.
- Sözen, E. (1999). *Söylem: belirsizlik, mübadele, bilgi, güç ve refleksivite*. İstanbul: Paradigma.

Thompson, P. (1990). Crawling from the wreckage: The labor process and the politics of production. In D. Knights, & H. Willmott (Eds.), *Labour process theory*, (pp. 95–124). London: Macmillan.

Topuz, S. (1994). *Türkiyeden yurtdışına işçi göçü ve ikinci kuşak Türk işçi çocuklarının RE-integrasyonu*. Master's thesis, Istanbul University: Social Sciences Institute.

Wayne, M. (2011). *Sinemayı anlamak: Marksist perspektifler*. (E. Yılmaz, Trs.). Ankara: De Ki.

Yalçın, C. (2004). *Göç sosyolojisi*. Ankara: Anı.



-Araştırma Makalesi-

## Blaxploitation Sinemasında “Çokluk”: Shaft (1971) Filmi Örneği

Serbay Çelebi\*

### Özet

Blaxploitation sineması, 1970’lerin başında Amerika Birleşik Devletleri’nde sömürü filmleri türünde bir yenilik olarak ortaya çıkmıştır. Ana belirleyici özelliği, siyahi bir karakterin kentsel ortamlardaki deneyimlerine odaklanmasıdır. Bu tür, esas olarak dönemin sosyo-politik ortamına bağlı olarak geliştirilmiştir; esas olarak, sivil haklar hareketinin yükselişiyle damgalanmıştır. Bu siyasi ortam, güçlü Siyah ana karakterler ve güncel sosyal meselelerle ilgili temalar içeren filmlerin geliştirilmesine olanak sağlamıştır. Shaft’ın ve diğer çağdaşlarının siyahi izleyiciler nezdindeki başarısında baskın olan şey, heterojen bir tekilliğin yaratılmasına katkıda bulunmak olmuştur. Bu tekillik hem dönemin Hollywood hikaye geleneğine hem de sosyopolitik bağlamın altını çizen daha büyük güç yapılarına karşı anlatılar sunmaya devam etmiştir. Genel olarak, siyahi deneyim ve bakış açısını ön plana çıkaran Blaxploitation filmleri, hegemonik Hollywood anlatılarına meydan okumuş ve siyahi temsiller ve anlatılar için bir platform sağlamıştır.

Hardt ve Negri’nin biyopolitik çerçevede ele aldığı, “çokluk”, tek bir birim ya da kimlik olarak birleştirilmek istemeyen çeşitli iç farklılıkları barındırır. Kavramsal olarak farklı kültürler, ırklar, etnik kökenler, cinsiyetler, cinsel yönelimler, dünya görüşleri ve arzular arasında inşa edilir. Heterojenlik ve çeşitliliğe odaklanma yönünde bir hareket söz konusudur; bu da egemen güç oluşumlarına ilişkin tekdüzeliliğin tam tersidir. Dolayısıyla çokluk, birleşik, tutarlı ve homojen bir unsur değil, ifadeleri ve çıkarları farklı olan ancak iş birliği yapma kabiliyetine sahip çok sayıda tekilliğin varlığıdır. Bu nedenle bu makale, Shaft filmi aracılığıyla sunulan egemen güç yapıları içindeki çokluğu ortaya çıkarmayı ve içerdiği heterojen tekillikleri biyopolitik eleştiri yoluyla analiz etmeyi amaçlamaktadır. Makale, filmin metinsel analizi olarak nitel içerik analizini kullanmaktadır. Hibrit kimlikler bu bağlamda, Hardt ve Negri’ye göre ‘çokluğun’ görsel bir örneği olarak görülebilecek John Shaft, Vic Androzzi ve Ben Buford’un belirli sekansları aracılığıyla incelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Shaft, Blaxploitation, Çokluk, İktidar, Hardt ve Negri

\*Arş. Gör., Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye.

E-mail: serbaycelebi@trakya.edu.tr

ORCID : 0009-0001-9248-4035

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1508245

Çelebi, M., (2025). Blaxploitation Sinemasında “Çokluk”: Shaft (1971) Filmi Örneği. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı:19, 115-140. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1508245

Geliş Tarihi: 01.07.2024

Kabul Tarihi: 12.11.2024



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Research Article-

## “Multiplicity” in Blaxploitation Cinema: The Case of *Shaft* (1971)

Serbay Çelebi\*

### Abstract

*Blaxploitation cinema emerged in the United States in the early 1970s as an innovation in the exploitation film genre. Its main defining characteristic is its focus on the experiences of black characters in urban settings. This genre was developed mainly due to the socio-political environment of the time, mainly marked by the rise of the civil rights movement. This political environment allowed for the development of films with strong black lead characters and themes related to contemporary social issues. What was dominant in the success of Shaft and its contemporaries with black audiences was that they contributed to the creation of a heterogeneous singularity. This singularity continued to offer counter-narratives to both the Hollywood narrative tradition of the time and to larger power structures that underscored sociopolitical contexts. Overall, by foregrounding black experience and perspective, Blaxploitation films challenged hegemonic Hollywood narratives and provided a platform for black representations and narratives.*

*As Hardt and Negri put it, multiplicity contains a variety of internal differences that do not want to be unified into a single unit or identity. It is conceptually constructed across different cultures, races, ethnicities, genders, sexual orientations, worldviews, and desires. There is a movement towards a focus on heterogeneity and diversity, which is the opposite of the uniformity associated with dominant power formations. Multiplicity is therefore not a unified, coherent, and homogeneous element but rather the presence of multiple singularities with different expressions and interests but with the ability to cooperate. Therefore, this article aims to reveal the multiplicity within the dominant power structures presented through the film Shaft and to analyze the heterogeneous singularities it contains through character and narrative analysis. The article uses qualitative content analysis as a textual analysis of the film. Hybrid identities are analyzed in this context as represented through specific sequences of John Shaft, Vic Androzzi, and Ben Buford, which, according to Hardt and Negri, can be seen as a visual example of ‘multiplicity’.*

**Keywords:** Shaft, Blaxploitation, Multitude, Power, Hardt & Negri

\* Res. Assist., Trakya University, Faculty of Fine Arts, Türkiye.

E-mail: serbaycelebi@trakya.edu.tr

ORCID : 0009-0001-9248-4035

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1508245

Çelebi, M., (2025). Blaxploitation Sinemasında “Çokluk”: Shaft (1971) Filmi Örneği. *Sinefilozofi Dergisi*, No:19, 115-140. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1508245

Received: 01.07.2024

Accepted: 12.11.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

### Extended Abstract

Film criticism often tries to establish a relationship between the films under analysis and the audience, thereby providing avenues for arriving at various perspectives and intellectual engagement with the film rather than mere sensory appreciation. It looks at films as texts and locates criticism to reopen and sustain the influence of the movie on one's cognitive faculties. Film criticism does not take care of the absolute truth; it opens up the meaning spectrum through intellectual interaction. This approach to biopolitical film criticism takes on board a manner in which films reflect and subvert at once social power arrangements of surveillance, control, and resistance. This makes it possible to comprehend films differently: how they deal with politics and life.

Blaxploitation, developed in the early 1970s, is a form of cinema that portrays black characters in an urban setting and is a response to the economic crisis of Hollywood and the Civil Rights Movement. Movies like "Cotton Comes to Harlem" and "Sweet Sweetback's Baadasssss Song" enhanced blacks' consumer power, so Blaxploitation was the fastest-growing sector of cinema. These movies have generated excitement among black audiences with antagonistic, even militant, characters in open rebellion against all types of stereotyping and discrimination. In films like "Super Fly," "Sweet Sweetback's Badass Song," and "Blue Collar," the real lives of blacks in urban America are entertainingly commented on, even in social and political aspects. Blaxploitation films, though almost all criticized for being exploitation and stereotypes, gave power back to black audiences by realistically representing images of urban life that addressed crime, poverty, and racism. As such, strong black characters who rebel against oppression will be presented, thus contributing to the social and cultural topography of the 1970s. The genre came out of the black community and an increasing political consciousness and dissatisfaction with the images Hollywood was giving to African Americans. Such controversy does not diminish the importance of these films for contemporary cinematography and culture, where they stand out as a nuanced vision of black life and power.

Antonio Negri and Michael Hardt, leading political philosophers, further did the most to enlarge biopolitics from a Foucauldian concept: worldwide power relations governing lives and the process of socialization. They postulate that it is biopower that creates and governs social life, with an emphasis on the potential of the multitude to generate resistance against power and change in society. In his opinion, modern biopower invests in life, gets entangled with capitalism, produces the social order, and practices managing populations. This kind of governance extends to all aspects of existence and, hence, calls for resistance and transformation from within.

The biopolitics of production interweaves economic production with the regulation of life. According to Hardt and Negri, modern biopolitical power expands its exercise through economic and social devices that structure labor and production. This reiterates the multitudes' resistance and transformation against such power articulations, which would provide ways for a new form of democratic politics that is based on life and collective action. It in turn supports the theorization of new sovereign arrangements and juridical structures that will operate within and against developments in biopolitics.

Shaft is a landmark film in the Blaxploitation genre, directed by Gordon Parks in 1971. The film took the leading elements of crime and thriller genres, creating a story about private detective John Shaft, who smoothly made his way through the mean and criminal world of New York City. Shaft was hired by a crime boss from Harlem to rescue his kidnapped daughter, taken by the Italian mafia. The movie is not only a powerful representation of a strong Black lead character but also carries in its core the forever iconic soundtrack by the great Isaac Hayes, a true defining signature for the legacy of this movie. The three acts develop the character of Shaft and proceed with the escalation of tension due to confrontations and coalitions. An independent shaft and strategic alliances point toward a conflict between institutional power and individual resistance. The story deals with racial dynamics and prejudices, reflecting the struggles of black Americans during the 1970s.

"Shaft" would be considered a classic example of Blaxploitation cinema, where the setting within the urban landscape is well utilized to mirror African-American life, which is rife with crime, poverty,

*and racism. A solid black lead, represented by a character like John Shaft, who is a very independent man facing all forms of racial threats and intimidation, is never uncommon in Blaxploitation films. Isaac Hayes's soundtrack to the movie is as iconic and, in its own way, equally vital to this cultural resonance. The strong visual style of this movie also helps the case. Shaft's powerful and wanted character denies the negative images of black characters given by the cinema. As such, narrative, music, and visual elements go towards creating a unique aesthetic and strike common chords amongst black audiences regarding issues of identity and empowerment. The character of Shaft in that movie, like this independent and powerful character, embodies the resistance of many against imperialist power. It truly speaks to the takeover of public space and the larger struggle of marginalized communities against the dominant power structure. His being haunted by all sorts of people in Harlem underlies the importance of being one with others—of solidarity and the collective power of people. The character of Shaft is effectively a biopolitical figure who is integrated into the system but retains autonomy, reflecting the potentiality of the multitude to resist and navigate institutional domination. The film thus epitomizes the biopolitical concept of multiplicity, emphasizing collective strength and empowerment against oppressive forces*

## Giriş

Biyopolitika ve film eleştirisi arasındaki diyalektik etkileşim, sinema metinlerindeki iktidar, yaşam ve temsil arasındaki dinamik ilişkiyi aydınlatmaktadır. Yaşamın ve bedenlerin yönetimini inceleyen biyopolitika, filmlerin toplumsal güç yapılarını nasıl hem yansıtabildiğini hem de bunlara nasıl karşı çıkabildiğini ortaya koyarak film eleştirisiyle kesişir. Bu mercekle sayesinde, film eleştirisi yalnızca bir filmin estetik ve anlatı unsurlarını deşifre etmekle kalmaz, aynı zamanda bu unsurların gözetim, kontrol ve direniş gibi daha geniş biyopolitik temalarla nasıl ilişki kurduğunu da sorgular. Filmleri bu çerçevede eleştirel olarak analiz ederek, sinemanın biyopolitik söyleme nasıl katıldığını, insan varlığını yöneten normları ve ideolojileri nasıl güçlendirdiğini ya da bunlara nasıl meydan okuduğunu öngörebilmek mümkündür. Dolayısıyla biyopolitik yaklaşım, bu filmlere dair kavrayışımızı zenginleştirerek, sinemasal temsil ile yaşam politikasının kendisi arasındaki etkileşime dair derin kavrayışlar sunmaktadır.

Bir film analizi yöntemi olarak biyopolitik eleştiri, tematik ve stilistik incelemesiyle kendisini diğer eleştiri biçimlerinden ayırarak eseri daha iyi kavramamıza olanak sağlamaktadır. Bu çerçevede, *Shaft* filminde (Gordon Parks, 1971) incelenen egemen iktidar, çokluk ve melezlik gibi çerçevelerle biyopolitik eleştirinin ele aldığı temel konular arasında kayda değer bir paralellik gözlemlenmiştir.

Bu bağlamda bu makale nitel analitik bir inceleme olmakla birlikte, çalışmanın temel amacı; metinsel ve görsel analiz yoluyla *Shaft* filminin tematik ve biçimsel boyutları hakkında farklı niteliksel okumalara ulaşabilmektir. Bu sayede filmin Blaxploitation sinemasında oynadığı rolün netleştirilmesi ve biyopolitik ve sosyolojik eleştiriye yeni bir vizyon kazandırılması hedeflenmektedir. Bu bağlamda araştırma, özellikle Blaxploitation sineması bağlamında metinsel ve görsel analiz yoluyla ele alınan çokluk, egemen iktidar ve melezlik gibi eleştirel kavramların birbirine bağlanmasına katkıda bulunacaktır.

Dolayısıyla bu çalışma üç farklı başlık altında irdelenmiştir. İlk kısımda; Blaxploitation filmlerin politik ve sosyolojik boyutları incelenmiştir. İkinci kısımda; Hardt ve Negri'nin kuramsallaştırdığı "Çokluk" kavramı biyopolitik pencereden egemen iktidar, melezlik, heterojenlik çerçevesinde incelenmiştir. Son kısımda; *Shaft* (1971) filmindeki belirli sekanslar aracılığıyla Hardt ve Negri'ye göre "çokluğun" görsel bir örneği olarak görülebilecek John Shaft, Vic Androzzi ve Ben Buford'un çerçevesinde şekillenen anlatı etrafındaki karakterler ve durumlar metinsel analiz yöntemiyle filmde görsellerle desteklenmiştir.



### Blaxploitation Sineması

“Savaş sonrası yıllarda ırk meselesi, genellikle toplumsal sorun filmleri olarak adlandırılan bir grup sinema filminde yaygın bir tema haline gelmiştir” (Lawrence, 2007, pp. 11). Blaxploitation sineması, 70’li yılların başında Amerika Birleşik Devletleri’nde filizlenen ve siyahi karakterlerin kentsel yaşamı içinde rol almasına dayanan bir sömürü filmi türüdür. “Blaxploitation filmleri 1970-1975 yılları arasında hem siyah hem de beyaz film yönetmenleri tarafından siyah film izleyicisini sömürmek için yapılan filmler olarak tanımlanmaktadır” (Lawrence, 2007, pp. 18). Bu filmlerde “kahramanlar, olay örgüsünün ayrılmaz bir parçası olan diğer siyah karakterlerle çevrilidir. Filmlerin kahramanları genellikle bu karakterlerle birlikte ya da onlara karşıt olarak işlev görür” (Lawrence, 2007, pp. 19).

“Sömürü filmi yapımcıları, filmlerinin tanınmış yıldızlardan ya da geleneksel türlerin sağladığı tanınırlıktan yoksun olması nedeniyle, izleyicilerin dikkatini çekmek için ekstra bir avantaja ihtiyaç duyduklarını kabul etmişlerdir” (Schaefer, 1999, pp. 4). Sömürü filmi terimi, tipik afişler, fragmanlar ve gazete ilanlarının ötesine geçen sömürü, reklam veya tanıtım tekniklerinden türetilmiştir “Savaş sonrası yıllarda, sömürü filmi tanımı giderek genişlemiş ve neredeyse tüm düşük bütçeli filmleri kapsar hale gelmiştir. 1960’lar ve 1970’lerde bu terim, “Sexploitation” ve “Blaxploitation” filmlerinde olduğu gibi, sömürülen konuyu belirtmek için değiştirilmiştir” (Schaefer, 1999, pp. 4) “Blaxploitation filmleri genellikle Amerika’daki siyah deneyimini ele alan olay örgüsü temaları içerir. Daha önce de belirtildiği gibi, baskı genellikle metaforik olarak ele alınırken, uyuşturucu kullanımının tehlikeleri, polis şiddeti ve ırksal profillemeye gibi konular daha doğrudan sunulur” (Lawrence, 2007, pp. 19).

“Beyaz film yapımcıları 1970’lerde Afro-Amerikan izleyicileri hedef alan Blaxploitation filmlerinde aşırı cinselleştirilmiş, şiddet yanlısı siyah erkeklik stereotipini tartışmalı bir şekilde indirgeyici bir şekilde geliştirdiklerinde bile “(Mathijs ve Mendik, 2011, pp. 182) “stüdyolar iflasın eşiğinde olduğu zaman ve kendilerini mali çöküşten kurtarmanın yollarını aramışlardır. Başarılı filmlerin gösterime girmesinin ardından Hollywood siyah izleyicinin tüketici gücünün farkına varmış ve bu da Blaxploitation filmlerinin” akınına yol açmıştır (Guerrero, 1993, pp. 83). “Film yapımcıları, siyah topluluklarda süregelen yoksulluk ve kamu kaynaklarının yetersizliği konusundaki, aşırı tüketimi, toplumsal cinsiyetin sömürülmesini ve uyuşturucu ticareti de dahil olmak üzere yasa dışı faaliyetleri, “sistemi alt etmenin” geçerli bir stratejisi olarak yücelten çarpık bir politik mesaj yaymışlardır” (Brown ve Kopano, 2014, p. 103). Filmler, Hollywood’un düşen gelirlerini artırmak amacıyla Afrikalı Amerikalıları sinema salonlarına çekmek için tasarlanmıştır. “Bu filmlerdeki Siyah Güç Hareketi’nin (BPM) temsili, sinemaseverler için siyah güç ideolojisinin çekiciliğini etkisiz hale getirmek amacıyla tasarlanmıştır” (Brown ve Kopano, 2014, p. 103).

1909 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nde kurulan NAACP (National Association for the Advancement of Colored People / Renkli İnsanların Gelişimi İçin Ulusal Dernek), Afro-Amerikan toplulukların haklarını savunmayı ve sosyal adaletsizliklere karşı mücadele etmeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda, 20. yüzyılın ortalarına doğru Amerikan sinemasında Afro-Amerikan toplulukların temsili üzerinde önemli bir etki yaratılmıştır. “NAACP, “siyah” ve “sömürü” kelimelerini birleştirerek yeni bir film türünü tanımlamak amacıyla “Blaxploitation” terimi ortaya atılmıştır “(Webb ve Savage, 2004, p. 3). Bu tür, Afro-Amerikan karakterlerin hem ekonomik hem de sosyal baskılara karşı verdikleri mücadeleyi yaratıcı yollarla sergileyerek bir nevi direnişi temsil etmiştir. Nitekim, “Blaxploitation türü, baskıya karşı yaratıcı yollarla mücadele eden Afro-Amerikan kahramanların sergilenmesine yardımcı olmuştur” (Webb ve Savage, 2004, p. 3).

Bu filmler, genellikle düşük bütçelerle çekilmiş olmasına rağmen, karakterlerin karizmatik konuşmaları ve güçlü cinsel çekicilikleriyle dikkat çekmiştir. Ayrıca, filmlerin taşıdığı güçlendirme mesajı, Afro-Amerikan izleyici kitlesi üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Bu nedenle, “bu filmlerin bütçeleri en iyi ihtimalle asgari düzeyde olmuştur,

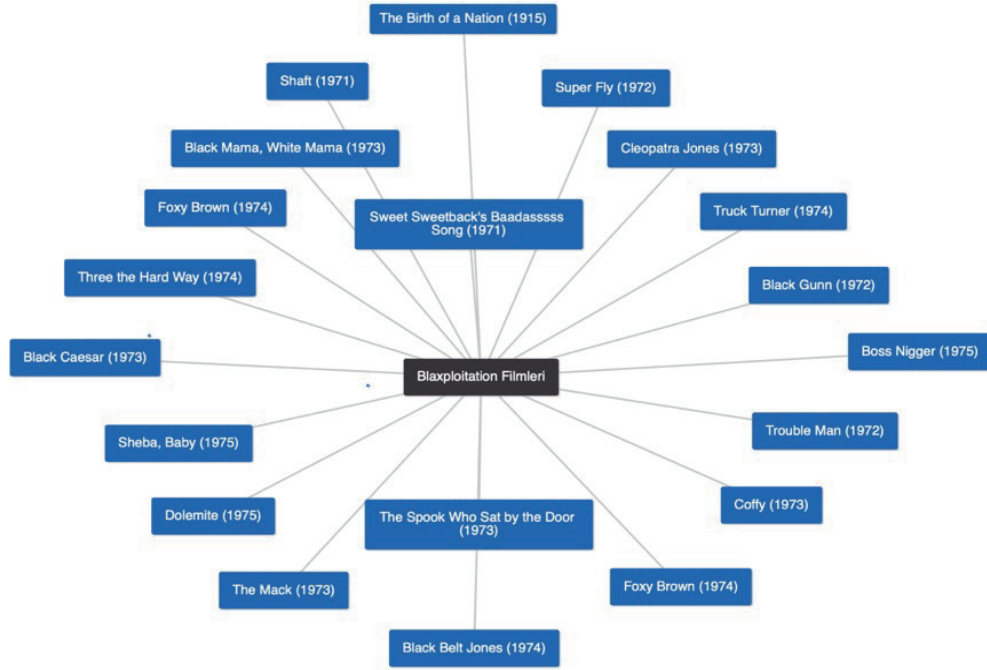
ancak karakterlerin havalı konuşmaları, büyük cinsel çekicilikleri ve güçlendirme mesajı, Blaxploitation sinemasını ve kahramanlarını hedef kitleleri arasında bir hit haline getirmiştir” (Webb ve Savage, 2004, p. 5). Bu yönüyle Blaxploitation, Afro-Amerikan sinemasının ve kültürel temsilinin önemli bir dönüm noktası olmuştur. “Bu filmlerin bütçeleri en iyi ihtimalle asgari düzeyde olmuştur, ancak karakterlerin havalı konuşmaları, büyük cinsel çekicilikleri ve güçlendirme mesajı, Blaxploitation sinemasını ve kahramanlarını hedef kitleleri arasında bir hit haline getirmiştir” (Webb ve Savage, 2004, p. 5) Blaxploitation sineması, Afro-Amerikan deneyimini beyaz perdede daha önce hiç görülmemiş bir şekilde sunarak, siyah topluluğa hem eğlence hem de güçlendirme fırsatı sağlamıştır. Düşük bütçelere rağmen karakterlerin kendinden emin duruşları ve havalı tavırlarıyla izleyiciyi cezbetmiştir. Ancak, eleştirmenler Blaxploitation filmlerinin karakter gelişimindeki statiklik ve yüzeyselliği vurgulamışlardır. Bunun aksine, 1970’lerden sonra üretilen Siyah realizmi filmleri, Blaxploitation filmlerinin aksine karakterlerin dinamik bir şekilde büyüyüp olgunlaştığı ve sosyal bilinç kazandığı daha derinlikli hikayelere odaklanmıştır. “Siyah realizmi filmleri, 1970’lerin Blaxploitation serisinden karakter gelişimi açısından ayrılır. Blaxploitation’daki statik karakterlerden farklı olarak, yeni realizm filmlerinin karakterleri, hikaye ilerledikçe engelleri aşarak olgunlaşır ve topluma yönelik bir duyarlılık politikası geliştirirler, değişirler” (Diawara, 1993, pp. 19).

“Blaxploitation sineması, çoğunluğu beyaz, erkek, heteroseksüel izleyicilere hitap etmekten ibaret değildir. Sadece karakterleri sömürmek de değildir. Bu, sosyal bir açıklama yapmak için senaryoları, karakterleri ve malzemeyi kullanmakla ilgilidir” (Mathijs ve Mendik, 2011, pp. 186) “1970’lerde, iki büyük çizgi roman yayınevi olan DC Comics ve Marvel Comics, siyah süper kahraman karakterleri yaratmaya çalışmıştır. Ancak kalıcı bir başarı elde edememişlerdir, çünkü siyah karakterleri yaygın olarak gösteren blaxploitation filmlerindeki sınırlı stereotiplerle fazla özdeşleşmiştir” (Brown, 2001, pp. 4). Çünkü “Blaxploitation, esasen gerçek bir türden ziyade, ağırlıklı olarak Afrikalı Amerikalı izleyicileri hedeflemeyi amaçlayan bir yapım, pazarlama ve dağıtım taktiği olarak kullanılmıştır.” (Brown ve Kopano, 2014, p. 162). Bu yüzden bağımsız sömürü film yapımcıları, “mahalle” pazarına girebilmek için Siyah oyuncular ve temalar içeren filmler yaratmışlardır. *Sweet Sweetback’s Baadasssss Song* (1971) ve *Shaft* (1971) gibi filmler bunu daha da kanıtlayarak türün belirlenmesine katkıda bulunmuştur.

Mathijs ve Mendik’e göre bu yöntem Blaxploitation filmleri için net bir analiz sunması şüphelidir. “1970’lerin sivil haklar grupları arasında Blaxploitation filmlerindeki indirgeyici stereotiplere yönelik tepkiler iyi belgelenmiş olsa da bu tür stereotipik rollerin aşırılığının o dönemde bazı Afrikalı Amerikalı izleyiciler için ne ölçüde (yarı) ironik bir zevk kaynağı olduğunu da sorabiliriz” (Mathijs ve Mendik, 2011, pp. 193)

Bu yönüyle Blaxploitation filmleri, baskıcı “beyaz elit kesim”den gelen baskıya karşı muzaffer siyah muhalefet olarak hizmet etmek için klişelere ve siyah ayrımcılığına karşı duran agresif ve militan siyah karakterler sunarak siyah izleyicileri güçlendirmiştir. Lawrence bu filmleri;

1800’lerin sonlarında sinema endüstrisinin gelişmesinden bu yana, bu araç siyahları Amerika’daki sosyo-politik konumlarını yansıtacak şekilde sunmuştur. Beyaz çoğunluk tarafından aşağı görülen siyahlar, filmlerde de bu şekilde tasvir edilmiştir. Bu filmler ve dönemin diğer pek çok filmi, siyahları, beyaz efendileri için kendilerini feda etmedikleri sürece ciddiye alınmaması gereken alay nesneleri olarak tasvir etmektedir şeklinde betimlemektedir (Lawrence, 2007, pp. 1).



Görsel 1. Blaxploitation Filmleri Şeması (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur)

Görsel 1’de de gösterildiği gibi; Blaxploitation filmlerinin popüler örneklerini detaylı bir şekilde irdeleyerek film içerikleri ve dönemin şartları hakkında söz sahibi olmak için konularının analiz edilmesi gerekir; ilk olarak *Super Fly* (Gordon Parks Jr 1972) filmini içerik bakımından incelenmelidir.

*Super Fly* (Gordon Parks Jr 1972), Gordon Parks Jr. tarafından yönetilen bir Blaxploitation filmidir. Harlem’de çalışan, bilgili ve yenilikçi bir kokain satıcısı olan Youngblood Priest’in hikayesini anlatır. Hayatını temizlemek için uyuşturucu oyunundan çıkmaya çalışır. Mümkün olan her şekilde, çıkış yolunu finanse edebilecek paraya sahip olabileceği son bir büyük anlaşma yapmak ister. Bu amaçla, 30 kilo kokain satmaya pek de istekli olmayan ortağı Eddie ile dostluk kurar. Priest, diğer polis arkadaşlarının ve diğer uyuşturucu tacirlerinin de tehdidi altına girer. Tüm bu süreç boyunca, sokak zekâsı ve aklı ona yardımcı olur. Sonunda Priest’in başarısı, tüm kötü adamları alt etmesi, kendini pençelerden kurtarması ve geleceğini bir suçlunun hayatından satın almayı başarmasıyla zafere ulaşır.

İkinci film; Melvin Van Peebles imzalı 1971’de çekilen ve tartışmalı bir film olan *Sweet Sweetback’s Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971) filmidir. Filmde siyah bir kadın bir genelevde çalışmaktadır. İki beyaz polis hıçkırığa hıçkırığa ağlayan bir Kara Panter’i öldürünce, Sweetback ikisini de öldürür ve bir kaçak haline gelir, daha sonra Los Angeles’taki arkadaşları, ona saklanacak bir yer sağlarlar, böylece sürekli kanundan kaçan bir karaktere dönüşür. Film, Sweetback’in nihayet Meksika’ya geçmesiyle doruğa ulaşır, ancak o zaman bile Sweetback’in kaderi tam olarak belli değildir. Film Sweetback karakteri ve senaryo yapısıyla iktidara karşı devam eden mücadeleyi temsil eder.

Üçüncü film ise; Paul Schrader’in senaryosunu yazdığı *Blue Collar* (Paul Schrader, 1978) filmidir. Detroit’te çalışan üç otomotiv işçisini (Zeke (Richard Pryor), Jerry (Harvey Keitel) ve Smokey (Yaphet Kotto) canlandırmaktadır. Bu işçiler hem az maaş çeklerinden hem de yozlaşmış sendikadan bıkip sonunda sendikanın kasasını soymak için anlaşılır. Yaptıkları soygun onlara çok az para kazandırır ama çok daha fazlasını ortaya çıkarır: Kasada sendikanın yasadışı faaliyetlerinin listelendiği bir defter vardır. Sendika ve şirket arasında sıkışıp kalırlar ve işçilerin ihaneti yüzünden şiddet ve ihanet artar. Filmin sonunda, bu baskı onların dostluklarını kaybetmelerine neden olur, dolayısıyla işçi sınıfı sömürsünün ve sistemik yozlaşmanın bazı acımasız gerçekçi etkilerinin altını çizen bir trajik sonla biter.

Görsel 1’de gösterilen *The Birth of a Nation* (1915) filmi gibi anti-blaxploitation filmler ise “geçmişteki ve günümüzdeki sosyo-kültürel eşitsizlikler nedeniyle, beyaz, hegemonik kültürlerin beyaz olmayan, ikincilleştirilmiş kültürlerden malzeme pastışlemesi” (Mathijs ve Mendik, 2011, pp. 183) yoluyla ile ters bir korelasyon kurmaktadır. Aynı zamanda “büyük ölçüde yanlış temsil edebilecek ifadeleri güvenli bir şekilde yapmanın bir yolu olarak beyaz olmayan karakterler aracılığıyla kolayca vantrilokluk yapabilir ve aynı zamanda bu tür yanlış temsillerin günümüzde devam etmesine izin veren eşitsiz ırksal güç tarihlerini inkar edebilir” (Mathijs ve Mendik, 2011, pp. 183). Bu filmler “beyaz erkekliğin egemenliğine yönelik çağdaş siyasi meydan okumalara potansiyel olarak direnebilir” (Mathijs ve Mendik, 2011, pp. 185).

Blaxploitation filmleri, Afro-Amerikan yaşamını şehir hayatında tasvir etmeleriyle her zaman büyük ilgi çekmiştir. Bu filmler, özellikle 1970’lerden itibaren şehir içindeki yaşamın gerçekliğini izleyicilere net ve somut bir şekilde sunmayı başarmıştır. Corbin’in belirttiği üzere, Blaxploitation filmleri, “şehir manzaralarının detaylı şekilde aktarılmasına yaptığı vurgu ile izleyiciye iki farklı bakış açısı sunar: Gettoya aşına olmayan izleyiciler için bu filmler antropolojik belge niteliği taşıırken, gettoya aşına olanlar için ise yerin otantikliğiyle ve oradaki dinamizmiyle özdeşleşme fırsatı sunar” (Corbin, 2019, pp. 74). Böylece, bu filmler hem getto dışındaki hem de içindeki izleyicileri farklı şekillerde etkileyerek, Afro-Amerikan yaşamının güçlü bir yansımasını oluşturur.

II. Dünya Savaşı’ndan sonra Hollywood sinemasında yeni bir sosyal sorumluluk anlayışı doğmuş ve bu da sinemanın sorun odaklı filmler üretmesine yol açmıştır. 1940’ların sonları ve 1950’lerin başlarında, Amerikan film endüstrisi özellikle ırk ilişkilerine odaklanan filmler yaparak, toplumdaki siyah-beyaz etkileşimlerindeki eşitsizliklere dikkat çekmeye çalışmıştır. Bu filmler, genellikle “zenci sorunu” filmleri olarak anılmış ve bu etkileşimleri eğitici ve tartışmacı bir üslupla yansıtmıştır. Ancak Lawrence’ın belirttiği gibi, bu filmler ilerici sosyopolitik hedefler taşısa da kullanılan etnik terimler, dönemin ırksal normlarının ne kadar köklü olduğunu gözler önüne sermektedir. Lawrence, bunu şu şekilde ifade eder: Hollywood, “1940’ların sonları ve 1950’lerin başında yeniden sorun odaklı filmler yapmaya başlamıştır, ancak bu filmler, sıklıkla siyah-beyaz ilişkilerini ele alan filmler” olarak adlandırılmıştır (Lawrence, 2007, pp. 7).

Blaxploitation filmleri, çoğunlukla şehirde büyüyen genç Afrikalı Amerikalıların, özellikle erkeklerin, hikayelerine odaklanır. Corbin’e göre, “bu yapımlar genellikle mahalle ortamını sembolik bir alan olarak kullanır ve gençlik kültürü ile rap müziğiyle bağlantılı ergenlik anlatıları sunar. Ancak bu filmler, beyaz kurumlarla savaştan çok, erkek rol modellerinin eksikliğine dikkat çeker” (Corbin, 2019, pp. 139). Öte yandan, Lawrence’ın belirttiği gibi, “tamamen siyahlardan oluşan Hollywood yapımları genellikle başarısız olmuş ve bu durum, siyah karakterlerin yanı sıra siyah oyuncuların da marjinalleştirildiğini gösterir. Siyah topluluklardan çıkan ırk filmleri varken, Hollywood’un tamamen siyah yapımları, Afrikalı Amerikalılar hakkındaki beyaz kültürel mitleri sürdürmeye devam etmiştir” (Lawrence, 2007, pp. 7).

1960 ve 1970’li yıllar, Hollywood’un Afro-Amerikan izleyicilere yönelik filmlerle ticari başarı sağlayabileceğini fark ettiği ve bu nedenle “Blaxploitation” türünü geliştirdiği bir dönem olarak öne çıkmaktadır. “Bu filmlerin, siyasallaştırılmış temsildeki çelişkileri müzakere etmedeki başarısızlığı, daha sonra ortaya çıkan endüstriyel belirsizliklerin habercisi olarak dikkat çekicidir” Blaxploitation, gerçek anlamda Siyah bir sinemanın önünü tıkamak amacıyla, Siyah militanlığın sulandırılmış bir biçimini sömürmüştür. “Blaxploitation filmleri, 1970-1975 yılları arasında hem siyah hem de beyaz film yapımcıları tarafından siyah izleyici kitlesini hedef alarak üretilmiştir” (Lawrence, 2007, pp. 17). “Disiplin çağında direnişin temel kavramı sabotaj iken, imparatorluk kontrolünün hüküm sürdüğü dönemde moderniteye karşı-olmak genellikle güçlerin doğrudan ve/veya diyalektik bir karşıtlığı anlamına gelirken, postmodernitede karşı-olmak, ancak dolaylı veya çapraz bir duruşla gerçekleşebilir.” (Hardt and Negri 2000, p. 212). Bu yüzden sömürü sineması, sivil haklar hareketine ve siyah kültür ile



deneyimlerinin daha iyi temsil edilmesine yönelik taleplere yanıt olarak ortaya çıkmış ve daha önce yeterince hedeflenmeyen bir pazarı ticari bir strateji ile genişletmiştir. Lawrence'a göre, "Hareket, *Cotton Comes to Harlem* (1970) ile başlamış, ardından *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1970), *Shaft* (1971) ve *Super Fly* (1972) gibi öncü yapımlarla devam etmiştir" (Lawrence, 2007, pp. 17).

"Blaxploitation sineması, Siyah ruhunu beyaz iktidar yapısının tarihsel manipülasyonundan geri almaya çalışmıştır" (Bausch, 2013, pp. 259). Daha sonraki dönemlerde Amerika; 1950'ler ve 1960'lar boyunca ilerlerken sosyal, politik ve ekonomik iklim büyük ölçüde değişmeye başlamıştır. Lawrence bu durumu; "Sivil Haklar Hareketi, Vietnam Savaşı ve bir dizi başka olay ulusal tavrı değiştirerek kara sömürü ya da blaxploitation filmlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır" şeklinde aktarır (Lawrence, 2007, pp. 18). Guerrero'ya bunu destekleyerek siyasi bir arka planının olduğunu belirtir;

Blaxploitation filmleri, siyahların artan siyasi ve sosyal bilincinin bir ürünü olarak ortaya çıkmış ve bu durum, sinema perdesinde Afro-Amerikan insanlığının tam anlamıyla yansıtılmasını arzulayan geniş bir siyah izleyici kitlesine evrilmiştir" (Guerrero, 1993, pp. 69-70). Artan siyah izleyici kitlesinin etkisi, sinema endüstrisini Blaxploitation'ın yükselişine tanıklık etmeye zorlamış; Afrikalı Amerikalılar, kendilerini Hollywood'un yaygın kaba stereotiplerinin ötesinde görme arzusuyla sinemada kendilerine yer edinmeye başlamışlardır. Guerrero'ya göre "Bu dönemde Afro-Amerikan kimlik politikalarındaki yükseliş, Hollywood'un Afro-Amerikalıları sürekli aşağılayıcı bir şekilde tasvir etmesine karşı, siyah liderler, sanatçılar ve entelektüeller arasında güçlü bir eleştirel hoşnutsuzluk yaratmıştır. (Guerrero, 1993, pp. 69-70)

Blaxploitation türü, siyah izleyicilerin daha doğru ve onurlu temsillere yönelik derin arzularına hitap ederek siyah kültürel anlatıların ön plana çıkmasında önemli bir rol oynamıştır. Lawrence, bu filmlerin pazarlanma stratejisini açıklarken, "1970-1975 yılları arasında kara sömürü filmlerinin hem siyah hem de beyaz yapımcılar tarafından, siyah izleyiciyi sömürmek amacıyla" yapıldığını belirtir. Reklam ve tanıtım kampanyalarının, Blaxploitation filmlerinde yer alan içerikle bağ kurabilecek siyahlara yönelik olarak tasarlandığını vurgular. Ancak Lawrence, "aynı zamanda tarihsel olarak tüm Hollywood filmlerinin benzer şekilde pazarladığını" ifade eder. Dolayısıyla, "Blaxploitation filmlerinin reklam ve tanıtım ekipleri, bu yapımları tanıtırken aslında standart endüstri uygulamalarını kullanmışlardır" (Lawrence, 2007, pp. 22).

1970'lerde Blaxploitation sineması, siyahların ekranda daha yenilikçi ve karmaşık bir şekilde temsil edilmesi için yeni bir standart belirlemiş ve popüler kültürde önemli bir araç haline gelmiştir. Lawrence'ın belirttiği gibi, "bu filmler siyah karakterleri polis dedektifleri, kanunsuzlar ve pezevenkler gibi rollerde göstererek siyahların tek tip bir grup olmadığını" vurgular. (Lawrence, 2007, pp. 19). Filmler, sistematik olarak ırkçı bir toplumda siyahların direncini trajik bir şekilde betimlerken aynı zamanda güçlendirici bir etki de yaratmıştır. Blaxploitation sineması, siyah toplumun farklı deneyim ve dinamik güçlerini yansıtan bir sosyokültürel temsil biçimi olarak dikkat çekmiştir. "Bu karakterler, siyahlıklarını muhafaza ederken, sistem içinde hayatta kalma ve düzene uyum sağlama becerisine sahiptir. Örneğin, John Shaft gibi karakterler, sistemin bir parçası olsalar da bunu kendi şartlarında ve siyah toplumun iyiliği için yaparlar" (Lawrence, 2007, pp. 19). Bu filmler, Nyong'o'nun ifadesiyle, "ırksal benliğin bir teknolojisi olarak duygunun stratejik bir kullanımı" işlevini görmektedirler.

Górny'e göre; "bu filmler, gerçek hayattan daha büyük Siyah karakterleri gerçek şehir ortamlarında tasvir ederek, Siyah Gücün siyasi enerjisini kanalize etmiştir ve siyah erkeklik temsillerini yeniden tanımlamıştır" (Górny, 2019, pp.244). "Blaxploitation sineması, film endüstrisinde ırk, temsil ve özgürleşme üzerine tartışmalara yol açmıştır" (Robinson, 1998, pp. 100). Benash, Blaxploitation filmlerine getirilen eğlence dışında bir şey içermediği eleştirisini; Blaxploitation filmi kentsel alanlarda geçer ve bu filmlerin içerdiği imgeler kuşkusuz kentli siyah izleyicileri için tanımlanabilir. Bu nedenle, saf eğlenceden daha fazlası olmuşlardır" şeklinde savunur (Benash, 2020, pp. 241).

“Blaxploitation” filmlerinin popülerliğinin azaldığını “Blaxploitation filmlerini çevreleyen büyük tartışmalar nedeniyle, 1974 yılına gelindiğinde büyük stüdyolar bu filmlerin yapımcılığından uzak durmaya başlamıştır. 1975’in sonunda Hollywood’un siyah temalı film üretimi neredeyse tamamen durmuştur” diye ifade eder (Lawrence, 2007, pp. 96).

Siyah aktör ve film yapımcılarına bazı fırsatlar sunmasına rağmen, eleştirmenler “Blaxploitation” filmlerinin suçluluğu yücelterek suçlu ve şiddet içeren tasvirler gibi stereotiplere de katkıda bulunduğunu ileri sürdüler. Bununla birlikte, siyahların filmlerdeki tasvirinin nüansını göstermesi ve siyah gücün hikayesini genişletmesi nedeniyle çağdaş sinematografi ve kültürün önemli bir parçası olmaya devam etmektedir.

### **Hardt ve Negri’nin Biyopolitika İlişkisi ve Çokluk Kavramı**

Son zamanların en etkili yazarları haline gelen iki siyaset felsefecisi, Antonio Negri ve Michael Hardt’dır. Biyopolitikayı Foucault’cu bir kavramdan yola çıkarak geliştiren Negri ve Hardt, genellikle “Empire” olarak adlandırdıkları küresel güç ilişkilerinin dünya çapında yaşamı ve toplumsallaşma koşullarını yönettiği görüşündedir. Onlara göre, doğası gereği ulusötesi bir işleyişe sahip olan biyoiktidar, toplumsal yaşamı ele geçirir ve üretir. Ancak Negri ve Hardt, çokluğun, çağdaş maddi olmayan ve duygusal emeğin üretken kapasitelerini benimseyerek iktidar yapılarına direnme ve onları daha demokratik ve adil bir topluma dönüştürme potansiyeli üzerinde ısrar etmektedir.

Schuller’e göre; “Batı’da liberal demokrasinin genel eğilimi olan biyoiktidar rejimlerinde biyolojik varoluş, politikanın temel alanını oluşturmaktadır” (Schuller, 2018, pp. 2) Ayrıca Schuller; “kalıtım, nüfusun türünün etrafındaki dünya ile nasıl etkileşime girdiğini açıklayan biyolojik mekanizma olarak hizmete girmiştir. Bu kavramsallaştırma, biyopolitikanın işleyişinin anahtarıdır” diye aktarmaktadır (Schuller, 2018, pp. 28). Hardt ve Negri; bu argümanı somutlaştırmak için, yaşamın bir iktidar nesnesi haline geldiğini söyleyerek biyo-iktidarın dönüştürücü doğasının altını çizmektedir. İktidar, yaşama yatırım yaparak etkisini varoluşun her yönüne yayar. “Biyoiktidar” gelişir, sermayenin sistemik mekanizmalarıyla iç içe geçer ve yaşamın yeniden üretiminin ekonomik üretimdeki faaliyetin bir parçası olduğu senaryoyu geliştirir. Hardt ve Negri’ye göre; yaşam için gerekli olan kapasite ve ilişkiler kapitalizmin işleyişine çekilip metalara dönüştürüldükçe, üretim ve yeniden üretim alanları arasındaki sınırlar bulanıklaşır; “biyoiktidar, yaşamın eşit derecede entelektüel ve bedensel olan bu üretken kapasitelerini adlandırır. Üretim güçleri aslında bugün tamamen biyopolitiktir; başka bir deyişle, yalnızca üretimden değil, aynı zamanda yeniden üretimin tüm alanından geçer ve doğrudan onu oluştururlar (Hardt ve Negri, 2000, p. 365).

Lebovic’e göre; “Hardt ve Negri’nin ima ettiği şey, biyopolitikanın 1920’lerin perspektifinden yaşamın tarihi ve kavramı olarak açıklanabileceğidir” (Lebovic, 2013, pp. 183). “Modern egemenliğin gerçekleşmesi biyoiktidarın doğuşudur” (Hardt ve Negri, 2000, p. 89). Hardt ve Negri biyopolitik süreci;

Disiplin toplumu, toplumsal kontrolün, geleneklerin, alışkanlıkların ve üretim pratiklerinin oluşturulması ve düzenlenmesi amacıyla geniş bir aygıtlar ağı veya bu aygıtlar aracılığıyla inşa edildiği bir toplumsal yapıdır. Bu toplum, bireylerin toplumsal düzene uygun hareket etmelerini ve disiplinin işleyişine uyum sağlamalarını temin eden çeşitli disiplin kurumlarıyla (hapishane, fabrika, akıl hastanesi, hastane, üniversite, okul vb.) işlevsel hale getirilir. Disiplinci iktidar bu bağlamda, yürürlükte olan kuralları belirler; düşünce ve eylemin parametrelerini ve sınırlarını belirleyerek normal ve anormal davranış biçimlerini tanımlar ve bu davranışlara yaptırımlar uygular. Bu kurumlar, toplumsal alanı yapılandırırken disiplinin temel mantıklarına dayanan normatif çerçeveler sağlar, böylece toplumsal içme ve dışlama mekanizmaları aracılığıyla bireyler üzerinde tahakküm kurar olarak tanımlar (Hardt ve Negri, 2000, p. 23).

Toplum giderek bir kontrol toplumu haline gelirken, iktidar uygulama araçları da parçalara ayrılmış ve insanların gündelik faaliyetleriyle bütünleşmiştir. İktidar sadece hapisane, fabrika ya da okul gibi kurumlar aracılığıyla değil, aynı zamanda davranışları izleme ve yönetmeye yönelik daha ince ve yaygın teknikler aracılığıyla da işlemektedir. Görünür, resmîleşmiş disiplin sistemlerinden, modern sanayi toplumunun sürekli değişen karakterine uygulanabilen daha görünmez, esnek kontrol yöntemlerine doğru bir kayma söz konusudur. Hardt ve Negri'ye göre; bu tür iktidar yapılarındaki değişim, biyopolitik stratejilerin artan karmaşıklığını ortaya koymaktadır: nüfuslar yönetilecek olsa da bu sadece düzenleyici değil, aynı zamanda biçimlendirici araçlar ve arzuları, alışkanlıkları ve benlik algısını harekete geçirme çabaları yoluyla da gerçekleştirilecektir. Hardt ve Negri'ye göre; "Modernite, komutanın geleneksel aşkınlığının yerine emir verme işlevinin aşkınlığını koymuştur. Disiplin düzenlemeleri klasik çağda kurulmaya başlanmıştı, ancak disiplin şemasının hükümet şeması haline gelmesi moderniteyle birlikte olmuştur" (Hardt ve Negri, 2000, p. 89).

Orta çağ dünyasında iktidar, kralların ilahi hakkı ve katı bir sosyal düzen tarafından sağlanan merkezi ve hiyerarşik bir yapıya sahiptir. Bu yapıda iktidar açık ve merkeziydi, ancak zamanla iktidarın dağınık ve çeşitli toplumsal yapıların içine gömülü olduğu bir topluma doğru genel bir hareket gerçekleşmiştir. Klasik dönemde ortaya çıkan disiplin mekanizmaları, bireylerin toplum içindeki davranışlarını yeniden yapılandıran modern yönetim rasyonalitesinin temel unsurları haline gelmiştir. Hardt ve Negri bu durumu şöyle özetler: "Genel akıl, birikmiş bilgi, teknik ve know-how tarafından yaratılan kolektif, toplumsal bir akıldır." Bu, emeğin değerini, yeni üretici güçlerin benimsenmesi ve özgürce kullanılması yoluyla şekillenen evrensel emek gücüne dönüştürür. Onlara göre, "Marx'ın gelecek olarak öngördüğü şey, bizim çağımızdır." Bu bağlamda, emek gücünün radikal dönüşümüyle birlikte bilim, iletişim ve dilin üretici güçlerin bir parçası haline gelmesi, "emek fenomenolojisinin tamamını ve dünya üretiminin tüm ufkunu yeniden tanımlamıştır" (Hardt ve Negri, 2000, p. 364).

Aklın üretici güçlerle bütünleşmesiyle bilimsel üretim sürecinin bir parçası haline geldiğinde, iletişim ve dil bulanıklaşır, bu da entelektüel ve fiziksel emek arasındaki ayrımı ortadan kaldırır. Bu durum, bilgi ve enformasyonun, ekonomiyi materyallerden daha fazla yönlendirdiği yeni bir alanın doğmasına neden olur ve ekonomik üretim ile nüfusların biyopolitik düzenlenmesi arasındaki derin iç içe geçmişliği ortaya koyar. Hardt ve Negri bu süreci emperyal güç ilişkileri bağlamında ele alır. Onlara göre, "sistemin temel nesnesi, biyopolitik ekonomik ve kurumsal yapının üretici gücüdür." Emperyal düzen, yalnızca sermaye birikimi ve küresel yayılma gücü üzerine değil, aynı zamanda kendini sürekli olarak yeniden üretme, derinlemesine geliştirme ve dünya toplumunun biyopolitik yapısına nüfuz etme yeteneği üzerine inşa edilir. Emperyal gücün mutlaklığı, "üretim ve yeniden üretim süreçlerinin ontolojik yapısına tam anlamıyla içkindir" ve biyopolitik bağlamla yakından bağlantılıdır. Bu durum, emperyal düzenin kendisini sürdürme kapasitesinin temelini oluşturur (Hardt ve Negri, 2000, p. 41).

Üretim sürecinde biyopolitik yönetimin derinlemesine yerleşmiş bu biçimi, emperyal düzenin kendisini sadece geleneksel ekonomik birikim ve bölgesel genişleme yöntemleriyle değil, aynı zamanda yaşamın bizzat kendisinin yönetimi ve düzenlenmesi yoluyla da sürdürmesine olanak tanır. Hardt ve Negri'ye göre, "biyopolitik güç yaşamın her alanına yayılır ve bu durum, direnişi daha karmaşık ve çok boyutlu bir hale getirir. Bu bağlamda, modernite boyunca mutlak bir yasak, epistemolojik bir sınırlamanın nesnesi" olmuştur (Hardt ve Negri, 2000, p. 355). Ancak, Hardt ve Negri'nin belirttiği üzere, "günümüzde bu metafizik yanılısma ortadan kalkmış ve biyopolitik ontoloji içinde aşkınlık artık düşünülemez hale gelmiştir. Onlara göre, günümüzde politik aşkınlık iddia edildiğinde, hızla tiranlık ve barbarlığa dönüşme eğilimindedir" (Hardt ve Negri, 2000, p. 355).

Sonsuzluk idealinin bir zamanlar ölçülemez kavramını sürdürdüğü metafizik yanılmanın bu tür terimlerle çöküşü, iktidar ve yönetimin kavramsal manzarasında radikal bir değişime işaret etmektedir. “Dolayısıyla imparatorluğun alameti, yasal bir formalite değil, bu küreselleşmiş biyopolitik makinenin durmaksızın işlemesidir. Bu makine insan varlığının çeşitli boyutlarını bütünleştirir” (Hardt ve Negri, 2000, p. 41). Dolayısıyla biyopolitika daha önceki, daha yapılandırılmış hiyerarşilerden daha uyumlu ve birleşik bir kontrol sistemi haline gelir. Hardt ve Negri bu kontrol sistemini; “İmparatorluğun anayasası ne sözleşmeye ya da antlaşmaya dayalı bir mekanizma temelinde ne de federatif bir kaynak aracılığıyla oluşturulmaktadır. “Emperyal normatifliğin kaynağı, yeni bir makineden, yani yeni bir ekonomik-endüstriyel-iletişim makinesinden, kısacası küreselleşmiş bir biyopolitik makineden doğmaktadır” diye aktarır (Hardt ve Negri, 2000, p. 41). Bu ifade, günümüz küresel iktidar yapılarının temelini oluşturan mekanizmaların, sadece ekonomik ve endüstriyel süreçlerle sınırlı kalmayıp, iletişim ağları ve biyopolitik düzenlemelerle iç içe geçmiş bir yapıda olduğunu vurgular. Bu küresel biyopolitik makine, bireylerin yaşamını, toplumsal ilişkileri ve ekonomik üretimi aynı anda denetleyen ve yönlendiren karmaşık bir sistem olarak karşımıza çıkar.

Küreselleşmiş biyopolitik makine, egemenlik ya da yasal çerçevelerdeki geleneksel tarihsel normlardan uzak durarak, yeni bir emperyal normatifliğin karşısında konumlanır. Hardt ve Negri’ye göre, bu durum, “biyoiktidarın üretim ve kontrol dinamiklerinin nasıl işlediğini ve bu yeni yönetim biçimini yönlendiren kapitalist zorunlulukların dikkatle sorgulanmasını gerektirir. Onlar, biyoiktidar ve kontrol toplumu ile ilgili üretim kavramını incelerken, bu kavramları ortaya koyan yazarların çalışmalarında bir eksiklik olduğunu öne sürerler.” (Hardt ve Negri, 2000, p. 27-28). Hardt ve Negri, toplumun bireyler üzerindeki denetiminin yalnızca bilinç veya ideolojiyle değil, aynı zamanda “beden üzerinden ve bedenle birlikte” gerçekleştirildiğini belirtir. Kapitalist toplumda biyolojik, somatik ve bedensel olanın, yani biyopolitikanın, en önemli unsur olduğunu belirtirler (Hardt ve Negri, 2000, p. 27-28).

Kapitalizmin gelişimiyle birlikte, yaşamın yönetimi, üretim ve yeniden üretim süreçleri biyolojik ve bedensel unsurlarla giderek daha fazla iç içe geçmiştir. Bu süreç, biyopolitik stratejilerin yaşamın optimizasyonunu ekonomik ve politik kaygıların temel bir unsuru haline getirdiği günümüz kapitalist toplumlarının merkezinde yer almaktadır. Hardt ve Negri, bu durumu Foucault’nun şu sözleriyle açıklar: “Yaşam artık bir iktidar nesnesi haline gelmiştir. İktidarın en temel işlevi, yaşamın tüm yönlerine yatırım yaparak onu baştan sona yönetmektir” (Hardt ve Negri, 2000, p. 24-25). Bu bağlamda, “biyo-iktidar, yaşamın üretimi ve yeniden üretimi üzerinde doğrudan etkili olan bir iktidar biçimini” temsil eder (Hardt ve Negri, 2000, p. 24-25).

Foucault, iktidar paradigmasının biyo-iktidarın toplumsal yapılarda ve bireysel eylemlerde meydana getirdiği değişimi yansıttığını vurgular. Bu paradigmanın bütünselliği ve kontrol yeteneği, insanların kendileri tarafından içselleştirilmiş normlar ve pratikler aracılığıyla, dışsal bir kuruma ihtiyaç duymadan kendini yeniden üretebilen bir yapı oluşturur. Negri ise bu durumu sorgulayarak, postmodern toplumdaki çokluğu oluşturan bireylerin nasıl bir arada iş birliği yaparak bir yönetim mekanizması oluşturabileceğini tartışır. Ona göre, “Postmodern çokluk, yaşam araçları beyin olan ve üretici güçleri iş birliğinden oluşan bir tekilikler topluluğudur” (Negri, 2004, pp. 15). Bu tekiliklerin çoğul yapısı, iş birliğine dayalı ilişkiler geliştirir ve Negri şu soruyu sorar: “Bizim sorumuz şudur: ‘Çokluk’ dediğimiz bu biyopolitik (entelektüel ve işbirlikçi) kitle ‘kendi üzerinde’ nasıl bir yönetim uygulayabilir? Tekilliklerin çoğulluğu ve iş birliği, dünyanın kurucu gücünü oluşturdukları ölçüde, ortak olanın yönetişimini nasıl ifade edebilir?” (Negri, 2004, pp. 15).

Ayrıca Negri bu süreci; “dışarının kaybı, İmparatorluğun tanımında merkezi bir kavram olarak yeniden ortaya çıkıyor. Dışarısı yoktur; merkez de yoktur. Gerçekten de “imparatorluk tüm iktidar ilişkilerinin birlikte örüldüğü ontolojik dokuyu oluşturur” şeklinde tanımlar (Hardt ve Negri 2000, p. 354). Negri ise; “Çokluk Ancak, imparatorluk düzeninin ontolojik dokusu kurucu değil, kuruludur, yani direniş aslında iktidardan önce gelir” diye ekler (Negri, 2004, pp. 19).



Negri'ye göre; "zamanın sınırında her şey akar ve her şey melezleşir. Her tarafta, boşluğun ötesinde, tekillikler sınıra saldırılar düzenler, böylece ortak yaşam için başka bir bolluk inşa eder. Çokluğun biyopolitik üretimi, boşluğu doldurmak için kendini doluluktan boşluğa doğru genişletmekten ibarettir" (Negri, 2004, pp. 233). Negri'ye göre; "Politik olan her şey biyopolitiktir. "Politik olanın özerkliği" kavramı nihayetinde hain ve hastalıklı bir ideolojidir. Postmodernitede iktidarsızlığı (yani yararsızlığı) tamdır" (Negri, 2004, pp. 13). "Şimdi biyopolitik üretim tarafından üretilen değerlerin (ya da daha doğrusu dillerin ve kararların anlamının) dönüşümünü analiz etmeli ve bunu belirlediği ve gerçekliğin takımyıldızlarında ortaya çıkan yenilikler aracılığıyla izlemeliyiz" (Negri, 2004, pp. 13).

Negri; "biyopolitik postmodernitede, olayın kararı, insan-makine tarafından/üzerinde verilen bir kararın olayıdır, bu da onu yeni bir özne haline getirir ve yeni bir zamansallık olarak ifade eder" (Negri, 2004, pp. 256) ve "postmodern çokluğun, yaşam araçları beyin olan ve üretici güçleri iş birliğinden oluşan bir tekillikler topluluğu olduğunu; başka bir deyişle, çokluğu oluşturan tekillikler çoğulsa, ilişki kurma biçimleri de işbirlikçi" olduğunu ifade eder (Negri, 2004, pp. 15).

Hardt ve Negri, biyopolitika ve biyoiktidar yapılarına ilişkin olarak, bu yapıların içinde ya da dışında bir özgürlük alanı olmadığını, yani mücadelelerin biyopolitikasına ışık tutan bir "dışarı" ya da özgürleşmiş bir "içerisi" olamayacağını vurgular. "Biyopolitika ve biyoiktidarın gelişmeleri içinde ve bunlara karşı yeni kurumlar icat etmek zorunludur" (Hardt ve Negri, 2017, p. 235). Bunun yanında, çokluğun girişimciliğinin tarihsel olarak varoluşun ontolojik temelini oluşturduğu ortaya çıkmaktadır. Hardt ve Negri, "özgürlük ve eşitliği inşa etmenin, ortak alanlarda üretilen ve sürekli olarak yeniden üretilen varlığın tarihsel temeline dayandığını öne sürerler. Bu doğrultuda, her şeyin bu girişimcilik etrafında yeniden kurulabileceğini" savunur (Hardt ve Negri, 2017, p. 246).

Ortak olana ve onun etkinliğine yapılan bu yeni vurgu, toplumdaki kolektif eylemin, toplumu köklü bir şekilde dönüştürebilecek alternatif bir zemin oluşturmaya olanak tanır. Hardt ve Negri'ye göre, yeni kurumların inşası, değişen maddi koşulları göz önünde bulundurarak tasarlanmalı ve daha adil ve özgür bir toplum yaratmak amacıyla, siyasi eylem, toplumsal pratikler ve teknolojik gelişmeler arasında bir uyum sağlanmalıdır. "Yabancılaşmış, yani izole edilmiş ve araçsallaştırılmış emeğe karşı, özellikle endüstriyel rejimde işin reddi şeklinde ortaya çıkan ve günümüzde tüm toplumsal zeminde aktif olan yeni antagonizma biçimlerinde kendini gösteren ortak bir direniş de bu dönüşümün temel unsurlarından biridir" (Hardt ve Negri, 2017, p. 42).

Hardt ve Negri'ye göre; "Biyopolitika bu ilişkinin en gelişmiş olduğu alandır: yaşamın gerçekliği içinde, ondan hüznü tabiiyet figürlerini silkeleyerek ve gerçekliğin kapitalist istilasının motoru olarak biyoiktidara karşı durur" (Hardt ve Negri, 2017, p. 235). Aynı zamanda bu; "kurucu iktidarı bir sürü kavramı, çoklu bir çoğulculuk olarak düşünmek, her türlü fetişist siyasi birlik anlayışından kopmak ve böylece geleneksel olarak birlikler olarak konumlandırıldıkları şekliyle halk ve ulus kavramlarını eleştirmek anlamına gelir" (Hardt ve Negri, 2017, p. 37).

"Öncelikle, her yıkıcı eylem ve her toplumsal mücadele biyopolitik alana, toplumsal yaşam alanına daldırılmalı ve ortak olana yönlendirilmelidir" (Hardt ve Negri, 2017, p. 244). "Bu biyopolitik bağlamda, göreceğimiz gibi, öznelliğin üretimi politik mücadelenin merkezi alanı haline gelir" (Hardt ve Negri, 2004, p. 29). "Başka bir deyişle, biyopolitika kavramına geri dönmek için, yeni bir siyaset bilimi yaşam ve siyasetin tamamen iç içe geçmiş olduğunu kabul ederek başlamalıdır" (Hardt ve Negri, 2004, p. 94).

Hardt ve Negri'ye göre; "Biyopolitikanın temeli, günümüzde iktidarın öncelikle yaşama yatırıldığının ve dolayısıyla siyasetin görevinin yaşamı bütünüyle organize etmek, yönetmek ve kontrol etmek olduğunun kabul edilmesidir" (Hardt ve Negri, 2004, p. 95). "O halde

biyopolitika projesi, yaşamın bu güçlerini ele geçirmek ve bunları yeni bir demokratik siyaset biçiminde kullanmaktır” (Hardt ve Negri, 2004, p. 96). Ayrıca Hardt ve Negri; “Biyopolitika böylece yeni bir demokratik siyaset potansiyelini ortaya koyar; yaşamı temel alan ve onun güçlerini beslemek ve geliştirmek için onun içinden çalışan bir siyasettir” diye ekler (Hardt ve Negri, 2004, p. 98).

Hardt ve Negri’ye göre; “biyopolitika yalnızca yaşamın yönetimine değil, yaşamın kendisinden doğan bir siyasete gönderme yapar” (Hardt ve Negri, 2004, p. 114) ve “biyopolitika’da iktidar yukarıdan dayatılmaz, yaşamın kendi içinden üretilir” (Hardt ve Negri, 2004, p. 117). Aynı zamanda “biyopolitika kavramı, iktidar ve direncin gündelik hayatın dokusu içinde nasıl işlediğini anlamamıza yardımcı olur” (Hardt ve Negri, 2004, p. 128). Ve “merkezi meselenin artık meta üretimi değil, öznellik üretimi olduğunu kabul eder” (Hardt ve Negri, 2004, p. 136). Diğer bir meselede “biyopolitik bağlamda direniş, iktidarın dışında ya da karşısında durma meselesi değil, iktidar ilişkilerini içeriden dönüştürme meselesidir” (Hardt ve Negri, 2004, p. 141).

Disiplinci iktidar mekanizmalarından neoliberal özelleştirme ve izolasyon stratejisine doğru gerçekleşen bu değişim, bedenlerin kurumlar içinde açıkça hapsedilmesinde değil, kişilerin dağınıklığında, toplumsal bağların zayıflatılmasında ve izolasyon pratiklerinde uygulanmaktadır. Dolayısıyla bu yönetim tarzı, piyasa güçlerinin serbestçe dizginlenmesi olarak değil, kolektif kimlikleri parçalayarak ve toplumsal ilişkileri atomize ederek toplumu yönetmenin bir aracı olarak çalışmaktadır.

Tarihsel olarak kontrol toplumu, kapitalizmin Fordist disiplinin katı standartlarından esnek ve dağınık bir iktidar mantığına geçişinin kaybolma noktasıdır. Bu kavramı inceleyen Hardt ve Negri, kontrol toplumlarının ortaya çıkışını 1960’ların karşı kültürlerinin disiplin karşıtı direnişinin ve yaratıcılığının bir sonucu olarak görür: “melez toplumsal öznelliklerin üretimi yoluyla, “çokluğun” hareketlerine ve zamansal ritimlerine göre sürekli olarak yeniden tanımlanan kurumlarla, sermayenin gücü yeni pragmatik esnekliğe ve verimli emeğe uyum sağlar, bunları bütünleştirir, normalleştirir ve bunlardan kâr elde eder” (Hardt ve Negri, 2000, p. 318).

Sürekli öz düzenleme, kimliklerin esnek bir şekilde yeniden tanımlanması ve işlenmesi, bu etik ve öznellikler ve zaman makinesi olarak sinema, neredeyse hiç bitmeyen bir olay tarafından tüketim kültürü deneyimlerine dönüştürülür. Gişe rekortmenleri tür ve anlatı kapanışını aşar, (film) tarihini ve tüketici biyografilerini yeniden işler ve piyasalar ile medya, beklentiler ve anılar, fragmanlar ve DVD’ler, yenilik ve nostalji arasında gidip gelir.

### **Shaft (1971) Filminin Anlatı Yapısı**

1971 yapımı *Shaft*, Gordon Parks tarafından yönetilen ve *Ernest Tidyman* ile *John D. F. Black* tarafından yazılan bir Amerikan blaxploitation suç aksiyon gerilim filmidir. Ernest Tidyman’ın aynı adlı romanından uyarlanan bu yapım, *Shaft* film serisinin ilk filmidir. Briggs bu durumu; “John Shaft karakteri; beyaz polislerden, siyah devrimcilerden, Harlem patronlarından ya da mafya babalarından fırça yemeyen sert, sinirli özel dedektif olan ve bir gün siyah bir dedektif romanı yazmanın zamanının geldiğine karar veren sert biçimli beyaz bir gazeteci olan Ernest Tidyman’ın eseridir” diye aktarır (Briggs, 2003, pp. 25). Film genel hatları itibarıyla; Harlem’de büyümüş fakat New York sokaklarında çalışan özel dedektif John Shaft’ın bir Harlem gangsterinin kaçırılan kızını İtalyan mafyasının elinden kurtarmasını istemesini anlatmaktadır.

*Shaft* (1971), Blaxploitation filmi olarak bu dönemdeki çoğu filmde bulunan klasik üç perdelik anlatı yapısını içermektedir. Film, New York’ta yaşayan özel bir dedektif olan John Shaft karakterini tanıtarak açılır. Açılış sekansları, Shaft’ın kendine güvenen karakterini ortaya koyarak ve şehir düzeninde dolaşarak dünyaya karşı takındığı tavrı geliştirmektedir.

Her şey Shaft'ın bir grup gangsterin kendisini aradığını öğrenmesiyle başlar; bu durum Shaft'ın ofisinde bir tür yüzleşmeye yol açarak Vic Androzzi'nin gönderdiği adamlardan olan Sims ve Leroy'u pencereden atmasıyla gerilim tırmanmaktadır. Teğmen Vic Androzzi ile konuşan Shaft polislere ispiyonculuk yapmayacağını ama suç örgütlerine karşı iş birliği yapacağını belirtir. Shaft için her yeni sekans gerilim ve tehdit bir kademe daha yükseltir. Olaylar, Shaft'a kızının kaçırıldığını söyleyen Harlemlı siyahi mafya babası Bumpy Jonas'tan gelen bir telefonla gelişir. Jonas'ın sunduğu büyük para vaadi Shaft'ı davanın peşine düşmeye iter ve film, hikâye anlatıcılığından olay örgüsüne dayalı bir aksiyona dönüşür.

Shaft, Ben Buford'la birlikte kimliği belirsiz saldırganlarla bir çatışmanın içine çekilir. Bumpy'nin istihbaratına göre baş olarak gösterilen Siyah militan lider Ben Buford ile hareket eden Shaft'ı, Siyah Mafya ile İtalyan Mafyası arasındaki ırk gerilimi ile suç teşkil edebilecek olaylar silsilesinden yeni suçlar türeyeceği endişesinden dolayı Vic Androzzi uyarmıştır. Shaft, tüm gözler onun üzerindeyken arada kalmıştır. Dönüm noktası, Shaft'ın Ben Buford eşliğinde Bumpy Jonas'a kendi lehine çevirdiği bir konuda yaklaşmasıyla yaşanır. Bu artık koalisyonu zorunlu hale getirmiştir çünkü Bumpy, çete savaşında ölen Buford'un arkadaşlarının on bin dolarlık rehin alınma bedelini ödemeyi kabul eder. Böylesi bir adım karşılıklı çatışma ve tarafların birbirini öldürme risklerini artırsa da Bumpy'nin kızını kurtarmak amacıyla tüm taraflar iş birliği yapmak zorunda kalır.

Daha sonra Shaft, Ben Buford ve diğer arkadaşlarıyla birlikte mafyanın Marcy Jonas'ı tuttuğu otele nasıl gireceklerini organize eder. Shaft, gizemi çözecek son sahneye geçmeden önce Marcy'nin bilinen son yeri ve adresiyle ilgili bazı kritik bilgiler edinir. Son sahnede Shaft, bağımsız olduğunu ve hiçbir polisin ya da otoritenin kaprislerine tabi olmadığını çok iyi ifade eden bir şekilde Androzzi ile tek başına konuşur. Kahkaha atarak telefonu kapatır.

*Shaft* filminin anlatı yapısı hızlı tempolu ve epizodiktir, her bölüm daha büyük bir yüzleşmeye yol açarak gerilim ve olay örgüsü oluşturulmuştur. Her sahne, fiziksel çatışmalar, stratejik planlama veya ahlaki ikilemler yoluyla Shaft için riskleri artırır ve 1960 sonrası sömürü filmlerinin karakteristik temposunu korur. Amerika'daki, özellikle de kentlerdeki ırksal gerilimleri duyarlılık ve içgörüyle ele alarak dönemin ırksal dinamiklerini ve önyargılarını vurgulamaktadır. Anlatı, polis yolsuzluğu, ırksal profillemeye ve sosyo-ekonomik eşitsizlikler gibi önemli konulara değinerek 1970'lerde Siyah Amerikalıların gerçek hayattaki mücadelelerini yansıtmaktadır.

### Film İncelemesi: *Shaft* (1971)

*Shaft* (1971), Gordon Parks'ın yönettiği ve *Ernest Tidyman* ile *John D. F. Black*'in yazdığı, 1971 yapımı Amerikan Blaxploitation türünde, suç aksiyon gerilim dinamikleri içeren bir sömürü filmidir. Tidyman'ın aynı adlı romanından uyarlanmış olup, *Shaft* film serisinin ilk filmi olarak öne çıkar. Bu incelemede, filmin öncelikle biçimsel özellikleri analiz edilecek, ardından Hardt ve Negri'nin biyopolitik olarak kavramsallaştırdığı "çokluk" kavramı bağlamında egemen iktidar ve melezlik kavramları, filmin sahnelerinden örnekler aracılığıyla ele alınacaktır.

### Filmin Biçimsel Analizi

Blaxploitation filmleri Afro-Amerikan yaşamının gerçeklerini yansıtmak için sıklıkla kentsel ortamları kullanmış ve bu ortamlarda suç, yoksulluk ve ırkçılık gibi konuları ele almıştır. Shaft, Bumpy Jonas'ın kızının kaçırılması ve Siyah suç aileleri ile Mafya arasındaki çatışmalar da dahil olmak üzere suç ve yolsuzluk etrafında döner. Shaft, adalet dağıtmak için bu tehlikeli sulara gezinir. Suçun işleniş öyküsü, çoğu Blaxploitation aracının temelini oluşturmuştur; çoğu zaman olay örgüsünün merkezinde uyuşturucu tacirleri, gangsterler ve sahtekar görevliler yer alır. Bu film, kent gettolarındaki yaşamın karmaşıklığını ve belirsizliğini özetler. Briggs'e göre;

*Shaft* 1971’de gösterime girdikten sonra New York sokakları bir daha asla eskisi gibi olmayacaktır. Her siyahi ergen ve belalı özentisi, yürüyüşünü, tarzını, havasını, trafiğe kayıtsızlığını ve oldukça yapmacık dilini taklit etmiştir. Eğer tek bir film bütün bir kültürü dönüştürdüyse, *Shaft* o filmidir. Bu, lise toplantısı için okul otobüsü ile getirilen siyah gururlu korkak bir çocuk değildir. *Shaft*, dünyayla kendi şartlarına göre başa çıkan sert bir yalnız bir adamdır, ara sıra birini pencereden atması ya da Village’daki bazı İtalyan goombah’ları pataklaması gerektiği anlamına geliyorsa, o zaman bunu yapar (Briggs, 2003, pp. 24).

Isaac Hayes’in ünlü “*Shaft*’ın Theme”nı da içeren ikonik film müziği filmin ayrılmaz bir parçasıdır. Müzik, filmin aksiyonunu vurgular ve kültürel rezonansına katkıda bulunur. Filmin müziklerinde geçen sözler 1970’lerin sivil halk hareketine gönderme yaparak; “Kardeşi için boynunu tehlikeye atacak adam kimdir? *Shaft*. Anlayabiliyor musun? Tüm piliçler için bir seks makinesi olan siyah özel penis kim? *Shaft*! Aynen öyle” şarkı sözlerinin siyahi seyirciyi sinemaya çekmek için özenle seçilen sömürü filmi pratikleriyle sunulmuştur.

Blaxploitation filmleri genellikle çağdaş soul, funk ve R&B müziklerine yer vererek Siyah izleyicilerde yankı uyandıran farklı bir kültürel estetik yaratmaya yardımcı olur. Bazen film müzikleri filmlerden daha popüler olmuştur. John *Shaft*, suç dünyasına ve ırkçılığa karşı duran güçlü, özgür bir birey olarak tanımlanmaktadır. Zekâsı, cesareti ve ahlakıyla kendi şartlarına göre saldırır. Bu, Siyahların kendi kaderlerini belirlemelerine dair olumlu ve dinamik imgeleri gösterme çabasında olan Blaxploitation’ın türünün önemli bir unsurudur.

*Shaft*’ın karakteri, cinsel çekiciliğini ve kadınlarla ilişkilerini vurgulayan birkaç sahne ile bir kadın avcısı olarak tasvir edilir. “Kadınlar onu seviyordu elbette, hem muhteşem, mırıldanan siyah kadınlar hem de canı istediğinde tavladığı tuhaf beyaz kadınlar. *Shaft* doğanın bir gücüdür, para, seks ve aksiyon aşığıdır” (Briggs, 2003, pp. 24). Karakterinin bu yönü, güçlü ve arzulanan bir kahraman olarak imajına katkıda bulunur. “Blaxploitation” filmleri genellikle cinsellik ve maçoçluk unsurları içerir, bazen de sömürüye varır. Bu özellikler filmlerin çekiciliğini artırmayı ve ana akım sinema normlarına karşı bir özgürlük ve isyan duygusunu yansıtmayı amaçlamaktadır. Canlı şehir manzaraları, dinamik kamera çalışması ve şehir hayatının çığ, gerçekçi bir tasviriyle farklı bir görsel stile sahiptir.

Yönetmenin sahneleri yakın planla ve aksiyon kamerasıyla çekmesi filme gerçekçi ve doğal bir görünüm kazandırmaktadır. Filmdeki; renk paletinin karanlık ve koyu tonlarda olması dönemin “Blaxploitation” filmlerinin sık kullandığı bir özelliktir. *Shaft*’ın ikonik deri ceketi de dahil olmak üzere moda da filmin estetiğini tanımlamada önemli bir rol oynamaktadır. “Blaxploitation” filmlerinin görsel tarzı genellikle cesur ve kendine özgüdür; moda, dekorlar ve sinematografi kullanılarak bu filmleri ana akım Hollywood yapımlarından ayıran benzersiz bir görünüm yaratılmıştır.

Mütevazı bir bütçeyle çekilen *Shaft*, düşük bütçeli sömürü filmlerine örnek teşkil etmektedir. Briggs bu durumu; “*Shaft* yılın en başarılı on ikinci filmi olmuştur ve 1,5 milyon dolarlık bir yatırımla 7 milyon dolarlık bir hasılat elde ederek MGM’yi geçici olarak mali yıkımdan kurtarmıştır” diye aktarır (Briggs, 2003, pp. 27). Bu, büyük paralar yapmadan ilgi çekici bir hikaye anlatmak için mekanların, setlerin ve pratik efektlerin verimli bir şekilde kullanılmasıyla elde edilmiştir. Filmin estetiği ham ve sadedir, bu da otantik kentsel hissine katkıda bulunur ve New York’taki gerçek mekanların kullanımı gerçekçiliğe katkıda bulunur. *Shaft*, 1970’ler özelinde Afro-Amerikan izleyicilere pazarlanmıştır ve güçlü bir Siyah baş karakter ve Amerika’daki Siyah deneyimiyle ilgili temalar içermiştir. Briggs bu durumu;

Pop-kültür meraklıları *Shaft*’ın popülaritesini durmaksızın analiz etmiş ve birçoğu onu (yanlış bir şekilde) ünlü olan ilk siyahi kahraman olarak görmüştür. O ilk değildir ve klasik anlamda bir kahraman da değildir. O sadece istediğini yapan, harika bir gardırobu olan sert bir adamdır şeklinde aktarır (Briggs, 2003, pp. 29).



Bu hedefe yönelik yaklaşım, yetersiz hizmet alan bir demografiden yararlanmaya çalışan “Blaxploitation” filmlerinin ayırt edici özelliğidir. Film, hedef kitlesinde yankı uyandırmak amacıyla moda, müzik (Isaac Hayes’in ikonik müziği gibi) ve kentsel ortamlar dahil olmak üzere Siyah kültürünün unsurlarını bir araya getirmiştir.

Isaac Hayes’in ikonik film müziği, özellikle de “Shaft Theme”, filmin belirleyici bir özelliğidir ve kahramanın havalı ve şık özünü somutlaştırır. Film müziği aksiyonla kusursuz bir şekilde bütünleşerek kilit sahnelerin duygusal ve dramatik etkisini artırıyor. Shaft, ana akım bir filmde siyahi bir başrol oyuncusu oynatarak Hollywood normlarına meydan okumuştur ki bu, sektörün o dönemki ırksal önyargılarından önemli bir karşı duruş filmi olarak anılmasına yol açmıştır. Filmin, kaderinin kontrolünü eline alan güçlü ve bağımsız bir Siyah kahramana odaklanan anlatısı, geleneksel sinemanın Siyah karakterlere yönelik genellikle olumsuz tasvirlerine meydan okumaktadır.

Filmin içinde geçen şarkı sözlerine bakıldığında; “Siyah adam da özgür doğar. Böyle olmalı ama söylemesi kolay. Onu bağlayan zincirleri görmek zor. Tabi benimle gelersen orası kolay. Yaşadığı yere gideriz. Bir sürü ismi vardır oranın çöplük gibi. Suç oranı büyüyor. Ne yapabilirsin ki karnın açsa” (*Shaft*, 1971) sözlerinin geçtiğini görürüz.

Filmde farklı arketipler kullanılmaktadır: John Shaft, arketipik olarak soğukkanlı, yetkin ve korkusuz bir kahraman olarak tasvir edilir ve sarsılmaz özgüveni, becerikliliği ve ahlaki karmaşıklığıyla izleyicide yankı uyandırır. Bumpy Jonas, özellikle kızına karşı acımasızlık ve kırılganlığı bir arada sergileyen arketipik bir suç patronudur. Teğmen Vic Androzzi, polis teşkilatının kısıtlamalarına ve önyargılarına rağmen Shaft’a saygı duyan, arketipik bir “kalbi olan polis” kimliği taşımaktadır. Androzzi adından da anlaşılacağı üzere Vic’in İtalyan-Amerikalı olması, bireyleri basmakalıp yargılarla değerlendirmenin anlamsızlığının ve yanlışlığının altını çizmektedir. Androzzi’nin mirası onu İtalyan-Amerikan toplumuna bağlarken, bir polis memuru ve toplumsal düzenin savunucusu olarak rolü onu İtalyan-Amerikan mafyasına karşı bir düşman olarak konumlandırır.

Film, aksiyon ve suç-gerilim türlerinin unsurlarını harmanlayarak araba kovalamacaları, çatışmalar ve dedektiflik çalışmalarıyla seyirciyi diken üstünde tutmaktadır. Shaft’ın karakteri, çeşitli romantik ve cinsel karşılaşmalarla birlikte, daha geniş bir izleyici kitlesini çekmek için bu filmlerde sıklıkla kullanılan cinsel çekicilikten yararlanır. Görsel olarak, filmin New York’taki, özellikle de Harlem’deki gerçek mekanları kullanması, anlatının özgünlüğüne ve sürükleyiciliğine katkıda bulunmaktadır. Sinematografi, aksiyonun yoğunluğunu ve anındalığını yakalayan dinamik kamera açıları ve hareketleri içeriyor ve bu da filmin genel kinetik enerjisine katkıda bulunmuştur. Işık ve renk kullanımı, Shaft’ın dünyasının hem çekici hem de tehlikeli ikiliğini yansıtan gölgeli iç mekanlar ve canlı dış mekanlarla filmin ruh halini güçlendirmiştir.

John Shaft, Siyahların güçlenmesini ve direncini simgeleyen kültürel bir ikon haline gelmiştir ve karakterin etkisi sinemanın ötesine geçerek popüler kültür, müzik ve modaya kadar uzanmıştır. Shaft, “Blaxploitation” türünün sağlamlaşmasına yardımcı olarak, benzer temaları işleyen ve güçlü Siyah kahramanlar içeren gelecek filmlerin önünü açmıştır. Anlatı yapısının diğer örneklerinden ayrılması, Grindhouse sömürü filmlerini yansıtacak şekilde, sansasyonel içeriği, arketipik karakterleri, hızlı tempolu epizodik anlatısı, sosyal yorumu, seyirci katılımı, tür geleneklerinin sömürüsü, dinamik sinema teknikleri, ikonik müziği ve geleneksel sinema normlarını altüst etmesidir. Shaft, tüm Blaxploitation türü gibi, yoksulluk ve görünür kutuplaşma ile güçlü bir şekilde karakterize edilen, örneğin ABD şehirlerindeki şiddetli protestolarda ve çatışmalarda kendini gösteren daha geniş bir sosyo-politik bağlamın parçasıdır. Sosyal adalet ve ırkçılıkla mücadelenin odak noktası olduğu sivil haklar hareketi başta olmak üzere, 1960’ların sonlarındaki siyasi iklimin izinde güçlü bir kolektif seferberlik yaşanmıştır. Bu bağlamda hem popüler filmlerde hem de müzikte açık siyasi imaların öne çıktığı bir kültür radikalleşmesi ortaya çıkmıştır.

## Filmin Biyopolitik Analizi

### Açılış Sekansı



Görsel 2. *Shaft*, Açılış Sekansından Bir Kare, (*Shaft*, 1971)

Açılış sekansında John Shaft'ın New York sokaklarında yürüyüşü, onun kentsel çevre ve Afro-Amerikan toplumu ile olan bağını ortaya koymaktadır. Şehir sadece bir fon değil, filmin ayrılmaz bir karakteridir ve dönemin sosyo-politik bağlamını yansıtır. Shaft şehirde dolaşırken, onunla "grindhouse sinemaları, siyah işportacılar, eşcinsel aktivist yürüyüşleri, işlerinden kaçan depresifler, ucuz eğlence arayan cinsel takıntılı şehir sakinleri, okuldan kaçan gençler, randevuya çıkan maceracı çiftler, parafililer, uyuşturucu bağımlıları, uyuyan evsizler, yankesiciler" de yürümektedir (Landis ve Clifford 2002, pp. 3).

Times Meydanı, güç dinamiklerinin sürekli devrede olduğu, son derece gözetlenen bir alanı temsil eder. Agamben'e göre; "Kentte, kutsal yaşamın yasaklanması her içsellikten daha içsel ve her dışsallıktan daha dışsaldır. Kutsal yaşamın yasaklanması, her kuralı koşullandıran egemen nomos, her yerelleşmeyi ve her bölgeselleşmeyi yöneten ve mümkün kılan orijinal mekânsallaştırmadır" (Agamben, 1998, pp. 111). Shaft'ın bu iktidar tarafından mekansallaştırılan alanda kendinden emin adımlarla ilerlemesi, bu gözetimin farkında olduğunu ve onu altüst ettiğini simgeler. Şehrin dikkatli gözleri onu korkutmaz, bu da onun kontrol edilmeye karşı direncini gösterir.

Toplumsal cinsiyet savunucuları, Foucault'nun bakış açısından, kentsel çevre, gözetim ve iktidar dinamiklerinin sürekli devrede olduğu bir panoptikon olarak karşımıza çıkar. Filmde "mikro iktidarların yayılması, tek bir örgütlenme sistemi, merkezi veya odağı olmayan dağınık aygıtlar ağı, farklı kurum ve teknolojilerin çapraz koordinasyonu" (Foucault ve Gordon, 1980, p. 71) ile oluşan Times Meydanı'nda varlığını sürdüren Shaft'ın, kentsel ortamdaki görünürlüğü bir güç ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Shaft'ın şehirdeki hareketi, Afro-Amerikan topluluklara dayatılan sistematik gözetimi vurgulayabilecek bu güç ve kontrol alanlarında gezinmesini yansıtır. Davranışları izlemek ve düzenlemek için tasarlanmış bir alanda varlığını ve kontrolünü ortaya koyar ve gözetim mekanizmaları üzerindeki hakimiyetini sergilemektedir.

Shaft'ın şehirdeki umursamaz, kavgacı ve güçlü betimlenmesi Hardt ve Negri'nin ifadesiyle hem ırkçılığın hem de suç örgütlerinin baskıcı güçlerine direnen "çokluk" kavramını somutlaştıran biri olduğunu göstermektedir. "Çokluk, tüm bu tekil farklılıkların çokluğudur. Kitleler de halkla karşıtlık oluşturur çünkü onlar da bir birliğe ya da kimliğe indirgenemez" Hardt ve Negri, 2004, p. 6). Shaft'ın eylemleri hem devlet hem de suç unsurları tarafından

uygulanen biyopolitik kontrole karşı kolektif bir mücadeleyi temsil etmektedir. Shaft'ın etrafındaki kaosa (trafik, yayalar) kayıtsızlığı, çokluğun baskıya karşı direnişinin güçlü bir ifadesidir. Shaft'ın eylemleri kamusal alanın geri alınmasını yansıtmakta ve marjinalleştirilmiş toplulukların egemen güç yapılarına karşı daha geniş çaplı mücadelesini temsil etmektedir.

### Shaft ve Vic Androzzi'nin Buluşma Sekansı



Görsel 3. Shaft, Buluşma Sekansından Bir Kare (Shaft, Leibowitz, Vic Androzzi, 1971)

Shaft ofisine gelen gangsterlerle ölümcül bir boğuşma geçirdikten Leroy'u camdan aşağı atarak New York Meydanı'na düşmesini sağlar. Gangsterlerden Sims, onu Harlem'e götürmesi gerektiğini ve kendilerini Bumpy'nin tuttuğunu söyler. Shaft, karakolda, gangsterin pencereden atladığını ve gelenlerin arkadaşı olduğunu söylese de Leibowitz bunu kabul etmediğini söyler. Shaft hem durumu tam anlamıyla aktarmaz hem de Teğmenle bu konuyu görüşerek ikili bir denge kurar. Buluşma sekansında Teğmen Vic Androzzi ile tartışır ve ispiyonculuk yapmayacağını söyler.

Vic Androzzi ona yardım ederse bu durumdan kurtulacağını söyler. Shaft daha fazla bilgi toplamak için 48 saat süre ister. Vic Androzzi ile Shaft arasında geçen bu sekans özerk ve kamusal diyalektiği gözler önüne serer; "Shaft: Azınlıklarla bu kadar yakından hissetmen kara kalbimi ısıttı. Vic Androzzi: (Siyah bir dolma kalemi Shaft'ın yüzüne yaklaştırarak) Hadi ama o kadar da siyah değilsin! Shaft: (Elindeki beyaz fincanı yukarı kaldırarak) Sende o kadar beyaz değilsin!" (Shaft, 1971)

Ofis alanı bir kontrol ve profesyonel disiplin alanını temsil eder. Androzzi'nin ziyareti devlet gücü ile bireysel eylemlilik arasındaki etkileşimi vurgular; Shaft bir yandan özerkliğini korurken bir yandan da kurumsal otoriteyle etkileşim halindedir. Bu etkileşim, iktidarın Shaft ve devlet aygıtı arasında nasıl müzakere edildiğini gösterir.

Bu sekans aynı zamanda stratejik ittifakların değerini de gösterir. Farklılıklarına rağmen, Shaft ve Androzzi'nin iş birliği, baskı ve kanun yaptırımının karmaşıklığını aşmak için çok önemlidir. Etkileşim, kurumsal güç ile bireysel direnişi dengelemenin zorluğunu vurgular. Shaft bir yandan bağımsızlığını korurken bir yandan da sistemde yol almakta ve kolektif eylemin kurumsal kontrole meydan okuma ve onu yönlendirme potansiyelini göstermektedir. Ofis, Shaft'ın özerkliğini kullandığı bir alan olarak görülebilir. Androzzi'nin varlığı, devletin bu alanı etkileme ve kontrolünü dayatma girişimini temsil eder.

Foucault'nun perspektifine göre; Vic Androzzi'nin polis komiseri olarak rolü, devletin gözetim aygıtını temsil eder. Shaft'ın onunla etkileşimi, hedeflerine ulaşmak için "tek tip ve kapsamlı bir şekilde hareket eder; basit ve sonsuza dek yeniden üretilen yasa, tabu ve sansür



mekanizmalarına göre işler: devletten aileye, prensten babaya, mahkemeden günlük yaşamın küçük değişimlerine kadar” (Foucault, 1990, pp. 84) bu kontrol sistemleriyle stratejik ilişkisini gösterir. Ofis alanı bir kontrol ve profesyonel disiplin alanını temsil eder.

Androzzi’nin ziyareti devlet gücü ile bireysel eylemlilik arasındaki etkileşimi vurgular; Shaft bir yandan özerkliğini korurken bir yandan da kurumsal otoriteyle etkileşim halindedir. Androzzi ile etkileşim, Shaft ve devlet aygıtı arasındaki güç müzakeresini vurgular. Androzzi’nin devletin Shaft’a dava açarak silahı elinden alması ve Bumpy’ye karşı silahsız ve savunmasız kalacağını söylese de Shaft ispiyonculuk yapmayacağını ve düşünceğini söyler. Androzzi’nin 48 saat süre tanınması, akışkan güç dinamiklerini ve Shaft’ın bu etkileşimlerdeki kaldırıcı gücünü yansıtmaktadır.

Hardt ve Negri’nin perspektifine göre; bu sahne stratejik ittifakların gerekliliğini ortaya koymaktadır. Farklılıklarına rağmen Shaft ve Androzzi’nin iş birliği, baskı ve kolluk kuvvetlerinin karmaşıklığını aşmak için hayati önem taşıdığını görürüz. Shaft’ın özel dedektif olarak bağımsızlığı, Androzzi tarafından temsil edilen kurumsal iktidarla tezat oluşturur. Hardt ve Negri’ye göre; “Çokluğun anayasal gücünün iletişim ve iş birliği ağları ve ortak olanın üretimi yoluyla alternatif bir demokratik toplumu kendi başına sürdürebilecek kadar olgunlaşmış olması nedeniyle elverişlidir” (Hardt ve Negri, 2004, p. 357). Androzzi ile etkileşimleri, kurumsal güç ile bireysel direniş arasındaki gerilimin altını çizer. Shaft sistem içinde faaliyet gösterir ama bağımsızlığını korur; bu da çokluğun kurumsal kontrole direnme ve onu yönlendirme potansiyeline örnek teşkil etmektedir.

#### *Bumpy’nin Shaft’ın Ofisinde Buluşma Sekansı*



Görsel 4. Shaft, Buluşma Sekansından Bir Kare, (Shaft, Leroy, Bumpy Jonas, 1971)

Shaft, satıcıdan kestane aldıktan sonra taksi çağırır. Taksi duracak gibi yapıp durmaz ve biraz ilerdeki beyaz müşteriyi alır. Bu toplumsal olarak sosyal hayatın içinde ikinci sınıf insan muamelesi gören siyahilerini durumunu yansıtmaktadır. Shaft ofisine geldiğinde Bumpy’nin onun yerine oturduğunu görürüz. Sömürü filmlerinin ortak özelliği olan düşük maliyetli prodüksiyon, gerçekçi dekor ve sanat tasarımı bu sekansta da karşımıza çıkmaktadır. Shaft’ın ofisi normal ve alelade tasarlanmıştır. Bir mafya’nın ofisi olmadığı detaylarıyla kendini göstermektedir.

Shaft, Bumpy Jonas ile loş ve تنها bir ortamda buluşur. Yeraltı suç dünyasında güçlü bir figür olan Bumpy, kızının kaçırıldığını açıklarken gözle görülür bir şekilde sıkıntılıdır. Otoriter varlığına rağmen, Bumpy’nin çaresizliği aşikârdır. Shaft’tan yardım isteyerek nadir bir kırılmalı anını açığa vurur. Bumpy bu iş için polise gidemeyeceğini ve siyahi olduğu ve



beyazlarla iyi anlaştığı için onla çalışması gerektiğini söyler. Bumpy kızını kaçıran kişinin 'La Bumba' çetesinin başı Ben Buford olduğunu söyler. Ağlayarak parayı Shaft'ın önüne bırakır. Shaft işi istemeyerek de olsa kabul eder.

Foucault'nun perspektifine göre; "iktidar aygıtları kurucu bir karşılıklı bağımlılık içinde birbirine bağlıdır" (Foucault ve Gordon, 1980, pp. 239). Daha önce yeraltı suç dünyasındaki hükmedici varlığıyla karakterize edilen Bumpy Jonas şimdi savunmasız bir konumdadır. Shaft'tan yardım istemesi, gücünün sınırlarını göstermeye hizmet eder. Bu sahne, yeraltı dünyasındaki kontrol ve bağımlılığın karmaşık etkileşimini aydınlatır. Bumpy'nin savunmasızlığı, hakimiyetinin kırılganlığını ortaya çıkarır ve önemli bir güce sahip olanların bile kontrolleri dışındaki güçlere tabi olduğunu gösterir. Bumpy ve Shaft arasındaki etkileşim, Bumpy'nin yardıma ihtiyaç duymasının otoriter statüsünü azalttığı ve geleneksel güç dinamiklerini geçici olarak tersine çevirdiği güç dinamiklerinin akışkanlığını gösterir. Tipik olarak bağımsız bir güç olan Shaft, sınırlı bir süre için de olsa potansiyel bir güç unsuru haline gelmiştir.

Hardt ve Negri'nin perspektifine göre; Bumpy'nin kişisel krizi bireysel kaygıların ötesine geçerek ortak bir düşmana karşı kolektif bir mücadelenin başlangıcına işaret eder. Hardt ve Negri'ye göre; "çokluk, asla bir kimlik içinde sentezlenemeyecek radikal farklılıklardan, tekilliklerden oluşur. Hiyerarşi endeksi haline getiren her türlü emek, duygulanım ve iktidar disiplini yok edildiğinde, toplumsal yaşamın biyopolitik örgütlenmesine, "çokluk" tarafından yenilenen yaşama dahil edilebilir" (Hardt ve Negri, 2004, pp. 355) Shaft'ın Bumpy'ye yardım etme kararı kişisel bir iyilikten daha fazlasını ifade eder; "çokluk" içinde ittifakların oluşumunu temsil eder. Bu iş birliği hem Shaft'ın hem de Bumpy'nin her gün içinde gezindiği şiddete karşı bir direniş eylemidir. Güçlerini birleştirerek, çokluğun kolektif gücünü somutlaştırır ve mücadelelerini sürdüren hegemonik yapılara meydan okurlar. Bu ittifak, Hardt ve Negri'nin birlik yoluyla direniş kavramını örneklerken; farklı varlıklar, kapsayıcı baskıcı güçlere karşı koymak için bir araya gelmektedir.

#### *Harlem Sekansı*



Görsel 5. Shaft, Harlem Sekansından Bir Kare, (Shaft, Bir Adam, 1971)

Shaft, temizliğin gerçekleştiği ortamda bir yabancı olarak görünmez, ancak açıkça orada yaşayan biri de değildir. Western kahramanı gibi, suç çetelerini, yolsuzluğu ve adaletsizliği sonlandırmak için dışarıdan gelir. John Shaft, Ben Buford'u ararken Harlem'i dolaşarak çeşitli sakinlerle etkileşime girer, kapıları çalar ve Buford'un yerini sorar. Bu sorgu işi bir suçlamadan çok karşılıklı arkadaşlık bağlarının olduğu bir sohbet gibidir. Buford'un kirasını ödemediğini, uzun süredir arkadaşlarının görmediğini görürüz. Shaft, Harlem'de devletin gözetim aygıtı değil oranın yerlisi gibi dolaşır. Eski arkadaşlarını gördüğünde sohbet eder ve sarılır.

“Çokluk” terimi, direniş ve toplumsal dönüşüm alanlarının yaratılmasında çoğulcu veya grup gücü kavramını ifade etmek için kullanılır. Hardt ve Negri’ye göre, “Küresel hiyerarşinin her düzeyinde, iktidarın yozlaşmasının her işareti ve demokratik temsilin her krizi, demokratik iktidar talebiyle karşı karşıya gelir” (Hardt ve Negri, 2004, pp. 353). Shaft’ın farklı sakinlerle saygılı etkileşimi, bu kolektif gücü tanıdığını ve desteklediğini gösteren bir işarettir. Shaft’ın Harlem’deki varlığı, topluluk üyeleri arasındaki dayanışmanın önemini göstermektedir. Shaft’ın buradaki eylemler bütünü, kalabalıklara kendilerini baskı altında tutan güce karşı direniş alanları yaratabileceklerini ve sürdürebileceklerini hatırlatmaktadır. Shaft’ın toplulukla kendi koşullarına göre diyalog kurması, otomatik olarak birlik ve kolektif güç oluşturmaktadır. Bu, toplulukları kontrol eden ve marjinalleştiren egemen iktidar yapılarına karşı direnişte dayanışma için önemlidir. Dolayısıyla Shaft bireysel bir kahraman değil, kolektif direniş ve güçlenmenin tetikleyicisidir.

### *Marcy Jonas’ın Kurtarılma Sekansı*



Görsel 6. Shaft, Kurtarılma Sekansından Bir Kare (Ben Buford , Marcy Jonas, Shaft, 1971)

Shaft sokak satıcısına rüşvet verdikten sonra Buford’un yerini öğrenir. Taksiye atlayıp Harlem’in kalabalık sokaklarında titizlikle gezinmeye başlar, bir çocuğa para verir. gözleri Ben Buford’a dair herhangi bir işaret arar. İki kişinin kapıda beklediğini görünce gizlice merdivenleri çıkar ve kapıyı çalarak adını söyler. Kapı ihtiyatla açılır ve Buford’un temkinli yüzü ortaya çıkar. Buford ile Shaft’ın bir zamanlar birlikte çalıştıklarını öğreniriz. Daha birkaç kelime konuşmadan, kırılan camların sesi ve hızlı bir silah patlaması duyulur. Dışarıdan gelen adam son sözlerine söylerken kaçmalarını söyler. Diğerleri çatıya çıkarken Shaft ve Buford bir daireye girerler. Çatıya çıkan adamlar öldürülür. Yakındaki bir binanın gölgelerinde gizlenen kimliği belirsiz bir saldırgan daireye ateş açar. Shaft, Buford’u kurtarır. Shaft, Buford’un izini sürer ve bilinmeyen bir saldırganla çatışma çıkar. Daha sonra Androzzi, Shaft’a hedefin ben değil Shaft olduğunu ve Bumpy Jonas’a bağlı şehir dışındaki mahalleliler ile şehir merkezindeki mafyalar arasındaki gerilimin başka cinayetlerle doruğa ulaştığını söyler. Androzzi, konunun halk tarafından siyah-beyaz karşıtlığı olarak görülmesinden yakınmakta ve tam bir ırk savaşına dönüşmesinden endişe etmektedir. Ayrıca Shaft’a New York’a yeni gelen İtalyan-Amerikan mafyasının adamlarının bazı resimlerini gösterir. Shaft ve Ben, Bumpy ile buluşur ve onu çatışmayı ayarlamakla suçlar. Ben’in ölen her adamı için 10.000 dolar ödemeyi kabul ettikten sonra Ben ve Shaft, Bumpy’nin kızını bulmak için güçlerini birleştirir.

Filmin doruk noktası, yüksek riskli kurtarma görevidir. Shaft, Ben ve ekipleri otele koordineli bir saldırı düzenler. Shaft binaya sızar, korumaları etkisiz hale getirir ve Marcy’nin yerini tespit eder. Gerilim ve aksiyon dolu sekans, Shaft’ın yaralandığı ama Marcy’yi başarıyla kurtardığı bir çatışmayla sonuçlanır. Kurtarma sonrasında Shaft, Bumpy tarafından ayarlanan taksilerin yardımıyla Marcy’nin güvenli bir şekilde çıkarılmasını sağlar. Başarılı görev

hakkında bilgi vermek için Androzzi'yi arar ve davayı onun bakış açısından etkili bir şekilde kapatır. Çözüm, Shaft'ın stratejik zekâsını ve kararlılığını sergiler.

Daha sonra Shaft, gangsterlerin yerel bir bardan dairesini izlediğini tahmin eder. Shaft barmen gibi davranır ve Androzzi'yi arayarak gangsterleri tutuklatır. Shaft daha sonra tutuklanan gangsterlerle Bumpy'nin kızı hakkında yüzleşir ve bir buluşma ayarlar. Eve döndüğünde Vic gelir ve Shaft'a karakoldaki odanın dinlendiğini ve amirinin Shaft'ı kaçırma olayıyla ilgili sorgulamak için getirmek istediğini söyler. Androzzi onu içeri almak yerine oradan ayrılır. Shaft, bir Mafya üyesi tarafından Marcy Jonas'ın tutulduğu daireye götürülür ve Ben ile iki adamı onları takip eder. Oraya vardıklarında bir çatışma çıkar: iki mafya adamı öldürülür ve Shaft vurulur ve yere düşer. Tıbbi müdahaleden sonra Shaft, Ben'e adamlarını toplamasını ve Marcy'nin götürüldüğü otelde kendisiyle buluşmasını söyler. Bumpy'yi arayarak kızının iyi olduğunu ama kaçış için otelde taksiye ihtiyacı olduğunu söyler.

Otelde Shaft, Ben ve Ben'in adamları otel çalışanı kılığında girer ve yavaşça otele sızar. Film, Shaft'ın silahlı bir ekip eşliğinde kaçırılan kızın tutulduğu otele baskın yaptığı yoğun bir final çatışmasıyla doruğa ulaşır. Dramatik çatışma kızın kurtarılmasıyla sonuçlanır ve ekip polis gelmeden önce hızla dağılır. Shaft otelin çatısına çıkar ve Marcy'nin tutulduğu odaya girer. Onu koruyan gangsteri öldürür ve dışarı çıkarır. Bu sırada Ben ve adamları çevredeki odalardaki gangsterleri öldürür ve dışarı çıkar. Kapanış sahnesinde Shaft, Androzzi'yi ikonik tema şarkısı eşliğinde arayarak davanın kapandığını bildirir. Kendisinin ve Kara Panterler'i andıran bir grubun olayı hallettiğini, geriye sadece polisin temizlemesi gereken olay sonrasının kaldığını söyler. Bu açıklamanın ardından, arketipik western kahramanını canlandıran Shaft sahneden iner ve karanlığın içinde kaybolur.

Foucault'nun perspektifine göre; Mafyanın elindeki otel, mafyanın tutsakları ve toprakları üzerinde "disipline edilmesi, yeteneklerinin en iyi hale getirilmesi, güçlerinin gasp edilmesi, kullanışlılığının ve uysallığının paralel olarak artırılması, verimli ve ekonomik kontrol sistemlerine entegre edilmesi" (Foucault, 1990, pp. 139) gibi kontrol ve gözetim uyguladığı yerleşik bir iktidar yapısını sembolize eder. Shaft ve ekibi tarafından düzenlenen kurtarma görevi, bu güç yapılarıyla doğrudan bir yüzleşmeyi temsil eder. Koordineli bir saldırı planlayıp uygulayarak mafyanın kontrolünü bozar, yerleşik iktidar ve gözetim mekanizmalarına meydan okurlar. Bu eylem, örgütlü direnişin baskıcı güç yapılarını nasıl etkili bir şekilde zayıflatabileceğini etkili bir şekilde göstermektedir.

Hardt ve Negri'nin perspektifine göre; birlikte çalışan bireylerden oluşan kolektif bir grup olan çokluğun, egemen güçlere karşı önemli bir direniş yaratma potansiyelini vurgulamaktadır. Hardt ve Negri'ye göre; "çokluk, asla bir birliğe ya da tek bir kimliğe indirgenemeyecek sayısız iç farklılıktan oluşur: farklı kültürler, ırklar, etnik kökenler, cinsiyetler ve cinsel yönelimler; farklı çalışma biçimleri farklı yaşam tarzları farklı dünya görüşleri ve farklı arzular" (Hardt ve Negri, 2004, pp. 6) ile oluşmaktadır. Bu kavram, toplumsal çeşitliliğin ve bireysel farklılıkların bir bütün içinde homojenleştirilmeden var olabileceğini ifade eder. Çokluk, bireysel ve kolektif kimliklerin çeşitli formlarını kabul eden ve onları tek bir kalıba sıkıştırmaya çalışmayan bir anlayışı temsil eder. Başarılı kurtarma misyonu bu kavramın en iyi örneğidir. Shaft ve ekibi tarafından sergilenen birlik ve iş birliği, kolektif eylemin etkinliğini örneklemektedir. Eşgüdümlü çabaları yalnızca kaçırılan kızı kurtarmak gibi acil bir hedefe ulaşmakla kalmaz, aynı zamanda çokluğun dönüştürücü potansiyelini de gösterir. Bu kolektif direniş, mafya tarafından temsil edilen baskıcı sistemleri bozma ve onlara meydan okuma gücüne sahiptir.

### Sonuç ve Değerlendirme

Michel Foucault tarafından ortaya atılan biyoiktidar ve gözetim kavramları, Times Meydanı ve Harlem'in sürekli gözlem ve kontrol alanları olan kentsel mekanlar olarak temsil edilmesinde kendini göstermiştir. Filmde Shaft'ın, gözetim altındaki ortamlarda kendinden emin ve küstahça hareket etmesiyle, görünüşteki geleneksel güç ilişkilerini tersine çevirdiği

görülmektedir. Bu durum, insan failliğinin yaygın disiplin ve gözetim sistemlerine karşı “siyah hareketi” yoluyla direnmeye başladığını gösterir. Bu bağlamda, Shaft’ın varlığı ve eylemleri, sömürü sineması pratikleri üzerinden güç dinamiklerini sorgulayan bir direniş sembolü olarak sunulmaktadır.

Bu sayede Shaft’ın kurumsal otoriteler ve marjinal topluluklarla etkileşimleri, devlet iktidarı ile kişisel özerklik arasındaki ince gerilim hattına ışık tutulmuştur. Bu da filmde yüksek düzeyde kontrol edilen kentsel alanlarda kontrol sağlamanın karmaşıklığını ortaya koymaktadır. Hardt ve Negri’nin “çokluk” anlayışı, kolektif direnişin temsilcisi olarak Shaft’a siyah hareketlerinin temsili açısından geniş bir temsil ağı ortaya koymaktadır.

Vic Androzzi ve Bumpy Jonas ile kurduğu ittifaklar sayesinde Shaft, gruplar içindeki farklılıkların ortak baskıcı güçlere karşı nasıl birleşebileceğinin örnek bir figürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çerçevede; Shaft’ın filmdeki eylemleri, “çokluğun” iktidar yapılarını kesintiye uğratma ve biyopolitik kontrol üzerinde karşı kolektivist güç kullanma potansiyelini hayata geçirdiği ortaya konulmuştur. Bu kolektif direniş, Shaft’ın Harlem’deki stratejik hareketleri ve mafya tarafından işletilen otele yaptığı son müdahale gibi, iktidar alanlarına itiraz etmek ve onları yeniden şekillendirmek için önemli bir dayanak noktası oluşturmaktadır. Böylece film, sömürü filmi izleyicilerine, siyah gruplar için marjinalleştirilmiş topluluklar arasındaki dayanışma ve iş birliğinin dönüşümü getireceğine dair bir umut inşa etmektedir. Giorgio Agamben’in biyopolitik çerçevesiyle Shaft (1971), bir “istisna hali” içinde yasal ve ahlaki sınırlar altındaki akışkanlığı örneklemektedir.

Filmdeki Harlem sekansı, mafyanın merkezi ve otel temsili, bu tür ortamlarda çoğu zaman teamüllerin askıya alındığını, keyfi kontrol ve şiddetin ortaya çıktığını göstermektedir. Shaft’ın bu tür bir mekânda yaptığı stratejik eylemler bütünü, yerleşik düzene meydan okumak ve dolayısıyla adalet ve ahlaki düzen kavramlarını yeniden tesis eden bir karşı egemenlik ilan etmektir. Shaft, bu tür istisna durumlarıyla yaptığı dedektif rolüyle hukuk normlarının temel istikrarsızlığını, bu dışlanmış topluluklar içinde özerklik ve hakların olası bir yeniden ele geçirilişini gün ışığına çıkarır. Film böylece, sömürü filmi pratikleriyle; güç, direniş ve kolektif eylemin şehir manzarasında nasıl beyaz perdeye taşındığına dair bir görüntü vermek için biyopolitik bir analiz sunmaktadır.

“Egemenlik, yaşam ve ölüm gücü aracılığıyla, yaşam hakkını yalnızca öldürme hakkını kullanarak ya da öldürmekten iktidar; öldürme ya da hayatta tutma gücünü dolaylı olarak içermektedir” (Foucault, 1990, s. 141). Foucault’nun “panoptikon” ve gözetim devleti hakkındaki fikirleri, siyahi bir özel dedektif olan Shaft’ın iktidar ve kontrol alanlarında gezinme biçimleriyle örtüşmektedir. 1970’lerin Blaxploitation filmlerinde siyah nüfusun maruz kaldığı ırkçılık ve gözetim kavramlarının belirgin olarak kullanıldığı film türüdür. Shaft, siyah topluluk için, diğer siyah topluluklara yaptıkları gibi “siyah Amerikalıların siyasi ve sosyal kaygılarını sınırlı bir şekilde yansıtan Blaxploitation filmleri içerdiği imgelerle kuşkusuz kentli siyah izleyicileri için tanımlanan” (Benash, 2020, pp. 241). Shaft üzerinde de düzenleme yapmaya çalışan iktidar sahiplerine karşı bir direniştir sergilemektedir. Bu, Shaft’ın kendi kişiliği ve topluluğu üzerindeki gözetim ya da kontrole aktif olarak direnmesinin ya da karşı koymasının sofistike bir yolu olarak karşımıza çıkar. Agamben’e göre; “kaosa uygulanabilecek bir kural olmadığından”, kaosun hukuk düzenine dahil edilebilmesi için öncelikle iç ve dış, kaos ve normal durum “istisna hali” arasında bir ayırım alanı yaratılması gerekmektedir” (Agamben, 1998, pp. 19). Agamben’in bu “istisna hali” kavramı, Shaft’ın yasadışı ırksal olarak dışlanmasında ortaya çıkarken, Shaft’ın varlığı, kayırılan güçler tarafından oluşturulan normlara karşı bir mücadele alanıdır. Hardt ve Negri’ye göre; “çokluk, asla bir birliğe ya da tek bir kimliğe indirgenemeyecek sayısız iç farklılıktan oluşur: farklı kültürler, ırklar, etnik kökenler, cinsiyetler ve cinsel yönelimler; farklı çalışma biçimleri; farklı yaşam tarzları; farklı dünya görüşleri ve farklı arzular” (Hardt ve Negri, 2004, p. 6) ile ortaya koyulan John Shaft ve Vic Androzzi melez kimlikleri bakışıyla Hardt ve Negri tarafından tanımlanan ‘çokluk’ kavramının görünür halleri olarak karşımıza çıktığı sekanslardaki örnekleriyle gösterilmiştir.



Bu çalışma, Blaxploitation sinemasının yalnızca sansasyonel bir eğlence olmaktan uzak, politik izlenimler için güçlü bir araç olarak hizmet ettiğini göstermiştir. Bedenlerin metalaştırılmasını ve mekânların manipüle edilmesini dramatize eden bu filmler, toplumu şekillendiren altta yatan güç yapılarını ve biyopolitik mekanizmalarını film pratikleri yoluyla ortaya koyulduğu detaylıca aktarılmıştır. Bu sayede sömürü filmi yapımcıları; izleyicileri iktidar, kontrol ve direnişin doğasına dair rahatsız edici manipülasyonlarla şok etmeyi amaçlamışlardır. Aynı zamanda sömürü filmi yapımcı ve yönetmenleri, seyircileri şiddet ve vahşet görüntüleriyle şok ettiği ve farklı alt-kültürleri sinemasına dayattığı ölçüde biyopolitik ağa takılmışlardır. Bu filmlerin biyopolitik bir çerçevede kapsamlı bir şekilde analiz edilmesi, sinemanın daha geniş toplumsal güç yapılarını yansıtabildiği ve eleştirebildiği karmaşık yolları daha iyi anlamamızı olanak sağlamıştır. Sömürü sineması, kışkırtıcı içeriği ve marjinalleştirilmiş statüsüyle, kültürel üretim ve biyopolitik kontrol arasında süregelen etkileşime dair eşsiz ve değerli bir perspektif sunmaktadır.

Sonuç olarak, bu makale sömürü sinemasının biyopolitika, iktidar ve kültürel temsilin kesişim noktalarını incelemek için eleştirel bir mercek olarak öneminin altını çizmektedir. Bu filmleri sağlam bir kuramsal çerçeveye oturtarak, sömürü sinemasının yalnızca toplumsal kaygıları ve merakları yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda modern hayata nüfuz eden kontrol mekanizmalarıyla nasıl aktif bir şekilde ilişki kurduğunu ve bunları nasıl görselleştirdiğini belirgin bir şekilde ortaya koymak mümkün hale gelmektedir; bu da konunun yeni çalışmalara yol açması ve örnek teşkil etmesi açısından önemlidir.

#### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

#### Kaynakça

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power And Bare Life* (çev. D. Heller-Roazen). Stanford University Press.
- Bausch, K. (2013). Superflies Into Superkillers: Black Masculinity In Film From Blaxploitation To New Black Realism, *The Journal Of Popular Culture*, Yıl 46(2), 257-276.
- Benash, W. R. (2020). *Scum Cinema: America Through The Eyes Of The Exploitation Film*. United States: Independently Published.
- Briggs, J. B. (2003). Who Dat Man? Shaft And The Blaxploitation Genre, *Cinéaste*, 28 (2), 24–29.
- Brown, J. A. (2001). *Black Superheroes, Milestone Comics, And Their Fans*. University Press of Mississippi.
- Brown, T. L., & Kopano, B. N. (2014). *Soul Thieves: The Appropriation And Misrepresentation Of African American Popular Culture*. Palgrave Macmillan.
- Corbin, A. L. (2019). *Cinematic Geographies And Multicultural Spectatorship in America*. United States: Independently Published.
- Diawara, M. (1993). *Black American Cinema: Aesthetics And Spectatorship*. Routledge.
- Foucault, M. (1990). *The History Of Sexuality: Volume I: An Introduction* (çev. R. Hurley,). Vintage Books.
- Foucault, M., & Gordon, C. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews And Other Writings 1972-1977*. Pantheon Books.
- Górny, A. (2019). Appalling! Terrifying! Wonderful! Blaxploitation And The Cinematic Image Of The South, *Polish Journal of American Studies*, 4 (13), 237-252.

- Guerrero, E. (1993). *Framing Blackness: The African American Image in Film*. United States: Temple University Press.
- Hardt, M., & Negri, A. (2000). *Empire*. United States: Harvard University Press.
- Hardt, M., & Negri, A. (2004). *Multitude: War And Democracy in The Age of Empire*. United States: Penguin Press.
- Hardt, M., & Negri, A. (2017). *Assembly*. United Kingdom: Oxford University Press.
- James, D. E. (1989). *Allegories Of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton University Press.
- Landis, B., & Clifford, M. (2002). *Sleazoid Express: A Mind-Twisting Tour Through The Grindhouse Cinema Of Times Square*. United States: Fireside.
- Lawrence, N. (2007). *Blaxploitation Films Of The 1970s*. United Kingdom: Routledge.
- Lebovic, N. (2013). *The Philosophy Of Life And Death: Ludwig Klages And The Rise Of A Nazi Biopolitics*. United States: Palgrave Macmillan.
- Mathijs, E., & Mendik, X. (2011). *Grindhouse: Cultural Exchange On 42nd Street, and Beyond*. Columbia University Press.
- Negri, A. (2004). *Time For Revolution* (M. Mandarini, Çev.). United Kingdom: Continuum.
- Nyong'o, Tavia. (2009) *The Amalgamation Waltz: Race, Performance, and the Ruses of Memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Schaefer, E. (1999). *Bold! Daring! Shocking! True! A History Of Exploitation Films, 1919-1959*. Duke University Press.
- Schuller, K. (2018). *The Biopolitics of Feeling*. In Duke University Press.
- Webb, D., & Savage, R. H. (2004). *D20 Modern Solid: The D20 Blaxploitation Experience*. Wingnut Games.

*-Araştırma Makalesi-*

**Feminist Film Fenomenolojisi: Malgorzata Szumowska'nın Filmleri  
Üzerinden Haptik Görselin Beden ve Dokunma ile İlişkisini  
Anlamlandırmak**

Bercesto Gülçin Özdemir\*

**Özet**

*Belgesel sinemada biçim ve model vermeye çalışma, belgeselin temsil ilişkilerini ve gerçeklikle olan çelişkili bFilm fenomenolojisi, filmler aracılığıyla dünyayı ve hayatı anlamlandırmaya çalışan bireyin kendisi, hayatın içindeki nesneler, algının kendi içindeki algılama süreci ve bu süreçten doğan sorgulamalarla bireyin hayatla kurduğu ilişki üzerine çokça düşündürür. Maurice Merleau-Ponty, Göz ve Tin (1964) adlı eserinde, düşünsel imgenin, yok olanı var kılan görünü, Varlığın kalbine yönelmesinin bir parantez açtığını belirtir. Bu çalışma, film fenomenolojisi alanında haptik imge ve beden ilişkisini analiz ederken, feminist film fenomenolojisi perspektifinden kazı yöntemiyle dokunsal algının bu ilişkideki yerini incelemektedir. Laura Marks'ın Filmin Teni: The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, And The Senses (2000) adlı kitabı, çalışmada ana hatları çizilen temel sorgulama konularının tartışılması için temel oluşturmaktadır. Bu çerçevede, Merleau-Ponty'nin feminist film fenomenolojisi alanındaki tartışmalara alan açan düşünceleri, çalışmada örneklem alınan Elles (Kadınlar, Malgorzata Szumowska, 2011) ve Body (Beden, Malgorzata Szumowska, 2015) filmleri üzerinden film ile seyirci arasındaki mesafeye felsefi bir perspektiften bakmanın yolunu açıyor ve filmin tenine dair fenomenolojik bakışı derinleştiriyor.*

**Anahtar Sözcükler:** : Feminist Film Fenomenolojisi, Haptik Görsel, Beden, Kadın Karakter, Film Derisi

\*Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Türkiye.

E-mail: glcnzdmr.777@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3742-2739

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1518944

Özdemir, B. G., (2025). Feminist Film Fenomenolojisi: Malgorzata Szumowska'nın Filmleri Üzerinden Haptik Görselin Beden ve Dokunma ile İlişkisini Anlamlandırmak. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı:19, 141-158. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1518944

Geliş Tarihi: 19.07.2024

Kabul Tarihi: 02.10.2024



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Research Article-

## Feminist Film Phenomenology: Making Sense of the Haptic Image's Relationship with the Body and Touch through the Films of Malgorzata Szumowska

Bercestte Gülçin Özdemir\*

### Abstract

Human sensations play an important role in the process of making sense of one's own existence. Phenomenology starts to ask questions about how knowledge is formed by focusing on the relationship between the subject and the object in the questioning of the individual about himself and life, and develops his own method. Film phenomenology makes think a lot about the individual who attempts to make sense of the world and life through films, about himself, about the objects in life, about the perception process within the perception itself, and about connecting the individual's relationship with life through the interrogations arising from this process. Maurice Merleau-Ponty, in his work *The Eye and Spirit* (1964), states that the intellectual image, the vision that makes the vanishing exist, is directed towards the heart of Being opens a parenthesis. While this study analyzes the relationship between haptic image and body in the field of film phenomenology, it examines the place of tactile perception in this relationship with the excavation method from the perspective of feminist film phenomenology. Laura Marks' *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, And The Senses* (2000) constitutes the basis for the discussion of the main questioning issues outlined in the study. In this framework, Merleau-Ponty's thoughts, which open up a space for discussions in the field of feminist film phenomenology, pave the way for a philosophical perspective on the distance between the film and the audience through the films *Elles* (Women, Malgorzata Szumowska, 2011) and *Body* (Body, Malgorzata Szumowska, 2015), which are sampled in the study, and deepen the phenomenological view of the skin of the film.

**Keywords:** Feminist Film Phenomenology, Haptic Visual, Body, Female Character, Film Skin

\*Assoc. Prof. Dr., İstanbul University, Türkiye.

E-mail: glcnzdmr.777@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3742-2739

Özdemir, B. G., (2025). Feminist Film Fenomenolojisi: Malgorzata Szumowska'nın Filmleri Üzerinden Haptik Görselin Beden ve Dokunma ile İlişisini Anlamlandırmak. *Sinefilozofi Dergisi*, No: 19, 141-158.

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1518944

Recieved: 19.07.2024

Accepted: 02.10.2024





## Extended Abstract

According to Merleau-Ponty, phenomenology is self-supporting and self-founding as the disclosure of the world, and its most important achievement is expressed as bringing together extreme subjectivism and extreme objectivism in its notion of world or rationality. Film phenomenology, which opens invaluable areas of discussion for film philosophy, also contributes to feminist film theories in the context of this dialectic of thinking. In the field of cinema, discussions on touch and the body have continued with different perspectives over the last ten years. While the claims and questions raised by feminist film theories in the 1970s opened the existence of the female character in cinema to discussion with its various aspects, the inquiries based on feminist film phenomenology opened the representation of women in cinema to discussion in a more phenomenological and epistemological context. Film phenomenology makes a polyphonic contribution to cinema theories in order to understand the presentation of phenomena, films, while understanding the phenomena enables the advancement of phenomenology. The topics that are open to discussion in the field of film phenomenology do not only make the film understandable, but also help to establish the interaction between the film and the audience. Feminist theory's concerns with difference and the recognition, expression, and reevaluation of difference make it a close friend of existential phenomenological concerns about worldliness, reciprocity, and exchange, therefore, feminist phenomenological discourses have been used in cinema studies, in the relation of viewing issues to screen issues, and in the questioning of these areas close to the fields. While discussing the effects of the images penetrating under the skin of the film on the audience, Marks also paves the way for the phenomenological interpretation of the film.

In film phenomenology, the excavation method to see the philosophical reflections of famous film theories, directors and even films with phenomenological practice; explanation method to shed light on film interpretations and explanations through the philosophies of famous phenomenologists, as the phenomenological practice aims; exemplification method, which aims to clarify a film sequence, which allows phenomenological studies to be carried out by being unnoticed or generally reflected on the film, unless it is taken into account by cinema theorists; extrapolation, which tries to predict what famous philosophers or thinkers would have said if they had said their phenomenological stand on a film; expansion is a method of extending certain phenomenological approaches of certain philosophers that opens the way for reflection on the film experience (Ferencz-Flatz & Hanich, 2016, pp. 6-10). In this study, the relationship between haptic images, body and touch in some of Szumowska's *Elles* and *Body* films are examined on the basis of feminist film phenomenology.

The narrative strategies used in the representation of haptic images support the decoding of the codes found in the connections between the characters, the audience and the film. On the basis of analysis, using the excavation method, the concept of haptic, interpreted by Marx with a feminist approach, mediates the interpretation of images associated with female characters. In the phenomenological context, Merleau-Ponty's thoughts on the body and touch also take on the task of understanding the haptic visuals that stick to the skin of the film by adding depth to the analysis of the film in terms of feminist film phenomenology.

## Giriş

Fenomenoloji, fenomeni betimlemeye dayanan bir yöntem olarak felsefe alanında kullanılan bir kavramdır. Duyularla algılanan, usla kavranan her şeyi dile getiren numen deyimi karşıtı olarak kullanılan fenomen kavramı, Türkçe'de olay ve görüngü kelimeleriyle ifade edilmektedir. Hançerlioğlu, fenomenolojiyi, olaybilim olarak tanımlamaktadır (Hançerlioğlu, 1976, p. 158). Fenomenolojinin konusu özdür (wesen), fenomenlerin ancak akılla erişilebilen idelerle ilgili içeriğidir. Edmund Husserl, bu alandaki öncü filozoflardan biri olarak fenomenolojinin yöntemini, özü (eidos, essence) görüleme olarak geliştirmiştir. Fenomenoloji bir felsefe dizgesi değil, bir yöntem olarak açıklanmaktadır (Akarsu, 1979, pp. 68-79). Gerçekliğin insan bilincinde algılandıkları ya da anlaşıldıkları halleriyle cisimlerden ya da olaylardan oluştuğu ve insan bilincinden bağımsız hiçbir şey içermediği noktasına

dayanan araştırma yöntemi, fenomenolojinin başka bir açıklamasıdır (Cushing, 2006, p. 266). Fenomenolojinin araştırma alanının, saf bilinç veya saf ben olduğu belirtilirken, saf benin, her yaşanan yaşantıda bulunan, her düşünenle düşünülen şeye ulaşan, her yaşantıda aynı kalan şey olarak ifade edildiği görülmektedir (Husserl, 2003, p. 19). Özel felsefi bir düşünme biçimi olan fenomenolojinin, bir düşünme yöntemi olduğunun altı çizilmektedir (2003, p. 51). Husserl'in Brentano'dan (onun da skolastik felsefeden) ödünç aldığı yönelimsellik kavramı fenomenolojinin yöntem olarak insan zihnine gösterdiği yolu bilincin anlamlandırılmasıyla ortaya koyar.

Bilinç yaşantılarının ya da bilinç edimlerinin ana yapısını ortaya koymaya çalışır. Husserl bu sözcüğü, fenomenlerin yapıları gereği hep "bir şeyin bilinci" olmalarını, hep bir şeye gönderme yapmalarını anlatmak için kullanır. Her bilinç yaşantısı bir nesneyi içerir; her bilinç yaşantısı "bir şeyin bilincidir. (Husserl, 2003, p. 114).

Film fenomenolojisi, film felsefesi alanında, filme dair sorgulanan konuların, bağlamların, sinematografik öğelerin vb. gibi detay başlıkların, felsefi yaklaşımlarla, teorilerle anlamlandırılarak ve tartışmaya açılarak film analizlerinin gerçekleştirilmesine aracılık eden fenomenolojiye içkin bir film felsefesi alanı ve filmleri felsefi izlemekle anlamlandırma yöntemidir. Christian Ferencz-Flatz & Julian Hanich'e göre, film ile fenomenoloji arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Fenomenoloji, zihin ve beden birliğinin nasıl tezahür ettiğini anlatmaya çalışırken film de bunu yapmaktadır. Çeşitli konuları film fenomenolojisi bağlamında anlamlandırma ve analiz etme safhasında da farklı yöntem çeşitleri ortaya çıkmaktadır. Kazı, açıklama, örnekleme, ekstrapolasyon ve genişletme, filmlerin analizinde kullanılan beş farklı yöntemdir (Ferencz-Flatz & Hanich, 2016, pp. 6-10). Entelektüel tarihle örtüşen ilk film fenomenolojisi pratiği, ünlü film akademisyenlerinin, film teorisi okullarının VE fenomenolojideki belirli film yapımcılarının felsefi köklerini araştırmaktadır. Siegfried Kracauer'in Scheler ya da Husserl ile olan bağlantısı düşünülebilir. Bu bağlamda örnek verilecek olursa, Ian Aitken, Kracauer'in gerçekçi film teorisi ile Husserl'in fenomenolojisi ve özellikle de Lebenswelt kavramı arasındaki bağları çeşitli şekillerde göstermiştir. Kazı yöntemini detaylandırırken, kazı pratiğinin film fenomenolojisini doğru anlamamızı etkileyen bir yöntem olduğunu belirtmiştir (Ferencz-Flatz & Hanich, 2016, pp. 6-18). Bu çalışmada temel alınan; beden, dokunma ve haptik görsel konuları, film analizi çerçevesinde tartışmaya açılırken, bu analiz feminist film fenomenolojisi kapsamında gerçekleştirilmekte ve bu film fenomenolojisi analiz yöntemlerinden, kazı yöntemi çalışmada kullanılmaktadır. Kazı yöntemi, ünlü film kuramlarının, yönetmenlerin ve filmlerin felsefi yansımalarını fenomenolojik uygulamayla görülmesini ve anlaşılmasını sağlayan yöntem olarak belirtilmektedir (a.g.e). Bu yöntemin çalışmada kullanılmasının nedeni, kadın karakterlerin varoluş durumlarını, sorgulanan belirlenmiş konularla tartışmaya açarak analizin derinlikli bir felsefi izlekte gerçekleşmesini sağlamak ve saf beni düşünmenin yolunu filmlerin anlamlandırılmasıyla anlaşılır kılmaktır. Bu yöntemle filmler analiz edilirken haptik kavramının sinemada yarattığı etkinin de anlaşılması amaçlanmaktadır. Haptik zihinsel imajda gözler, dokunabilen organlar gibi işlev görmektedir. Bu kavram, 19. yüzyıl sanat tarihçisi Alois Riegl'in haptik ve optik imajlar arasında yaptığı ayrımlardan yola çıkarak türettiği bir kavramdır. Riegl bu kavramı, fizyolojiden ödünç alarak dokunma duyusuyla algılanabilen (tactile) bağlamında ilişkilendirmiştir. Haptik görsel, izleyiciyi anlatıya çekmek yerine görüntünün kendisini düşünmeye zorlamaktadır. Haptik görsel, diğer duysal görseller gibi, zaman-görüntü (time-image) sinemasına özel bir duygulanma-görüntüsü (affection-time) olarak da anlaşılabilir. Duygulanma-görüntüsü izleyiciyi, bedenin içinden direkt zamanın deneyimine götürmektedir (Marks, 2000, pp. 162- 163). Film fenomenolojisi alanında çalışan Laura Marks'ın sinema teorileri bağlamında kullandığı kavramlarla film içinde kazı yapılarak filmdeki felsefi yansımaları bulmak ve Merleau-Ponty'nin düşüncelerinin araştırmada fenomenolojik yaklaşımla detaylandırılması da dayanak olarak kullanılmıştır. Teresa De Lauretis, politik bir müdahale olarak feminizmin, sinemada kadınların temsiline karşı gerekli bir duyarlılığı ikna edici bir şekilde savunduğunu

söylemektedir. Bu noktada, de Lauretis, fenomenolojinin, biliş/algı eyleminde hem özneyi hem de nesneyi fark etmemizi sağlayan bir temsil açıklaması sağladığını öne sürmektedir (Casebier, 2009, p. 127). İncelenen filmlerdeki kadın karakterlerin sunumunda fallosantrik bakışı temel alan anlatıların ideolojisinin nasıl ters yüz edildiği tartışmaya açılmakta ve özneliği anlamlandırılmaya çalışılan kadın karakterlerin temsilinin, beden ve dokunmayla ilişkisi haptik görseller aracılığıyla incelenmektedir.

### **Haptik Görselle Bedenin ve Tenin İzini Sürmek: Beden Filmi**

Malgorzata Szumowska'nın *Body* (2007) filmi, ruh ve beden düalizminde ruha yüklediği yoğun yüceliği, Attorney, Olga ve Anna karakterleri aracılığıyla anlatmaya çalışırken haptiğin sinemada sunduğu etkiden yararlanmaktadır. Film anlatısı, olay odaklı ilerlemekten daha çok karakterlerin yaşantıladığı deneyimler odağında ilerlemektedir. Olay örgüsü çizgisinin filmin başlangıcından itibaren beliren eğilimli hali, izleyicinin çağdaş anlatı sineması örneğini izlediğini hatırlatmaktadır. Attorney'nin ve Anna'nın eşzamanlı hayatlarını olay örgüsüne taşıyan film, iki karakterin birbirinin hayatına girmesiyle film içeriğine yoğunlaşarak izleyiciyi düşünsel bir seyir deneyimine sokar. Anna, çocuğunu kaybetmiş bir psikiyatrdir ve kendisine gelen hastaların ölüm gerçeğiyle başa çıkmalarını sağlamak için bir yöntem geliştirmiştir. Bu yöntemde, ölmüş tanıdıklar, yaşayanlarla iletişime geçebilmektedir ve buna inanmaktadır. Kendisi de bu yolla zorlu geçen sürecin içinden çıkmaya çalışmaktadır. Olga'nın annesinin ölümü ise, Olga ile Attorney'nin (baba karakteri) hayatla arasına mesafe çekmiştir. Bu mesafe o kadar kalın çizgilerle belirlenmiştir ki Olga ve Attorney arasında da görünür biçimde tezahür etmektedir. Filozofların düşünceleriyle paralellik taşıyacak biçimde ölüm hayatın içinde yüce ve olağan bir mertebeye koyulur, aslında geçici olanın, içinde yaşanan fani dünya olduğu vurgusunu yapılır. Bu vurguyu yaparken bedenin insan hayatındaki rolü film anlatısı boyunca imlenir.

Olga'nın yaşamla bağlantısının kopması, annesinin ölümüyle gerçekleşmiştir. Annesinin ölümünden sonra yemek yemeden kesilerek bulemiabulimia hastası olan Olga'nın anoreksik görüntüsü yaşamının içindeki zayıflığını işaretler. Olga'nın zayıf vücudu, hayata karşı duruşunun ifadesidir. Yıpranmışlık, tutkusuzluk, hayattan zevk almama ve yemeyi reddetme halleri Olga'nın yaşamla arasındaki ilişkiyi açıklar. Olga'nın bedeni, hayata karşı isyanının somut halidir. Olga'nın bedenine ve zaman zaman yüzüne yapılan yakın planlar, izleyiciyi, haptik görüntünün doğasındaki görüntüye odaklanma hissine sürükler. Szumowska'nın, Olga'nın yüzü aracılığıyla yakın plan çekimle bağ kurduran görüntüleri, kendini arayan bir kadın ile kendini örgütlemekten alıkoyan bir babanın gerçekliğini bulanık bir suda bulmaya çalışan bir suret gibi görünür yapar. Film boyunca Olga'nın bedenine odaklanan izleyici, onun bedenindeki zayıflığı anlamlandırma çabası içine girerken, bedenin doğasına ilişkin sorgulamalara kapı aralar. Olga kustuğunda ya da grup terapisi esnasında kambur durduğunda adeta izleyici kuser ve kamburlaşır. Bu durum haptik görselin, zihinde yarattığı görme ediminin ulaşılır niteliğine götürür. Bu bakışı daha derinlikli anlatmak istersek Luce Irigaray'nin Irigaray'nin bakışa dair betimlemesi hatırlanmalı: "dünyayı keşfeden çocuk içeriyle dışarının aynı anlama geldiği bir ikamet etrafında daireler çizerken dünyayı, araştırır ve bilmeye sonsuz bir açlık duyar." (IrigarayIrigaray, 2021, p. 33). İmgesel düzenden çıkan bebek, simgesel düzene giriş yaptığında nasıl babanın yasasıyla karşılaşıyorsa, Olga da annesinin ölümüyle adeta bir bebek gibi imgeselden çıkmak istemeyerek simgesel düzende zorla karşılaştığı babasının reddeder ve bunu yemek yemeyerek gösterir. Bu isyan hali, izleyicinin hissetmekte zorlandığı, ancak anlamlandırmaya çaba sarf ettiği anoreksik bir bedene gözlerle dokunma hissini vermektedir. Anoreksik beden izleyicinin mimetik zekasında yer alan düşünceleri somutlaştırır ve tenin bedenle ayrılmaz ilişkisini vurgular. Ten sadece vücudu dışarı karşı koruyan bir koruma değildir, aynı zamanda bedene dokunurken aracılık eden bir yüzeydir. Bu yüzeyin gözle görünür hali, bireyin dünyayla bağlantısında somut bir rol oynadığı gibi metaforik bir rol de sunar.





Görsel 1. Olga, terapist Anna ve terapideki diğer arkadaşlarıyla.

Marks, *The Skin of Film* eserinde yazdığı düşüncelerini *Touch* eserinde geliştirerek Deleuze'ü eleştirdiği görülmektedir. BBU eleştiriden mütevellit filmsel görüntülere dokunmanın daha derinlikli boyutu düşünülebilir. Deleuze'ün, filmsel görüntülerde ellere odaklanılmasını tartışarak bu durumu dokunsal bir duygu uyandırması açısından gereksiz hissettirdiği düşüncesini hatırlatır. Deleuze elin sunumunu tartışırken eli odağa koyduğu noktada onun film anlatılarındaki işlevselliğini işaretlemiş olur. Ellere bakmanın ya elleri olan kişiyle ya da ellerin kendisiyle özdeşleşme yoluyla dokunma duygusunu uyandırıyor gibi görüldüğünü aktarır (2002, pp. 7- 8). Olga'nın bedenine bakarak ona dokunan ve tüm duyularıyla filmi algılamaya çalışan izleyici kendi bedeni ve teniyle karakteri düşünürken filme dair filmozofik düşünme sürecine girer. Bedeni saran ten, dünyada oluşumuzu hatırlatır ve duyumsamanın yolunu açar.

Elsaesser ve Hagener için sinemadaki içeri ve dışarı, ben ve öteki arasındaki dönüşüm ve ihlal yapısına benzer. Ten bu noktada, içeri ve dışarı arasındaki bağı tartarken benliğe dair çıkarım yapılmasını sağlar. Zarfa benzeyen ten, kesik ve yarık olanı çağırıştır. Sinemanın bedenle bağına gerekçelendiren ten, cinsiyet belirleyicidir (Elsaesser & Hagener, 2021, p. 209). Olga'nın kendi bedeniyle kurduğu ilişkide ten ihlali hatırlatır. Yemek yemenin ihlali hayata tutunmanın da ihlalidir. Olga'nın iç dünyasındaki yarık, bedeninin zayıflığıyla dışa yansır. Bu nedenle izleyici, Olga'nın kendi bedenine mesafeli duruşunu anlamlandırırken onun bedenine gözleriyle dokunma anında uzaklık hissi hissedebilir. İzleyicinin tene ve bedene dokunma arzusunu açıklayan Sobchack, *The Piano* (Piyano, Jane Campion, 1993) filmini örnek gösterir. Sobchack filmi izlerken, cildinin dokunma arzusunun ekrana doğru aktığını, kendi kendine geri döndüğünü ve sonra tekrar ekrana döndüğünü betimler. Bu süreçte, Sobchack cildinin, ekranda gördüğü dokuya ve dokunsallığa karşı yoğun bir şekilde hassaslaştığını ancak üzerinde hissettiğinin ne Ada'nın taftanlarının ve yünlülerinin ne de gerçekte giydiği ipek bluzun özelliği olmadığını ekler (2004, p. 78). *The Piano* filminin Sobchack'e hissettirdikleri, beden, dokunmayla ilişkisinin yakın bağlantılılığına dikkat çektiği gibi kadın karakterin sunumunda kalıplaşmış sunum stratejilerinden farklı bir anlatı stratejisiyle kadın karakterin sunumunun gerçekleştirildiğini gösterir niteliktedir. Kadın karakterin özne oluşuna mahal veren anlatı stratejileri bu bağlamda filmin derisinin derinlikli katmanlarının algılanmasına olanak tanımaktadır.

### *Haptiğin Duyumsama ve Bedenleşmiş Seyirciyle İlişkisi*

Merleau-Ponty'nin bedene ilişkin düşünceleri bu noktadan hareketle derinlemesine düşünce sürecine dahil edilebilir. Bedeni algılayabilmek duyumla başlar. Duyum, Merleau-Ponty açısından oldukça bulanık bir kavram olarak belirir, duyumu olduğu gibi kabullen



klasik analizlerin ise algı fenomenini iskaladığını belirtmiştir (Merleau-Ponty, 2017, p. 29). Duyum, bedensel fenomenler perspektifinden anlam taşıyan bir biçimlenme içindedir, bu biçimlenmede karmaşık algılardan derece olarak farklı iken saf duyulur olanı kısıtlama gayretinde ilerleme göstermemektedir, bu açıdan Merleau-Ponty, duyumun fizyolojik tanımı olmadığını söylemektedir (2017, p. 37). “ [...] Cezanne bir tablonun manzarasının kokusunu dahi kendisine içerdiğini söylüyordu.” cümlesi (2017, p. 430) duyumun tahayyülle ve fenomenler dünyasıyla bağlantılılığını ortaya koyarken, duyumun sadece fizyolojik olmadığı vurgusunu da anlamlandırmaktadır. Olga’nın yaşamı deneyimlerken bedeni aracılığıyla yaşama mesafe koyuşu, dokunmanın bedenle ilişkisinin yakın bağlantısını göstermekte ve film derisiyle izleyicinin kurduğu ilişkide karakterin sunumunun ne denli önemli olduğunu hatırlatmaktadır. Marks’a göre, sinemasal karşılaşma yalnızca izleyicinin bedeni ile filmin bedeni arasında değil, aynı zamanda izleyicinin ve filmin duyularıyla da karşılaşmaktır (Marks, 2000, p. 153). Olga’nın yaşamı duyumsayısıyla, izleyicinin Olga’yı duyumsayışı arasındaki fark duyumun kendisinin ne kadar subjektif olduğunu ve soyutlama gerektirdiğini gösterir. Peki filmsel görüntülerdeki duyumsama hissi izleyiciyi nereye götürür?

Film boyunca Olga’nın içsel dünyası içinde geziniriz. Olga’nın düşündükleri, aileyle ilişkisi, annesine ve babasına karşı hissettikleri, hayata karşı tutumu onun ruhuna inmemiz sağlar. Bedenin dünya ile kurduğu bağlantı, insanın varoluş biçimini de etkiler. Bedeni diğer tarafa göçenlerin bu dünyaya bıraktıkları hüznünler ise burada yaşayanların zorlu mücadelesi haline gelir. Bu noktada, Anna’nın ölümlerle iletişim kurarak Olga’ya yardım etmek istemesi, izleyicinin sadece bedeni duyumsamaya yönelik hislerini değil, bu dünya üzerinde var oluş halini de sorgulamaya açar. Attorney’nin ölüm sonrası hayata rasyonel bakma çabası onunla Anna arasındaki mesafeyi açar. Anna, Attorney’nin eşinin bu dünyayla bağlantı kurmak istediğini Attorney’e ve Olga’ya söyler. Attorney, uzun süre bu durumun saçma ve olanaksız olduğunu düşünür. Ancak, evde kendi kendine yanan sönen ışıklar, açılıp kapanan pencereler, kapılar, kendi kendine müzik setinin açılıp kapanması vb gibi olaylar Attorney’e bu durumlarda bir anormallik olduğunu düşündürmeye başlar. Var oluşunu şimdiye dek sorgulamayan Attorney, ölen birinin bu dünyayla bağlantı kurabileceği olasılığını yavaş yavaş düşünür. Bir gece bir odadan çıkan seslere doğru yönelir ve camların kendi kendine açılıp kapandığını görür. Bu esnada Attorney camda kendi yansımaları görürken izleyici, Attorney’nin haptik görsele bulaşmış yansımasıyla camda karşı karşıya gelir. Bu yansıma adeta Attorney ve eşinin iç içe geçmiş metaforu gibidir, haptik sinemaya hizmet eden bu sahne, olasılığın ve fenomenlerin arkasındaki görünmeyenlerin tartışılmasına olanak sağlar. Dokunarak elleyebildiğimiz her şey bu dünyada ise, dokunamadığımız birçok şey bu dünyada var olmaz mı sorusunu sorabiliriz? Bedenle bu soruyu tekrar ilişkilendirebiliriz. Merleau-Ponty, bedeni, dünyada var olmanın aracı olarak görür. Bir bedene sahip olmak, bir canlı için bir ortama katılabilmek ve bazı tasarımlarla iç içe geçebilmesini sağlayarak oraya bağlanmasını kolaylaştırmaktadır (Merleau-Ponty, 2017, p. 127). Olga’nın zayıf bedeniyle ve izleyici arasında kurulan bağ, dünyada var olmanın somut bir örneği olduğu gibi hayata tutunmanın metaforik zayıf hali Olga ile gösterilmektedir. İzleyici adeta sinestetik yaklaşımla Olga’yı anlamlandırmaya çalışır. Dokunmanın bedenle ilişkisini sinestetik boyutta anlamlandırmaya çalışan izleyici için Olga’ya bakmak bu nedenle haptik kavramını hatırlatmaktadır. Juhani Pallasmaa, “ [...] Merleau-Ponty felsefesi insan bedenini deneyim dünyasının merkezi yapar.” cümlesinin önemi burada anlaşılır hale gelir (Pallasmaa, 2011, p. 50). Ancak, izleyici sadece Olga’nın bedenine gözleriyle dokunmaz, ölen annesinin ruhuna da haptik görseller aracılığıyla dokunabilme olanağına erişir. Merleau-Ponty’e göre, dokunma deneyimi bedenimizin yüzeyine yapışır, onu önümüzde açamayız ve hiçbir zaman tam anlamıyla bir nesne haline gelmez, dolayısıyla “ [...] dokunan ben değilim, bedenim.” der (2000, p. 148). Ancak, haptik aracılığıyla sadece somut şekilde dokunma edimi gerçekleşmez, gözlerle dokunabildiğimiz gibi, ruhen de dokunabilmenin kapıları açılır. Böylece izleyici, Olga’ya, ölen annesine, Anna’nın ölen bebeğine bedenine ve ruhuna haptik kavramı bağlamında bakabilirken dokunmanın ötesini deneyimlemeyi de anlamlandırabilir. Bu seyircinin bedenlenme durumunu da işaret eder. Sobchack, bedenlenmeyi; insanın bedenini, bilincini, nesnelliğini ve öznelliğini içerdiğini

söyler (Sobchack, 2004, p. 4). Merleau-Ponty'nin de belirttiği gibi, bedenlenmiş bakış " [...] görünür olanın somut olanın içinde ve somut olanın görünür olanın içinde ikiye katlanmış ve çaprazlanmış bir şekilde konumlandırılması" olarak aktarılır (Sobchack, 2004, p. 100). Bu mesafede izleyicinin filmle ve karakterlerle kurduğu bağ, filmin önemli anlamlandırma aşamalarından biri olarak düşünülebilir. İzleyici gözleriyle de dokunabilir ve duyumsamak isteyebilir ruhen de bunu gerçekleştirebilir. Her iki dokunma isteği farklı şeylerdir. Ve bu iki dokunma ve duyumsama hissi, seyircinin bedenleşen konumuyla film arasında ilişki kurabildiğini gösteren olgulardır. Olga'nın hayatla arasında kurduğu kopuk bağlantı haptik görüntülerle izleyicinin zihninde soyutlamalar yapmasına da izin verir. Bu noktada seyircinin bedenleştirmesi ve duyumsama hem Marks'ın düşünceleri açısından hem de Sobchack'ın söylemleri bağlamında düşünüldüğünde, duyumsayan bedenin film deneyimi temelinde önemi anlaşılır hale gelir. Bu iki kavramı sentez şekilde düşünebilmek için, Olga'yı izleyen izleyiciyi anlamlandırabiliriz.

Szumowska da bir röportajında filmde bedeni ne denli soyutlama yaparak düşündüğünü şöyle açıklar: "[...] Başlangıçta, bu durumla mücadele eden biriyle tanıştıktan sonra anoreksiya hakkında yazma fikrim vardı. Ancak sonuçta bu bana çok sınırlayıcı geldi. Burada bir sorun filmi yapmak istemedim, daha ziyade beden kavramını daha geniş bir şekilde araştıran bir şey yapmak istedim." (Szumowska, 2015). Bu noktada, Studlar'ın kadın öznelliğini fenomenolojiyle ilişkilendirdiği söylemleri akla gelmektedir:

Algılama ve anlamaya yönelik özcü bir erkek paradigmasının, kadını öznellikten çıkaran genel bir 'insan' deneyimi paradigması haline gelmesine izin vermek yerine, kadınlar seyirci niyetliliğe yenden yatırım yapmaya cesaret etmeli ve bir dünyayı ifşa etmek ile bu sözün karşısında kendini anlamak arasındaki bir tür 'diyalektik' olarak fenomenolojiye katılmalıdır. (Koivunen, 2015, p. 101).

O halde fenomenolojik yaklaşımla kadın karakterin bedenle ilişkisini feminist perspektiften nasıl okuyabiliriz? Martin Lefebvre, Charles Peirce'nin fenomenolojiye dair düşüncelerini şöyle aktarmaktadır: "Fenomenoloji ve onun gözleme dayalı 'yöntemi' Peirce için estetiğe çok yakındı; aradaki temel fark estetiğin normatifliğinde, yani idealler üretirken estetiğin saf fenomenolojik gözlemin bir adım 'ötesine' geçerek yalnızca genel olarak neyin hissedilebileceğini değil, neyin hissedilmesi gerektiğini de dikkate almasında yatıyordu." (Lefebvre, 2013, p. 259). Bu iki söylem, feminist film fenomenolojisinin özünü açıklar ve filmin kadın karaktere bakıştaki gizil eril yapıların ortaya çıkarılıp anlaşılmasına aracılık eder. Olga'nın bedeninin izleyici tarafından anlamlandırılma hali erkek egemen nazara ket vurmaktadır. Bu nedenle haptik görüntülerin izleyici ile film arasına koyduğu mesafe dokunmanın ontolojisi bağlamında anlaşılır hale gelmektedir.



Görsel 2. Olga, terapi sırasında terapistini dinlerken.

Szumowska, Olga'nın ruhsal durumunu, çevresiyle ilişkisini, ailesiyle bağlantısını izleyiciye gösterirken kadın yönetmenin bakış açısı çekimiyle bunu gösterebilmiştir. Bakış açısı çekimlerinde beden karakterle birlikteliği, Olga'nın dünyasından hayata bakabilmenin de önünü açar. Bu durum, feminist yaklaşımla gerçekleştirilen çekimin örneğidir. Yaşanan beden, öznel duygu ile nesnel bilgi arasında, duyular ile bunların duyu veya bilinçli anlamı arasında değişmeli bir tersine çevrilebilirliği hem sağlamakta hem de eylemsizleştirmektedir (Sobchack, 2004, p. 61). Burası, Sobchack'ın düşünceleri izleğinde derinleştirilirse, filmleri sadece gözlerimiz aracılığıyla deneyimlemediğimizi, algılar ve tüm bedensel varlığımızla, kültürlenmiş duyu organlarının tüm tarihi ve cinsel bilgileriyle zihnimizi bilgilendirerek olanı görüp, anladığımız ve hissettiğimiz algılanmış anladığımızı ve hissettiğimizi algılamış hale gelmekteyiz (2004, p. 63). Body filmi, feminist film fenomenolojisini sadece haptik görsellerle somutlaştırmamakta, bunun yanı sıra tahayyülü güçlendiren algılama süreçleriyle de buna destek vermektedir. Merleau-Ponty'nin "vücudum" [...] vücudum hem görendir hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman gördüğünde kendi görme gücünün öbür yanını tanıyabilir." der (Merleau-Ponty, 2012, p. 33). Zeynep Direk, Merleau-Ponty'nin tene dair düşüncelerini de hatırlatırken okuyucuya tekrar; beden, ten, dokunma ve görmenin ayrılmaz bütünlüğünü sunar. Olga'nın bedenine, tenine bakan izleyici kendi ontolojik varlığını da sorgular. Direk, ten bedeni çağırır, ama tenin kendisi beden değildir, der. Bedenin dünyadan olduğu ve ontolojik olarak ona ait olduğu vurgusu yapılır. Ten ve bedenin kendi içinde bütünleşik, ancak kendi adına münferit gerçekliklerine dair dikkatle düşünülmesi gereken ayrımları önemlidir. Direk, bu ayrımı, tenin, dünyaya ait olmanın ontolojik temeli olduğu düşüncesini aktarır. "Kısacası, ben dünyadan olduğum içindir ki dünyadayım, Varlık'tan olduğum içindir ki tendenim ve bedenliyim yani bedenli bir varlığım." diyerek bu sentez ilişki biçimini özetler (Direk, 2017, p. 187). Film, Merleau-Ponty'nin belirttiği gibi vücuda bakarken bedeni görür ve görmenin gücünün keşfedilmesine izin verir. İzleyicinin görüntü üzerinde hakimiyet eksikliğine bağlı sahnelerle birlikte, izleyicinin görüntünün figürleriyle ve ekranın kendisiyle bedensel bir ilişkiyi sorguladığı anları gösteren film, feminist film fenomenolojisinin tartışma alanlarına sunduğu görseller ve kadın bedenine dair yapılan temsil stratejisiyle katkıda bulunmaktadır. Bu durum, haptik görüntünün haptik sinemadaki yansımaları sunarken feminist film fenomenolojisine katkıda bulunur. Feminizm kadının kadın olarak var olabilmesini görünür kılma çabasıdaysa, feminist fenomenoloji de eril kalıplaşmış bilincinin özünü değiştirebilme çabasını göstermektedir. Film anlatısı, feminist fenomenolojinin sinemada düşünülmesinin yolunu açarken eril öze ait kalıp yargıların da dönüşümüne olanak sağlar..

### **Kadın Bedeninde Haptiğin İzi: *Elles* Filmi**

Bu filmde film stili, tek bir hikayeye odaklanmadığı için çalışmada da tek hikaye üzerinden analiz yapılmamaktadır. Alicja ve Charlotte'un anlattığı hikayelerle ilerleyen anlatıda her hikaye birbirinden bağlantısız bir çizgide ilerlemektedir. Bu noktada, haptik görüntülerin feminist film fenomenolojisi bağlamında sorgulanabilir sahneleri üzerinden inceleme gerçekleştirilmektedir.

Szumowska'nın *Elles* (2013) filmi, Paris'te yaşayan genç kadın öğrencilerin kendi bedenlerini satmaları üzerine odaklanmaktadır. Anne adlı araştırmacı gazeteci, Paris'te yaşamakta güçlük çektiği için bedenini satmak zorunda kalan iki kadının hikayesini makale haline getirmeye çalışmaktadır. Alicja ve Charlotte adlı kadınlarla zaman zaman görüşen Anne, onların hikayelerini kayıt altına alırken bedene, kadına, kadınsılığa, varoluşa, toplumsal düzeninin kurallarına, eril tahakküme, kendi yaşamına ve dokunmaya dair sorgulamalar geliştirmeye başlar. Zaman zaman diegetik zaman zaman diegetik olmayan seslerle film anlatısı içine sürüklenen izleyici, kadınların hikayelerine odaklanırken çevreden gelen seslerden ve öykü zamanı dışındaki seslerden dahi rahatsız olmaz. Charlotte ve Alicja, erkeklerle yakınlıkları anları anlatırken film kurgusu onların o anlarla ilgili deneyimlerini görüntülerle somutlaştırır. Zaman atlamalarıyla görüntüye gelen o anlar izleyicinin zihnindeki



görüntülere varlık kazandırır. Her iki karakterin hayatı düz bir anlatı çizgisinde anlatılmaz, her karakterin hikayesi çapraz anlatımlarla kesişir. Alicja'dan Charlotte'a, Charlotte'dan Alicja'nın hikayesine geçişler yapılır.

Her iki kadın da genç, güzel ve alımlıdır. Erkeklerle olan iletişimleri bedensel yakınlaşma üzerine kurulu olduğu için onların en seksapeli halleri ve bazen en doğal halleri izleyiciye sunulur. Anne ise, bu hikayeleri dinleyen bir dinleyici olarak hikayeleri zihninde somutlaştıran ve anlamaya çalışandır. İzleyici ise, hikayelerin görünür sahneleriyle karşı karşıya kalanlar olarak her duyumsamaya açık olarak film boyunca konumlanır.

Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1896) adlı eserinde, hafızayı bedende konumlanmış olarak anlamının bir yolunu açıklamaktadır. Bergson, kısmen, belleğin gerektiğinde kolayca ortaya çıkarılabileceğini varsaydığı ve belleğin gerçekleşmesine ilişkin bireysel ve toplumsal yasakları kabul etmediği için, somutlaşmış belleği hafife almaktadır. Bellek imajları ve vücudun modifikasyonları olarak iki türlü bellek ayrımı yapmıştır. Biri imajlarla, diğeri tekrarlarla ilgilidir. İlki nihai olarak eylemdir, çünkü bellek yalnızca eylem halinde bilince getirilebilir (Bergson, 2007, pp. 60- 63). Bergson, hafızanın bedensel duyumlarda gerçekleştiğini ve buna bağlı olarak sadece zihinsel değil, somutlaşmış bir süreç olduğunu, algının ise, vücudun zekâsına hitap ettiğini belirtir. Bergson'a göre bir görüntü görsel değil, çok duyusaldır, kişinin duyularının bir nesne hakkında algıladığı tüm bilgileri içermektedir. Algı sadece fenomenolojik bir şimdide değil, bireysel ve kültürel hafıza ile bir ilişki içinde gerçekleşmektedir (2000, p. 147). Merleau-Ponty ise, insanın cinsel tarihini, onun yaşamının anahtarı olarak görür, çünkü insanın cinselliğinde onun dünyaya, zamana ve diğer insanlarla olan ilişkisinde bunun yansımalarının ortaya çıktığını belirtmektedir (2017, p. 226). Bergson'un ve Merleau-Ponty'nin düşüncelerini yanıma alarak kadın karakterlerin bedenine yönelen bakış, bellekle birlikte incelendiğinde toplumsalın izini sürmenin pratiğe dökülebileceğini, duyusalın izlerinin takibinin de gerçekleşebileceğini gösterir. Bu noktada hafızada var olan birçok şeyin izleyici tarafından da tekrar hatırlanabildiği sonucu ortaya çıkar. Filmsel zaman süreci içinde izleyici karaktere gözleriyle dokunarak sadece onu anlamlandırma sürecine girmez, aynı zamanda karakterin kişisel tarihinde neler deneyimlediğini de düşünür. Bu düşünme çizgisinde karakterlerin deneyimleri açısından onların bedenlerinde ve ruhlarında var olan duygular hafızayla, bedenin yakın bağlantısını görünür kılar. Bu görünürlüğü somutlaştıran da haptığın film sürecine teğellenmiş çizgisidir.



Görsel 3. *Elles* filminden bir sahne. Charlotte zorlayıcı bedensel yakınlaşma sırasında acı çekerken.



### *Haptiğin İzi Sinestetik İzleyiciyi Filmin Derisine Bağlarken*

Şiddetin farklı çeşitlerini yaşayan iki kadının deneyimledikleri her olay, perdede özellikle kadın karakterlerin özdeşleşme hissine mesafe koymaktadır. Bu mesafe, fallosentrik egemenliğin, kadın bedeni üzerindeki şiddet içerikli hakimiyetidir. Kadınlar, bazen aşağılanır bazen şiddete maruz kalır bazen de erkeklerin iktidarsızlıklarıyla yüzleşirlerken onların çaresizliklerine tanık olurlar. Özellikle, kadınların olayları anlattıkları birleşme anları hem kadınların hem erkeklerin bedenlerinin çıplak gösterildiği anlardır. Bu durum, klasik anlatı sinemasının uyuşumlarını ters yüz eden bir strateji olarak kabul edilebilir, çünkü erkek bedeninin çıplaklığıyla verilmesi erkeğin iğdiş edilmesini akla getirir. Keza, ereksiyon problemi yaşayan iktidarsız erkek karakteri de sunan film, erkek egemen hazza ket vuran anlatı stratejisinin altını çizer. Kadın karakterlerin çaresizlikten dolayı bedenlerini satmaya çalışmaları, eril düzenin çığılığı olarak yansımaları bulduğu için film anlatısı feminist film teorisi bağlamında feminist bir film örneği değildir'i düşündürebilir. Ancak, ataerkil kodlarla çevrili olan bir düzende bu kodların kurallarıyla hayatlarını idame ettirmeye zorlanan kadın karakterler, bu düzenin hakkaniyetsizliğini gerçekçi bir perspektiften göstermektedir. Bu perspektifin temelinde ise haptik görsellerin sunumunun nasıl planlanacağı konusu önemlidir.

Film boyunca haptik görselin kullanıldığı birçok sahne izleyicinin zihninde açılan sorulara bir yenisini daha ekler ve daha felsefi bir izlekte film izleme deneyimi sunmanın da önünü açar. En önemli sahnelerden biri de Alicja'nın yaşlı bir erkekle deneyimlediği bedensel yakınlaşma sonrası romantik şarkılar eşliğinde şarap içerek şarkı söylediği anlardır. Kamera ön plandaki nesneleri blur hale getirirken, Alicja ve erkek müşteri net alan derinliği içinde netleşmiş şekilde iki blur nesne arasında sunulur. İzleyici Alicja'nın bedeninden uzaklaşarak yaşanan ana odaklanırken haptik görsel buna imkan verir. Bu imkan, Alicja'nın duygusal anlarının anlamlandırılmasına açık kapı bırakır. Feminist film pratiğinin önemle odağa aldığı konulardan biri de budur. Kadın bedeninin sunumunda gerçekleşen yapıbozum (klasik anlatı sinemasının kodlarını kıran sunum) haptiğin modern anlatı sinemasına katkı sağladığının göstergesidir, denebilir. Bu noktada kadın izleyicinin neler hissettiği, neler duyumsadığı soruları gündeme gelir. Anne'nin genç kadınlardan dinlediği hikayelerle kendi yaşamını ve kendi kadınlığını sorgulama hali izleyicinin de kendi kendisini sorgulayabilme ihtimalini düşündürür. Walter Benjamin, izleyicinin karakterle özdeşleşmesinin tek yolunun aygıtla özdeşleşme olduğunu söylerken aygıtın tutumunu alan izleyicinin test yaptığını dile getirmektedir (Benjamin, 2012, p. 63). Bu test sürecinde kadın izleyici, Anne'in de her duygu durumunu duyumsamaya çalışırken onun kendi derisinde izini sürdüğü duyguların da peşine düşer. Genç kadınların hikayelerini dinleyen Anne, kendi yaşamında bulduğu boşlukları anlamlandırmanın takipçisidir. Kadınlığı, var oluşu, eşyle ilişkisi, bedeni vb. gibi birçok olgu Anne tarafından sorgulanır hale gelir. Her türlü mutluluk, hüznün, acı, haz, arzu, yok olma isteği, varoluş halleri kadın izleyicinin derisine Anne'in derisinde hissettiği duygulardan geçerek teğellenir. Bu öyle bir teğeldir ki öykü zamanı kapansa da izleyicinin derisinde teğellenen hisler, izleyiciyi öykü zamanı dışında da sorgulamaya ve duyumsamaların tekrar düşünülmesine yol açar. Kadın karakterlerin arzu dolu halleri, mutsuzlukları, ağlarkenki çaresizlikleri, acıdan bağırırkenki isyanları ve sessizlik dolu anlarında görüntülerin bazen yakın planla çekildiği görülmektedir. Bu haptik görüntüler kadınların varoluşlarının adeta manifestosu olduğu gibi, kadın bedenine ait tüm duyguları ve duyumsamaları sunma çabasıdır. Haptiğin, şehvetle, aşkla buluşmasına bakıldığında, Sobchack'ın sinemasal deneyim fenomenolojisi sinema izlemenin etkileşimli karakterini vurgular dediği eseri, *The Address of the Eye* bu konuda önemli yol gösterici düşünceler üretmemizi sağlamaktadır. Sobchack, izleyicinin sinemasal alanı diyalojik olarak paylaştığını ve icra ettiğini savunur. Sinemasal algı sadece görsel değil, sinestetiktir, duyguların ve aklın ayrı olarak düşünülmediği bir eylemdir (Sobchack, 1992, pp. 270- 274). Marks'a göre, bu deneyimi yaşayan bedenlerden biri olarak sinestetik algıarsak, öncelikle görsel bir deneyim olarak düşündüğümüz şeye dokunmaktan bahsetmek, mantıklı görülmektedir (2002, p. 13). Anne'nin elleriyle yoğurarak tavuğu sosladığı anda çıkan rahatsız

edici et sesi, midye kabuğunun içinden midyeyi çıkarıp elleriyle sıkarken hissettiği erotizm deneyimi anı ve o ana eşlik eden diegetik ses, Alicja ile hunharca yemek yerken ağzından dökülen makarna parçaları, hıncını limondan çıkardığı anda bıçakla elini kesmesi ve kanayan yaralı elini suya tutuşu Anne'nin izleyicinin derisiyle ve zihniyle kurduğu bağı imler. Bu imlemeyi feminist yaklaşımla incelemeye alırsak deriye bakışın eril düzende et'i imlediğini ve hatta kadın bedeninin meta nesnesi "et"i hatırlattığını toplumsal düzen göstergeleri içinde anlamlandırabiliriz. Bu mihenk noktasında beden felsefesi üzerine çalışan feminist teorisyen Elizabeth Grosz'un düşünceleri incelemeyi derinlikli kılabilir.



Görsel 4. *Elles* filminden bir sahne. Anne etleri yoğururken.

Elizabeth Grosz, et kavramını Merleau-Ponty düşünceleriyle tekrar detaylandırır. Merleau-Ponty et kavramının, varlığı belirtmek için kullanılan bir terim olarak algılanabilir olduğunu, tamlık veya farklılık olarak algılanmaması gerektiğini ifade eder. Et kavramı Merleau-Ponty açısından ayrıcalıklı (canlı) bir kategoriyle ilişkilendirilmemekte, varlığın en temel ontolojik düzeyi olarak ifade edilmektedir. Etin, tersine çevrilebilir oluşu, kendi üzerine katlanma kapasitesi, içe doğru ruhsal durumlara ve dışa doğru dünyaya yönelik ikili yönelime sahip özellikleri olan bir varlık olduğu belirtilmektedir (Grosz, 2005, p. 125). Merleau-Ponty'nin ete getirdiği yorum bağlamında insan bedenindeki et ve hayvan bedenindeki etle kurulan ilişki Anne karakteri açısından sorgulamalı bir hale gelir. Anne'nin ruhsal durumu açısından kendisinin dış dünyayla iletişimi ve kendi içsel dünyası aracılığıyla kurduğu iletişimde et kavramı, diyalektik bir döngünün yansıması olarak görülebilmektedir. Et artık sadece beden bir parçası değil, yoğrulan, kıvrılan, parçalan, yenebilen, hayvani iç güdülerle tüketilebilen bir olgu haline gelmektedir. Anne, elindeki etleri öyle hunharca yoğurur ki kadınların bedenine yüklenen eril fallosentrik tahakkümden adeta hıncını alır ve erkeklerin bakışı onun ellerinde yapı sökümü uğrar. Haptik görseller, kültürel olarak üretilmiş duyularımıza bağlı tepkiler üretir, izleyici dokunsal imgeleri algılarken bu tepkileri dışa vurur. İçinde yaşanan toplumsal düzenin göstergelerine bakmak bu nedenle gerekli hale gelir. O halde, izleyicinin sinestetik özneler olarak hissettiği ve duyumsadığı her şeyin içinde haptik görsele dair uzantıların bulunduğunu ve bu haptik görselin izleyiciyi filme içkin yapan bir işlevi olduğunu söylemek anlamlıdır. Şiddetin sunumunun planlanması sinema tarihinde her zaman farklı şekillerde ortaya çıkar ve kadın yönetmenler açısından şiddetin temsil stratejisi izleyici öznenin sinestetik duyumsamalar üretmesi açısından düşünülen bir detaydır.

Şiddet anlarının yakın planla kadın karakterin yüzüne odaklandığı sahneler, Sobchack'ın *The Piano* filmi izlerken, yakın çekimde et ete ilk kez dokunduğunda dokunsal bir şok hissettiği değerlendirmesinin şiddetle yoğrulmuş bir çeşidini izleyiciye sunar. Kadın izleyici, kadın karakterin, fiziksel şiddet dolayısıyla çektiği acıyı teninde meydana gelen bir acıymışçasına deneyimler ve sanki daha önce bu denli şiddet içerikli bir sahneyi hayatı boyunca görmemişçesine şok haline girebilir. Bu şok hali, filmin derisiyle, izleyicinin derisini birbirine bağlayarak, izleyici-film arasında bir yakınlık kurar. Haptik görsellik, izleyicinin görüntüyü

oluşturmak, onu gecikmeden ortaya çıkarmak için çalışmasını gerektirir. Vivian Sobchack varoluşçu fenomenoloji terimlerini kullanarak bakma eylemini “ [...] hem benim hem de vizyonumun nesnesinin birbirini oluşturduğu bir eylem” olarak ifade etmektedir. Marks, bu karşılıklı kurucu mübadelede özneler arası bir erotizm tohumu bulmaktadır. Özneler arasılıkla, bir seyirci ile bir sinema eseri arasındaki karşılıklı bir tanıma ilişkisini kastettiğini bu bağlamda belirten Marks, içerikleri ne olursa olsun haptik imgelerin, bakan ile image arasında özneler arası bir ilişki kurdukları için erotik olarak nitelendirilebileceğini söylemektedir (2000, p. 183). *Elles'* de kadın karakterleri fiziken zorlayan sahnelerde ve kadın karakterlerin acı çektiği anlarda erotik yapısöküme uğrar. Çünkü bu sahnelerde erkek karakterler güç gösterisini elinde tutsa da onların iktidarını temsil eden penisin haz mekanizmasıyla sık sık oynanır ve erkek egemen nazarın haz mekanizmasıyla da oynanmış olur. Charlotte'a ve Alicja'nın bedeninin erkekler tarafından zorlandığı sahnelerde kadınlar edilgen durumdayken erkek karakterlerin bu sahneler sonrası duygusal çöküşleri onların adeta mağlubiyeti gibidir. Bedensel yakınlaşmalar arasında kadın karakterlerin hikaye anlatıcılığına döndüğü sahnelerde izleyici filmle arasına mesafe koyar. Charlotte'un hikayesini ve kendine ait düşüncelerini anlattığı bir sahnede kameraya doğru konuşması yabancılaştırma efekti ile birlikte özdeşleşme mesafesini hatırlatır ancak izleyicinin derisinde hissettiği acılar ve hüznler adeta nakış gibi işlenmiş şekilde izleyici zihninde kalmıştır. Zihne nakışlanan acı ve hüznü içkin sahneler, filmsel zamanın dışında akan izafi zaman kavramını imlemektedir. Yakın plan çekimlerde kadın karakterlerin yüzlerindeki ifadeye zaman zaman net odaklanma yapılırken zaman zaman da odak kaydırılır ve görüntüler belirsizliğe doğru bulanık sunulur. Bu görüntü stratejisi ve anlatının içinde var olan haptik görseller, izleyicinin zihninde var olan isyanın da güçlenmesinin önünü açar. Kadın izleyici, *Elles'*deki tüm kadın karakterlerin duyularına yaklaştığı gibi, duygularını da güçlü hislerle hissetme eğilimine girmektedirler. Haptik sinemanın gücü de burada yatmaktadır. Bedeni tüm çıplaklığıyla, bedensel yakınlaşma sahneleri içinde sunulan kadınlar, haptik görsellerin yarattığı duygulanımlarla bedenin toplumsal düzen içine yerleşmiş kodlarla algılanmasının önünü keser. Kadınların bedeni artık erkek egemen nazarın bakışını erteleyen ve ket vuran gerçek bedenler haline gelir. O bedenleri, et haline getiren eril düzen kendi içinde devrilir, ve bu devrilme feminist bir film stili yaklaşımıyla gerçekleşir.

### **Haptik Karakteri Anlamlandırmak: Bedeni Feminist Yaklaşımla Düşünmek**

Chelsea Birks, filmin bedeninin seyirci ile ilişkisine dair düşüncelerini aktarırken izleyicinin özdeşleşme haline gönderme yapar:

Hem dokunsal/Deleuzyen bir perspektiften yazan Martine Beugnet hem de daha analitik/ampirik bir yaklaşım benimseyen Tim Palmer, yeni aşırılıkçı filmlerin yarattığı ekran-seyirci ilişkisini doğrudan ve dolaysız olarak tartışıyor, sanki duygulanım bir şekilde film bedeni ile seyircinin bedeni arasındaki ayrımı ortadan kaldırıyormuş gibi.” (Birks, 2015, p. 133)

Buradan hareketle Szumowska, feminist film fenomenolojisi bağlamında, kadın bedenini imleyen etin varlığını seyirciye tekrar düşündürerek bedenin dokunmayla ilişkisini hatırlatırken beden politikaları tartışmalarının da tekrar düşünülmesinin önünü açar. Karakterle özdeşleşme yaşayan izleyici açısından duyumsamanın ötesine geçen hisler ve zihinsel sorgulamalar açısından haptik karakteri anlamlandırmak nasıl olur, sorusu gündeme gelir. Marks'ın, haptik karakterlere nasıl ulaşılır sorusunun cevabı, *Elles'* de film anlatısının biçimine yönelik anlatı stratejisinde yatmaktadır. Odaktaki değişiklikler, grenlilik, az ve fazla pozlamanın etkileri gibi belirtilen prohaptik özellikler, Szumowska'nın anlatı stratejisinde yer alan çekim tekniğinin içine sızmıştır. Haptik görsellerin, izleyiciyi doğru dürüst göremeyecek kadar yakına çektiği bu durum Marks açısından erotik bulunmaktadır. Haptik sinemada tanımlanan erotik ilişki, sınırlı görünürlüğe ve izleyicinin görüntü üzerinde hakimiyet eksikliğine de bağlı olarak ifade edilmektedir. Anne ve Alicja'nın birbirlerini uzun saatler dinledikleri bir zaman dilimi içinde, dans ederek tüm dertlerini unutulmaları ve aralarında gelişen yakınlığın, odağın belirsizleşmesiyle muğlak fakat yoğun bir his yaratma hali, haptik sinemanın içine sızan

erotizmi imlemektedir, denilebilir. Keza, bu muğlak ilişkide izleyicinin görüntü üzerindeki hakimiyet eksikliği de erkek egemen nazara ket vuruşun diğer bir örneğidir. Bu sahne, filmdeki en haptik görsellerin sunulduğu sahnedir. Karakterler arasında yaşanan duygusal yakınlık bulanıklaşan ve netlikten sıyrılan görsellerle verilirken haptiğin gücü yine ortaya çıkar ve bu görseller onların arasındaki homo erotik yaklaşmanın görünür göstergeleri haline gelir. Doğal ortam sesine karışan fondaki şarkı, kadınların kollarının en sonunda birbirini sarması belirsizleşen görsellerle duyumsamayı güçlü hale getirir. Steven Shaviro, sinemasal deneyimin güç ilişkilerini sadece ideoloji meselesi olmaktan çıkarıp, görüntüyü dokunsal hale getiren ve doğrudan sinir sistemini uyatarak sosyal sorumluluk üreten bir deneyim olduğunu vurgular (Shaviro, 2006, p. 52). Shaviro'nun düşünceleri feminist yaklaşımla düşünüldüğünde, kadın bedeninin politik bağlamda sorgulanmasını gündeme getirir. Bu noktada duyularla algılamının kendini örgütlenme biçimi olduğunu ve bunun tarihsel koşullara bağlı olduğunu hatırlamak önemlidir (Benjamin, 2012, p. 56). Keza beden politikası çalışan feminist teorisyenler de çeşitli deneyim biçimlerini tarihsel koşullarla açıkladıkları gibi toplumsal düzenin var olan kuralları bağlamında tartışmaya açarlar.

Sue L. Cataldi, her duygusal deneyimin en az iki yönü olduğunu ve hiçbirinin diğerinden ayrı olarak anlaşılır olmadığını dile getirmektedir. Ancak Cataldi, bu deneyimleri kapalı ve özel olarak deneyimlenen öznel alanında merkezleyen öznelci duyguların açıklamasının hatalı olduğunu belirtmektedir. Duygusal deneyim, "[...] yaşadığımız bedensel eti dünyanın etiyle iletişimsel olarak iç içe geçirme" dediği şeyi içermektedir. Merleau-Ponty'i yorumlayan Cataldi, Merleau-Ponty'nin Cataldi, 'duygusal kendisinin "[...] duygusal olarak kör kavrayış görüşü ile dokunsal algı veya duygusal his" arasındaki bağlantıyı kurmadığına işaret etmektedir. Anne Rutherford, Cataldi'nin James Gibson'ın (Gibson'ın dokunsal görme tartışmasıyla ekolojik algı kuramı, görme ve somutlaştırma kuramlaştırması arasındaki eksik bağlantıyı sağlarken, duyguyu somutlaşmış duygulanım olarak anlamayı analiz etmek için çok önemli bir sıçrama tahtası sağlamış olur) haptik görseli, Merleau-Ponty'nin cinsel ideallliği ve duyguların teorileştirilmesi arasında sağladığı bu köprü, duygusal deneyimin anlaşılması için en üretken bağlantı noktasını ve bunun sinema izleyiciliğinin somutlaşmış vizyonu ile ilişkisini sunmaktadır, diyerek belirtir (Rutherford, 2003). Rutherford, sinemanın sadece hikâye anlatmadığını, aynı zamanda kendini izleyicinin derisinin altına yerleşen bir etki, olay ve an yaratmakla ilgili olduğunu ifade etmektedir. Sinemayı fenomenolojik bağlamda anlamlandırmaya çalışırken Rutherford'un ve Grozs'un düşünceleri bizi, sinemanın ontolojik oluşsallığını da diğer taraftan imlemektedir. Film anlatısının sunduğu kadın karakterlerin duygusal deneyimleri ve dokunsal algılarının arasındaki ilişki Merleau-Ponty'nin düşünceleri bağlamında temel alınarak tekrar tartışmaya açılmalı. Özellikle kadın izleyici temelinde haptik görsellerin yarattığı özdeşleşme halinin Cataldi, Rutherford ve Grozs söylemleriyle düşünüldüğünde feminist bir yaklaşımla sunulduğu değerlendirilmesine ulaşılabilir. Bu düşünüş izleğinde karşımıza çıkan beden politikaları tartışmalarının feminist film fenomenolojisine katkıları olduğunu da görürüz. Burada Sobchack'ın "[...] bedenlerimiz onu film deneyiminde anlamlandırıcı bir varlık olarak deneyimliyor. " cümlesi akla gelir (Sobchack, 1992, p. 278). İzleyicinin bedeni ile filmin bedeninin teğellenmesi filmin algılanması bağlamında önemliyken karakterlerin anlamlandırılmasının bedene yüklenen göstergeler açısından anlaşılması da önemlidir. Marks'ın da belirttiği gibi haptik karaktere ulaşmanın özünde haptik görseller olduğu gibi, haptik sinemanın içine sızan erotizm de bulunmaktadır. Anne ve Alicja arasında gerçekleşen yakınlık önce empatiyle gün yüzüne çıkar ve kadının kadını anladığı duygusal bir yakınlıkla devam eder. Burada izleyicinin karakterlerle özdeşleşirken ataerki düzenin kuralları içinde belirlenmiş beden politikalarında kadının kadına bakışındaki empati hissi ve kodlanmış haz göstergelerinin eril mekanizması gerçekliğiyle yüzleşilir. Bedenin dünya üzerinde, erkek tahakkümüne dayalı şekillendirilmiş imgeselliği, cinsiyetlendirilmiş bedenlerin doğasını bu nedenle sorunsallı kılar. Alison Stone, bedenlerin "toplumsal cinsiyetli" olduklarını, bu nedenle "bedenlenmiş toplumsal cinsiyet" veya "bedenlenmiş iktidar ilişkileri" kavramlarını, cinsiyetin anlamına içkin olduğunu düşünür (Stone, 2019, p. 122). Moira Gatens, Stone ile



örtüşen düşüncelere sahiptir. Gatens, insan bedeninin kültürde yaşandığını ve beden in işleyişine dair bakış açılarının da kültürel üretimler olduğunu belirtmektedir (Gatens, 2018, p. 68). Toplumsal cinsiyetin fallosentrik düzende konstrükte edildiği göz önünde alındığında; beden ile bağlantılı kullanılan kavramların ve bağlamların da feminist felsefeciler tarafından neden sorunsallaştırdıkları anlaşılır hale gelmektedir. Buradan hareketle, özcü feministlerin tartışmalarının süregelen çizgiden kopması da ivme kazanmaktadır. Kadın bedeninin, özsel bir cinsel fark iddiasında olanların gereksinim duydukları ontolojik temel, Gatens'in cinsel fark düşüncesinde yer almamaktadır. Ona göre analiz edilmesi gereken, biyolojik söylemin böyle bir statünün sağlanmasında nasıl gerçekleştirildiğidir. Kadın bedeni, dişillik ve kadın kavramlarının kendi tarihsel ve söylemsel bağlantıları açısından incelenmesi gerekliliği de Gatens'in savunuları arasındadır. Gatens, kadın bedeninin kültürde inşa edilme biçiminin deneyimini; Luce Irigaray, Helen Cixous, Adrienne Rich tarafından araştırıldığını bu bağlamda öne sürmektedir (2018, pp. 131- 133). Feminist felsefenin beden politikası tartışmaları, bedene imlenen anlamların eril gücünün gündelik yaşam pratiğinde, bir kadının varoluşu üzerinde nasıl tezahür ettiğini açıklar niteliktedir. Kate Ince, Agnès Varda'nın *La Pointe Courte* (1955) filminde, Merleau-Ponty'nin "hakikatte temellenen çelişki" söylemini bu film aracılığıyla gündeme getirirken kültürel göstergelerin beden politikaları üzerindeki kurallarını hatırlatır. Ince, kendi sinemasını diyalektik olarak niteleyen Varda'nın filminde, kişisel ve toplumsal arasındaki hakikati tanımlarken iki gerçekliğe atıfta bulunduğunu söyler: "[...] kendini arayan bir çiftin gerçeği ve kendi kendini örgütleyen bir köyün toplumsal gerçeği vardır." der. Ince açısından Varda, kadınsı olanı, feminizmi, dişil özneliği, deneyimi ve arzuya dair olanı kültürel bir kurgu içinde temsil ederken feminist film fenomenolojisine katkı sağlamaktadır (Ince, 2013, pp. 611- 613). Film anlatılarında bedenleri sunulan kadın karakterlerin, birçok duygu durumunu bedenleri aracılığıyla duyumsamaları ve bu duyumsamaların görünür ifadesini yüzlerine yansıtmaları, izleyicinin, karakterleri duyumsamalar yoluyla anlamlandırmalarını gerekçelendirir. Ince'in yaklaşımıyla sadece arzuya dair olan değil toplumsal gerçeklikle ilişkilendirilerek dahil edilen hakikatlerin aralanması önemlidir, denilebilir. Keza; Barker, Marks, Sobchack'e göre, sinemada görme yalnızca optik değildir, duyumsal ve dokunsaldır, bedensel duyuları sensoryum boyunca dolaştırır (McHugh, 2015, p. 839). Sensoryumda anlamlandırılan her şey izleyicinin filmle bağ kurmasını sağlar. Bu noktada, Szumowska'nın haptik görsellerle duyumsama yolunu açması, feminist film fenomenolojisinin beden politikaları tartışmalarının çoklu düşünme yollarını da aralamaktadır.

## Sonuç

Haptik görsellerin, bakan ile imge arasında öznel arası bir ilişki kurdurmalarının, izleyici ile görüntü arasındaki ideal ilişkide, izleyicinin kendisini görüntüde kaybetmesi ve orantı duygusunu kaybetmesi olasılığının daha yüksek oluşu durumu haptik sinemadaki yerine dair önemli mesafe özellikleridir. İzleyici ile görüntü arasında bir gerilimin ima edilmesi; görülen şeyin görüşten kaçtığı ve sinemaya kelimenin tam anlamıyla mevcut olmayan diğer duyularla yaklaşılması gerektiği konusunda keskin bir farkındalık uyandırması gibi özellikler ise, *Elles*'in çekim tekniği stratejisinde ve film anlatısının kadın karakter temelinde gelişen içeriğinde görülen özellikler olarak öne çıkmaktadır.

Film fenomenolojisinin etkileşimli karakterinin bu alanda çalışan teorisyenlerce vurgulandığı göz önünde alındığında, *Elles* ve *Body* filmleri bu etkileşimi izleyici ile arasında kurduğu özdeşleşmeyle gerçekleştirdiği söylenebilir. İzleyicinin aktif, edilgin, yansıtıcı, temsili nitelendirmelerinin de ötesine geçerek, derisinde hissettiği duygulanımlar, filmin derisine sızan feminist yaklaşımın iz sürücüsü betimlemesini yapmaktadırlar. Möbius şeridinin içinden geçen bir sıvı gibi şeritle birliktelik sağlayan izleyici, döngünün içinde filmle diyalektik ilişki içine girmektedir. Tenle düşünmenin, zihne sirayet etmesini sağlayan haptik sinemanın haptik görüntüleri, tahayyül etmenin sonsuz dünyasını izleyiciye aralattırmaktadır. Mimetik zeka kadar, entelektüel zekanın da bu tahayyül sürecine ortak olduğu etkileşim süreci, izleyici ile film arasında ilişki kurarken ikisi arasında görünmez bir derinin bağını da pekiştirmektedir.

Sinemanın başlangıcından bugüne, klasik sinema anlatılarının da aslında yapmaya çalıştığı budur. İdeolojik bağlamda verili göstergelerin imlediği stereotipik karakterlerle, uyuşumların verili stiliyle izleyici karşısına çıkan ana akım filmlerde dahi izleyicinin derisine çengel atılmak istenmektedir. Bu çengelle, izleyicinin filmle bağlantısının güçlendirilmesi sağlanarak, sinemanın büyümesine kapılmaları istenmektedir. Bu noktada en büyük sorun, yapısöküme uğratılması gereken kodlarla çevrili ideolojilerin ve yaklaşımların klasik anlatı sinemasında var olmasıdır. *Elles*, *Body* gibi çağdaş anlatı sineması örnekleri, yerleşikleşen, eril göstergelerle belirlenmiş periferiden uzaklaşmaya niyeti olmayan kalıpları alaşağı eden anlatı stratejileriyle izleyici karşısına çıkmaktadır. Haptik sinemada, kadın karakterlerin duygularına eşlik etme imkanı bulan ve onlarla özdeşleşme yaşayabilen kadın izleyiciler, haptik görsellikte, kadın izleyiciliğe atfedilen görüntüye aşırı yakın olma durumunu deneyimlemektedirler. Jane Stadler'in somutlaşmış öznelliğe yaptığı vurguda film izleyicisi ve bu tür bir öznelliğin mümkün kıldığı özenli etkileşimli filmler, karakterlerin, hikayelerin "deneyimsel fenomenolojisine" izin vermektedir. Bu noktada, tüm fenomenolojik araştırmalarda olduğu gibi, odak çekme yönteminin önemine değinen Stadler, filmlerin meydan okumasını açıklarken neyin etik olarak uygun olup olmadığına dair kavramlarımız, ilgi etiği, feminist etik, erdem etiği, sosyal adalet ve bunlarla ilgili güncel tartışmaları da içermektedir, der (Bergen-Aurand, 2009, p. 465). Bedene ve dokunmaya dair sahnelerin izleyiciye sunulmadığı anlarda, genç kadınların deneyimlerini izleyicinin tahayyülüne bırakarak müstehcen kelimelerle ifade etmeleri, koku duyumuyla anlatmaya çalıştıkları hisleri, görünen olmayan ama görünürlüğü vücut veren anlatım stratejileridir. Feminist film fenomenolojisinin, feminizme sunmaya çalıştığı katkılardan biri de bu noktada yatmaktadır. Tahayyülde olanın, görünmez niteliği, aslında görünürün bir anlamda ifadesidir. Duyumların, duyguların, anlatımların somut görsele evrilmeden de sunulabiliyor oluşu, feminist film fenomenolojisinin anlatı stratejilerini güçlendirme görevi görmektedir. Merleau-Ponty tarafından bedene yüklenen anlam, insanın bedene içkin tüm yan anlamlarını ve bedenini ilişkiye girdiği tüm bağlamları ve süreçleri sorgulamaya açmasına tabi kılar. Bedenin, dokunma deneyiminin önüne bütün organlarıyla atılması ve kendisiyle birlikte dokunulan dünyanın bir tipolojisini taşıdığı belirtilir (2017, p. 418). Bu noktada, bedenin dokunmayla olan ilişkisi ve bu ilişkinin bir film anlatısında kadın karakterlerin sunumu üzerinden tekrar düşünülebilir oluşu, Merleau-Ponty'nin bedenle ilgili düşüncelerinin filmin derisinde somutlaşma halini gösterir niteliktedir.

Feminist film pratiğine katkı sunan haptik görüntüler, bedenin sunumundaki feminist bakış açısının geliştirilebileceğini gösterirken filmlerin anlamlandırılması üzerinde fenomenolojinin etkisini de feminizmle ilgili bağlamlar temelinde tartışmaya açmaktadır. Szumowska'nın çalışmada analiz edilen filmleri bu noktada, feminist film fenomenolojisinin düşünmeye zorladığı haptik görsellerin varlığının altını çizer. Bu altını çizme yöntemi, bedenin metaforlarla ya da direkt olarak sorgulamaya açılmasını sağlar. Merleau-Ponty'nin belirttiği gibi dil, varlığın uzantısıdır, buradan hareketle bu uzantının erillikten uzaklaşması gerekliliği feminist sinema açısından önemlidir, denilebilir. Haptik sinemanın uyuşumlarını kullanan *Elles* ve *Body* filmleriyle eril dil dönüşüme uğrar. Eril bakışın, erkek egemen hazzın ve eril dilin radikal şekilde ters yüz edildiği bu filmler haptiğin sinemada fenomenolojik yansımasını sunarlar. Zihin ve beden ikiliğinin film derisiyle birleştirilerek düşünülmesi sinemanın fenomenolojik bağlamda tartışmaya açılmasına ön ayak olur. Bu nedenle, filmlerdeki görüntülerin izleyici zihinlerinde açtığı delikler aslında birer soru işareti gibi belirir. Bu soru işaretleri haptik aracılığıyla filmi anlamlandırmanın kapısını açar. Szumowska, bedenin dokunmayla ilişkisini haptik görseller aracılığıyla izleyiciye sunduğu gibi bu görseller aracılığıyla filmin fenomenolojik açıdan düşünülmesini aracılık ederken feminizmin film fenomenolojisiyle düşünüşünün yollarını aralar.

#### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

## Kaynakça

- Akarsu, B. (1979). *Çağdaş felsefe akımları*. Milli Eğitim Basımevi.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve bellek: beden ve tin ilişkisi üzerine bir deneme*. (I. Ergüden, Çev.). Dost.
- Bergen-Aurand, B. (2009). Film/ethics. *New Review of Film and Television Studies*, 7 (4), 459-470, <https://doi.org/10.1080/17400300903307050>
- Benjamin, W. (2012). *Pasajlar*. (A. Cemal. Çev.). Yapı Kredi.
- Birks, C. (2015). Body problems: new extremism, Descartes and Jean-Luc Nancy. *New Review of Film and Television Studies*, 13 (2), 131- 148, <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1009355>
- Casebier, A. (2009). *Film phenomenology: toward a realist theory of cinematic representation*. Cambridge University Press.
- Chamarette, J. (2015). Embodied worlds and situated bodies: feminism, phenomenology, film theory. *Signs*, 40 (2) (Winter), 289-295.
- Cushing, T. J. (2006). *Fizikte felsefi kavramlar 2: felsefe ve bilimsel kuramlar arasındaki tarihsel ilişki*. (B. Ö. Sarioğlu. Çev.). Sabancı Üniversitesi.
- Direk, Z. (2017). *Dünyanın teni: Merleau-Ponty felsefesi üzerine incelemeler*. Metis.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2021). *Film kuramı: duyular yoluyla bir giriş*. (B. Soner, B. Yıldırım, Çev.). Dipnot.
- Ferencz-Flatz, C. & Hanich, J., (2016). What is film phenomenology ?. *Studia Phaenomenologica*, 16, (Special Issue), 11-61.
- Gatens, M. (2018). *İngesal bedenler: etik, güç ve bedensellik*. (D. Eren. Çev.). Otonom.
- Grozs, E. (2005). *Time travels: feminism, nature, power*. Allen&Unwin.
- Hançerlioğlu, O. (1976). *Felsefe ansiklopedisi: kavramlar ve akımlar 2*. Cilt (E-I). Remzi.
- Husserl, E. (2003). *Fenomenoloji üzerine beş ders*. (2. Baskı) (H. Tepe. Çev.). Bilim ve Sanat.
- Ince, K. (2013). Feminist phenomenology and the film world of Agnès Varda. *Hypatia*, 28 (3) (SUMMER), 602-617.
- Irigaray, L. (2021). *Doğmak yeni insanın başlangıcı*. (N. Sağlam, Çev.). Fol.
- Koivunen, A. (2015). The Promise of touch: turns to affect in feminist film theory, feminisms: diversity, difference and multiplicity in contemporary film cultures. In L. Mulvey and A. B. Rogers Eds., *Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*, (pp. 97-110). Amsterdam University Press.
- Lefebvre, M. (2013). On some epistemological problems in film theory. *New Review of Film and Television Studies*, 11 (3), 247-261, <http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2013.800803>
- Marks, U. L. (2000). *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Marks, U. L. (2002). *Touch: sensuous memory and multisensory media*. Minneapolis University Press.
- McHugh, E. Kevin. (2015). Touch at a distance: toward a phenomenology of film. *GeoJournal*, 80 (6) Special Issue on Media Geography in the 21st Century, 839-851.

- Shaviro, S. (2006). *The cinematic body*. (5 th printing). University of Minnesota Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*. California Press.
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- Stone, A. (2019). *Feminist felsefeye giriş*. (Y. Cingöz, B. Tanrısever, Çev.). Otonom.
- Szumowska, M. (Yönetmen). (2011). *Elles*. [Sinema Filmi]. Fransa, Polonya, Almanya: Slot Machine Zentropa International Poland, Zentropa International Köln, Canal+ Poland, ZDF Shot Szumowski, Liberator Productions.
- Szumowska, (Yönetmen). (2015). *Body*, (Cialo). [Sinema Filmi]. Polonya: M3 Film.
- Szumowska, (2015). A kind of liberation: an interview with Małgorzata Szumowska about 'body/ciało', <https://www.popmatters.com/magorzata-szumowska-interview-2495476825.html>
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin gözleri: mimarlık ve duyular*. (A. U. Kılıç, Çev.). Yem.
- Ponty, M. M. (2017). *Algının fenomenolojisi*. (E. Sarıkartal, E. Hacımuratoğlu, Çev.). İthaki.
- Ponty, M. M. (2012). *Göz ve tin*. (A. Soysal, Çev.). Metis.
- Rutherford, A. (2003, 2 Şubat). Cinema and embodied affect. [https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/embodied\\_affect/](https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/embodied_affect/)



-Araştırma Makalesi-

**Kötülüğün Kaynağına Dair Bir Kavrayış Geliştirme Denemesi:  
Okul Tıraşı Filmini Hannah Arendt ile İncelemek**

Hülya Göğercin Toker \*

**Özet**

Kötülük, İkinci Dünya Savaşı dönemini bir Yahudi olarak deneyimleyen ve çok kısa bir süre de olsa toplama kampında kalmış olan siyaset teorisyeni Hannah Arendt'in ömrü boyunca üzerinde düşündüğü konulardan biri olmuştur. İlk çalışmalarında "radikal kötülük" kavramı üzerinde duran Arendt, daha sonra "kötülüğün sıradanlığı" kavramını geliştirmiş ve özellikle düşünce yoksunluğu ile kötülük arasındaki ilişki üzerinde durmuştur. Ancak bu çalışma kapsamında, Arendt'in düşünsel izleği takip edilmiş ve kötülüğe alan açmamak için sadece düşünmenin değil zihnin diğer yetilerinin de etkin bir şekilde kullanılması gerektiği sonucuna ulaştığı görülmüştür. 20. yüzyılın kötülüklerine karşı çıkma konusunda pasif kalan ve hatta bu kötülüklere yol açan nasyonal sosyalizmi destekleyen filozof ve bilim insanlarını anlamaya çalışan Arendt, "vita contemplativa"yı yani tefekkürü, temşayı hiyerarşik olarak önceleyen yaklaşımlara bir eleştiri olarak tüm insani etkinliklere karşılık gelen bir kavram olan "vita activa"yı incelemiştir. Bu çalışma kapsamında, dünyaya, dünyalılığa ve dünya sevgisine öncelik veren Arendt'in cesur entelektüel üretimi takip edilerek kötülüğün kaynağına dair bir kavrayış geliştirilmeye çalışılmış ve kötülüğün insanın "hiçbir yer"de olma halinden kaynaklandığı savunulmuştur. Kötülüğü Okul Tıraşı filmi aracılığı ile anlaşılabilir kılmak amaçlanmıştır. Okul Tıraşı filmi, kötülüğün nasıl kolaylıkla ortaya çıktığını ve bir kere ortaya çıktıktan sonra da "radikal kötülük"e kadar gidip gitmeyeceğinin bilinmezliğini gösteren önemli bir örnektir. Amaç doğrultusunda Arendt'in kötülük üzerine düşünceleri ile kavramsal çerçeve oluşturulmuş ve bu kavramsal çerçeveden hareketle, görsel bir metin olan filmin betimsel analizi yapılmıştır..

**Anahtar Sözcükler:** Hannah Arendt, Kötülük, Kötülüğün Sıradanlığı, Okul Tıraşı, Hiçbir Yer'de Olma

\*Dr. Öğretim Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Türkiye.

E-mail: hgogercin@yahoo.com

ORCID : 0000-0003-4744-8788

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1526500

Göğercin Toker, H., (2025). Kötülüğün Kaynağına Dair Bir Kavrayış Geliştirme Denemesi: Okul Tıraşı Filmini Hannah Arendt ile İncelemek. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı:19, 159-178. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1526500

Geliş Tarihi: 01.08.2024

Kabul Tarihi: 04.05.2025



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Research Article-

## An Attempt to Develop an Understanding of the Source of Evil: Analyzing the Film *Brother's Keeper* with Hannah Arendt

Hülya Göğercin Toker \*

### Abstract

The political theorist Hannah Arendt, who experienced the Second World War as a Jew and spent a very short time in a concentration camp, has been one of the issues that she has thought about throughout her life. Arendt, who focused on the concept of "radical evil" in her early works, later developed the concept of "the banality of evil" and especially emphasised the relationship between the lack of thought and evil. However, within the scope of this study, by following Arendt's intellectual trajectory, it has been observed that she concluded that not only thinking but also other faculties of the mind should be used effectively in order not to create space for evil. Trying to understand the 20th century philosophers and scientists who remained passive in opposing the evils of the 20th century and even supported National Socialism, which led to these evils, Arendt examined the "vita activa" as a criticism of their approach that hierarchically prioritised the "vita contemplativa". Within the scope of this study, Arendt's courageous intellectual production, which prioritises the World, worldliness and love of the world, is followed and an understanding of the source of evil is tried to be developed and it is argued that evil stems from the human state of being "nowhere". It is aimed to make evil understandable through the film *Brother's Keeper*. The film *Brother's Keeper* is an important example that shows how easily evil emerges and how it is unknown whether it will lead to 'radical evil' once it emerges. In line with the aim, a conceptual framework was created with Arendt's thoughts on evil and a descriptive analysis of the film, which is a visual text, was made based on this conceptual framework.

**Keywords:** Hannah Arendt, Evil, The Banality of Evil, *Brother's Keeper*, Being "Nowhere"

\*Asst. Prof. Dr., Afyon Kocatepe University, Türkiye.

E-mail: hgogercin@yahoo.com

ORCID : 0000-0003-4744-8788

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1526500

Göğercin Toker, H., (2025). Kötülüğün Kaynağına Dair Bir Kavrayış Geliştirme Denemesi: Okul Tıraşı Filmini Hannah Arendt ile İncelemek. *Sinefilozofi Dergisi*, No:19, 159-178. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1526500

Received: 01.08.2024

Accepted: 04.05.2025



This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

### Extended Abstract

*The concept of evil has been a significant area of inquiry for philosophers and theologians for centuries, and it appears that this will continue to be the case. One of the key categorisations of evil is that of moral evil, which is understood to have its roots in human action. Hannah Arendt, who lived through the Second World War, is one of the few thinkers and writers who thought and wrote about evil throughout her life. Although she studied philosophy, she declined to be labelled a philosopher, instead characterising herself as a political theorist. This was due to her observation of the inaction of prominent philosophers during the period of National Socialism, which she saw as supporting this ideology. In her early works, she concentrated on the concept of 'radical evil' as a result of totalitarianism. This was particularly evident in his analysis of the trial of Adolf Eichmann, a Nazi officer, which led him to consider the notion of 'banality of evil'. Trying to make evil understandable and to find ways in which it can easily emerge, Arendt primarily emphasized the relationship between lack of thought and evil. She then wrote on the faculties of the mind, which she argued everyone has, and analysed the writings on the faculties of thinking, will and judgement. She concluded that the emergence of evil is prevented by using these three faculties effectively. She also analysed the "vita activa" as a reaction to philosophers and scientists who chose to remain silent and even support the evils caused by National Socialism. She is convinced that philosophers and scientists have failed to appreciate the importance of "vita activa" because they have focused on "vita contemplativa", which includes deep thinking and silence, to the exclusion of all else. This study follows Arendt's intellectual trajectory and addresses the following questions: If the state of being radical is the highest, most destructive and therefore most overt level of evil, we must ask ourselves: where should we look for evil until it reach this level? Are we aware of how we, as ordinary people, can become evil even if we do not intend to? In order for evil to occur, is it necessary for there to be an evil intention behind it in every case? An attempt has been made to develop a concept of evil in order to make evil understandable. Arendt's inverse proportion between our performance in the use of mental faculties and the emergence of evil has been taken into account, but it has been seen that other human activities will continue to be excluded when only mental faculties are taken into account. The questions we ask at this point are the following: In this case, would we not be trapped in the vita contemplativa and imprison evil there with ourselves? When we leave out the vita activa, which is the active life of human beings consisting of activities, would we not be trapped in inertia, in other words, worldlessness, which Arendt criticises based on philosophers and even includes scientists? As a result, the insight we have developed into the source of evil is as follows: In action-based life, whenever we refrain from taking an active part in any of the fields of work, labour and action, and whenever we refrain from using all three of our mental faculties at peak performance in any of the fields of work, labour and action, we are not in the world but in nowhere. Nowhere is where we make space for evil. Evil arises in that space in the usual way and with ease. Once a space is opened for evil, it will cause harm and it is no longer possible to know whether it will lead to radical evil or not. The film Brother's Keeper is a film that allows us to develop an understanding of the source of evil in terms of exemplifying how evil can easily emerge. The film, which takes place in a regional primary boarding school in less than a day, shows the evil that children are exposed to in such a short period of time. Teachers do not care about the consequences of their punishments or decisions. The rules are set without taking into account the differences in the physical and psychological development of the children and the same rules are applied to all without exception. In a school where there is a lack of interest in children, the principle and teachers cut short the activity of understanding. They are alien to the region, to their work, to the children and their colleagues, and thus to the world. While they use a language that consisting of the repetition of official expressions, platitudes and clichés, they are shown to have meanings that they do not question or criticise. The film ends with the punishment of the most innocent and weakest. The film does not let us know whether Memo, one of the students, is good or not, or even whether he is dead or not. This ending is important as it shows that one will not think about the evil that has emerged and will not try to understand what is happening. This is where the continuity of evil lies.*

## Giriş

Filozofların ve teologların önemli kavramlarından biri olan kötülük, yüzyıllardır ele alınan ve ele alınmaya da devam edeceği açık olan bir kavramdır. Kötülük, metafizik kötülük, doğal kötülük ve ahlakî kötülük gibi farklı düzlemlerde açıklanmaya çalışılmıştır ve bu düzlemler arasında insan kaynaklı olarak görülen kötülük, ahlakî kötülüktür. Ahlakî kötülük, Alman filozof Immanuel Kant'a gelene kadar insanın kavrayışındaki ya da istencindeki bir eksiklik, yoksunluk ya da zayıflık olarak ele alınmıştır. Kant'ın *radikal kötülük* kavramı ile getirdiği farklı bakış açısı ise kötülüğün insana dair bir eksiklik, yoksunluk ya da zayıflık olmadığı; insan doğasının özsel olarak kötülüğe yatkın olduğudur. Özetle Kant'ta kötülük, kötü bir niyetle birlikte ortaya çıkar. Bu durum aklın gücünün kötüye kullanımı olsa da insan önce kötülüğe niyet eder sonra da niyetini gerçekleştirir ve kötülük yapar. Önce kötü bir niyet ya da niyetler vardır; kötü eylem ya da eylemler de bu niyetlerin ardından gelir (2017).

Kendi başına gerçek bir olgudur kötülük. Soykırım, terör, katliam, kıyım, vahşet ya da şiddet gibi olgular söz konusu olduğunda da muğlaklık ve müphemlikten uzak bir şekilde bu olgulara içkin bir radikallikle kendini gösterir. Her vuku buluşunda insanı fail, kurban ya da tanık konumlarından birine yerleştirir. Kötülüğün radikal olduğu durum onun en yüksek, en yıkıcı ve dolayısıyla en aleni seviyesi ise bu seviyeye gelene kadar kötülük nerede aranmalıdır? Sıradan insanlar, niyetleri öyle olmasa da nasıl kötüleşebileceğinin farkında mıdır? Kötülüğün vuku bulması için, her durumda ardında kötü bir niyetin varlığının olması zorunlu mudur? Bu sorular bizi "20. yüzyılın kötülükleriyle yüzleşmeye olanak tanıyacak bir kötülük kavrayışı formüle etme çabası içinde"ki Hannah Arendt'e götürür (Beiner, 2021b, p. 195). Cesur entelektüel üretiminin yanı sıra kişisel deneyiminin de sonucunda oluşan külliyatında görülen odur ki Arendt, sadece Adolf Eichmann duruşmalarını izlerken değil yaşamının son günlerine kadar kötülüğün nereden ve nasıl kaynaklandığı üzerine düşünmüş ve onu okuyanları kendisiyle birlikte düşünmeye davet etmiştir.

Kötülük dediğimizde kastımız, insanın dünyaya duyduğu güvenin yine insan eliyle sarsılması ya da yok edilmesidir (Neiman, 2006, p. 21). İnsana zarar verici etkileri olan her türlü eylem ya da eylemsizliktir. Varolma ve kendini gerçekleştirme mücadelesi içindeki kişiyi engelleyen adaletsizliklerin yanı sıra kişiye ihtiyaçlarını karşılayabileceği alanı açmamaktır. Claudia Card, *Soykırım ve Toplumsal Ölümler* başlıklı makalesinde, farklı bir bakış açısıyla kişinin gördüğü zararı önem bakımından sıralamakta ve her adaletsizliğin kötülük olarak kabul edilemeyeceğini söylemektedir: "Her adaletsizlik bir kötülük değildir zira verdikleri zarar önem bakımından büyük değişkenlik gösterir. Bazı adaletsizlikler nispeten tahammül edilebilirdir." demektedir (2017, p. 90). Card'ın bakış açısı, kötülüğün soykırım gibi radikal halini kötülük olarak kabul eden yaygın bakış açısına bir örnektir. Oysa tahammül edilebilir adaletsizliklerin soykırımlara bağlanan "küçük yollar" olabileceği görülebilmelidir. Çünkü Amerikalı filozof Susan Neiman'ın belirttiği gibi, kötülük "küçük yollar"la insanı ele geçirmektedir. Neiman, Aydınlanma Çağının erken dönemlerinden bu yana kötülük konusuna epistemolojik değil de daha çok etik kaygılarla biçimlenen iki ayrı bakış açısı ile bakıldığını söylemektedir. Bu bakış açılarından Arendt'in de içinde yer aldığı çerçevedeki vurgu, etigin bizden kötülüğü anlaşılabilir kılmanızı istediğine yöneliktir (Neiman, 2006, p. 19). Arendt, kötülüğün insanı çok küçük yollarla ele geçirdiğinin ve kendi alanında tuttuğunun anlaşılması için çaba harcamıştır çünkü ancak bu küçük yollar anlaşılıp kabul edildiğinde kötülüğün üstesinden gelmek mümkün olabilecektir (Neiman, 2006, p. 346). Bu çalışmada incelenen *Okul Tıraşı* (*Brother's Keeper*, Ferit Karahan, 2021), kötülüğün bir "mantar" gibi derinliksiz ve yüzeyde hızla yayılarak insanı küçük yollarla ele geçişini açıklıkla ortaya koyan bir filmidir. Öğrencilerin beden temizliği ve beslenme gibi en temel ihtiyaçlarını yeterli biçimde karşılayabilecekleri alanı açmamanın, tahammül edilebilir bir cezanın ve eylemsizliğin kötülüğe yol açabildiğini göstermektedir. Film, yatılı ilköğretim bölge okullarından birinde ve bir günden daha kısa bir süre içinde geçen olaylardan oluşmaktadır. Çocukların bu kadar kısa süre içinde maruz kaldığı kötülükleri göstermesinin yanı sıra öğrencilerden biri olan Memo'nun iyi olup olmadığını



hatta ölüp ölmediğini bilmemize izin vermeyen sonu ile de “insanı[n] insanlıktan çıkar[ıl]arak fuzulileştirilmesi”ni gözler önüne sermesi açısından da önemlidir (Berktaş, 2023, p. 96).

*Okul Tıraşı* filmi üzerine yapılmış iki akademik çalışma mevcuttur. Film Foucault’nun iktidar kavramı ile inceleyen Haşim Demirtaş, “filmin Foucault’nun belirttiği iktidar biçim ve disiplin tekniklerini içerdiğini” söylemektedir (2024, p. 185). Ulaş Işıklar da Foucault’cu bakışla okulu, ideolojik disiplin mekânı olarak değerlendikten sonra filmi çocuk haklarının temsili açısından ele almış ve “[filmin], anlatısının odağına... çocuk haklarının ideolojik disipline edici kurallar çerçevesinde sınırlandırılmasını yerleştir[diğini]” belirtmiştir (2023, p. 191).

Hannah Arendt’in kötülük kavrayışı ise pek çok çalışmanın konusu olmuş ve doğrudan kötülük üzerinde durduğu *Kötülüğün Sıradanlığı* (2012) kitabının temel alındığı çalışmalarda kötülüğün düşünce yoksunluğundan, fiktirsizlikten ya da başka bir ifade ile niyetsizlikten kaynaklandığı vurgulanmıştır (Bakır, 2015, Berktaş, 2021, Neiman, 2006). Neiman, Arendt’in “niyetsizlik” vurgusunun onun modern felsefi gelenekten ve özellikle de Kant’ın çalışmasından en önemli kopuşu olduğunu söylemektedir. Arendt’in kötülüğe yönelik mantar<sup>1</sup> metaforunu hatırlatırken de kötülüğün sadece iyiliğin karşıtı olmasından çok iyiliğin hasmı olmasına dikkat çekmektedir. Çünkü mantar metaforu, anlaşılabilir olan kötülüğe işaret etmesinin yanı sıra herhangi bir niyeti olmayan bir nesneye de işaret etmektedir. Kötülük ancak bu şekilde, bir niyetten yoksun yüzeyselliği ve hızlı yayılışı ile tanımlanıp kabul edildiğinde onu alt etme umudu olabilir. (Neiman, 2006, pp. 330-346).

Kişinin, dünyadaki varoluşunu fiktirsiz bir umursamazlığın yoğunluğu ve sıklığı eşliğinde sürdürdüğü her anda, kötü bir niyetle planlamış olmasa da kötülüğe kaynaklık etme olasılığının son derece yüksek olduğu ve ortaya çıkan kötülüğün de radikal kötülüğe kadar gitmesinin mümkün olduğu düşünülmektedir. Arendt’in söylediği gibi “çünkü insan bilemez<sup>2</sup>” (2014, p. 65). Ancak bu çalışma kapsamında Arendt’in kötülük kavrayışını düşünme yoksunluğu ile olan ilişkisi noktasında bırakmadığı ve daha sonraki yıllarda yaptığı çalışmalarda düşünce yoksunluğunun yanına irade yoksunluğu ile zihinsel yargı yoksunluğunu da eklediği ve “etik yargı”ya ulaştığı tüm bu düşünsel sürecinde, diğer insani etkinlikler olarak sıraladığı emek, iş ve eylem alanlarını da dışarıda bırakmadığı savunulmaktadır.

Tüm bu düşüncelerle Arendt’in düşünsel izleği takip edilerek kötülüğün kaynağına yönelik bir kavrayış geliştirilmeye çalışılmıştır. Arendt’in kötülük üzerine düşünmesinde Kudüs’te Eichmann duruşmasını takip ettiği süre boyunca yaptığı gözlem ile edindiği deneyimlerin yanı sıra özel hayatındaki ilişkilerinin de etkili olduğu savunusu ile bu konulara da kötülük bağlamında değinilmiştir. Görsel bir metin olan *Okul Tıraşı* filmi, bu kapsamda çizilen kavramsal çerçevede nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz ile çözümlenmiştir. Elde edilen verileri detaylı ve derinlemesine açıklamaya ve yorumlamaya olanak veren betimsel analiz yöntemi, dört aşamadan oluşmaktadır. Bu aşamalar çerçeve oluşturma, tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi, bulguların tanımlanması ve bulguların yorumlanması şeklindedir (Yıldırım & Şimşek, 2008, p. 224). Oluşturulan çerçevenin dışında kalan verileri çalışmaya dahil etmemeye ve doğrudan alıntılar kullanmaya olanak veren betimsel analiz yöntemi ile bu doğrultuda bir çözümleme yapılmıştır.

### Hannah Arendt ve Kötülük Üzerine Düşünsel İzleği

Hannah Arendt, hayatı, düşünsel derinliği ve entelektüel üretimi, yirminci yüzyılın siyasal ve toplumsal koşullarından doğrudan etkilenmiş bir siyaset teorisyenidir. Almanya’da Nazizmin desteklenişine ve yükselişine tanıklık etmiş; siyasi açıdan Siyonizm ile ilgisi olmamasına karşın Nazi Almanyası’nın polis örgütü Gestapo’ya yakalanarak 8 gün gözaltında

<sup>1</sup> Hannah Arendt, Gersham Scholem’e yazdığı bir mektupta “Kötülüğün ne derinliği ne de şeytani bir boyutu vardır. Tam da yüzeyde bir mantar gibi yayıldığı için, aşırı çoğalıp tüm dünyayı harap edebilir” (akt. Neiman, 2006, p. 346) demektedir

<sup>2</sup> Vurgu, Arendt’e aittir

kalmış ve çıktıktan sonra, 1933'te Fransa'ya kaçmıştır. Fransa'da toplama kampına gönderilmiş ve buradan da kaçmayı başararak hayatının sonuna kadar yaşayacağı Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiştir (Young-Bruehl, 2012).

Arendt, 1920'li yıllarda temel olarak felsefe öğrenimi görürken teoloji ve Yunanca öğrenimi de görmüştür. Öğreniminde iz bırakan varoluşçu felsefenin önemli isimleri olan Karl Theodor Jaspers ile Martin Heidegger'in Arendt'in düşünsel üretimi üzerindeki etkisi ömür boyu sürmüştür. Örneğin Arendt, Kant'ın "radikal kötülük" kavramı üzerinde dururken "radikal kötülük" kavramından "kötülüğün sıradanlığı" kavramına geçişi, Jaspers'in Arendt'in düşünceleri üzerindeki etkisini gösteren bir örnektir. Jaspers, 19 Ekim 1946 tarihinde Arendt'e yazdığı mektupta kötülüğün sıradanlığından bahsetmektedir (Jaspers, 2017, p. 153):

Nazilerin yaptıklarının "cürüm" olarak düşünülemediğini söylüyorsunuz. Bakış açınıza tam olarak katılmıyorum çünkü bütün cürümlerin de ötesine geçen bir suça kaçınılmaz olarak "azamet" –şeytani bir azamet– süsü veriyor; bu da benim açımdan, tıpkı Hitler'deki "şeytanilikten" vs. bahsedildiğinde olduğu gibi, Nazilere hiç uymayan bir tespit. Bana kalırsa bütün bunları topyekûn sıradanlıkları ve yavan aleladelikleri içinde değerlendirmek gerekiyor çünkü esas nitelikleri tam da bu.

Bu örnek Arendt'in "Penelope'nin örgüsü" gibi düşündüğünü de göstermektedir. Arendt, "ikna olunan bir şeyden bir daha şüphe etmemek gerektiğine katılmıyorum." diyen Kant'tan hareketle şöyle söylemektedir: "Buradan çıkan sonuç, düşünme işinin Penelope'nin örgüsüne benzediğini ortaya koyuyor gibidir: Bir gece önce tamamladığını söküp sabah yeniden örmeye başlar" (Arendt, 2019, p. 154). 1946 yılında Jaspers'in Nazilerin sıradanlığı ve aleladeliklerinden söz etmesinden yıllar sonra, Penelope gibi, düşündüklerini söküp yeniden örüp, 1963'te Eichmann duruşmasını anlattığı kitabının başlığını Kötülüğün Sıradanlığı koymuştur. Bu kitapta kötülüğün kaynağında düşünce yoksunluğunun mevcudiyetine vurgu yapmış sonraki yıllarda ise sadece düşünme üzerine düşünmenin yetersiz olduğunu fark ederek *vita contemplativa*nın üç yetisi olarak belirlediği düşünme, irade ve muhakeme yetilerini birlikte incelemiştir (2022).

Nazi subaylarından biri olan Adolf Eichmann, bir şirkette gezici satış elemanı olarak çalışırken 1932 yılında Nasyonal Sosyalist Partiye katılmış, Nazi ordusunda yer alan bir subay olarak yarbaylığa kadar yükselmiş ve 1938'de Avusturya Yahudileri Göç Merkezinin yöneticisi olarak göç işlerini sevk ve idare etmek üzere Viyana'ya gönderilmiştir (Arendt, 2012, pp: 40-53). İkinci Dünya Savaşının ardından İsrailli ajanlar, 24 Mayıs 1960 tarihinde Eichmann'ı saklandığı Arjantin'den kaçırmış ve Eichmann İsrail'de yargılanmaya başlanmıştır. Arendt, New Yorker gazetesi için bu duruşmaları izlemiş ve gazeteye beş makale yazmıştır. Makalelerin her biri ayrı tartışmalara ve Arendt'in farklı kesimlerce çok sert biçimde eleştirilmesine neden olmuş; ruhsuzlukla, duygudaşıktan yoksun olmakla ve Yahudi halkı sevgisinin onda izinin bile olmamasıyla suçlanmış ve pek çok çevreden dışlanmıştır (Young-Bruehl, 2012, pp: 515-522). *Kötülük ve sıradanlık* kelimelerini yan yana getirdiği için dışlanan "Arendt ise, sağlıklı değerlendirmeyi olanaksızlaştıran duygusal bağlarından nihayet kurtularak iyileştiğini düşün[mektedir]" (Young-Bruehl, 2012, p: 522).

Hannah Arendt *Kötülüğün Sıradanlığı*'nda düşünme yoksunluğu ile kötülük yapma arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Ancak düşünme yoksunluğunun ne kadar yaygın bir sorun olduğunu anladığı ve deneyimlediği içindir ki kitapta sadece Adolf Eichmann üzerinde durmamış, düşünme yoksunluğunun farklı görünümelerini de ortaya koymuştur. Eichmann duruşmalarını takip ettiği süre boyunca Eichmann'ın ne kadar sıradan bir insan olduğunu görmüştür. Şeytan ya da canavar olmayan sıradan bir insanın nasıl olur da bu kadar kötülük yapabildiğini anlamaya çalışan Arendt, Eichmann'ın geçmişinde, polis sorgusunda ve duruşmaları boyunca gördüğünün *düşüncesizlik*, *düşünce yoksunluğu* olduğunu söylemektedir. Bu duruşmalar Arendt'in şu soruyu sormasına neden olmuştur: "İnsanları kötülük yapmaktan sakınmaya iten, hatta fiiliyatta kötülüğe karşı çıkmaya 'güdüleyen' koşullar arasında, düşünme etkinliği, yani sonuçları ya da duruma özgü içeriğinden bağımsız olarak, olup biten ya da dikkat çeken her şeyi irdeleme alışkanlığımız olabilir miydi?" (2022, p. 24).

Ona göre Eichmann'ın yargılandığı, 11 Nisan 1961'de başlayan, yüz yirmi bir celseden oluşan ve dokuz ay süren dava, "duruşmanın görünmez sahne amiri" dediği İsrail Başbakanı David Ben-Gurion'un "duruşma şovu"dur ve duruşmanın savcısı da "şovmenlik merakı"na sahiptir (Arendt, 2012, pp. 14-15). Arendt, entelektüel cesareti ile, Eichmann'ın Arjantin'den kaçırılıp Kudüs'e getirilmesini ve Kudüs'te Yahudi halkına karşı işlediği suçlar nedeniyle yargılanmasını da eleştirmiştir çünkü Eichmann'ın "Yahudi halkı şahsında insanlığa karşı işlediği suçlarla itham edecek uluslararası bir mahkeme" tarafından yargılanması gerektiğini savunmaktadır (2012, p. 17). Ona göre İsrail devleti, dünyanın dikkatini Yahudilerin yaşadığı acılara çekmek ve Yahudileri dünya üzerinde güvende ve onurlu bir biçimde sadece İsrail'de yaşayabileceklerine ikna edebilmek için bir şov düzenlemiştir (2012, pp. 18-20).

Düşünme yoksunluğunu Yahudi liderlerde de gören Arendt, "Yahudi liderlerin kendi insanların imhasında oynadıkları rol, bu baştan sona karanlık hikâyenin şüphesiz en karanlık bölümüdür" demektedir (2012, p. 125). Sanık Eichmann'ın ve tanıkların anlattıkları ile belgelerin ortaya koyduğu şudur ki, Yahudi Liderleri Konseylerine her treni doldurmak için kaç Yahudi gerektiği söylenmiş ve bu liderler de tehcir edilecek Yahudilerin listesini hazırlamışlardır. Tüm işlemlerini tamamlayan Yahudiler mülksüzleşmiş bir hale geldikten sonra toplama noktalarına kendileri gidip trenlere binmişlerdir. Yoksul ve sıradan Yahudileri toplama kamplarına gönderebilmek için varlıklı Yahudiler'den para toplamışlardır (2012, pp. 122-141) Arendt, Yahudi örgütlerinin "elbette 'hayatı boyunca zibur [cemaat] için çalışanları' -mesela Yahudi yetkilileri- ve 'önde gelen Yahudileri'" kurtarmayı seçtiğini söylemektedir (2012, p. 126). Zengin ya da tanınmış Yahudilerin kendileri için ayrıcalık talep etmeleri ve Nazilerin oluşturduğu imtiyaz kategorilerini kabul etmeleri bir başka düşünce yoksunluğudur. Çünkü ayrıcalık talebi, "kuralı zımnen kabul etmek" anlamına gelmektedir ve "Yahudi toplumunun ahlaki çöküşünün başlangıcı[dır]" (2012, p. 139).

Hitler'in Yahudi meselesinin çözümü için uyguladığı üç aşama: sürmek, toplamak ve öldürmektir. *Kötülüğün Sıradanlığı*'nda bu üç aşamaya da ayrıntılı biçimde yer veren Arendt, öldürme ya da imha kelimeleri yerine kullanmak üzere belirlenen kod adların "tahliye", "özel muamele" ve "nihai çözüm", olduğunu söyler (2012, pp. 93-94). "SS nesnelliği" dediği duruma dikkat çekerek, Nazi dönemi polis ve askeri teşkilatlanmasında yer alan birimlere verilen isimler ile bu birimler tarafından yapılan işlemlere değinir. Örneğin Asayiş Polisi Merkez Bürosu Yahudileri toplamakla görevliyken Yönetim ve Ekonomi Merkez Bürosu toplama kamplarından ve daha sonra da imha işlemlerinin ekonomik kısmından sorumludur. Arendt "Bu 'nesnel' tavır -toplama kamplarından 'yönetimle', imha kamplarından da 'ekonomiyle' ilgiliymiş gibi bahsetmek- SS zihniyetinin tipik bir özelliği'di" demekte ve Eichmann duruşmasından buna çarpıcı bir örnek vermektedir (2012, pp. 78-79):

Servatius, sanığın 'iskeletlerin toplanması, kısırlaştırma, gazla öldürme, vb. *tıbbi meseleler*'den sorumlu tutulamayacağını beyan etti. Bunun üzerine Hâkim Halevi araya girerek, 'Dr. Servatius, sanırım gazla öldürmenin tıbbi bir mesele olduğunu söylerken diliniz sürçtü.' dedi. Servatius'un verdiği karşılık ise şöyleydi: 'Aslında tıbbi bir konuydu, çünkü bu operasyon doktorlar tarafından gerçekleştiriliyordu; *öldürmeyle ilgili bir meseleydi ve öldürme de tıbbi bir meseledir*.'

Dr. Servatius, Nazi Partisine hiç katılmamış, Köln'lü bir avukattır. Arendt'in "SS zihniyetinin tipik özelliği" dediği bu nesnel tavır, nasıl olur da partiye hiç katılmamış bir avukatta da mevcut olabilmektedir? Bu, Arendt'in meselelere ya da herhangi bir meseleye bir başkasının açısından bakamamak şeklinde işleyen düşünme yoksunluğu dediği durum ile mümkün olabilmektedir. "[D]üşünme yoksunluğu, pervasız umursamazlı[ğı] ya da umutsuz kafa karışıklığı[nı] veya sıradan ve boş 'hakikatler'i tekrarlayan rahatlığı[nı]" içerir (akt. Berktaş, 2021, p. 39). Düşünme yoksunluğu dil'de kendini açığa çıkarmaktadır: Resmi ifadelerin tekrarı; sloganlarla, beylik laflarla ve klişelerle konuşma şeklindeki bir dilin kullanımı, konuşanın düşünme yoksunluğuna işaret etmektedir.

<sup>3</sup> Vurgu, Arendt'e aittir.

Arendt, Nazi dönemi “dil kuralları” ile düşünme yoksunluğu arasındaki ilişkiye de dikkat çekmekte ve Hitler’in “ilk savaş emri”nin 1 Eylül 1939’da verdiği “tedavisi olmayan hastaların huzur içinde ölmesi sağlanmalıdır” olduğunu belirtmektedir. “Cinayet” yerine “huzur içinde ölmesini sağlamak” ifadesinin kullanıldığı gibi, dil kurallarının özenle oluşturulmasına ve bu dil kurallarının insanlar üzerindeki etkisine Eichmann ile örnek vermektedir: “Eichmann soruyu bile anlamadı; öldürmenin değil insanlara gereksiz yere acı çektirmenin bağışlanamaz bir suç olduğu düşüncesi hâlâ kafasına kazık çakmış gibiydi.” (2012, pp: 116-117).

Kitapta tüm bunlara ek olarak Batı, Orta ve Doğu Avrupa ile Balkanlar’da, Hitler’in emirlerinin nasıl karşılandığı üzerine de bölümler yer almaktadır. Geçmiş ve yaşadığı gün açısından tespit ettiği “yargı krizi” için Jaspers’e yazdığı mektupta şunları söylemektedir: “İyi, hatta aslında değerli insanlar, günümüzde yargıda bulunmaktan fazlasıyla sıra dışı bir korku duyuyorlar. Yargıya varma konusundaki bu kafa karışıklığı iyi ve güçlü zekâyla yan yana var olabiliyor, tıpkı zekâlarında bir olağanüstülük olmayanların doğru yargı yetisine sahip olabilmeleri gibi” (akt. Young-Bruehl, 2012, p: 524).

Hannah Arendt, felsefe öğrenimi görmüş olmasına rağmen ömrü boyunca bir filozof olarak anılmayı reddetmiş ve kendisini “siyaset bilimi ve kuramının nispeten güvenli kıyıları”na bırakmıştır (Arendt, 2022, p. 21). “Siyaset felsefesi” ifadesini de kullanmaktan kaçınan Arendt, bir filozof olmadığını, felsefe öğrenimi görmüş olsa da felsefeye bir daha geri dönmek üzere veda ettiğini söylemiştir (Arendt, 2014, p. 39). Arendt’i felsefe öğrenimine yönlendiren de daha sonra felsefeden uzaklaştıran da onun anlama isteği ve çabasıdır. Anlamaya çalışırken düşüncelerini Penelope gibi dokuyan, kendi düşünme sürecini ve anladıklarını yazıya aktarırken ortaya çıkacak olan eserin insanları nasıl etkileyeceği ile ilgilenmeyen siyaset kuramcısı açısından önemli olan “anlamak”tır (Arendt, 2014, p. 30-41):

Hannah Arendt’in anlamak için bir ömür harcadığı sorulardan bir diğeri de Alman filozofların ve entelektüellerin olduğu kadar Yahudi entelektüellerin de nasıl olup da “koordine olduğu” yani “hizaya geldiği”dir. *Gleichscaltung* ya da politik koordinasyon, Nazi döneminin daha başlarında, kişilerin kendi pozisyonunu güvence altına almak ya da iş bulmak amacıyla değişen politik iklime yaygın bir şekilde teslim olmalarını anlatan bir terimdir. Alman entelektüeller, 1933’ten sonra Nazizmi rasyonalize etmeye de çalışmışlardır. (Arendt, 2014, pp. 50-51).

Arendt’in koordine olarak nasyonal sosyalizmi destekleyen Alman entelektüelleri arasında en büyük hayal kırıklığının hocası Martin Heidegger’e yönelik olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Felsefesi ve çalışmaları ile büyük saygı gören Heidegger, Nazi partisine üye olmuş, rektörlük döneminde fiili olarak Nazizme hizmet etmiştir. Filozofun 1931-1951 yılları arasındaki düşünce defterlerinden oluşan *Kara Defterler*’in yayımlanması ile de bu düşünceden asla kopmadığı görülmüştür (Ökten, 2021, pp. 17-19). Arendt’in ölümünün ardından kütüphaneye teslim edilmek üzere incelenen terekesinde bulunan mektuplardan, öğrencilik yıllarında hocası olan Heidegger ile aralarında birkaç yıl süren tutkulu bir özel ilişki yaşadıkları ortaya çıkmıştır<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Arendt-Heidegger mektupları yayımlanmadan önce bir Arendt biyografisi yazmak üzere özel izin alarak terekeyi inceleyen Profesör Elzbieta Ettinger daha önce yaptığı açıklamalara ters düşecek biçimde Arendt-Heidegger ilişkisini konualan ve kendi çarpıcı yorumlarında eklediği ayırıcı bir kitap yazarak bir skandal neden olmuştur (Ludz, 2021, p. 412). Elizabeth Young-Bruehl, Ettinger’in konuyu bir fantezi biçiminde ele aldığını ve Arendt için “romantizmin sınırlarını aşamayan, hor görüldüğü halde ‘sorgusuz bir bağlılıkla’ büyük aşkına mazoistçe sadakatle bağlı bir kadın” portresi çizdiğini söylemektedir (2012, pp. 18-19). Elzbieta Ettinger, *Bir Aşkın Anatomisi* (1996) başlıklı bu kitapta, aralarındaki ilişkinin üzerinden neredeyse elli yıl geçmiş olmasına rağmen Arendt’i elli yıl önceki konumuna sabitlemektedir. Arendt’i değişmeyen duygularının dünyasına hapsolmuş aciz bir kadın olarak gören benzer yaklaşım, Feride Çiçekkoğlu’nun *İsyankâr Şehir* adlı kitabında da vardır. Çiçekkoğlu, Julia Kristeva’nın “mahrem isyan” kavramından yola çıkarak yazdığı kitabında Arendt’in ömrünü isyanla geçirmiş olmasına rağmen mahreminde isyan edemediğini savunurken “[onun] asıl trajik yanı[nın], kendi hikâyesinin öznesi haline gelebilmiş olmasına rağmen henüz 18 yaşındayken âşık olduğu hocası Heidegger’e ömür boyu süren bağlılığı” olduğunu söylemektedir (2019, p. 20).



Julia Kristeva'ya göre Arendt "anlayan kadın"dır ve "Hannah Arendt 'kötülüğün sıradanlığı'na, 'Eichmann davasına' ya da Nazizmin ve Stalinizmin özdeşliğine indirgenemez" (2012, p. 17). Kristeva'nın cümlelerine ek olarak şunlar söylenebilir: Heidegger'in, Arendt'in ömrünün sonuna kadar kötülük üzerine düşünmesine neden olan önemli bir figür olduğunu unutmamak ancak Arendt'i Heidegger'e indirgememek gerekmektedir. "Anlayan kadın" Arendt, totalitarizmin doğasını anlamaya çalışırken "anlama"nın doğumla başlayıp ölümle biten bir süreç olduğunu dolayısıyla insanların ömürleri boyunca anlama etkinliği içinde olduklarını söylemektedir. Anlama etkinliği adlı bu ömürlük süreç "anlam"a ulaşmaya çalışılan bir süreçtir. Çünkü insan dünyaya bir yabancı olarak gelmiştir ve kendisini diğer herkesten daima ayıracak biricikliği, aynı zamanda insanın yabancı olarak kalmasının da nedenidir. İşte bu daima yabancı olarak kalacak olan insanın dünya ile uzlaşmasına "anlam" olanak sağlayacaktır. Arendt açısından endoktrinasyon özellikle insanların anlama çabalarına son vererek onlara hazır tartışılmaz, sorgulanamaz ve eleştirilemez anlamlar verdiği için tehlikelidir (Arendt, 2014, pp. 425-427). Vurguladığı bir başka nokta ise anlama etkinliği için bilginin gerekli olduğu ancak birbirleri ile ilgili olsalar da bilgi ve anlama etkinliğinin birbirinden farklı olduğudur. Bu nedenle de totalitarizm dahil özgürlüğü dışlayan tüm rejimlere karşı çıkmayı ve bu rejimlerle uzlaşmamayı sağlayan, bilgi birikimine sahip olmak değil yargılarla ve önyargılarla uğraşan anlama etkinliğidir (2014, pp. 429-430).

Arendt'in anlama çabası, Alman felsefesinin en önemli isimlerinden biri olması nedeniyle zekâsından ve bilgi birikiminden şüphe etmediği Heidegger'de de açıkça gördüğü düşünce yoksunluğunu da anlama çabasıdır. Ancak Arendt'in "hep ilgimi çekmiştir" dediği ve anlamaya çalıştığı bir başka sorun da *eylem* sorunudur. Arendt'in "yaşanmış bir tecrübeden doğan" dediği tecrübesi, felsefe alanında dünyanın önde gelen ülkesi olan Almanya'da felsefe doktorası yaparken "Alman akademiyasının kimi mensuplarındaki engin zekânın Nasyonal Sosyalizmin gaddarlıklarını eleştirmeleri yönünde bir işe yaramamış olması karşısında sarsıl[mış olmasındır]" (Fry, 2019, p. 62). Almanya'da olduğu süre boyunca bu şekilde bir eylemsizliğin nelere yol açtığını deneyimlediği için, aralarında yer aldığı zeki ve iyi düşünen insanlar olan filozoflarda ve entelektüellerde gördüğü eylemsizliği de anlamaya çalışmaktadır. Düşünce yoksunluğu ile zekâ arasındaki bağı bu nedenle koparmaktadır: "Düşünce yokluğu<sup>5</sup> aptallık değildir; düşünce yokluğuna son derece zeki insanlarda da rastlanabilir ve nedeni kötü bir kalp değildir. Muhtemelen tersi geçerlidir, yani kötü bir kalbin nedeni düşünce yokluğu olabilir." (Arendt, 2022, p. 33).

Arendt'in "son derece zeki" dediği insanlardan biri olan Heidegger, tüm bilgi birikimine rağmen totalitarizmle uzlaşmış ve hatta "Nazizmi üniversitelerdeki elit nazarında saygın bir hâle getirm[iş]" isimdir (Arendt, 2014, p. 293). Arendt'in en yakından tanıdığı "fikirsiz umursamaz"lardan biridir. Heidegger, Arendt'e yazdığı kış 1932/33'e tarihlenen mektubunda, kendisinin "sıkı bir Yahudi düşmanı" olduğu söylentilerine karşı açıklama yapmaktadır (Ludz, 2021, p. 65-66). Bu mektupta da görüldüğü gibi kendisinden düşünmenin öğrenildiği filozof olan Heidegger, savunduğu antisemitizmin, isimlerini sıraladığı kişisel ilişkisi ve dostluğu

Hannah Arendt'in siyaset teorisine katkıları üzerine çalışmalar yapmış olan Fatmagül Berktaş ise Arendt'in son derece verimli olan düşünsel üretimi yerine Heidegger ile olan ilişkisinin ön plana çıkarılmasının Batı felsefe tarihi içindeki cinsiyetçi eğilimle olan ilgisine işaret etmekte (2021, p. 120.) ve eril bir temel üzerinde kurulmuş olan felsefe alanında cinsiyetçi yaklaşımın kolay fark edilebilir halleri ile farketmesi zor noktaları üzerinde de durmaktadır (1996, p. 450). Arendt'in sorumluluk, ceza ve bağışlama üzerine yazdıklarından yola çıkan Berktaş, önemli bir başka noktaya dikkat çeker ve Heidegger'i yaptıklarından dolayı değil, "kim" olduğu için bağışlayabildiğini söyler. Ettinger ve Çiçekoglu'nun da temsil ettiği bakış açısından farklı olarak Berktaş, Arendt-Heidegger ilişkisinin aldığı biçimin Arendt'in trajedisi değil, tam tersine onun totalitarizmle mücadelesinin de bir parçası olarak, hayatındaki trajedilerden birinin üstesinden gelmesi olduğunu savunmaktadır (Berktaş, 2021, pp. 131-145). <sup>5</sup> *Zihnin Yaşamı* (2022) kitabının İngilizcesi olan *The Life of the Mind* (1981)'ta kullanılan "absence of thinking" (1981, p. 4) ifadesi Türkçe'ye "düşünce yoksunluğu" (2022, p. 23) olarak çevrilirken "absence of thought" (1981, p. 13) ifadesi "düşünce yokluğu" (2022, p. 33) şeklinde çevrilmiştir. Dolayısıyla "absence" kelimesinin Türkçe karşılığı olarak "yoksunluk" ve "yokluk" kelimelerinin ikisinin de kullanıldığı görülmüştür. Çalışmanın bütünlüğü açısından "yoksunluk" kelimesi tercih edilirken "yokluk" kelimesinin kullanıldığı doğrudan alıntılarda herhangi bir değişiklik yapılmamıştır.

olan Yahudilerin yanı sıra öğrencisi ve aşık olduğu kadın olan Arendt'i de hedef aldığını düşünebilmekten yoksundur ve ne savaştan önce ne savaş sırasında ne de sonrasında kötülüğe karşı eyleme geçmiştir. Heidegger ile Eichmann arasındaki benzerlik, olan bitenin farkında olmalarına rağmen "fikirsiz umursamazlık"ları ile kendilerini kendi sorumluluklarından kolaylıkla sıyrabilmeleridir.

Yukarıda belirtildiği gibi, anlam ve anlamak Arendt için önemli kavramlardır. Hakikat arayışı nedeniyle değil anlam arayışı nedeniyle akla ihtiyaç duyduğumuzu dolayısıyla da hakikat ve anlamın birbirinden farklı şeyler olduğunu savunur (Arendt, 2022, pp. 34-35). Bu noktaya Immanuel Kant'ın görüşlerinden hareketle gelen Arendt, Kant'ın akıl ile anlama yetisi arasında yaptığı ayrımın, *düşünmenin* doğasına yönelik olarak yapacağımız her türlü sorgulamada bizi zorunlu olarak hakikat ile anlam arasındaki ayrıma getireceğini söylemektedir (2022, p. 79). Düşünen bir varlık olan insanın bilme arzusu ve bilmeye yönelik açlığı, bilginin neredeyse sonsuz olması nedeniyle mümkün değilken, insanın düşünme ihtiyacını karşılaması ise ardında somut hiçbir şey bırakmayacak olsa da aynı şeyleri yeniden ve yeniden düşünmesi ile mümkün olabilecektir.

Düşünme ve bilme arasındaki kritik ayrımı yapan da Kant'tır. Düşünme ve bilme arasındaki ayrım kritiktir çünkü bu durumda bilgisiz ya da çok bilgili olmasına bakmaksızın herkesten düşünebilmesini beklemek gerekir. Eğer ki düşünmek, doğru ile yanlış birbirinden ayırabilmeyi de beraberinde getiriyorsa o halde düşünen bir varlık olan insanın, bilgisiz ya da çok bilgili olmasından bağımsız olarak doğru ile yanlış ayırt edebiliyor olması beklenir. İnsanın aklını kullanmasına vurgu yapan Kant'ın fikirlerinden hareket ettiğimizde kötülüğü engelleyecek olan, aklını kullanmak yani düşünce yetisidir. Ancak Arendt, "düşünme etkinliğinin kötülüğü engellemesini beklemek de çok şey talep etmektir." demektedir (2019, p. 151-152). Arendt'in dikkat çektiği konu, düşünmenin kendisi dışındaki her şeyi kesintiye uğrattığıdır. "Çünkü hangi nedenle ve hangi konu üzerine olursa olsun, birisi derin düşünceye daldığında, sanki yeryüzünde insanlar değil de tek bir İnsan ikamet ediyormuşçasına mutlak bir tekillik, yani tam bir inziva yaşar." (2022, p. 67-68).

Bu nedenle felsefi geleneğin eylemsizliği ve sessizliği içeren *vita contemplativa*'ya yani derin düşünmeye, tefekküre, temaşaya hiyerarşik bir öncelik ve önem vermesi Arendt'in eleştirdiği bir noktadır. Tefekkür eğer bir dinginlikse o halde bir eylem değildir. Eylemi önemseyen Arendt, *vita contemplativa*'daki saf dinginliğin *vita activa*'daki eylemliliğe baskın olmasına karşı çıkar (Arendt, 2022, p. 26). *Vita activa*'ya verdiği önem nedeniyle 1958 yılında İnsanlık Durumu başlıklı kitabını yayımlamıştır (2021). Bu kitapta okuyucuyu, *vita contemplativa*'nın dışarda bıraktığı ve küçümsediği bütün diğer insani etkinlikleri kapsayan *vita activa* kavramını düşünmeye davet eder. Asli insani etkinlikleri emek, iş ve eylem olarak belirleyen Arendt, "sıradışı" bir ayrım yaptığını söyleyerek *animal laborans*/çalışan hayvan ile *homo faber*'i ayırır. Emek etkinliğinin her insan için zorunluluk olması nedeniyle *animal laborans*/çalışan hayvan kavramını kullanmanın meşru olduğunu söylemektedir (Arendt, 2021a, pp. 132-148). *Homo faber* ise malzemeyi işleyerek üreten insandır. *Homo faber*, malzemeyi işleyerek emek etkinliğinin geçici ve hızla tüketilir şeyler üretmesinin aksine dünyada sonsuz çeşitlilikte bulunan ve kalıcı olan şeyleri üretmektedir. Filozofların ölümsüzlüğe verdiği önemin aksine dünyaya özel bir önem veren Arendt için dünyanın kalıcı, güvenli ve istikrarlı bir yer olmasında "elimizin işi" önemli bir rol oynamaktadır. İş ile insan eseri olan dünya üretilirken dünyaya dayanıklılık ve istikrar da kazandırılmaktadır (2021a, pp. 205-207).

*Vita activa* içinde yer alan eylemi ise özgürlük ve kimliği ortaya koymak ile birlikte ele alır. Hannah Arendt'te özgürlük demek yeni başlangıçlar yapabilmek demektir. Varlığıyla, dünyaya gelişle kendisi bir başlangıç olan insan dünyada kaldığı süre boyunca kendi inisiyatifi ile yeni şeyler başlatandır. İnsan sıfatıyla başkalarının karşısına çıkabilmenin yolu eylemekten ve konuşmaktan geçmektedir. Failin kendisini ifşa etmesi yani "ne" olduğunu değil "kim" olduğunu ortaya koyabilmesi eylem ile, eylerken de konuşması ile mümkündür. Kimliğin ifşası fiziksel eylem ile de belirgin ve görünür hale gelebilir ancak eylem anlamını

verecek olan ne yapıldığının, neden yapıldığının ya da ne yapmaya niyet edildiğinin sözlerle de bildirilmesidir (2021a, pp. 259-264). Bu noktada görüldüğü gibi Arendt'in eylem kavramı sözü, konuşmayı ve ifade etmeyi de içeren bir kavramdır.

*Vita activa*yı ayrıntılı bir şekilde ortaya koyarak insan yaşamı için ne kadar önemli ve vazgeçilmez olduğuna işaret eden Arendt, *vita contemplativa*'nın hiyerarşik üstünlüğüne son verdiği gibi *vita contemplativa* içinde de düşünmenin üstünlüğüne son verecektir. Düşünmenin insanın eyleme geçmesini sağlamadığını anlayan Arendt, insanı kötülüğe karşı eyleme geçirenin ne olduğunu anlama sürecinde yeni bir uğraşa gelmiş ve *vita contemplativa*'nın sadece düşünmeden ibaret olmadığını göstermek üzere ömrünün son yıllarında *Zihnin Yaşamı* (2022) başlıklı kitabını yazmaya başlamıştır.

Hannah Arendt'in düşünselizliği bize kötülüğün kaynağı olarak düşünce yoksunluğunun yanına irade ve zihinsel yargı yoksunluğunu da eklediğini göstermektedir. Çünkü düşünme ile yapma arasındaki radikal karşıtlığa değinmekte ve düşünce yoksunluğunun herkeste olduğunu söylemektedir (2022, p. 91):

Düşünce yokluğu, beşerî meselelerde gerçekten de güçlü bir etkidir, istatistiksel olarak da en güçlüsüdür. Sadece çoğunluğun davranışlarında değil, bilakis herkesin davranışında. Beşerî meselelerin aşırı ivediliği <yani> *a-scholia*'sı, gelenek ve alışkanlıklara, yani önyargılara dayanan, geçici hükümler <verilmesini> gerektirir.

Kitabı bu nedenle, Düşünme, İrade ve Muhakeme olmak üzere üç bölüm olarak planlamış; ilk iki bölümü tamamlamış ancak Muhakeme başlıklı bölüme başlayamamıştır. Muhakeme bölümü, ölümünden sonra daktilosunda sadece başlığı yazılmış ve iki alıntı yapılmış boş bir sayfa olarak bulunmuştur (McCarthy, 2022, p. 482-483).

### *Bir Kötülük Kavrayışı Geliştirmek*

Düşünme, irade ve muhakeme, Arendt'in her insanda bulunduğunu savunduğu temel ve özerk zihinsel yetilerdir. Bu üç özerk zihinsel yetinin zihinsel etkinlik haline gelmesi için ise kullanılması gerekmektedir. Kullanılıp etkinlik haline geldiklerinde dahi, "[g]örünümle dünyası ve onun koşulladığı etkinlikler açısından bakıldığında, zihinsel etkinliklerin temel niteliği *görünmez*likleridir" ve bu nedenle zihin "içimizde gerçekte neler olup bittiğine dair hiçbir şey göstermez" (Arendt, 2022, pp. 92, 93).

İnsan, karşılaştığı her yeni zorlukla birlikte yeniden düşünmek zorundadır ve bu nedenle Arendt için düşünme, gerçek anlamda hayatta olmak demektir. Düşünmenin kendisi tehlikeli bir şey olduğu için de özellikle siyasi ve ahlaki meselelerde tavsiye edilen düşünmemektir. İnsanlara, belirlenmiş olan kuralların içeriklerini sorgulamak yerine onlara sadık kalmaları öğretilir çünkü önemli olan içerikler değil, uyulması gereken kuralların olmasıdır (Arendt, 2022, pp. 207-209). Arendt'in dikkat çektiği önemli bir başka nokta da "[k]işilere, basmakalıp tabirlere, geleneksel, standartlaşmış ifade ve davranış kodlarına bağlılığın bizi gerçekliğe karşı...koru[yor]" olmasıdır. Tüm bunlara bağlılığın olmadığı durumlarda, olan biten her şey bizden düşünmemizi talep edecektir ki bu talebe cevap vermek son derece yorucu olmakla birlikte mümkün de değildir (2022, p. 148). Ancak bu imkânsızlık klişelerin, geleneklerin ya da standart hale gelmiş uygulamaların koruması altına girmeyi seçip eylemlerimizin anlamı ya da olan biten hakkında düşünmekten vazgeçmemizi de beraberinde getirmemelidir. Çünkü düşünmekten vazgeçtiğimizde artık gerçek anlamda hayatta değiliz demektir.

İrade yetisi ile birlikte özgürlük sorunu üzerinde durduğu İrade başlıklı bölümde ise felsefe tarihinde akıl ya da zihnin varlığından şüphe edilmezken iradenin varlığından şüphe edildiğini söylemektedir. İrade yetisinin Antik Yunan'da hiç bilinmediğini ve dolayısıyla Hristiyanlık öncesinde özgürlük ile birlikte ele alınabilecek zihinsel bir yetiden söz edilmediğini belirtmektedir. Oysa Arendt'e göre zihin geçmişe *hafıza* ile yönelirken geleceğe

<sup>6</sup> Vurgu, Arendt'e aittir.

irade ile yönelmektedir. İradenin varlığından şüphe etmez ancak irade ile ilgili dikkat çektiği ilk sorun, geleceğe yönelen bu yetinin, gelecek henüz gelmediği için hiç var olmamış şeylerle meşgul olmasıdır. İradenin henüz var olmayan meşguliyetleri gelecekte ola da bilir, olmaya da bilir. Herhangi bir şeyin olma ihtimali ne kadar yüksek olursa olsun, geleceğin hiçbir anında yer almayabileceğine dair belirsizlik, geleceğe içkin olan belirsizliktir. İradenin özerk bir zihinsel yeti olarak kabul edilmesi konusundaki ikinci sorun, irade konusunun felsefi düşünce geleneğinde değil teoloji içinde yer almış olmasıdır ve teoloji içinden bakınca Takdiri İlahi ile olan uyumsuzluğu ortadadır. Modern çağ ile birlikte ortaya çıkan ilerleme anlayışı, o döneme kadar, barındırdığı belirsizlik nedeniyle çok da vurgulanmayan geleceği daha önce olmadığı kadar vurgulasa da Arendt'e göre filozofların irade yetisinin varlığına yönelik şüphesi büyük ölçüde devam etmiştir (2022, pp. 249-265). Arendt, irade yetisini kabul eden filozofların bile kolaylıkla şüpheyi düşebilmelerinin nedeninin irade ile özgürlük arasındaki kopmaz bağ olduğunu söylemektedir (2022, p. 273). Çok sayıda filozofun ve teoloğun bir diğer deyişle "profesyonel düşünür"ün felsefesinde iradenin eleştirel sorgulamasına bakan Arendt, filozofların özgürlükten çok zorunluluktan hoşlandığını; dünyayı değiştirmeye değil dünyayı yorumlamaya meyilli olduklarını vurgulamaktadır (2022, p. 457).

Arendt'e göre filozoflar gibi bilim insanları da hiçbir zaman özgürlükten hoşnut olmamışlardır. Bunun en büyük nedeni özgürlüğün kaçınılmaz biçimde rastlantısal olması ve olumsuzluk bedelini ödemek istememeleridir. İrade konusundaki fikirlerini irdelediği tüm filozoflar ve teologlar arasından sadece bir ismin, Duns Scotus'un, özgürlük uğruna olumsuzluk bedelini ödemeye hazır olduğunu söylemektedir (2022, pp. 456-457). Scotus'ta iradenin sahip olduğu özgürlüğün bedeli ise olumsuzluktur, ilineksellikler. Yani irade eden ego, her irade edişinde, isteyişinde aynı zamanda istemeyebileceğinin de farkındadır (2022, pp: 382-394).

Arendt ise iradeyi eylemin asıl kaynağı olarak görür çünkü ona göre eylemi öncelemesi zorunlu olan zihinsel durum iradedir ve özgür bir eylemi diğer eylemlerden ayırdeden de "fiiliyatta yapmış olduğumuz şeyi yapmaya da bileceğimizi biliyor olmamızdır" (2022, p. 273). Her insanın başlangıç olma, yeni bir şey ortaya çıkarabilme ve dolayısıyla da dünyayı değiştirebilme yetisine sahip olduğunu savunmaktadır. Bu savunusunun temeli, her insanın doğmuş olması itibarıyla yeni bir başlangıç olduğu kabulündedir. Bu nedenle bakışını özgürlükten ve eyleme geçmekten hoşlanmayan, siyasi toplulukların dışında münzevi bir hayat yaşayan profesyonel düşünürlerin felsefi özgürlük yani irade özgürlüğü anlayışından siyasal özgürlük anlayışına çevirmiştir. Siyasal özgürlük, felsefi özgürlüğün İstiyorum'u değil Yapabilirim'idir. Siyasal özgürlük, insanın değil yurttaşın sahip olduğu özgürlüktür. Yurttaş, toplumda yani insan çokluğunun olduğu alanda "Biz" olarak yaşayandır ve Arendt, tiranlık dışında tüm siyasal yapıların yurttaşlar için özgür eylem alanı açtığını söylemektedir (2022, p. 461). Hannah Arendt'e göre "doğmuş olmamız itibarıyla özgür olmaya mahkum"uzdur (2022, p. 480). Çünkü insan, doğmuş olmakla bir başlangıçtır ve bu nedenle başlama yetisine de sahiptir. Başlama yetisinin kökleri yaratıcılıkta değil doğurganlıktadır tıpkı ölümsüzlüğün köklerinin de hayatın içinde ve yine doğumlulukta olduğu gibi (2021a, p. 50-55).

Hannah Arendt'in ölümünün ardından *Zihnin Yaşamı*'nı redakte eden dostu ve Ocak 1974'te yazınsal vasisi olarak belirlediği Amerikalı yazar Mary McCarthy'dir. Muhakeme bölümü yazılamamış olan kitabı uzun ve yoğun bir çalışma sürecinin ardından yayına hazır hale getiren McCarthy, Muhakeme bölümü için okuyucuya bir fikir olması açısından, kitabın sonuna bir ek yaparak Arendt'in The New School'da Kant'ın siyaset felsefesi üzerine verdiği dersin notlarını eklemiştir (McCarthy, 2022, pp. 382-388). McCarthy, Arendt'in Kant Dersleri'nin tamamının yayımlanması fikrine uzun süre karşı çıkmış olsa da sonraki yıllarda Arendt'in Kant derslerindeki muhakeme (yargı) kavrayışının onun siyaset felsefesini tamamlayan unsur olduğu noktasındaki ısrarı ile siyaset bilimci Ronald Beiner onu ikna etmiş ve *Kant'ın Siyaset Felsefesi Üzerine Dersler* adlı kitabı derlemiştir (Beiner, 2021a, pp.13-14). Beiner, bu kitaba eklediği *Hannah Arendt: Yargılama Üzerine* başlıklı bölümde, Arendt'in siyasal alandaki en büyük kötülüklerin özellikle de totalitarizmin kötülüğünün kaynağını



yargı yetisinde gördüğünü söylemekte ve Arendt'in şu sözlerini aktarmaktadır (Beiner, 2021b, p. 195): "Yargıda bulunmayı reddetmek: imgelem yoksunluğu ya da zihninde temsil etmen gereken başkalarını gözlerinin önünde canlandırmayı ve dikkate almayı becerememek."

Arendt her ne kadar önce düşünme sonra da yargı yoksunluğunu kötülüğün kaynağı olarak vurgulamış olsa da *Zihnin Yaşamı*'nı yazarken vardığı nokta "yaşam tarzımızı dayandırdığımız ölçütlerin" bu üç zihinsel yetinin performansına dayalı olduğu ve dolayısıyla zihnin yaşamı ne kadar aktifse kötülüğün ortaya çıkışına o kadar engel olabileceğimizdir (2022, p. 91):

"eylemlerimizi dayandırdığımız ilkeler ve muhakememizi ve yaşam tarzımızı dayandırdığımız ölçütler, son kertede zihnin yaşamına dayalıdır. Kısacası, <söz konusu ilke ve ölçütler> hiçbir netice vermeyen ve 'bize doğrudan eyleme gücü bahşetmeyen' (Heidegger)<sup>7</sup> görünüşte faydasız bu zihinsel çabaların performansına bağlıdır."

Arendt'in kötülüğün kaynağı üzerine düşünsel izleğini takip edilerek geline bu noktada sorulan sorular şunlardır: Herkeste bulunan yetiler olarak kabul edilen zihinsel yetileri kullanma performansı ile kötülüğün ortaya çıkışı arasında ters bir orantı varsa, bu durumda insan ve insan ile birlikte kötülük de *vita contemplativa*ya hapsolmuş olmaz mı? İnsanın etkinliklerden oluşan ve etkin yaşamı olan *vita activa*'yı dışarı bırakıldığında, Arendt'in filozoflardan yola çıkarak eleştirdiği ve hatta bilim insanlarını da içine dahil ettiği eylemsizliğin diğer bir deyişle dünyasızlığın içinde kalınmış olmaz mı? Bu noktada sorulan sorulardan hareket ederek kötülüğün kaynağına yönelik olarak geliştirilen kavrayış şudur: İnsanlık durumu eylem temelli olan iş, emek ve eylemden oluşmaktadır. İnsanın, üçü de eylem temelli olan bu durumların her birinde aktif olarak yer alması yani eylemesi, eyleme geçmesi gerekmektedir. Bu eyleyiş hali, her bir duruma üç ayrı zihinsel yetinin de eşlik ettiği bir eyleyiş olmalıdır. İnsan, insanlık durumunun üç eyleme alanından herhangi birinde zihinsel yetilerini en üst performansta kullanarak eylemekten kaçındığı her anda kötülüğe alan açmış olacaktır.

### **Okul Tıraşı'nda Radikal Kötülüğe Çıkan "Küçük Yollar"**

Yönetmenliğini Ferit Karahan'ın yaptığı, 2021 yılı yapımı Okul Tıraşı filmi, Doğu Anadolu Bölgesinde bulunan bir yatılı ilköğretim bölge okulunda (YİBO) geçmektedir. Çocukların haftalık banyo günü ile başlayan filmin önemli karakterleri öğrencilerden Mehmet (Memo) ve Yusuf'tur. Yatakhane de aynı odada kalan ve aynı sınıfta okuyan bu iki öğrenci, Mehmet'in banyo yapabilmesi için gece yataktan kaçarak kalorifer dairesine giderler. Ancak burada Mehmet'in kafasına kopan bir boru çarpar. Mehmet sabah bu kazanın etkisi ile yatağından çıkamayacak durumdadır. Olayın tek tanığı olan Yusuf, gece ne olduğunu söyleyemeden, saatlerce öğretmenlerin Mehmet'in durumunu ciddiye alması için uğraşır. Saatler ilerler, Mehmet'in durumu kötüye gidip bilinci kapanır ve bu süre boyunca izleyici, okul müdürü ile öğretmenlerin düşünce ve yargı yoksunluğunun çocuklara nasıl zarar verdiğini; ortada kötü bir niyet olmadan da kötülüğün kolaylıkla ortaya çıkışını izler.

Mevsimlerden kış, günlerden pazardır ve okuldaki öğrencilerin banyo günüdür. Tek kurna ve tek banyo tasının bulunduğu perdesiz banyo kabinlerinin her birinde üç öğrenci aynı anda banyo yapmaya çalışmaktadır. Bu ilk sahneler çocukların zor koşulları hakkında bilgi verirken çocukların mahremiyetlerinin olmadığını da göstermektedir. Banyo sırasında tek banyo tasını paylaşma konusunda anlaşmazlık yaşayan üç çocuğa, banyo nöbetçisi olan Hamza öğretmeni, "tahammül edilebilir" bir ceza olarak, soğuk suyla banyo yapma cezası verir. Dışarıda hava sıcaklığı -35 derecedir ve okul binaları iyi ısınmamaktadır. Bu koşullarda soğuk suyla banyo yapma cezası vermiş Hamza öğretmenin şeytani güdüler ve korkunç niyetlerle korkunç bir eylemde bulunduğunu; kötücül bir kalbi olduğunu söylemek mümkün değildir.

<sup>7</sup> Arendt, Heidegger'in yanı sıra Nietzsche'nin de iradeyi reddedişini incelemiş her iki filozof için de tek anlam- lı eylemin münzevice düşünmek olduğu sonucuna ulaşmıştır. Heidegger'in bu noktadaki ilhamı, Goethe'nin 'Eyleyen kişi, daima suçlu olur.' sözünden aldığını söylemektedir (2022, pp. 415-445).

Ancak Hamza öğretmen bunlar olmadan da büyük bir kötülüğe yol açacak isimlerden biridir. Hamza öğretmen, öğrencilere ceza vererek “iş” durumunda eyleme geçmiştir. Ancak bu eylem, zihinsel yetilerini en üst performansta kullandığı bir eylem değildir. Hamza öğretmen bu nedenle cezayı verdiği anda *hiçbir yer*’dedir ve bu an onun *hiçbir yer*’de durarak kötülüğe alan açtığı andır.

Ceza verilen çocuklardan biri de Memo’dur. Memo ile yatakhane karşı ranzada yatan Yusuf arasında yakın bir arkadaşlık olduğunu, banyodan üşümüş ve titrer bir vaziyette çıkan Memo’nun sırtına Yusuf’un kendi havlusunu da örtmeye çalışmasından anlamak mümkündür. Aynı günün gecesinde uyuyamayan ve dışarıdan gelen seslerden korkan Memo, birkaç kere Yusuf’u uyandırıp ona korktuğunu ve onunla yatmak istediğini söyler ancak bu isteğe Yusuf, “Adımızı mı çıkaracaksın Memo” diyerek karşı çıkar.

“Erk ile şiddet arasında eşitlik kurmak yaygın bir eğilimdir ve ...belli başlı yanlış sanılardan biridir” (Arendt, 2019, p. 9). Bu yanlış sanıdan kaynaklı şiddet kullanımı, film boyunca öğretmenlerin çocuklarla muhatap olduğu neredeyse her anda ve yerde görülür: banyoda, yatakhane, sınıfta, koridorda, yemekhanede ve bahçede. Öğretmenler güç sahibi olanın kendileri olduğunu göstermek için öğrencilere karşı sürekli öfkeli ve baskıcıdır. Yüksek ses tonu ile konuşmakta ve sıklıkla azarlayıp bağırarak konuşurlar. Argo kelimeler ve küfürlerin kullanımı da öğrencileri dövmek kadar yaygındır. Tüm bunlar gibi elinde sopayla dolaşmak ve o sopa ile gürültü çıkarmak da bir başka şiddet biçimidir.

Görevlilerin yataklardan birine muşamba sermeleri, uyurken altını ıslatan çocuklar olduğunu ve dolayısıyla çocukların bedensel ve psikolojik gelişimlerinin de farklılığını göstermektedir. Memo da belki soğuk suyla banyo yapmış olmasının ya da gece korkudan uyuyamamasının ve belki de her iki etkinin sonucunda gece altını ıslatıp uyanacaktır. Memo, Yusuf’u da uyandırır ve banyo yapması gerektiğini söyler. Yusuf, arkadaşının durumuna kayıtsız kalmaz ve beraber, pencereden sarkıttıkları çarşafı tutunarak inip yatakhane çıkarlar. Her zaman sıcak su bulmanın mümkün olduğu kalorifer dairesi, öğrencilerin banyo olarak kullandığı ikinci bir yer haline gelmiştir. İki öğrenci burada şakaşırken, uzun zamandır çatlak olan ancak tamir edilmeden öylece bırakılan kalorifer borusuna çarparlar ve boru kırılarak Memo’nun kafasına düşer. Ancak Memo Yusuf’u uyandırdıktan sonra biten her şey; Memo bilincini kaybetmiş bir şekilde revirde saatlerce yattığı sırada, Memo’ya ne olduğu anlaşılmaya çalışılırken yavaş yavaş ortaya çıkacaktır.

Kırılan boru, tamir edilmesinin gerektiği daha önce defalarca okul müdürüne söylenmiş olan borudur. Anlaşılan odur ki, okul müdürü Burhan Demir, bu borunun değiştirilmesi için eyleme geçmemiştir. Oysa bölgede kış mevsiminin son derece ağır geçtiği, ısınma ve ulaşımın en önemli sorunlar olduğu bilinen gerçeklerdir. Kırılan boru nedeniyle kalorifer geceden beri çalışmamaktadır ve dolayısıyla da okul soğuktur. Sabah, okul müdürü Burhan Demir, yanmayan kalorifer nedeniyle sinirlidir. Okulun bahçesinde kaloriferci Mahmut’a bağırıp çağırır. Müdür, bahçede arabasının yanında muhasebeci ile de konuşmaktadır. Konu müdürün arabasında kar lastiği olmamasıdır. Muhasebeci, eğer isterse okulun aracına alınıyormuş gibi gösterilerek müdürün arabasına kar lastiği alınabileceğini anlatmaktadır. Müdür, duyduklarından memnun, muhasebeciye “hallet bir şekilde” der. Bu cümle, müdürün kendi arabası söz konusu olduğunda, zihinsel yetilerini kullanmadan eyleme geçiş halidir. Tamir edilmesi gereken bir boru varken ise ne zihinsel yetilerini kullanmış ne de eyleme geçmiştir.

Çocuklar, temel ihtiyaçları göz önünde bulundurulmadan ve yaşları dikkate alınmadan belirlenmiş olan kurallar ve yasaklar nedeniyle, beden temizliğinde yeterli banyo olanaklarına ulaşamadıkları için kalorifer dairesini alternatif bir banyo alanı haline getirirken temiz çarşaf ihtiyaçlarını gidermek için bunları depodan, karınlarını doyurmak için de ekmeği yemekhaneden “çalma” yoluna başvurmaktadırlar. Öğle yemeği sırasında nöbetçi olan Selim öğretmen, yemek sırasında bir değil de iki yarım ekmeği almış çocuğu görür ve çocuk

“Doymuyorum hocam” dese de herkesin duyacağı öfkeli bir sesle çocuğa bağırır ve yemek yememe cezası verir. Sırada, ceza alan çocuğun arkasında duran Yusuf bunu görünce, Memo’ya götürmek için alıp tabldotun altına sakladığı ikinci yarım ekmeği yerine bırakır ve kendi ekmeğinin yarısını bölüp cebine koyar.

Arendt’te yargı yetisi, düşünme yetisi ile ilişkili olan ancak ondan ayrı bir yetidir. Düşünme yetisi, artık olmayan ile olmuş bitmiş ve geçmişte kalmış olan ile ilgilenirken yargı yetisi her zaman tikellerle, el altındaki şeylerle ilgilenir. Tikelleri, genel kurallar altında toplamadan değerlendirebilmek ve bu değerlendirme sonucunda doğruyu yanlıştan, güzeli çirkinden ayırabilmektir (2019, p. 175). Yemeklerde genel kural, her öğrencinin bir öğünde yarım ekmeği alabilmesi ise, “doymuyorum hocam” diyen bir öğrenciyi aç bırakarak ceza vermek yerine, onun daha fazla ekmeği almasına izin vermek yargı yetisini kullanarak eyleme geçebilmek anlamına gelmektedir. Nevresim değiştirmek için belirlenmiş bir süre varsa, bu süre dolmadan da herhangi bir nedenle nevresimi kirlenmiş bir öğrenciyi belirlenmiş süreyi doldurmak zorunda ya da “çalmak” zorunda bırakmamaktır. Arendt’in düşünme yetisi ile yargı yetisi arasında kurduğu ilişki bu noktada kolaylıkla açığa çıkmaktadır. Yargı yetisini kullanabilmek için, genel kuralların içeriği üzerinde daha önce düşünmüş ve o içeriği sorgulamış olmak gerekmektedir. Düşünme yetisi, mevcut kuralları sorguladığında genellikle içeriğini doğrulamak yerine kuralı çözen yetidir ve kendi başına değil ancak yargı yetisi ile eyleme geçildiğinde bir değer yaratabilmektedir. Düşünme yetisini kullanabilen insanlar kendilerini de ifşa ederler: “İnsanların çoğunun düşüncesizce çoğunluğun yaptıklarına ve inandıklarına kapılıp sürüklendiği dönemlerde, düşünen insanlar artık gizli kalmaz ve açığa çıkarlar, çünkü katılımı reddetmeleri göze batır ve onları görünür kılar; reddiyeleri eyleme dönüşmüştür” (2019, pp. 174-175).

Nöbetçi olan Selim öğretmen, Memo’nun sabah yataktan kalkamayışını gece geç yatmasına bağlayıp kızar ve Yusuf’a arkadaşını revire götürmesini söyler. Revir, üst sınıflardan bir çocuğun sorumluluğundadır ve bu çocuğun yapabildikleri revirin anahtarını yanında taşımak ve hasta olduğunu söyleyene aspirin verip göndermekten ibarettir. Yusuf neredeyse saatlerce, kendisini dinleyip de ciddiye alacak bir öğretmen bulmak için çabalar. Soğuk bir kış gününde çocuklardan birinin hasta olması ilgisizlikle karşılaşılır. Revir, okul ve yemekhane arasında defalarca gidip geldikten sonra ancak Memo’nun durumunun ciddiyetini fark ettirebilir ve Selim öğretmen durumuna bakmak için revire gelir. Vakit öğleni geçmiştir.

Memo sedyede bilinci kapalı bir halde yatmaktadır. Durumunun ciddiyeti anlaşıldığında hastaneye götürülmesi için bir araç gerekir. Okulun bir minibüsü vardır ama okul müdürü Burhan Demir, şoför Murtaza’ya köyüne okulun aracıyla gitmesi için izin vermiştir. Çünkü Murtaza gelirken köyden peynir getirecektir ve müdür peynir ticareti de yapmaktadır. Okulun aracı köyden gelemez çünkü kar yolları kapatmıştır. Ambulans için arar müdür ancak ambulans yollar kapalı olduğu için bir başka yerde mahsur kalmıştır. Müdürün özel aracıyla götürmeye çalışırlar Memo’yu ancak arabanın kar lastikleri ve zinciri yoktur; etrafı kaplayan kar nedeniyle okulun bahçesinden bile çıkamazlar.

Revir, herkesin bildiği ancak o güne kadar umursamadığı gerçeklerin ortaya çıktığı mekândır. Olayla ilgili olan biten her şey açığa çıkarken banyo cezası alan diğer iki çocuğa kadar adı geçen herkes birer birer revire çağırılacaktır. Hamza öğretmen Memo’nun durumundan sorumlu tutulduğunu anlayınca itiraz eder. Çünkü o güne kadar donarak ölen çocuk olmamıştır ve ayrıca kendisi oradan ayrılır ayrılmaz çocukların sıcak suyla banyo yapmaya devam etmiş olduklarından emindir. Ama banyo başkanı olan öğrencinin, verilen cezanın takipçisi olup banyo bitene kadar çocukların başında beklediğini revirde öğrenir. Hamza öğretmenin düşünme yetisini kullanmaktan imtina ettiğinin söylenebileceği yer bu noktadır. Düşünme yetisi, yukarıda değinildiği gibi olmuş bitmiş ile ilgilenir; üzerine düşünülen şey artık geçmiştir. Hamza öğretmenin ceza verdikten sonra bunun üzerine düşünmediği ortadadır. Bu, Arendt’in “bir yan etkidir” dediği vicdanın yokluğu ile anlaşılmaktadır: “İnsana ‘durmadan sorun yaratan’ vicdan, düşünen benlik ve onun deneyimi bakımından bir

yan etkidir" (2019, p. 174). Düşünme, herkeste, her zaman var olan bir yeti olmasına rağmen neden herkes, her durumda bu yetiyi kullanmaz? Düşünme yetisini kullanmamak Arendt'e göre iyilikle, kötülükle; zeki ya da aptal olmakla değil kişinin "Kendisiyle kendisi arasındaki ilişki"nin ne ya da nasıl bir ilişki olduğunu bilmemekle ilgilidir. Düşünme, kişinin kendisi ile ilişki kurduğunda söyledikleri ve yaptıkları ile ilgili olarak yine kendisi ile arasında başlattığı sessiz diyalogudur. Vicdan ancak bu karşılaşma olduğunda açığa çıkmaktadır. Kişi kendisiyle karşılaşmadığında ise, "cürüm işlemekten de rahatsızlık duymayacaktır, nihayetinde cürmü işledikten hemen sonra unutacağından emin olabilir" (2019, pp. 173-174).

Yusuf, Memo'nun gecenin beri kötü olduğunu söyler: "Hocam, gece Kenan hoca bunu yatağa getirdiğinde kötüydü." Kenan öğretmen çağırılır. Kenan öğretmen, müdürün "Hocam gecenin bi vakti çocuğu yatağına götürürken görmüşler sizi. Ne işiniz vardı o saatte çocukla?" sorusunu duyunca ve diğer öğretmenlerin bakışlarını görünce neyle itham edildiği anlar ve o da sesini yükseltir. Neiman, "Kötülükleri büyük ve küçük diye ayırmak ve onları tartmaya çalışmak, yalnızca anlamsız değil buna izin verilemezdir de...Kötülükler karşılaştırılmamalı ama ayırt edilmelidir" demektedir (2006, pp. 328-329). Cinsel taciz, radikal kötülüktür. Radikal kötülüğü tanımak ve ona karşı direnmek kolaydır. Müdürün ve diğer öğretmenlerin, Kenan öğretmene yönelik sert tavrını, bir ihtimal olarak beliren radikal kötülüğü tanımları açısından düşünmek gereklidir.

Kenan öğretmenin anlattıkları, kalorifer görevlisinden öğretmene kadar müdür dışında herkesin bildiği, kalorifer dairesinin banyo olarak da kullanıldığı gerçeğini müdürün de öğrenmesini sağlar. Bilen herkesin, haftada bir gün banyo yapmanın çocuklara yetmediği fikrinde ortak olduğu ve bu nedenle normal kabul ettiği bir durumdur. Çocuklar, bu alternatif banyoyu kullanma izni alabilmek için görevliyi sigara vererek ikna etmektedirler. Haftada bir gün banyo yapmanın yeterli gelmediği kabul eden öğretmenler, bilmenin sorumluluk yüklediği gerçeğini önemsememiş ve banyo kuralını değiştirmek için müdürle konuşma gereği duymamışlardır.

Arendt'te *vita activa*nın etkinlikleri içinde yer alan eylem, "en genel anlamıyla inisiyatif almak, başlamak..., bir şeyleri harekete geçirmek demektir." Bu açıdan konuşma ve eylem faili ifşa eden, insanların farklılıklarını dolayısıyla da çoğulluğu ortaya çıkaran ikilidir. İnsanın ne'liği ile kim'liği arasındaki fark, Arendt'te bu alandadır. İnsan ne olduğunu yani özelliklerini, yeteneklerini ve kusurlarını saklaya da bilir, göstere de bilir. Oysa konuşup eyleme geçtiğinde kim olduğu yani kimliği başkaları tarafından açıkça görülür, kendini ifşa etmiş olur. Çoğulluk yani "eşitler arasındaki farklı ve emsalsiz yaşam" ancak bu şekilde mümkün olacaktır. İnsani yaşamın insanlar arasında sürüp gidebilmesinin tek yolu budur ve bu olmadığında "insani yaşam sona ermiş" bir diğer ifadeyle "yaşarken ölmüş" demektir (2021a, pp. 258-265). Eyleme geçmeyen müdür, eyleme geçmeyen öğretmenler ve görevliler, izlediğimiz YİBO'da çoğulluktan uzak dolayısıyla da "insan" olmaktan uzak bir yaşamın içindedirler.

Memo'nun durumuyla ilgisi bulunduğu ortaya çıkan herkesin tek tek gelip ifade verdiği revirin girişi, dışarıdan ayakkabılarla getirilen karlar nedeniyle kaygan bir zemin haline gelmiştir. Her gelenin düşme tehlikesi geçirdiği, kapının koluna tutunup kendini düşmekten kurtardığı bir zemindir. Müdür, öğretmenler ve çağırılan tüm diğer görevliler de Memo'nun bilinçsizce yatmasından kendilerini sorumsuzlaştırmak ve bu kaygan zeminde düşmemek için, sorumluluğu bir başkasına yükleyen cümleler kurmaktadır. Her gelenin düşmekten son anda kurtulduğu zeminin kayganlığını gidermek için yere talaş dökmek, karton sermek ya da silmek gibi basit bir yolla çözüm bulmak, bunun için eyleme geçmek hiç kimsenin düşünmediği, üzerine fikir yürütmediği bir başka umursamazlıktır.

Çalıştıkları yer öğretmenler için "dağ başı"dır. Hamza öğretmen, "Arkası sağlam olanın ne işi olur bu dağ başında" der. Kenan öğretmen, "Ya hocam, gündüz ders, gece nöbet günde 4 saat uyuyorum. Bizimki de can. Ya hocam, ben öğretmenim ya, bekçi değilim."



der. Evine gitmek istediği için koridorda ağlayan çocuğa, “Ben de evime gitmek istiyorum.” der. Bütün bu cümleler bize, okuldaki öğretmenlerin yaptıkları işe, bulundukları okula ve öğrencilerine yönelik ürettikleri anlamların, onları gerçeklikle uzlaştırmaktan uzak olduğunu göstermektedir. Arendt’te anlama etkinliği, “Doğru malumata ve bilimsel bilgiye sahip olmaktan kesinkes ayrılan” zihinsel bir etkinliktir. İnsan doğumundan öleceği ana kadar, sonu gelmez olan bu etkinlik içindedir çünkü insan, gerçeklikle uzlaşması gereken bir varlıktır. Anladığında ve bu süreç ile elde ettiği anlamlar ile ancak dünyayı kendisine yabancı bir yer olmaktan çıkarabilir; dünya ile uzlaşıp dünyalı olabilir. Arendt bize, “Birçok iyi niyetli insanın diğer insanları eğitmek ve kamuoyunu üst seviyeye çıkarmak için bu süreci kısa kesmek iste[diğini]” de söylemektedir (2014, pp. 425-426). Müdür ve öğretmenlerin büyük çoğunluğu, anlama etkinliğini kısa kesmiştir.

Bilmeyi ve düşünmeyi birbirinden ayıran Kant’tan hareket eden ve bu ayrıma büyük önem veren Arendt, “ne kadar bilgili ya da bilgisiz, zeki ya da aptal olursa olsun, aklı başında her insandan bu yeteneğin kullanımını ‘talep’ edebilmemiz gerek[tiğini]” söylemektedir (2019, p. 152). Bu durumda kalorifer borusunun çatlak olduğunu ve değiştirilmesi gerektiğini defalarca müdüre söyleyen kalorifer görevlisi Mahmut mu daha bilgili ve zekidir yoksa okul müdürü mü? Mahmut’un öğretmen ya da okul müdürü olmayışı onun daha bilgisiz ve aptal olduğu anlamına mı gelir ki bildiği ve yaptığı iş ile ilgili önemli uyarısını müdür dikkate almamıştır. Dışarı -35 derecedir, yollar kardan kapalıdır ve boruyu tamir etmesi için çağırılan usta bir hafta sonra gelebileceğini söylemiştir ki bu, ağır kış koşulları altında kaloriferin bir hafta çalışmaması demektir. Dünyayı kendisine yabancı bir yer olmaktan çıkaracak anlamlara sahip olan Mahmut’tur. Müdür ve öğretmenler bölgeye, yaptıkları işe, çocuklara ve meslektaşlarına yabancısıdır dolayısıyla dünyaya yabancısıdır.

*Okul Tıraşı*’nda görülen odur ki, olup bitenlerin içerdiği anlamlar, müdür ve öğretmenlerin verdiği anlamlardan oldukça farklıdır. Bu duruma Arendt’in yine Kant’tan hareketle kullandığı *genişlemiş zihniyet* ve *ortakduyu* kavramları ile bakılabilir. Genişlemiş zihniyet ya da zihnin genişlemesi, kendimizi başkalarının yerine koyarak zihinsel yargımızı onların olası hükümleriyle karşılaştırmaktır. Bu nedenle düşünme Penelope’nin dokuması gibi yeniden ve yeniden başlayan bir süreç iken eleştirel düşünme başkalarının bakış açılarının, olası hükümlerinin de hesaba katıldığı bir süreçtir. Eleştirel düşünmeye olanak sağlayan da açıktır ki, diğerlerini zihnimizde mevcut kılabilmemizin yolu olan imgelem yeteneğidir. “Genişlemiş bir zihniyetle düşünmek, imgelemi (...) seyahat etmek üzere eğitmek anlamına gelir” (Arendt, 2022, p. 499). Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, genişlemiş zihniyetin, genişlemiş duygudaşlık anlamına gelmediğidir. Zihinsel yargı yetimizi kullanıp diğerlerinin zihinsel yargılarını imgelem yeteneğimizle mevcut kılarken “duygudaş iştirak”ı işin içine katmazsak olup bitene vereceğimiz anlam, içerdiği anlamdan bambaşka olabilir ya da hiç olmayabilir. Bu nedenle Arendt için “umut vaat eden tam da bu duygudaşlıktır” (2022, p. 499). Böyle bir süreçten sonra ulaştığımız zihinsel yargı, başkalarını hesaba katmış olsak da kendi zihinsel yargımızdır ve kendi zihinsel yargımız olması da gerekir. Sadece öznel olmaktan çıkmıştır. Müdür ve öğretmenlerin, okuldaki iktidar sahiplerinin, kendilerini çocukların yerine koyarak, onların bakış açılarını ve koşullarını da hesaba katarak düşünmekten uzak oldukları dolayısıyla duygudaşlıktan da uzak oldukları çok açıktır ve bu nedenle umut vaat eden hiçbir şey yoktur.

Müdürün ve öğretmenlerin Memo’ya ne olduğunun hakikatine ulaşmaya çalıştıkları film, saçı “tren yolu tıraşı” yapılmış olan Yusuf’un banyo kabininden bakışı ile son bulmaktadır. Saçların, makine ile kafanın tam ortasından bir yol açılarak kesildiği bu tıraş, filmin başında bir başka öğrenciye de saçları uzun olduğu gerekçesi ile yapılmıştır. Müdürün bayrak töreni sırasında öğrencilerin uyması gereken kuralları ve okul yaşamlarını içinde sürdürecekleri çerçeveyi açıkladığı konuşması, dilin klişelerle konuşma şeklindeki kullanımına örnektir. Tren yolu tıraşı, bu çerçevenin dışına çıkmış olmayı cezalandırma yollarından biridir:

Devlet size yatacak yer veriyor. Yemeğinizi veriyor. Haftada bir banyo yapıyorsunuz. Ayda bir harçlık alıyorsunuz. Hala şikâyet ediyorsunuz. Biz sizin yaşınızdayken günde on kilometre yol yürürdük yine de şikâyet etmezdik. Saçınızla, başınızla; kılığınızla, kıyafetinizle, duruşunuzla sizi gören biri yüz metreden bu okulun öğrencisi olduğunuzu şak diye anlayacak. Dışardaki adamdan bir farkınız olacak. Sizin yerinizde olmak isteyen binlerce çocuk var. N'apacaksınız? Zamanında yemeğinizi yiyeceksiniz. Zamanında uyuyacaksınız. Dersini çalışacaksınız. Vatana, millete hayırlı birer birey olacaksınız.

Filmin en masum ve en güçsüz olanın cezalandırılması ile bitmesi ve Memo'nun yaşayıp yaşamadığı konusunda izleyiciye bir şey söylememesi, ortaya çıkan kötülük üzerine düşünülmeceğini, olan bitenin ne anlama geldiğinin anlamaya çalışılmayacağını göstermektedir. Çocuklar için çizilmiş olan yaşam çerçevesi tekrar gözden geçirilmeyecek, okulun görevlileri kendilerini sorgulamayacak ve kendi *hiçbir yer'* de oluşlarını meşrulaştırmış olmanın gönül rahatlığında yaşarken, bu sayede doğallıkla ortaya çıkmaya devam edecek olan yeni kötülüklere alan açmaya devam edeceklerdir.

### Sonuç

Dünya, Hannah Arendt'te özel bir anlam taşımaktadır: Dünya, önemsenmesi ve özen gösterilmesi; iyileştirilmesi için sorumluluk alıp eyleme geçilmesi gereken yerdir. Eylem temelli yaşamın, *vita activa*'nın görünür olmasına karşın zihnin yaşamı, *vita contemplativa*, görünmezdir. Diğer yandan *vita activa*'nın görünür olması, her alanının her durumda ve herkese görünür olması anlamına da gelmez. Hiç kimsenin emek, iş ve eylem alanlarındaki ayrı ayrı varoluşuna tam olarak tanıklık edilemez.

Hannah Arendt'te *hiçbir yer*, düşünürken olduğumuz yerdir çünkü düşünme yetisi artık olmayan, olmuş bitmiş ve geçmişte kalmış olan ile uğraşmaktadır. Bu çalışmada ise *hiçbir yer*, insanlık durumunun üç alanında da aktif olarak yer almaktan ve bu alanların her birine yönelik olarak zihinsel yetileri en üst performansta kullanmaktan kaçınıldığında dünya değil de orada olunan yerdir. *Hiçbir yer*, bu nedenle kötülüğün ortaya çıktığı yerdir.

Dünyada olmak, insani bir yaşamın ancak çoğullukla kurulabileceğinin bilincinde olmaktır. Bu herkesin farklı ancak eşit olduğunu bir diğer deyişle herkesin farklılıklarıyla eşit olduğunu kabul etmektir. Farklı talepleri ve ihtiyaçları olan insanlar, herkes için belirlenmiş genel kuralların içerikleri sorgulanmadan ve istisnasız her durumda bu genel kurallara tabi tutulduğunda kötülüğe alan açılacaktır. Yıkıcılık düşünmeye içkin olduğundandır ki düşünme yetisini kullanma alışkanlığına sahip olan kişi, önce bu genel kuralları zihinsel bir etkinlik olarak yıkacaktır. Bu nedenle düşünme yetisi, hiyerarşik olarak değil ama zihinsel yaşamda yer alan sıralama açısından önde gelen zihinsel yetidir.

Kötülüğün ortaya çıkması için ardında kötü bir niyetin olması gerekmez. Doğrudan amaçlanmasa da kötülük sürekli olarak yeniden üretilir. İş, emek ve eylemden oluşan insanlık durumunda aktif olarak yer almaktan ve zihinsel yetilerin aktif olarak kullanılmaktan kaçınıldığı her durumda olağan bir şekilde ortaya çıkar. Dünyaya ve insana dair bilginin sadece formal eğitim ile kazanıldığı ve çok bilen çok anladığı dolayısıyla da kötülük yapmayacağı ya da kötülüğe karşı eyleme geçeceği düşüncesi bir yanılsamadır.

*Okul Tıraşı* filmi, kötülüğün nasıl kolaylıkla ortaya çıktığını örneklemesi bakımından kötülüğün kaynağına dair bir kavrayış geliştirmeye ve kötülüğü anlaşılabilir kılmaya olanak veren bir filmidir. Yatılı ilköğretim bölge okullarından birinde ve bir günden daha kısa bir süre içinde geçen olaylardan oluşan film, çocukların bu kadar kısa sürede maruz kaldığı kötülükleri göstermektedir. Öğretmenler verdikleri cezaların ya da aldıkları kararların sonuçları ile ilgilenmemektedirler çünkü düşünme yetilerini kullanmamaktadırlar. Kurallar, çocukların bedensel ve psikolojik gelişimlerinin farklılığı dikkate alınmadan belirlenmiştir ve istisnasız herkese aynı kurallar uygulanmaktadır. Çünkü öğretmenler yargı yetilerini de

kullanmamaktadırlar.

Çocuklara yönelik bir ilgisizliğin hâkim olduğu okulda müdür ve öğretmenler anlama etkinliğini kısa kesmiştir. Bölgeye, yaptıkları işe, çocuklara ve meslektaşlarına dolayısıyla dünyaya yabancıdırlar. Resmi ifadelerin tekrarından, beylik laflardan ve klişelerden ibaret bir dil kullanırken sorgulamadıkları ve eleştirmedikleri anlamlara sahip oldukları görülmektedir. Tüm bunlar, insanî etkinlikler alanında zihinsel yetileri kullanmadan varolmak anlamına gelmektedir ki bu da hiçbir yer’de olan sıradan failerin kötülüğe alan açmasıdır. Ortaya çıkan kötülük, bir başkasına tahammül edilebilir zararlar da verebilir ve her durumda radikal kötülüğe kadar gitmeyebilir. Ancak burada yine kötülük olacağını görmek önemlidir: İnsanın neden olduğu kötülük, eğer üzerinde düşünmezse hem bir sonraki kötülüğün kaynağı hem de kendisi ile olan ilişkisinin bozulmasının nedeni olacaktır ki bu da kişinin kendisine yönelen kötülüğü ile kendisinin faili olmasıdır. Diğer yandan bu yetilerin her durumda yüksek bir performansla kullanılmasının imkânsızlığı, iyiliğin de kötülüğün de ne zaman ve kimden geleceğinin bilinmezliği ile dünyayı tekinsiz kılan bilinmezliktir.

#### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

#### Kaynakça

- Arendt, H. (1981). *The life of the mind*. Erişim adresi: <https://antilogicalism.com/wp-content/uploads/2017/07/life-of-the-mind.pdf> (Erişim tarihi: 10.02.2025)
- Arendt, H. (2008). Martin Heidegger’in sekseninci doğum günü vesilesiyle. *Baykuş* (3), 161-172.
- Arendt, H. (2012). *Kötülüğün sıradanlığı*. (Ö. Çelik, Çev.). Metis Yayınları.
- Arendt, H. (2014). *Formasyon, sürgün, totalitarizm*. (İ. Yıldız, Çev.). Dipnot Yayınları.
- Arendt, H. (2019). *Sorumluluk ve yargı*. (M. Serin, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Arendt, H. (2021a). *İnsanlık durumu*. (B. S. Şener, Çev.). İletişim Yayınları.
- Arendt, H. (2021b). *Kant’ın siyaset felsefesi üzerine dersler*. (D. S. Ilgar, Çev.). İletişim Yayınları.
- Arendt, H. (2022). *Zihnin yaşamı*. (İ. Ilgar, Çev.). İletişim Yayınları.
- Bakır, K. (2015). Hannah Arendt’te kötülük problemi. *Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 25, 97-113. <https://doi.org/10.20981/kaygi.288134>
- Beiner, R. (2021a). Türkçe baskıya önsöz. *Kant’ın siyaset felsefesi üzerine dersler* (D. Sezer, İ. Ilgar, Çev.). 13-30. İletişim Yayınları.
- Beiner, R. (2021b). *Hannah Arendt: Yargılama üzerine. Kant’ın siyaset felsefesi üzerine dersler* (D. Sezer, İ. Ilgar Çev.). 159-264. İletişim Yayınları.
- Berktaş, F. (1996). Felsefe ve kadın: Zor bir ilişki. *Cogito*, 96, 448-456.
- Berktaş, F. (2021). *Düşünme etiği*. Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2023). *Dünyayı bugünde sevmek*. Metis Yayınları.
- Card, C. (2017). Soykırım ve toplumsal ölüm. *Cogito*, 86, 86-108.
- Çiçekoglu, F. (2019). *İsyankâr şehir*. Metis Yayınları.
- Demirtaş, H. (2024). Okul tıraşı: Foucaultçu bir yaklaşım. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 35, 185-214. <https://doi.org/10.15182/diclesosbed.1358076>

- Ettinger, E. (1996). *Bir aşkın anatomisi*. (P. Kür, Çev.). Oğlak Yayıncılık.
- Fry, K. A. (2019). *Kafası karışmışlar için Arendt*. (A. Geniş, Çev.). Dipnot Yayınları.
- Işıklar, U. (2023). Disiplin toplumunun ideolojik kafesi: Okul tıraşı filminde çocuk haklarının temsiline dair bir çözümleme. *Medya ve insan hakları*. (M. A. Göngen, Y. Kesgin, Ed.). 189-206. Kriter.
- Jaspers, K. (2017). Arendt-Jaspers mektuplaşması. *Cogito*, 86, 151-155.
- Kant, I. (2017). *Saf aklın sınırları dahilinde din* (S. B. Çağlan, Çev.). Literatürk Yayınları.
- Karahan, F. (Yönetmen). (2021). *Okul Tıraşı* [Sinema Filmi]. Türkiye: Asteros
- Kristeva, J. (2012). *Kadın dehası*. (C. 1). (Z. M. Oğur, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Kristeva, J. (2018). *Hannah Arendt*. (N. Dümenli, Çev.). İletişim Yayınları.
- Ludz, U. (Ed.). (2021). *Mektuplar 1925-1975*. (M. Paşalı, Çev.). Kaknüs Yayınları.
- MacCarthy, M. (2022). Editörün sonsözü. *Zihnin yaşamı* (İ. Ilgar, Çev.). 481-494. İletişim Yayınları.
- Neiman, S. (2006). *Modern düşüncede kötülük*. (A. Sargüney, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Young-Bruehl, E. (2012). *Hannah Arendt dünya aşkıyla*. (A. Selman, Çev.). İletişim Yayınları.



-Araştırma Makalesi-

## Kış Uykusu'nda Hınc ve Felsefi Bağlantıları

Ahmet Oktan\*

Can Murat Demir\*\*

### Özet

Bu çalışma, Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu filmini, Friedrich Nietzsche, Max Scheler gibi düşünürlerin kavramsallaştırdığı, karamsar ve hastalıklı bir ruhsal duruma tekabül eden, *ressentiment* kavramı bağlamında, felsefi bir yaklaşımla incelemektedir. Filmlerinde genel olarak orta sınıftan insanların içsel dünyalarının çelişkilerini, içinde bulundukları toplumsal bağlama ilişkin deneyimledikleri uyumsuzlukları bir tür yabancılaşma biçiminde kuran Ceylan, bu filmde de sözü edilen yabancılaşmayı çeşitli başarısızlıklar, kin, nefret gibi karamsar temalarla bağlantılı olarak tasarlamaktadır. Bu kapsamda, filmin ana karakterleri olan Aydın, eşi Nihal ve kız kardeşi Necla'yı merkeze alan bu incelemede, bu karakterler arasındaki ilişkilerin gerilimli doğası ve çevrelerindeki insanlara karşı tutumları, hınc (*ressentiment*) ile olan bağlantıları ekseninde tartışılmaktadır. Filmde bu üç karakterin kötücü ilişkiler kurma biçimlerinin filmin ana izleğini oluşturduğu görülmektedir. Karakterlerin birbirleri ve diğer insanlarla bitmeyen hesaplaşmaları, karşılıklı varoluşsal mücadelelere dönüşmekte ve içsel dünyalarına ilişkin çeşitli problemler bu mücadelelerde yüzeye çıkmaktadır. Çalışma, filmin karakterlerini kuran asıl unsurun, hınc olduğu savından hareket etmekte karakterlerin birbirleri ve etraflarındaki insanlarla olan ilişkilerini ve kendilerini inşa etme stratejilerini hıncın görünürleştiği alanlar olarak tartışmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Kış Uykusu, *Ressentiment*, Efendi-Köle Diyalektiği, Nuri Bilge Ceylan, Sinema Felsefesi

\* Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye.

E-mail: ahmet.oktan@omu.edu.tr

ORCID : 0000-0002-2618-2127

\*\*Yüksek Lisans, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye.

E-mail: can.murat@uzem.omu.edu.tr

ORCID : 0000-0002-9155-9672

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1572659

Oktan, A. ve Demir, C. M. (2025). Kış Uykusu'nda Hınc ve Felsefi Bağlantıları. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı:19, 179-195.

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1572659

Geliş Tarihi: 23.10.2024

Kabul Tarihi: 25.03.2025



-Research Article-

## Resentment and Its Philosophical Connections in Winter Sleep

Ahmet Oktan\*

Can Murat Demir\*\*

### Abstract

*This study examines Nuri Bilge Ceylan's film Winter Sleep through a philosophical approach, focusing on the concept of resentment, as conceptualized by thinkers like Friedrich Nietzsche and Max Scheler, which corresponds to a pessimistic and pathological mental state. Ceylan, who generally constructs the inner conflicts of middle-class individuals in his films as a form of alienation related to their societal experiences, also portrays this alienation in Winter Sleep in connection with pessimistic themes such as failure, resentment, and hatred. Within this framework, the analysis centers on the film's main characters — Aydın, his wife Nihal, and his sister Necla — discussing the tense nature of their relationships and their attitudes toward those around them in the context of their connections to resentment. In the film, it is seen that the way these three characters establish abusive relationships constitutes the main trace of the film. The characters' endless confrontations with each other and with other people turn into mutual existential struggles, and various problems related to their inner worlds come to the surface in these struggles. The study, starting from the assertion that the main element that establishes the characters of the film is resentment, discusses the characters' relationships with each other and the people around them and their self-construction strategies as the areas where resentment becomes visible..*

**Keywords:** Kış Uykusu, Resentment, Master-Slave Dialectic, Nuri Bilge Ceylan, Film Philosophy

\* Assoc. Prof. . Dr., Ondokuz Mayıs University, Türkiye.

E-mail: ahmet.oktan@omu.edu.tr

ORCID : 0000-0002-2618-2127

\*\*Yüksek Lisans, Ondokuz Mayıs University, Türkiye.

E-mail: can.murat@uzem.omu.edu.tr

ORCID : 0000-0002-9155-9672

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1572659

Oktan, A. ve Demir, C. M. (2025). *Kış Uykusu'*nda Hınç ve Felsefi Bağlantıları. *Sinefilozofi Dergisi*, No:19, 179-195.

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1572659

Received: 23.10.2024

Accepted: 25.03.2025



This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

### Extended Abstract

*This study aims to analyze Nuri Bilge Ceylan's Winter Sleep in the context of the concept of "ressentiment" as conceptualized by thinkers such as Friedrich Nietzsche and Max Scheler. The movie Winter Sleep deals in depth with the contradictions in the inner world of human beings, alienation in the social context and the tensions that arise in interpersonal relations. The aim of the study is to discuss how the relationships between the characters in this film can be related to the concept of resentment and how this resentment manifests itself in the existential struggle of the characters.*

*In this framework, the main problem of the study is how the effects of the feeling of resentment, which emerges in the context of human inner contradictions and social alienation, on the characters can be understood on a philosophical ground. The study questions the relationships of the main characters of the film, Aydın, his wife Nihal and his sister Necla, among themselves and with side characters such as the butler Hidayet and imam Hamdi, their attitudes towards their disappointments, successes and failures, and how these attitudes evolve into feelings of resentment. It is discussed how the characters' relations with each other and with their environment, which correspond to the processes in which they construct themselves, turn into an existential struggle, and the tense nature of the relations between the characters is analysed in the axis of their connections with the concept of resentment.*

*The study attempts to understand the existential states and social contexts of the characters in the film through a hermeneutic approach. The film is analyzed based on Nietzsche's On the Genealogy of Morality and Scheler's Ressentiment. With this method, the relationships between the characters are analyzed in terms of power dynamics, inner conflicts and the concept of resentment. Furthermore, through Hegel's "master-slave dialectic", the self-construction processes and social identities of the characters were questioned. The narrative structure of the film and the inner worlds of the characters were also subjected to a critical reading through the scenes.*

*In general, Nuri Bilge Ceylan's cinema has a 'nihilistic', 'pessimistic' and 'malevolent' approach to human existence. The philosophical discourse evident in Ceylan's filmography also emerges in Winter Sleep. In the film, the director constructs the existential contradictions of middle-class individuals and the conflicts they experience in relation to social life as forms of alienation. He addresses this alienation through pessimistic themes such as various failures, resentment, and hatred, which are linked to ressentiment and power dynamics.*

*In Winter Sleep, almost all the characters at the centre of the narrative suffer from a sense of not being. Aydın, the main character of the film, is a character who consoles himself with the claim of being an intellectual, but does not refrain from putting pressure on his sister and his young wife, and tries to hide and cover his troubled soul until the end of the film. His wife Nihal also experiences a similar state of castration and being trapped. In this pessimistic atmosphere, she is looking for a space where she can build herself or compensate for her suffering. However, the existing conditions do not offer this opportunity. Another character at the centre of the film who struggles with feelings of existential deficiency is Aydın's sister Necla. Just like her brother, she failed to establish herself in the city and, after divorcing her husband, moved with Aydın to the family-owned hotel in Cappadocia. By focusing on these three central characters, the film reflects different manifestations of ressentiment to the audience, while the supporting characters are incorporated into the narrative and the discussion of ressentiment through their relationships with the main characters.*

*The findings of the study show that the characters in Winter Sleep experience complex internal and social conflicts shaped by a sense of resentment. While Aydın tries to construct an intellectual identity, he fails to fill this identity internally. His arrogant and cold demeanor towards his surroundings is actually a manifestation of the sense of incompleteness he experiences in his own inner world. While his wife Nihal tries to get rid of Aydın's hegemonic structure, she surrenders to the feeling of resentment in the process. Necla's attempt to fill her inner emptiness with an intellectual discourse points to an existential dilemma.*

*According to the findings, the disappointments and powerlessness in the lives of these three main characters overlap with what Nietzsche defines as "herd morality". The relationship between Aydın and Nihal is based on a deep inner reckoning, especially within the framework of Scheler's concept of resentment. The characters are in a constant struggle in their relationships with each other and others around them, and this struggle deepens their existential dilemmas.*

*The results of the study reveal that the most important factor shaping the characters of Winter Sleep is the feeling of resentment. The deficiencies in the inner worlds of the characters and the tensions they experience with the people around them manifest themselves as a result of the feeling of resentment. Especially the character of Aydın offers an opportunity for analysis in the context of Nietzsche's concept of "will to power", but this analysis bears the traces of a life full of resentment. While the general atmosphere of the film paints a pessimistic portrait of man's existential struggle, it also opens up the destructive effect of resentment on the relationships between individuals for discussion on a philosophical ground.*

## Giriş

Başkalarının acı çekişini görmek, mutlu kılar insanı,  
başkalarına acı vermek daha da mutlu...<sup>1</sup>

Sinemayı kavramsallaştırmaya dönük yaklaşımlarda, onun düşünce ile kurduğu ilişkiye dair fikirler dikkat çekmektedir. Andre Bazin'in (2011) gerçeklik üreten bir araç olarak konumlandığı, Siegfried Kracauer'in (2015), insan gerçekliğinin ifşası bakımından önem attığı sinema, Rus yönetmen Andrey Tarkovski (2008) tarafından, insanın dünyayla ilişkisini gözler önüne seren bir keşif aracı, hayatın ve varoluşun henüz ele alınmamış boyutlarını ele alıp onu yansıtan bir gösteri olarak tanımlanmaktadır. Sinemayı felsefi bağlamıyla tartışan öncü yazarlardan olan Gilles Deleuze de onu kavram üreten ve düşünceyi harekete geçiren felsefi bir yaratım olarak görür (2000). Walter Benjamin'e (2023) göre ise sinema, hayatı zenginleştiren, algısal dünyamızın fenomenlerine dair gizli derinlikler veren bir etkinliktir. Benjamin sinemayı fenomenolojik perspektiften değerlendirerek, sinemanın insana ait algı ve deneyim dünyasına yaptığı katkılarını altını çizmektedir.

Düşünme eyleminin başlatıcısı olarak sinema, insan ruhudaki kırılmaların izleyiciye yarattığı düşünme sürecine de aracılık etmektedir (Zengin, 2019). Filmlerinde genel olarak orta sınıftan insanların içsel dünyalarının çelişkilerini, içinde bulundukları toplumsal bağlama ilişkin deneyimledikleri uyumsuzlukları bir tür yabancılaşma biçiminde kuran Nuri Bilge Ceylan filmleri de gündeme getirdiği çeşitli felsefi tartışmalar bağlamında düşünce yoğun filmlere örnektirler (Öztürk, 2018). Yönetmenin oluşturmuş olduğu sinematografi, anlatı derinliği, karakter ve senaryo yaratımı, seyirciyi felsefi paradokslarla baş başa bırakarak filozofik bir seviyeye doğru çekmektedir.

Nuri Bilge Ceylan'ın, Ebru Ceylan ile birlikte, Anton Çehov'un *Eş ve İyi İnsanlar* öykülerinden esinlenerek senaryolaştırdığı (Aytaç vd., 2014; Kılınç, 2019) ve 2014 yılında Altın Palmiye kazanan *Kış Uykusu* filmi de yönetmenin sinematik imge üzerinden felsefi tartışmalar yürüten eserlerden biridir. İnsan varoluşunun etik bağlamının karakterler üzerinden sorgulandığı film, içeriği ve karakterlerin kurulumu bağlamında, "ahlak" ve "eylem" olgularına ilişkin birçok sorunsal gündeme getirmektedir. Öztürk (2018), filmin, insanın ontolojik durumlarına işaret ederken, insan ve ahlaki eylemleri aracılığıyla soruşturma yapıp insanın varoluşsal derinliklerine dair felsefi okumalar yapmamıza şans tanıdığına vurgu

<sup>1</sup> Nietzsche, F. (2008). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*. İstanbul, Say Yayınları. 3. Baskı.



yapmaktadır. Türk toplumunun yerleşmiş kültürel kodlarından yola çıkarak modern insanın varoluşsal sıkıntılarını dile getiren *Kış Uykusu*, bu dili evrensele aktarabilmiş olması açısından da ele alınması gereken önemli bir film olarak görülmektedir (Diken vd., 2017).

Çalışmada, *Kış Uykusu* filmi, Friedrich Nietzsche ve Max Scheler gibi düşünürlerin kavramsallaştırdığı, karamsar ve hastalıklı bir ruhsal durumunu tarif eden “ressentiment” kavramı bağlamında felsefi bir yaklaşımla incelemektedir. Filmin ana karakterleri Aydın, Nihal, ve Necla’nın kendi aralarındaki ve kâhya Hidayet ve imam Hamdi gibi yan karakterlerle olan ilişkileri, bu kavramla olan bağlantıları ekseninde tartışılmaktadır. Karakterlerin kendilerini inşa ettikleri süreçlere karşılık gelen, birbirleriyle ve çevreleriyle olan ilişkilerinin nasıl bir varoluşsal mücadeleye dönüştüğü tartışılmakta, karakterler arasındaki ilişkilerin gerilimli doğası hınç kavramıyla olan bağlantıları ekseninde irdelenmektedir.

### Hınç (Ressentiment)<sup>2</sup> Kavramı

Fransızca kökenli bir sözcük olan ressentiment, gerek toplumsal gerekse bireysel anlamda olumsuz çağrışım ve etkiye sahip olan, dolayısıyla negatif yönlü bir duygudur. Hegel, Stirner, Nietzsche, Scheler, Deleuze gibi filozoflar ressentiment’i çeşitli bağlamlarda tartışmış, özellikle Nietzsche ve Scheler gibi yaşam filozofları, kavramı felsefi bağlamda ayrıntılı olarak incelemişlerdir. İnsan ruhunun gizemli bir yönüne vurgu yapan ressentiment, intikam, haset, şiddet, linç gibi yıkıcı eylemlerle bağlantılı bir duygu durumu olarak açıklanmaktadır (Oktan, 2018). Eyleme dönüşemeyen, dışa vurulamayan çeşitli olumsuz duyguların yol açtığı tıkanma hali, ressentiment’e yol açan zemini oluşturmaktadır.

Nietzsche, ressentiment’e ilişkin yaklaşımını, Hegel’in Efendi-köle diyalektiği üzerinden geliştirir ve bu duyguyu güç istenci ile ilişkili olarak tartışır. Hegel, “özü kendi -için- olmak olan bağımsız bilinç” ve “özü bir başkası için yaşamak ya da olmak olan bağımlı bilinç” (Hegel, 2015: 83) olmak üzere iki farklı bilinç biçiminden bahsetmektedir. Birincisi “efendi”yi tanımlarken, ikincisi “köle bilinci”ni tarif etmektedir. Efendi bağımsız, kendi gerçekliğini kendi varlığı üzerinden kuran bir tasarımı ifade ederken, köle kendi gerçekliğini efendi’ye referansla tanımlamaktadır. “Efendi salt kendi -için- varlıktır”; köle ise “arı olmayan, özsel olmayan eylemdir” (Hegel, 2015: 84).

Hegel, efendi-köle diyalektiğini özbilinç tesisi ve özgürleşme bağlamında düşünmekte (Hegel, 2015) ve özbilinç kazanımını ölüm korkusu ve isteme üzerinden tartışmaya açmaktadır. Efendi-köle diyalektiği, bilincin -kendileşerek- özgürleşme pratiğini gözler önüne sererken, köle, tanınma isteminin yaratıcısı olarak karşımıza çıkar. Nietzsche *Ahlakın Soykütüğü* (2008) adlı eserinde bu diyalektik gerilimi merkeze alır. Hınç metafiziği olarak adlandırdığı efendi-köle dolayımını, “yaşamın evetlenmesi” ya da “hayırlanması” olarak gören Nietzsche, bu metafizik anlayışın sürü ahlakına hizmet ettiğini ifade eder. Çünkü ona göre efendi-köle diyalektiği, sürü ahlakının kurucu unsurlarından birisidir. Dolayısıyla “güç istenci”ne karşıt bir izlek oluşturan efendi-köle diyalektiği, Nietzsche’ye göre hınç metafiziğini oluşturmaktadır (Yardımcı, 2023).

Ahlakın, felsefe, kültür ve yaşam içerisindeki yeri sorusu (Aydın, 2018: 138) üzerine düşünen Nietzsche, “amor fati” (kişinin yazgısını sevmesi) anlayışından hareketle yaşamın ve içgüdülerin inatçı bir savunucusu olarak karşımıza çıkmakta ve köle ahlakının kültürel yozlaşmaya ve doğa karşıtı ahlakların üretimine vesile olduğunu belirtmektedir (Nietzsche, 2008; 2015). Ressentiment de “amor fati” üzerine kurulu bir kendilik kuramamayı imleyen köle ahlakına ilişkin bir duygu durumudur. Ressentiment’e yol açan hayatın varoluşsal karamsarlığı karşısında, *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (Nietzsche, 2021) eserinde ortaya koyduğu

<sup>2</sup> Gündelik dilde de kullanılan hınç kavramı, ressentiment tanımlamasını tam olarak karşılamamaktadır. Ancak Türkçede ressentiment’e en yakın anlamı veren ifadenin hınç olması ve daha önceki literatürde de bu ifadenin daha çok tercih edilmiş olması nedeniyle, çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde daha çok hınç sözcüğü tercih edilecek ve ressentiment’i ifade eden anlamıyla kullanılacaktır.

alternatif ise yaşama sevincini yücelten ve kendini doğrulama üzerine kurulu içkin bir ahlaki çerçevedir.

Max Scheler *Ressentiment* adlı eserinde kavramı -Nietzsche'ye bir reddiye olarak- yeniden ele alıp kapsamını genişletmiştir. Scheler *ressentiment*'i "zihnin karanlık dehlizlerinde gezinen, egonun eylemliliğinden bağımsız, bastırılmış bir gazap duygusu" (Scheler, 2015: 20) olarak tanımlar ve kavrama en yakın sözcüğün Almancadaki "Groll" (hınç, kin) olabileceğini vurgular. İntikam arzusunu *ressentiment*'in en önemli kaynağı olarak belirler ve *ressentiment*'i, intikam duygusunun tatmin edilememesi durumunda zihnin kendi kendisini zehirlemesi olarak görür. Scheler'e göre bu zehirlenme, nefret ya da başka düşmanca duygulanımların tekrar tekrar yaşanması yoluyla şekillenir (Scheler, 2015).

*Ressentiment* kavramının Sartre'daki karşılığına bakıldığında, varoluşçuluk felsefesinden kaynak bulan "bireysel özgürlük", "ötekine bağımlılık" fenomenlerinin önemli olduğu görülmektedir. Sartre'a göre *ressentiment*, bireyin varoluşu için ciddi bir tehdit oluşturmamasının yanı sıra, bireyin yaşam alanını, başkalarının ona yüklediği anlamlarla sınırlamaktadır (Pham, 2014). Sartre, bireyin özgürlük arayışını, ötekinin beklentileri veya değer yargılarına göre değil, kendi özünden kaynaklanan bir özgürlük anlayışıyla ele almaktadır. Başyapıtı *Varlık ve Hiçlik*'te kişinin varoluş özerkliğini kısaca şöyle özetler: "ben ne isem o olmayı başkası için seçmem" (Sartre, 2011: 659). Benzer ifadelerle Albert Camus'nün kaleme aldığı *Sisifos Söyleni*'nde de rastlanmaktadır. Camus *ressentiment*'i Sartre gibi öteki ile şekillenen toplumsal ilişkilere bağlar. İnsanın ancak kendi iç dünyasında varlığını tamamlayabileceğini ve bu tamamlama sürecinde başkalarının beklentileri veya toplumsal normlar tarafından şekillendirilmiş kolektif bir hınç ile karşılaşabileceğini ileri sürer (Camus, 1997). Bu karşılaşma riski, bireyin kendi özgünlüğünü ve içsel varoluşsal gerçekliğini bulma çabasını engellemekte ve hatta yabancılaşma ile anlamsızlık duygularını derinleştirmektedir.

Görüleceği üzere *ressentiment* oldukça kapsamlı ve çok boyutlu bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Nietzsche ve Scheler bu olguyu, modern toplumsal yaşamda görünür olan pek çok değer in ya da evrensel görünen prensiplerin, ahlaki yargıların temelinde yatan yıkıcı ve tehlikeli bir duygu durumu ve insan ruhunun karanlık bir yönü olarak tarif etmektedirler. İnsan ruhunun gizemini ve insanın gerçekliğini anlama çabası, sanatsal çalışmalarda ve sinema eserlerinde de sürdürülen önemli problemler arasındadır (Oktan, 2018). Çalışmada incelenen *Kış Uykusu* filmi de insan doğasının karmaşıklığını, çatışkılarını ve zaafalarını ortaya koyan düşünsel yanı ağır basan bir eser olarak, insanın anlam yolculuğunda karşılaştığı, hınç, yalnızlık, kin ve mutsuzluk gibi olumsuz eylemlerin ahlaki evrenine göndermeler içermektedir.

### ***Kış Uykusu* Filminin Hınç Bağlamında Çözümlemesi**

*Kış Uykusu*, emekli bir tiyatro oyuncusu olan ve Kapadokya'da babasından miras kalan oteli işleten Aydın'ın (Haluk Bilginer), eşi Nihal (Melisa Sözen) ve kız kardeşi Necla (Demet Akbağ) ile arasındaki çatışmalı ilişkileri ve kiracılarıyla yaşadığı anlaşmazlıkları işlemektedir. Anlatının merkezinde yer alan Aydın, Türk sinemasında son dönemde yapılmış kimi filmlerdeki karakterler gibi (bkz. Şahin, 2021) seküler toplumsal kesimin bir mensubu olarak iyi eğitilmiş, ince beğeniye sahip bir karakterdir. Sanat üzerine kurulu bir yaşam sürmüş, dil bilen, yurt dışında yaşamış, zengin ve entelektüel bir kişiliktir. Türk tiyatrosunun tarihini konu alan bir kitap yazmayı planlamakta ancak daha çok gündelik meşgaleler ve oteldeki konuklarla vaktini geçirmektedir. Aydın'ın eşi Nihal, eşinin hegemonik kişiliği karşısında yoğun bir kısırılmış hissi yaşamaktadır ve kendisini çeşitli yardım faaliyetlerine adanmıştır. Kitap çevirileri yapabilecek denli yabancı dil bilen, eğitilmiş bir kadın olan Kız kardeşi Necla ise hiçbir iş yapmadan zamanını harcamaktadır. Derin varoluşsal eksiklikler içerisindeki bu karakterlerin hem birbirleriyle hem de kâhyaları Hidayet (Ayberk Pekcan), kiracıları İmam Hamdi (Serhat Kılıç) ve hapisten yeni çıkmış olan kardeşi İsmail (Nejat İşler) gibi karakterlerle olan ilişkilerinde bu varoluşsal sorunlara bağlı olarak gelişen *ressentiment*'in izlerine rastlamak mümkündür.

### *Ruhları Örtten Kış*

Aymaz'a (2018) göre Nuri Bilge Ceylan sineması, insan varoluşuna "nihilist", "karamsar" ve "kötücül" bir gözle bakmaktadır. Ceylan'ın filmografisinde hissedilen felsefi söylem *Kış Uykusu* filminde de karşımıza çıkmaktadır. Anadolu bozkırının sosyokültürel dokusunun arka plan olarak seçildiği film, insan varoluşunun çatışma halindeki evrensel gerçekleriyle ilgilenmektedir (Aymaz, 2018: 6). Yönetmen, filmde orta sınıftan insanların varoluşsal çelişkilerini ve toplumsal yaşama ilişkin deneyimledikleri uyumsuzlukları yabancılaşma biçiminde kurmaktadır ve bu yabancılaşmayı çeşitli başarısızlıklar, kin ve nefret gibi, ressentiment'le de ilişkili, karamsar temalarla ve güç oyunları ile bağlantılı olarak ele almaktadır.

Anlatının merkezinde yer alan üç karakter de bir tür olmamışlık hissinden muzdariptir ve film bu karakterlerin "kendi kişisel cehennemlerine yolculuklarını" ve "varoluşsal sürgün hallerini" (Diken vd., 2017) anlatmaktadır. Filmin ana karakteri olan Aydın, entelektüel olma iddiasıyla kendini avutan, ancak kız kardeşi ve genç eşi üzerinde baskı kurmaktan geri durmayan, sıkıntılı ruhunu filmin sonuna kadar gizlemeye ve örtmeye çalışan "Oblovovari" bir karakterdir (Baki, 2021). Kendisi gibi kentsoylu az sayıdaki arkadaşıyla kendince entelektüel işlerle uğraşan karakterin küçük-burjuva yaşantısı oldukça renksiz ve tek düzedir.

Aydın, kusurları, zaafı, hırsları, iç çatışmaları ile psikolojik derinliği olan, naif ve karmaşık bir anti-karakter olarak belirmektedir (Kızıldemir, 2016). Ancak bu durum, onun toplumsal bir temsilci olmasına engel değildir. Aksine Türkiye'nin belli bir toplumsal kesimini, "aydın sınıfı"nı, temsil ettiğini düşünmemize imkân vermektedir. *Kış Uykusu*, Aydın'ın kişisel öyküsünü, Türkiye'nin toplumsal ve politik sorunlarını, çatışmalarını, iç dinamiklerini betimleyen bir alegori, bir Türkiye alegorisi olarak okumamızı sağlamaktadır (Liktör, 2014).

Aydın karakteri<sup>3</sup>, Türk aydın tipolojisinin tipik bir yansıması olmakla birlikte derinlemesine bir dönüşümden ziyade yüzeysel bir Batılılaşma merakını da temsil etmektedir (Kesova, 2018). Aydın'ın entelektüel söylemleri ve sahip olduğu kültürel değerler, gerçek hayatındaki ilişkilerinde ve davranışlarında pek de karşılık bulmaz. Bu durum, karakterin içsel çatışmalarını ve çevresindekilerle yaşadığı gerilimleri derinleştirmekte, Türkiye'deki aydın sınıfının toplumla olan ilişkilerindeki çelişkileri ve yabancılaşmayı sembolize etmektedir. Modern insanı örnekleyen iyi eğitimli, iyi giyimli bir entelektüel (Gezgin & Canbolat, 2019: 73) olarak resmedilen Aydın, aslında kendisini bir "özne" olarak kuramamıştır ve buradan kaynaklanan eksiklik hissini izlerini hem söylemlerinde hem de "entelektüel" uğraşlarında gözlemlemek mümkündür. Erkal'ın da vurguladığı üzere, şehir ve taşra kültürü arasında sıkışmıştır ve içinde bulunduğu alanda elitist bir üst kimlik inşa ederek kendini gerçekleştirme çabasıdadır. Anadolu kasabalarındaki estetik yoksunluğu, kültürel birikim, maneviyat, erdem gibi alanlarda yerel bir gazete için yazdığı yazılar, etrafındakilere yönelik takındığı hayırseverlik pozları, her fırsatta alt metninde kendisini yüceltmeye çalışan söylemleri, büyük şehirde elde edemediği başarıyı taşra ölçeğinde yakalama çabasının yansımalarıdır. Ancak nihai olarak ortaya çıkan durum ne İstanbul'a ne taşraya ait hisseden entelektüelin bunalımını, yalnızlığını ve gerçek bir münevver olamamanın sancısını (Erkal, 2023) yansıtmaktadır.

Bu noktada Aydın'ın yaşadığı çelişkiler yalnızca bireysel bir kriz olarak değil, Türk aydın tipolojisinin tarihsel ve sosyolojik bağlamıyla da okunabilecek bir hınç dinamiği içinde şekillenmektedir. Özellikle modernleşme sürecinde kendini konumlandırma sorunu yaşayan Türk aydını, kültürel ve toplumsal aidiyet açısından sürekli bir gerilim içinde var olmuştur (Küçükömer, 2021). Bu gerilim, batılılaşma ile geleneksel değerler arasındaki kopuşun bir sonucu olduğu kadar, aydının kendi içinde yaşadığı içsel bölünmüşlüğü de yansıtmaktadır.

Bu çerçevede Türk aydını, tarihsel olarak Batılı değerlerle yerel kültürel dinamikler arasında sıkışmış bir kimlik sergilemektedir. Niyazi Berkes'in (2023) de belirttiği gibi,

<sup>3</sup> Başkarakterin adının Aydın olarak seçilmesi, yönetmenin "Türk aydını" imgesine eleştirel hatta ironik bakışıyla ilintilidir (Kesova, 2018).

Türkiye’de modernleşme süreci, entelektüeller için hem bir fırsat hem de bir kimlik krizi yaratmıştır. *Kış Uykusu*’ndaki Aydın da benzer şekilde, entelektüel iddialarıyla öne çıkan ancak toplumla bağ kuramayan, bir tür izole bireysellik içinde kendini gerçekleştiremeyen bir figür olarak dikkat çekmektedir. Onun taşradaki varlığı, kendisini sürekli olarak “öteki”ne karşı konumlandırma çabasını da beraberinde getirmektedir. Bu durum Emmanuel Levinas’ın ötekilik anlayışı bağlamında ele alındığında, Aydın’ın taşradaki insanlarla kurduğu ilişki, bir “karşılaşma” ya da “yüzleşme” olmaktan çok, kendi kimliğini güçlendirmek için ötekini nesneleştirme çabasıdır (Levinas, 1969). Bu bağlamda, Aydın’ın öteki ile kurduğu ilişki, etik bir sorumluluk ve diyalog zeminine değil, entelektüel bir tahakküm ve mesafe koyma stratejisine dayanmaktadır. Böylece taşranın insanları, onun için bir yüzleşme değil, sadece kendisini onlara karşı tanımladığı birer “fon” unsuru hâline gelmektedir. Bu tür bir yabancılaşma, Türk edebiyatında da sıkça ele alınan aydın figürlerinin temel çıkmazlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur* romanındaki Mümtaz, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Yaban*’ındaki aydın karakter ya da Orhan Pamuk’un *Kara Kitap*’ındaki anlatıcı gibi, Türk edebiyatındaki pek çok aydın figürü bireysel krizlerini tarihsel ve toplumsal konumlarıyla birlikte yaşamaktadır (Gürbilek, 2004). Aydın da bu geleneğin sinemasal izdüşümü olarak, kibrini ve bireysel başarısızlıklarını, entelektüel iddialarla perdelemeye çalışan bir aydın profili çizmektedir (Kesova, 2018). Ancak entelektüel bilgi birikimi ve kültürel sermayesi, onu toplumla bütünleşmek yerine ondan uzaklaştırmakta; kendi yalnızlığını ve aidiyetsizliğini daha da pekiştirmektedir.

Bu durum, Scheler’in *ressentiment* (hınc) kavramı üzerinden okunduğunda, Aydın’ın kibri ve nihilizmi, başarısızlıklarının üzerine inşa ettiği bir varoluş stratejisi olarak değerlendirilebilir (Scheler, 2015). *Ressentiment* duygusu, bireyin iktidarsızlık karşısında hissettiği bastırılmış öfke ve hıncın, bilinçaltında sürekli yeniden üretilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Aydın, taşra ortamında bir “efendi” gibi davranmaya çalışsa da, kendi entelektüel iddialarıyla gerçek hayattaki edilgenliği arasındaki çelişki, onda derin bir içsel çatışma yaratmaktadır.

Nietzsche’nin Efendi-köle diyalektiği bağlamında değerlendirildiğinde, Aydın, kültürel sermayesini ve statüsünü kullanarak çevresindekiler üzerinde entelektüel bir hegemonya kurmaya çalışmaktadır (Nietzsche, 2008). Ancak, kendisini güçlü hissetmesini sağlayan taşra ortamı, aynı zamanda onun varoluşsal eksikliklerini de gözler önüne sermektedir. Aydın, gerçek bir otorite (aydın) figürü olamadığı için, entelektüel iktidarını sözel üstünlük ve küçümseyici bir mesafe koyma stratejisi üzerinden inşa etmeye çalışmaktadır.

Bu noktada Pierre Bourdieu’nün “habitus” kavramı devreye girmektedir. Habitus, bireyin sosyo-kültürel geçmişi ve içinde bulunduğu toplumsal yapı tarafından şekillenen algı, düşünme ve davranış biçimlerini ifade etmektedir (Bourdieu, 1984). Aydın’ın içinde bulunduğu sosyo-kültürel çevre ile kişisel beklentileri arasındaki gerilim, onun kendini var edemediği büyük şehirden kaçıp, taşrada kendisine sahte bir entelektüel üstünlük alanı yaratmasına neden olmaktadır. Ancak bu üstünlük yanılsaması, onun gerçek anlamda güç istencini tatmin etmesine yetmemekte ve sonuç olarak kendisini giderek daha büyük bir hınc sarmalının içinde bulmaktadır.

Sonuç olarak, Aydın karakteri, yalnızca bireysel bir kriz yaşayan bir figür değil, aynı zamanda Türk modernleşmesi içinde sıkışıp kalan aydının da temsili olarak okunabilir. Onun yaşadığı aidiyet sorunu, entelektüel hegemonya kurma çabası ve içsel gerilimleri, Türkiye’de modernleşmenin getirdiği paradoksları da gözler önüne sermektedir.

Nihal de benzer bir kastrasyon ve kapana kısılmışlık halini deneyimlemektedir. Bu karamsar atmosfer içinde, kendiliğini inşa edebileceği veya ıstırabını telafi edebileceği bir alan aramaktadır. Ancak mevcut koşullar bu imkânı sunmaz. Nihal, işe yaramadığı algısını çeşitli yardım faaliyetleriyle sağaltmaya çalışmaktadır (Baki, 2021). Bu durum, onun tutarlı bir kendilik inşa etmesi için yeterli değildir ve böylesi bir özgürleşmeyi olanaklı kılacak daha



radikal bir eylemsellikten de uzaktır. Dahası içinde bulunduğu kastrasyon durumunun tek sorumlusu olarak da eşini görmektedir. Nitekim Aydın, bütün ilerici düşüncelerine rağmen, bencil bir karakterdir (Kılınç, 2019: 46) ve incelikli bir ataerki hegemonya ile Nihal'in tüm yaşamını kuşatmıştır. Dolayısıyla Nihal de çelişkili, samimiyetsiz bir karakter sergilemektedir.

Filmde varoluşsal eksiklik hisleriyle boğuşan bir başka karakter de Aydın'ın kız kardeşi Necla'dır. O da tıpkı abisi gibi şehirde tutunamamış, eşinden boşandıktan sonra da onunla birlikte, Kapadokya'daki, babasından miras kalan otele taşınmıştır. Çeviri yapmayı bırakmış ve başka da bir uğraşısı olmayan bir birey olarak, depresif bir ruh hali içindedir (Kızılkaya & İçöz, 2023).

Nuri Bilge Ceylan, kendi varoluşlarına dair inançlarını yitirmiş, bir ideale tutunmaktan çok varoluşsal krizler biriktiren ve yaşamın anlamı konusunda kararsızlık yaşayan karakterler aracılığıyla (Baki, 2021), Aymaz'ın ifadesiyle "kendini gerçekleştiremem ve kendi olamama trajedisinin figürleri"ni sahnelemektedir. Büyük bir insan olma arzusuyla yola çıkan ancak sonunda sıradan ve yalnız birine dönüşen bu üç ana karakter üzerinden, hınç duygusunun farklı tezahürlerini seyirciye yansıtmaktadır (Aymaz, 2018: 7). Bu karakterlerin yoğun bir melankoli içerisinde deneyimledikleri eksiklik hissi, köle ahlakının ve onun bir uzantısı olarak ressentiment'in kök saldığı "acıklık" ve "iktidarsızlık" (Scheler, 2015: 25) durumunu yansıtmaktadır. Özünde intikamı alınamayan yenilgilerden ya da haksızlığa uğramışlık hissinden kaynaklanan hınç duygusu, iktidarsızlık ya da cesaret yoksunluğu gibi nedenlerle telafi edici bir eylemsellik mümkün olmadığında büyümekte ve bu duyguların tekrar tekrar yaşanmasına bağlı olarak başkalaşmakta, belirsizleşmekte ve negatif bir yaşam stratejisine dönüşmektedir (Scheler, 2015). Hegel ve Nietzsche'nin bir tür "kölelik" olarak kavramlaştırdığı bu iktidarsızlık hali içerisinde olan kişi ya da toplumsal grupların, belki de en belirgin özelliği kendilik algılarını bir başkası üzerinden ve onunla girilen mücadeleler biçiminde (Hegel, 2015; Nietzsche, 2008) kurmalarıdır.

Filmde de Aydın'ın kendini gerçekleştirmeye yönelik stratejilerini, kardeşi, eşi ve etrafındaki diğer insanlara yönelik çeşitli gösteriler ve imajlar üzerine kurmaya çalıştığı görülmektedir. Kentsoylu bir aristokrat olarak, kendi varoluşunu, kendince egemenlik alanı olarak gördüğü insanlar ve taşra entelektüelleri nezdinde bir imaj olarak inşa etmeye çalışmaktadır. Bu çerçevede karşılaştığı direnişler (Nihal ve Necla'nın eleştirileri), tehditler (İsmail) ve rakipler (Levent öğretmen), güç istencini sekteye uğrattırırken, ressentiment'i beslemektedir.

Benzer şekilde Nihal de varoluşunu, bir tür efendi olarak konumlandığı Aydın'la mücadele etme üzerine kurmuş ve onun hegemonyasından kurtulmayı bir özgürleşme hedefi olarak belirlemiştir. Köle bilincine benzer şekilde, Aydın'ın hadım bırakıcı tahakkümü altında sıkışan Nihal, ona nefret ve hınç duygularıyla yönelir. Hınç içerisindeki kölenin efendisiyle kurduğu ilişkide olduğu gibi (Hegel, 2015; Nietzsche, 2008), Nihal de Aydın'ın tüm değerlerini reddeder ve onu kendi gözünde değersizleştirir. Bununla birlikte Aydın'ın egemenliğinden kurtulmasını sağlayacak iradede de yoksundur. Onu terk edip İstanbul'a gitmek yerine, bu marazi ilişkiyi sürdürmeyi seçer. Bu bir yönüyle Nihal'i samimiyetsizlikle imlerken bir yönüyle de karakterin eşine yönelen olumsuz duygularının bir yönüyle de bir tür kendilik stratejisi haline geldiğini göstermektedir.

Necla ise zamanında eşinden gördüğü şiddetten, terkedilmiş olmasından ve tatmin edici bir uğraşısının olmamasından kaynaklanan boşluğun, benliğinde yol açtığı travmayı ve bununla ilişkili olarak gelişen hıncı, etrafındakilere yönelttiği eleştirel bir tavırla telafi etmeye çalışmaktadır. Özellikle Aydın ve Nihal'e yönelen bu tavır ve "kötülüğe karşı koymama" biçiminde isimlendirdiği felsefi gündemi, aslında kendisine dair entelektüel bir imaj çizmenin aracıdır. Bu bakımdan Necla da kendi varoluşunu diğerleri üzerinden ve onlara yönelik negatif bir imgeleştirme biçiminde kurmaya çalışmaktadır.

Aydın, Nihal ve Necla'nın nevrotik duygu durumlarına baktığımızda *Kış Uykusu*, sessizce ilerleyen bir şiddet sarmalını anımsatmaktadır. Fısıltılar ve iç çekmeler eşliğinde iğneleyici eleştiriler, laf sokmalar ve küçük görmeler, derin (Çehovvari)<sup>4</sup> sessizliğin içindeki şiddetin görünümleridir (Kızıldemir, 2016). Kapitalizmin değer tanımaz hoyratlığı tarafından sürüklenen bu üç karakterin de "öteki"ne yönelik bakış açısı, kapitalizmin ahlaki değerleri eşitleyip tesviye eden misyonundan pay alarak birer kurban karaktere dönüşmelerine yol açmaktadır. Üçü de ahlakın nötrleşmesi sayesinde, kötülüğü sıradanlaştırıp, -Nietzsche'nin yozlaşma olarak belirlediği- medeniyetin birer kurbanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çerçevede *Kış Uykusu*'nda, hınç kavramının varlığa gelişi, önce kişinin kendiliği üzerinden, akabinde de "öteki" ile ilişkisi bağlamında gerçekleşmektedir. Karakterlerin içinde bulundukları gecikme ve kendi içine kapanma hali, hınç duygusunun ikiyüzlülük, yalnızlık, haset, kin, kendini beğenme ve nefret gibi duygulanımlarla katılaşmasına, kişinin ötekilerle olan ilişkisinde de kesintilere ve arızalara sebep olmaktadır. Karakterlerin kendilerince inşa ettikleri ve ressentiment'le ilişkilendirilebilecek erdemler ise diğer aile üyelerinin sınamaları ve eleştirileri ile ters yüz edilmektedir.

Öte yandan aile üyeleri arasındaki entelektüel görünümlü tartışmalar sıklıkla içinde bulundukları gündelik gerçeklik ve diğer karakterlerin mücadele ettiği yoksulluk, çaresizlik durumlarıyla sekteye uğramaktadır. Taşranın kültürel atmosferi ve ona içkin olan toplumsal gerçeklik, seçkin rollerine sarılan karakterlerin hayali gündemlerini ilga eder. Bu noktada filmde ressentiment'in görünürleştirdiği diğer bir boyut da Aydın ve kiracıları arasındaki ilişkilerdir.

Aydın'ın, babasından miras kalan kiracıları İmam Hamdi, ağabeyi İsmail ve ailesiyle kurduğu ilişki, sınıfsal hiyerarşi ve kentsoylu-taşralı ayırımına dayanmaktadır. Uzun zamandan beri bu evde oturan ancak son zamanlarda çeşitli ailevi sorunlar nedeniyle yoksullaştıkları ve kiralarnı ödeyememelerinden dolayı Aydın tarafından evlerine haciz gönderildiği vurgulanan aile ile Aydın arasındaki ilişki, ev sahibi-kiracı hukukundan çok "ağa" ve ona tabi olanlar biçiminde kurulan arkaik bir feodal hiyerarşiyi anımsatmaktadır. Çeşitli bürokratik süreçler ve kâhya Hidayet gibi araçlar eliyle kurulan bu ilişki hem ekonomik hem de sembolik açıdan keskin bir ayırma karşılık gelmektedir. Bu ilişkide Aydın, kendisine çeşitli araçlar ve ritüellerle ulaşılabilen efendi konumundayken, tabi konumdaki Hamdi, İsmail ve Hidayet hınç ahlaki açısından belli ölçüde farklı imgeler sunarlar.

Yoksulluğun sembolik şiddeti ile din ve geleneğin boyun eğme ritüellerini fazlasıyla içselleştirmiş olan Hamdi, haksızlığa uğrasa bile alttan alan, kızsa da güler yüz gösteren, nefret etse de sevgi gösterisinde bulunan; bu bakımdan Hegel, Nietzsche ve Scheler'in görüşleri ekseninde köle ahlakını bir kimlik biçimi olarak benimsemiş bir karakterdir. İçinde bulunduğu ekonomik gerçeklik nedeniyle, uğradığı haksızlıklara tepki gösteremeyen ve ailesi adına fedakârlıkta bulunmak üzere Aydın'ın ayağına kadar giden, ondan defalarca özür dileyen, kendisine yönelen aşağılayıcı bakışları görmezden gelen Hamdi'nin gerçek duygularını ise efendinin bakışının uzaklaştığı anlarda yakalamak mümkündür. Scheler'e göre, intikam isteğinin bastırılması ressentiment'e yol açar ve ressentiment insanı, arzuyla iktidarsızlık arasındaki azap verici çatışmadan kaçamaz (Scheler, 2015: 73). Bu çerçevede Hamdi, öç alma duygusunu bastıran ancak nefretini kendi içinde büyüten, intikamını almak üzere en doğru zamanı kollayan hınç insanını örneklemektedir.

Filmin sermaye üzerinden kurulan hiyerarşi ve iktidar ilişkilerinde ve hınç tartışması bakımından en dikkat çekici karakterlerden birisi de İsmail'dir. İsmail, uğradığı haksızlığa boyun eğmeyen, baş edemeyeceği bir şiddetle karşılaşma ya da cezaevine konulma riskine rağmen Nietzsche'nin kavramsallaştırmasıyla şövalyece bir cesaret göstermekten geri durmaz. Her ne kadar karşılaştığı problemleri şiddete başvurarak çözmeye çalışsa da hınç tartışması

<sup>4</sup> *Kış Uykusu*'nun soğuk, sevgisiz ve ıssız atmosferi, kahramanların sıradan insana hitap etmeyen totolojik ve sonsuza akan konuşmaları, Çehov'un durum hikâyeleriyle benzerlik taşır (Daldal, 2018).

bakımından olumlu bir figür olarak konumlandırılmaktadır. Nitekim hedefiyle buluşamayan intikam duygusunun bastırılması ressentiment'e yol açarak daha tehlikeli sonuçlara yol açabilecek bir potansiyele sahiptir. Bu çerçevede, şiddet gösterileri ve aşırı alkol tüketimiyle tekinsiz bir karakter olarak betimlenen İsmail, ahlaki açıdan belki de diğer tüm karakterlerden daha tutarlıdır.

İsmail'in oğlu İlyas da başkaldırı girişimleriyle Nietzsche'ci bir eylemlilik biçimini sergilemektedir. Ancak intikam alma dürtüsü ile hareket eden İlyas, önce yediği tokatla fiziksel olarak, sonra da el öptürülerek simgesel olarak şiddete maruz kalır. El öpmek istemeyen çocuğun baygınlıkla sonuçlanan direnme iradesinin, karşı karşıya olduğu kastre edici kültürel atmosfer karşısındaki çaresizliği; hemen bir sonraki sahnede şiddet yoluyla boyun eğmesi öğretilen yıldı atıyla simgesel olarak bu coğrafyada yaşayan canlıların ortak yazgısı olarak genişletilir. Özgürce koştuğu çayırlarda kovalanarak yakalanan genç at, nefessiz kalacak denli boğazını sıkı iplerden kurtulmak için çabaladıkça suya ve çamura gömülür ve tüm direnci kırılana kadar işkence devam eder. Yakın çekimde, çenesini çimenlere dayamış, gözleri kapalı, kendinden geçmiş şekilde nefes almaya çalışan atın görüntüsü, Diken vd.'nin (2022) de vurguladıkları üzere, az önce yere yığılan çocuğun içine doğduğu coğrafyada kültürel bir özne olmak üzere karşılaşacağı hadım bırakıcı sürece ilişkin bir alegoridir. İntikam isteğini bastırmaya zorlanan çocuğun yazgısı, aynı zamanda bir hınç insanına dönüşmesi sürecine karşılık gelmektedir. Nitekim Scheler'in ifadeleriyle, intikam duygusu, "incinmenin bir kader olarak yaşandığı oranda ressentiment'e dönüşmeye yatkındır" (Scheler, 2015: 32). Bu noktada İlyas'ın karşısında duran gerçeklikle baş etme ve gücü ele geçirme stratejisi, bir yönüyle de taşrada büyüyen bir çocuğun sınıfsal konumunu da ele veren, polis olma hayaliyle somutlaşır.

Aydın ile bu karakterlerin ilişkilerinde bir aracı olarak işlev gören Hidayet de Hamdi'ye benzer bir ikiyüzlülük içerisindedir. Aydın'ın kendisine yönelik görmezden gelmelerine, azarlamalarına, sözlerine itibar etmeyişine, riyakâr bir alttan alma ile karşılık verirken, Hamdi gibi daha alt bir toplumsal bağlamla ilişkilendirilen karakterlere karşı aşağılayıcı tavırlar takınır. İsmail'le olan kavgada örneklendiği gibi tehditlerle karşılaştığında ise her ne kadar efendisine karşı cesaretini kanıtlama çabasından ödün vermese de korkakça davranır. Hidayete atfedilen ve Türk edebiyatı ve sineması içerisinde ağa ile tabi olanlar arasındaki ilişkiyi düzenleyen fırsatçı, korkak ama gaddar araçlara göndermede bulunan bu özellikleri hınç insanı tanımlamasıyla uyusmaktadır.

Ressentiment kıskacındaki bu karakterleri, eğri büğrü, mağaramsı yapıları, tepelere ve dağlara oyulmuş konutlarıyla, kadim bir yerleşim yeri olan Kapadokya'nın sönmüş lavlarla oluşmuş soğuk ve tümseklerle bölünmüş coğrafyasında bir araya getiren yönetmen, bu coğrafya ile insan varoluşunun karanlık dehlizleri arasında bir alegori oluşturmaktadır. Filmde öne çıkan neredeyse tüm karakterler; erkekler (Aydın, Hidayet, Hamdi, İsmail), kadınlar (Necla, Nihal), çocuklar (İlyas) hatta hayvanlar (atlar, tavşanlar), bu coğrafyaya sinmiş olan tahakkümcü güç ilişkilerinin ve kültürel dokunun fiziksel ya da psikolojik şiddeti karşısında aynı yazgıyı paylaşırlar ve ruhlarının karanlığında filizlenen hınç duygusu onları nefessiz bırakırcasına kuşatır.

### *Telafi Arayışları ve Çıkışsızlık*

Özgür Taburoğlu, ressentiment'in, kendi değerlerini yaratamayan toplulukların ya da kişilerin tavrı olarak tarif edilebileceğini vurgulamaktadır (2016: 65). Nuri Bilge Ceylan'ın, Kapadokya'nın sert iklimine ve kültürel atmosferine hapsettiği karakterleri de kendilerini hadım bırakan fasit dairelerini çeşitli stratejilerle kırmaya çalışırlar. Ne var ki bizatihi ressentiment'e temellenen bu arayışlar ve kendini ifade etme yollarının çok azı güç istencine yaratıcı bir çıkış sunabilmektedir.

*Kış Uykusu*'nun güç istenci ve hınç ekseninde en dramatik karakteri belki de Aydın'dır. Entelektüellik iddialarıyla, ince yeme, içme zevkleriyle, yaşadığı mekânlara sinen estetik beğenisiyle, Shakespeare'den, Voltaire'den yaptığı alıntılarla, kiracıları, din adamları ve

memleket meseleleri hakkındaki seçkinci söylemleriyle, kendisine ait güçlü bir imge kurmaya çalışırken aslında varoluşsal eksikliğini telafi etmeye çabalamakta ve giderek baş edilemez hale gelen ikiyüzlü, eril bir kibre sığınmaktadır. “Benim krallığım küçük olabilir ama en azından orada kral benim” sözlerinde kilitlenen kibir ve onaylanma arzusu, karakterin çoğu eyleminin güdüleyicisidir. Kendisinden yardım isteyen öğretmenin mektubunu okuduğu sahnede, onaylanma talebinin ardında yatan narsist kişiliği ve egoist benliğinin yıkıcı etkisi fark edilmektedir (Liktor, 2014). Öğretmenin mektubundaki, kendisine yönelik övgüleri özellikle ve vurgulayarak okur. Cömert bir ev sahibi gibi davranmaktadır ancak yoksulluk içinde çaresiz kalan eski kiracılarına karşı oldukça acımasızdır. Duman ve Beşgen’in (2021) de vurguladığı üzere, kişisel bir mekân olarak tanımlanan, otelin kamusal merkezine uzak bir yerde konumlanan, zevkle döşenmiş ve çoğu kez karanlığın egemen olduğu odası, diğerleriyle arasına koyduğu mesafenin belki de en somut göstergesidir.

Aydın’ın, narsisizmin ve egoizmin eşlik ettiği hınç duygusu, tüm ilişkilerine sirayet etmiştir. Karısı Nihal ile ilişkisi de bu eksende kurulmuştur. İmam Hamdi’nin gıyabında yaptığı eleştiriler de narsist bir söyleme ev sahipliği yapmaktan öteye geçemez. Aydın’ın hınçla şekillenen benlik gösterileri, ötekinin varlığını kastrasyona alan bir meydan okuma şeklinde kendini göstermektedir (Diken vd., 2017). Karakterin davranış ve söylem düzlemi, içi boşaltılmış ahlak ve bastırılmış kindarlık doğrultusunda sahte Mesih olma talebini imlerken, Mesih olma iddiası, fırsatçı egosunun yeniden üretimini mümkün kılmaktadır (Liktor, 2014).

Ne var ki Aydın’ı, kız kardeşi de dâhil kimse ciddiye almaz. Bu yüzden de mutlu olduğu tek yer mağarasıdır: orada hayallerle ve gölgelerle yaşar. Burada geçen bir sahnede, pencereden dışarıyı izleyen Aydın’a doğru arkasından yaklaşan kamera, onunla birlikte daracık pencereden dışarıya doğru yönelir. İçerinin karanlığı ve pencereden gelen yüksek ışığın oluşturduğu yüksek kontrast, aydının içsel dünyasının karanlığı ile içinde bulunmak istediği dünya ya da olmak istediği kişi arasındaki aşılmaz mesafeyi imler. Bu haliyle Aydın, güç istenci doğrultusunda “kendiliğini” kendi elleriyle örselemiş modernizm sonrası değer bunalımına giren bireyin tipik bir örneğidir (Baki, 2021).

Eşinin iktidar alanından uzaklaşarak, kendine bir alan açmaya çalışan Nihal’in ise neredeyse tek uğraşısı yardım faaliyetleridir. Öğretmenler ve gönüllülerle kurdukları bir grupta, bölgedeki okulların ihtiyaçlarına destek olmak üzere yardım organizasyonları yapmaktadır. Scheler, modern toplumda şefkat, acıma, yardımseverlik, tutumluluk gibi ahlaki yüceltmelerin pek çoğunun, hedefinden saptırılmış ressentiment duygusu üzerine konumlandığına dikkat çekmektedir (2015: 200). Nitekim gerçek nedeni ortadan kaldırmaya ya da o nedene karşı tepkisini ortaya koymaya gücü ve cesareti olmayan köle ruhlu insan, ortaya çıkan ruhsal gerilimi çeşitli yollardan ödünlemeye yönelmektedir (Oktan, 2018). Neden ve sonuç arasındaki bağlantı belirsizleştiğinde ise hınca temellenen eylem, çok farklı biçimlerde ortaya çıkabilmektedir (Taburoğlu, 2016: 69). Bu çerçevede ressentiment, ahlak anlayışının yapılanması konusunda “kötü” olanın “iyi” görünmesini sağlayacak kadar muazzam bir etkiye sahiptir (Scheler, 2015). Filmde, Nihal’in yardımseverlik konusundaki ikiyüzlü yaklaşımları bu tartışmaların yönetmen tarafından da referans alınmış olabileceğini düşündürmektedir. Öyle ki Baki’nin de vurguladığı üzere, Nihal’in, Aydın’a gelen yardım talebine yaklaşımı ve yardım çalışmalarından onu uzak tutma yönündeki çabaları, aslında bu girişimlerinin kendisine Aydın’sız bir iktidar alanı açmaya çalıştığının ipuçlarını vermektedir (2021: 211). Aydın’ın kendince kurduğu kibir kulesinin çaresizliğe dönüşmesi gibi Nihal’in girişimi de Dostoyevski’nin *Karamozov Kardeşler*’ini anımsatan (Zengin, 2019: 64) bir sahneyle gerçeklik ilkesine yenik düşer. Kiracılarına, yardım etmek üzere, götürdüğü paranın İsmail tarafından ateşe atılmasıyla, merhamet edene yönelik hınç ve öfke görünürleşirken, Nihal gerçeklikle temas kurar; yardımseverlik maskesi düşer ve dibe vurur (Diken vd., 2017: 65).

Necla ise kötülüğe iyilikle karşılık vermeyi öğütleyen ve Tolstoy’a referans veren entelektüel bir söylem ortaya atarak içinde bulunduğu hadımlık durumunu telafi etmeye çalışmaktadır. Karakterin pasif direniş söyleminin odak noktasını oluşturan kötülüğe



karşı koymama teması, Tolstoy'un şiddeti tümüyle reddederek kurulu düzene katılmama biçiminde pasifist anarşist tavrını anımsatmaktadır (Zengin, 2019: 61). Filmde kötülük, hem Necla'nın eski eşine karşı duyduğu öfke ve kırgınlığı hem de çevresindekilere karşı hissettiği nihilist duyguları temsil eder. Necla, aktif bir mücadele yerine, acısını içselleştirip çevresine yönelik pasif-agresif davranışlar sergileyerek iyilik ve kötülük arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktadır (Diken vd., 2017).

Necla'nın Tolstoy'a uzanan ve kökeni Hristiyan ahlakına dayanan söz konusu ahlak anlayışı, hınç tartışmaları bağlamında da önem arz etmektedir. İncil'de açık bir biçimde dile getirilen ve intikamı imkânsızlaştıran bu öğreti, Nietzsche'nin yaklaşımında doğrudan köle ahlakıyla ilişkilendirilmekte ve ressentiment'in kaynağına yerleştirilmektedir (Nietzsche, 2008). Nietzsche'nin (2017) "güç istenci" tezinin aksine, Necla güçten düşerek, kötülük karşısında pasif bir direnişi önermektedir. Kötülükle olan mücadele şekli, -hınç ile negatif bağlarını açığa vururken- hayatının merkezine konumlandığı vicdan sorgusunun sıra dışı söyleminde kendisini göstermektedir. "Beni öldürmek mi istiyorlar, buyursunlar öldürsünler" cümlesi Necla'nın nihilist tarafının bir yansıması gibidir. Necla, Aydın'ın aksine Mesihvari bir ahlak savunucusu olup çıkarken (Diken vd., 2017), Hegel'ci bir perspektifle, kötülük yapanın eylemlerini, varlığının nihai belirleyicisi olarak görmektedir (Hegel, 2015). Necla'nın bu yaklaşımı, eski eşiyile olan ilişkisini yeniden tamir etme arzusu ya da eşinden ayrılarak düştüğü yalnızlık duygusuna ve kardeşinin ailesiyle birlikte olmaktan duyduğu rahatsızlığa temellendirilir. Buna karşın, kötülüğe karşı gösterdiği ancak söylem ve eylemi birbiriyle örtüşmeyen bu nihilist tutum, içsel dünyasında yaşadığı çatışmaları ve duygusal çöküntüsünü daha da derinleştirmektedir.

#### *"Amor Fati" Ya Da Kendine Yönelen Ben*

Nietzsche, ahlak felsefesi üzerine yapıtlarında, hayatı evetleme, yaşamı tüm zorlukları ve terslikleriyle olumlayabilme önerisini, nihilizme bir panzehir olarak sunmaktadır (Karatekili, 2016: 186-187). Hegel'in efendi ve köle ayrımının da özünü oluşturan bu yaklaşım, özneliği, kendisine benzemeyeni "değilleyerek" değil, kendi üzerine düşünen, içkin bir tasarım olarak kurma fikrine dayanmaktadır. Nietzsche'nin "amor fati" olarak adlandırdığı ve hınç dolu köle ahlakının karşısına konumlandığı kendine yönelen benlik tasarımı, Nuri Bilge Ceylan'ın da *Kış Uykusu*'nda, samimi bir öznellik hali olarak önerdiği çözümdür ve bu konuma filmde yalnızca efendi tanımlamasına en yakın kişi gibi görünen Aydın erişebilmektedir. Aydın, eski arkadaşı Suavi'nin evinde Öğretmen Levent'le olan diyalogunda, ertelenmiş bir katarsis yaşar ve tüm benliğini dışa vurur. Bu sahne bir iç hesaplaşmayı ve aynı zamanda dürüstçe yapılmış bir itirafı da içermektedir (Diken vd., 2017). Aydın -Voltaire'den- bir alıntı yaparak Levent'e karşılık verir: "Aldanmak, yaptığımız her işte şaşmaz yazgısı hepimizin. Her sabah parlak işler tasarlar, gün boyu budalalık ederim." Aydın bu sahne ile birlikte kış uykusundan uyanan bir budala kılığına bürünmüş, varoluşunu kusak serbest bırakmıştır. Bu bağlamda, otel için satın aldığı ve daha sonra özgürlüğüne kavuşturduğu at da Aydın'ın kendiliğini temsil eden bir metafor olarak değerlendirilebilir. Atın bağlı bulunduğu karanlık mağaraya girer ve onu özgürlüğüne kavuşturur. Platon'un "Mağara Alegorisi" (Platon, 2010) ışığında Aydın'ın yaşadığı katarsis, gerçeklikle tanışıp özgürlükle buluşan filozof imgesini anımsatmaktadır.

Aydın'ın film boyunca kibir, narsistik bir benlik yansıması ve seçkinlik tavrı biçiminde maskeleyişi hınç duygusu, eşi ve kardeşiyle yaşadığı gerilimli kopuşlar ve öğretmen dolayısıyla kendi gerçekliğiyle yüzleşmesinin ardından, asıl yüzüyle ortaya çıkar. Filmin sonunda eve dönen Aydın'ın, pencereden kendisine bakan Nihal'e yönelik sözleri, baştan beri kendinden emin görünümlü bu karakterin içinde taşıdığı kırılmanın, sevgisizliğin, aidiyet arayışının ilk defa dile dökülmesidir. Gururu nedeniyle sevgisini ifade edemeyişi, derin bir kış uykusuna kısıp kalmasının nedeni olarak sunulur. Eksiklik hissinden kaynaklanan ve ödünsüz bir tamlik hissi yansılamak için başvurulan stratejiler, ilk defa Aydın'ın bünyesinden uzaklaşır ve kendisiyle yüzleşme cesaretini göstererek asıl benliğini sergilemeye yönelir:

“Beni bir uşağın gibi, bir kölen gibi yanına al ve hayatımıza senin istediğin gibi de olsa devam etmemize izin ver. Beni affet.”

Yönetmenin bir tür tekâmüle erme durumu olarak konumlandığı bu itiraf ve kabullenmeyi bir susma ritüeli biçiminde kurması ise oldukça ilginçtir. Öyle ki Aydın’ın bu sözleri, kameranın uzaktan görüntülediği, yağmaya devam eden karların altındaki Kapadokya gibi derin bir iç sesi olarak bastırılır ve yüzeye ya da muhatabına ulaşır ulaşmadığı belirsiz kalır. Yönetmen, bu finalle, belki de kendi söylemince baskılanan eril içsel dünyanın ne kadar derine kök salsın ne kadar şiirsel ve içten olsa da bu topraklara içkin, ortak bir kader olarak, bir tür iç sesi halinde kalmaya mahkûm olduğunu vurgular.

Dekorların yıkıldığı, insanın sefaletinin tüm çıplaklığıyla görüldüğü bir evrende insan olmanın çaresizlikleriyle yüzleşen Aydın, bir aydınlanma yaşar. Eşine yazdığı mektup da bu yeni bilincinin dışavurumudur (Baki, 2021: 211). Karakterin kendini kabullenışı samimiyetsizliğini sona erdirirken, yaratıcı bir eylemliliğe doğru adım atmasını sağlar. Yıllardır planladığı Türk Tiyatro Tarihi isimli kitabını yazmaya başlaması, içkin bir tasarım olarak kendini gerçekleştirme girişiminin de ilk adımı olacaktır.

Böylece, yüzeydeki masalsı kayaların altında yüzyıllar boyunca inşa edilen göz göz odalar ve her biri bir öncekine eklenen yaşamların sunduğu gizem gibi, kendi derinlerinde de bir gizem taşıyan ve arkaik kalıntıların gölgesinde var olan bu karakterler arasında, yalnızca kendi gerçekliğini kabullenen Aydın’a bir çıkış yolu gösterilir. Yönetmenin hınç etiği bağlamındaki söylemi ise öğretmen Levent’in sözleriyle aktarılır: “Dimdik duracağız, çünkü insana yakışır olan bu.” Eğilmeyeceğiz, bükülmeyeceğiz, ağlamayacağız yani, zırlamayacağız. Dimdik duracağız. Bize yakışan bu.” Levent’in uzun söylevinde vurgulanan ve yönetmenin modern bir özne idealine ilişkin yaklaşımını dillendiren; sürü insanlarından farklılaşan, kendini yenileyen, diğer insanlarla olan çelişkilerinden beslenen, bu çatışma alanlarından yaratıcı sonuçlara varabilen özne hali, Nietzsche’nin üst insan tanımlamasıyla da büyük ölçüde örtüşür.

## Sonuç

Nuri Bilge Ceylan filmlerine egemen olan temel temaları araştıran Diken vd., bu filmlerin evsizlik, nostalji, göç, mekânsızlık ve süre deneyimlerini, zamanın ve mekânın kendine özgü konfigürasyonları biçiminde ele aldığını; anlatıların tekrarlayan bir yokluk duygusuyla meşgul olduğunu, kurtarıcı bir çözüm ve kapanış sunmadığını; bu filmlere kalıcı ve her yere yayılmış bir keder, melankoli ve bıkkınlık duygusunun egemen olduğunu (2022: 4) tespit etmektedirler. Çanakkale’nin yenice ilçesinde mutlu bir çocuk olarak büyüyen yönetmenin, ablasının eğitimi için İstanbul’a taşındıktan sonra nostaljik bir geçmiş olarak anımsadığı kasaba imgesi ve doğayla iç içe bu uyumlu hayattan uzaklaşmanın getirdiği ve derinden hissettiği ıstırap (Daldal, 2017: 183), filmlerinde karakterlerin dünyasını kuşatan bir tür lightmotif olarak iz bırakmıştır. Ceylan da kendisiyle yapılan bir röportajda, bu ıstırapa vurgu yapmakta ve özellikle Londra’da bulunduğu dönemde yaşadığı yoğun yalnızlığın bir tür içsel boşluk ve melankoliye dönüştüğünü ve bu duygunun sinemasının temellerinden biri haline geldiğini dile getirmektedir<sup>5</sup>. Ceylan’ın, filmlerini karakterize eden bu melankolik ruh hali, karakterlerinin dünyalarını şekillendiren, onları iktidarsız bırakan bir kuşatılmışlık ve iktidarsızlık haliyle birlikte var olmaktadır.

Kapadokya’nın eğri büğrü, mağaramsı volkanik yapısına, onun doğal olmayan doğasına yuvalanan *Kış Uykusu* da yönetmenin, sözü edilen iktidarsızlık ve melankolik ruh halinin egemen olduğu filmlerinden biridir. İnsan varoluşunun karanlık dehlizlerine işaret eden ve binlerce yıllık yaşam deneyimini biriktiren bu kadim coğrafya, aynı zamanda Ceylan’ın, insan ruhunda biriken kültürel kalıntıları, toplumsal bilinçdışına sinen güç istenci, intikam ve boyun eğme stratejilerini ve bunlara bağlı gelişen hınç duygusunun yol açtığı arızı ilişkileri tartışmaya açtığı arka planı oluşturmaktadır.

<sup>5</sup> (<https://www.youtube.com/watch?v=XuuUweXlpX4>)

Varoluşçuluk felsefesi bağlamında da oldukça zengin materyallerle dolu olan *Kış Uykusu*, insanın özgürlüğünün sorumluluk ve tercihlerle şekillendiğini gösteren zengin bir anlatı sunmaktadır. Özellikle özgürlük temasına eğilen varoluşçuluk düşüncesi, insanın özgürlüğü ve yaşantısı arasında paralellikler kurmaktadır. Bu bağlamda film, felsefi perspektiften okunduğunda yarım-kalmışlık, eyleme geçememe ve beraberinde gelen 'hınç' duygusunu merkeze alarak, öteki olana uzanımın arızı taraflarını açık etmekte ve efendi-köle diyalektiği bağlamında, bireyin olmamışlığına, öteki ile negatif etkileşimine eleştiriler yöneltmektedir. Gerçeklikten uzak karakterlerin varoluşsal anlamda kesintiye uğradığı bir dünyayı betimleyerek, insana dair anlamın sürekli kaçırıldığı, metafizik şiddetin ontolojik sessizlikle örüldüğü ıssız bir dünya portresi çizmektedir. Bununla birlikte yönetmen, Aydın karakteri üzerinden anlamın insan tarafından tekrar ele geçirilebileceği fikrini ortaya koyarak, çoğu filminin aksine *Kış Uykusu*'nu umutla sonlandırmaktadır.

Hayatın gerçeklerinden uzaklaşmış ve kendi içine kapanmış Aydın'ın bilinç dünyasını merkeze alan ve bir tür uyanışla sonuçlanan film, Aydın'ın yanı sıra, onun gibi narsistik ve mutsuz bir hayat süren küçük burjuva sınıfının yaşantılarına dair birçok ipucu ve göndermeye de sahiptir. Bu bireylerin, hayatlarının anlamsızlığı ve çaresizliği içinde can sıkıntısıyla bocalamalarını işleyen film aynı zamanda adaletsizlik, yoksulluk ve toplumsal baskı gibi sorunsallara da dikkat çeken eleştirel bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Böylece film, ahlak, modernleşme, Türk aydınının açmazları, kapitalist ilişkiler ve taşra gibi çeşitli olguları da ele alarak felsefe ile sinema arasındaki yakın ilişkiyi derinlemesine ortaya koyan bir eser olarak öne çıkmaktadır.

#### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

#### Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

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

#### Kaynakça

- Aydın, M. (2016). Hınç Üzerine. *Doğu Batı Dergisi*, 19(77), 137-148.
- Aymaz, G. (2018). Kötü Dünyanın Tasviri -Üçüncü Dünya Modernizmi ve Kış Uykusu. *Intermedia International E-Journal*, 5(8), 1-11.
- Aytaç, S., Göl, B., Yücel, F. (2014). Nuri Bilge Ceylan'la Kış Uykusu Üzerine. <https://altyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine/>. (Erişim: 27.06.2024).
- Baki, Z. (2021). "Kış Uykusu" Filminde Güç İstenci ve Yalnızlık. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi (INIJOSS)*, 10 (1), 208-215.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Benim Sanatım/Nuri Bilge Ceylan. <https://www.youtube.com/watch?v=XuuUweXlpX4>. (Erişim: 10.08.2024)
- Benjamin, W. (2020). *Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Eseri*. (Çev. Ogün Duman). İstanbul: Can Yayınları.
- Berkes, N. (2023). *Türkiye'de Çağdaşlaşma* (A. Kuyaş, Der.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Harvard University Press.
- Camus, A. (1997) *Sisifos Söyleni*, (Çev. T. Yücel). İstanbul: Can yayınları.

- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2014). *Kış Uykusu* [Sinema Filmi]. Türkiye: NBC Film.
- Daldal, A. (2018). Ceylan's Winter Sleep: From Ambiguity to Nothingness. *CINEJ Cinema Journal*, 6(2), 181–199. <https://doi.org/10.5195/cinej.2017.180>
- Deleuze, G. (2000). *Cinema 2: The Time-Image*, (Trans. by Hugh Tomlinson & Robert Galeta). The Athlone Press.
- Diken, B., Gilloch, G., Hammond, C. (2017). *Nuri Bilge Sineması Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü*, (Çev. A. N. Bingöl). İstanbul: Metis Yayınları
- Duman, Ş., & Beşgen, A. (2021). Sinemada Mekân-Karakter Özdeşleyimi Üzerine Bir İdeoloji: Kış Uykusu Filmi. D. Yıldırım, E. Haspolat, H. Sağlam, & S. C. Beritan (Dü) içinde, *Mekânı düşünmek*, 181-200.
- Erkal, K. (2023). Türk Sinemasında Taşralı-Kentli Sunumu: Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu Filmi Örneği. *Erciyes İletişim Dergisi*, 10(2), 819-844. <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.1162938>
- Gezgin, E., & Canbolat, A. A. (2019). On Boredom in Winter Sleep. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 9(18), 68-85.
- Gürbilek, N. (2004). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (2015). *Tinin Görüngübilimi*. (Çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınları.
- Karatekeli, E. (2016). Ahlakın Soykütüğü' de Hınç Duygusu. *Doğu Batı Dergisi*, 19(77), 181-192.
- Kesova, E. (2018). Kış Uykusu Filminde Türk Aydını İmgesi. *TRT Akademi*, 3(5), 164-185.
- Kılınç, B. (2019). Rus Düşüncesinin Türk Sinemasındaki İzleri: Yeraltı Ve Kış Uykusu Filmleri. *Intermedia International e-Journal*, 6(10), 36-47.
- Kızıldemir, G. (2016). *Söyleşiler: Nuri Bilge Ceylan. Mehmet Eryılmaz (Der.)*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Kızılkaya, M., İçöz, F. J. (2023). "Kış Uykusu" Filminin Varoluşsal Yaklaşım Çerçevesinde Değerlendirilmesi. *Fenerbahçe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Dergisi*, 3(1), 114-122. DOI: 10.56061/fbujohs.1184573.
- Kracauer, Siegfried (2015). *Film Teorisi-Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis Yayınları.
- Küçükömer, İ. (2021). *Düzenin Yabancılaşması "Batılama"*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Levinas, E. (1969). *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority* (A. Lingis, Trans.). Duquesne University Press.
- Liktor, C. (2014). *Bir Türkiye Alegorisi Olarak 'Kış Uykusu'*. <https://altyazi.net/>. (Erişim: 05.02.2024).
- Nietzsche, F. (2008). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*. (Çev. Ahmet İnam), İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2015). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. (Çev. Ahmet İnam), İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2017). *Güç İstenci*. (Çev. N. Epçeli). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2021). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. (Çev. Regaip Minareci), İstanbul: Can Yayınları.
- Oktan, A., Kılıç, Y. (2018). Öznesine Yönelen Hınç: Yeraltı. *1st International Conference on*



*Cultural Informatics, Communication & Media Studies Proceedings* E-Book 3-4 May 2018, Kuşadası, Turkey.

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

Pham, H.T. (2014). Breaking the Gaze: Ressentiment, Bad Faith, and the Struggle for Individual Freedom. <https://summit.sfu.ca/item/13898>. (Erişim: 16.05.2024)

Platon, (2000). *Devlet*, (Çev. S. Eyüpoğlu, M. A. Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sartre, J. P. (2011). *Varlık ve Hiçlik* (Çev. T. Ilgaz ve G. Ç. Eksen). İstanbul: İthaki Yayınları.

Scheler, Max (2015). *Hınç* (Ressentiment), (Çev. Abdullah Yılmaz), İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Taburoğlu, Ö. (2016). İntikamı Alınmamış Hınçlar: Nietzsche ve Scheler. *Doğu Batı Dergisi*, 19(77), 65-80.

Şahin, M. (2021). *Türk Sinemasında Seküler ve Muhafazakâr Sınıf Habitusu: Yeni Türk Sinemasında Yeni Orta Sınıfların Temsili*. Konya: Literatürk Academia.

Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman* (Çev: F. Ant). İstanbul: Agora.

Yardımcı, H. Ç. (2023). "Bizi Öldürmeyen Şey Güçlendirir mi?": Nietzsche'de Acı, Ressentiment ve Politika. *ViraVerita*, (17), 48-71. <https://doi.org/10.47124/viraverita.1260579>.

Zengin, H. S. (2019). Kış Uykusu'nu Kant ve Nietzsche Etiği Çerçevesinde Düşünmek. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, (34), 49-76. <https://doi.org/10.17829/turcom.471042>.

-Söyleşi.Interview-

## Semih Kaplanoğlu İle Söyleşi<sup>1</sup>

Muhammed Safa Karataş

**M. Safa Karataş:** Herkese merhaba, günaydınlar. Bir hafta sonu Ankara soğuşunda buraya kadar geldiğiniz, bizi dinlediğiniz için özellikle teşekkür ediyorum. Bu önemli buluşmada bizlerin yanında olduğunuz için tekrar teşekkür ediyorum. Türk sinemasının en önemli isimlerinden biri olan Semih Kaplanoğlu ile beraberiz. Semih Kaplanoğlu sinemasına dair hepimizin muhtemelen birçok fikri var. Ama yönetmenimiz buradayken benim kafamda yer alan birtakım meseleleri onunla konuşmaya gayret edeceğim. Ardından da siz değerli dinleyicilerin sorularını alabiliriz. Öncelikle ilk filminden itibaren *Herkes Kendi Evinde*, *Meleğin Düşüşü*, *Yusuf Üçlemesi*, *Buğday* ve daha sonrasında *Bağlılık* serisinde hem bir ev atmosferi kurduğunuz hem bir mekân üzerinden zamana bakışınız, üzerinde düşündürüyor bizi. Mekânı algılama ve zamana filmler üzerinden bakışınızı merak ediyorum. Belki oradan başlayabiliriz hocam.

**Semih Kaplanoğlu:** Öncelikle beni buraya davet ettiğiniz için çok teşekkür ederim. Çok önemli bir toplantı olduğunu düşünüyorum. Çünkü sinemanın eğlencelik kısmı ya da popüler kısmı dışında sinemanın çok daha önemli bir meselesi var. O da kalbe ve akla ve düşünceye dönük yönü. Bana gelirse, yani ben film yapma serüvenimde üç tane önemli mesele üzerinden yaklaşmaya çalıştım. Bir tanesi insan, bir diğeri varlık ve zaman. Bu üç kavramın birleşke noktalarında film yapma sebebini, arayışını buldum kendimde. Zaman, biliyorsunuz aynı zamanda sinemanın da hammaddesi. Bunu Tarkovski de söylüyor. Bunu başka yönetmenler de söylemiş. Çünkü biz filmleri, sahneleri, görüntüleri süreyle ölçüyoruz. Yani üç dakikalık bir görüntü, otuz saniyelik bir görüntü ya da doksan dakikalık bir film, yüz dakikalık bir film. İşin bir boyutu bu... Öbür boyutu; insan ölümlü bir varlık ve yaşadığı, bulunduğu dünyadaki yaşadığı süreci zamanla ölçüyor aynı zamanda. Yani zaman tefekkürü ya da zaman algısı bizi doğrudan aslında ölüme, ölüm de tekrar hayata döndürüyor. Ölümü düşünmek, insanın kendisini düşünmesini de, kendi hayatını düşünmesini de getirdiği için burada yaptığımız, sanatın yaptığı her şey bir anlamda insanın zaman idrakini ve kendini inşasını ve kendi zamanının uyuşunu meydana getiriyor. Ve medeniyetler bugün; tek bir medeniyetin maalesef hükmü ve baskısı altındayız. Ve ancak onun bize dayattığı zaman düşüncesi içerisinde düşünmeye ve yaşamaya zorlanıyoruz. Hâlbuki geçmiş medeniyetleri ayırtıran şeylerden bir tanesi de onların zaman algısı, zamanı nasıl anladıkları, zamana ne atfettikleri. Çünkü bu, doğal olarak ölümü de aynı zamanda getiriyor. Buradan yola çıkarak gideceğimiz nokta, yani benim gittiğim nokta varlığa geliyor. Yani varlığın tezahürünü, varlığın yeryüzündeki ve insandaki karşılığını görmek ve anlamak. Bunun da tabii gene zamanla bir bağı var ve tabii mekân ile. Mekânla olan ilişkim, benim filmlerimde ev, zikredildiği gibi önemli bir yer tutuyor. Evle ilgili, Gaston Bachelard diye çok önemli bir filozof var. Biliyorsunuzdur, sizin gibi felsefeyle ilgilenenler biliyordur. Onun *Evin Poetikası* diye bir kitabı vardır. Ben o kitabı okuduğum zaman gerçekten mekânla, evle, kendi evimle, ev kavramıyla çok benzer bir yaklaşımım olduğunu fark ettim. O kitapta diyor ki, insan, hayatı boyunca doğduğu, dünyayı gördüğü, hayatla temasa geçtiği mekânı arar. Ve o evi, o çocukluk evini daha sonra gittiği her yerde, yeniden yaşantıya geçtiği, yeniden bir ev kurduğunda ister istemez, belki bilinç dışı o evi tekrar kurmaya ve oranın konforunu oluşturmaya çalışır. Ben de sanırım 1963 yılında

<sup>1</sup> Bu metin, 7. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu kapsamında 7 Aralık 2024 tarihinde Semih Kaplanoğlu ile gerçekleştirilen söyleşinin, gözden geçirilerek deşifre edilmiş halidir.

içine doğduğum evin ve o evdeki mekânı hatırladığım kadarıyla belleğimde - çünkü o evde biz herhalde 10 yaşına kadar yaşadık - hayatla kurduğum temas, suyla, bahçeyle, hayvanlarla, anne babayla ve diğer komşularla kurduğum ilişkinin arayışını belki de, Gaston Bachelard'ın dediği gibi, önümüzdeki film ürettiğim zamanlarda, belki yeniden o evi kurmaya çalıştım. Bazen buna böyle bakıyorum gerçekten de bazı ayrıntılar görüyorum. Özellikle *Bal* filminde bu mekân, o ev aslında gerçekten de benim kendi evimin yeniden kurgulanması gibiydi. Bunun dışında, mekân duygusu sadece mekânın fiziki ölçeğiyle ya da rengi, görüntüsüyle alakalı değil. Aynı zamanda o mekândaki yaşantının ve anıların, aslında işin bir de rüya kısmı var, rüyada kurulan mekânlar da var. Bütün bunların terkibi, aslında belki de sizin filmlerde ya da bizim, yönetmenlerin filmlerde kurdukları mekânları bir anlamda oluşturuyor. Ben filmlerimi yaparken, çok uzun zaman o filmin geçeceği mekânı ve yeri, mevsimi, ışığı, çerçeveyi ararım. Çok uzun sürer bu. Yani bazen 6-7 ay seyahat ederim o yeri bulmak için. Çünkü bildiğim bir şey var demek ki, aradığım bir şey var. Yani bildiğim bir şey. İşte o bildiğim şey aslında, başta da söylediğim gibi, bu belleği sadece görüntü olarak ya da eşya olarak değil, kokular, ışık, iklim gibi usuller de buna dâhil, o terkibi, sizin kurduğunuz, kurulmuş, içine doğduğunuz o terkibi bir şekilde yeryüzünde aramanın derdi... Senaryolarımı da aslında hiçbir zaman bir senaryoyu... - ben şimdi senin sorunu aldım nerelere gidiyorum (*Gülüştürmeler*) - Senaryoyu da aslında hiçbir zaman mekânı bulmadan tamamlamış saymıyorum kendimi. Çünkü o mekânı senaryoda yazacağım, geçtiğini düşündüğüm ya da hikâyede geçtiğini düşündüğüm, istediğim, hayal ettiğim mekânı üç aşağı beş yukarı bulduğumu düşündüğümde, oradaki hayatın, işte yine insanlar, ağaçlar, hayvanlar, gün batımları, rüzgârlar, her neyse... Bütün bunları da aslında içine, o senaryonun içine yerleştirmek gerektiğini düşünüyorum. Yani ben şöyle yapmıyorum, bir senaryo yazıp her şeyi bitirip oturup gidip film çekmiyorum. O hayat, o filmin içine girmesi için kapılarını açıyorum o senaryonun ve oraya bir sürü şey alıyorum. Gerçek şeyler yani, gerçek şeyler. Ve onların içinden bir eleme yapıp senaryomu orada öyle tamamlıyorum. Biraz dağınık konuşuyor olabilirim ama yine de bağlamaya çalışıyorum bir şeyleri birbirine. Soruna böyle bir cevap verdim.

**M. S. K.:** Hocam çok sağ olun. Zaten şu anda konuşurken bir düşünme gerçekleştirdiğimiz için normal sapmamız. Ben yine bir akış olsun diye, hem filmlerinizi hem de filmlerinizin üzerine bir akış olsun diye sadece sorular sorma gayretindeyim. Söylediğiniz gibi o mekân, zaman ve insan algısı bütün filmlerinizi zaten mevcut. Ve yönetmen sineması dediğimiz şey zaten bunlarla ancak anlaşılabilir. Yine bu filmlerinize, filmografinize baktığımızda şiirin etkisini, şiirin gücünü zaten şiirle meşgul olduğunuzdan, ilk anlardan, belki sanatta ilk tanıştığınızdan beri şiirle ilgilendiğiniz için sinemanızın şiire yaklaşan ya da şiiri sinemaya yaklaştırdığınız bir öz var. Yani şiirsel bir öz, sanatın özü gibi. Şiir ve sinema arasında bağ kurduğunuzda ya da film yaparken o arka planda şiir nasıl etki ediyor sinemada? Ya da şiir ve sinema üzerinden filmlerimizi yorumlamamız mümkün tabii ama sizin şiir ve sinema üzerine kurduğunuz bağ nasıl?

**S. K.:** Yani şiiri ilk işittiğim yer ve zaman, çocuklukta başlamış bir şey. Annem şiir okuyan bir insandı, insandır, hala hayatta. Onun çok kalın bir şiir defteri vardı. Ben ilk okumaya başladığım zaman o defterdeki şiirleri okumaya başlamıştım. Yabancı şairler, Türk şairler, Yunus Emre, yani çok farklı bir desteydi o aslında. Ve şiirin sihri diyeyim, o benim gönlüme çok erken yaşta düştü. Sonra ben de kendi kendime yazmaya başladım bir şeyler. Bunun sinemadaki etkisi ne olmuş olabilir? Bir tanesi şu herhalde, az görüntü ve az elemanla, sinemanın kendi elemanlarıyla, çok hissini verebilmek. Ve bu bir derinleşme ve katmanlar. Şiirin sözüyle sırlı kalmayıp sizi başka bir manaya götürüşü, bir manaya açışı kelimelerin. Kendilerini tek başlarına bir tek şey ifade ettiğinde, ama onlar yan yana geldiğinde bambaşka bir yere sizi götürdüğünde aldığınız etkinin, çok bilinçli değil belki ama sinemada karşılığını aramak gibi bir motivasyonu olmuş olabilir. Benim filmlerimde uzun sessizlikler, tefekküre açık görüntüler ve durumlar vardır. Bunun sanıyorum şiirle bir bağı var. Son filmim *Bağlılık Hasan*'da, o ilişki nasıl kuruluyor ona dair kesinleşmiş bir yargı olarak değil ama, bir anlama, bir bakış, bir

ilişkilendirme olarak söyleyebilirim. Filmi çekeceğim Çanakkale bölgesine gittiğimde, birçok yere gittim aslında Bursa, Çanakkale, Ege bölgesi, Akdeniz bölgesi... Böyle tarımın yapıldığı, endüstriyel tarımın yapıldığı bir yer arıyordum. Filmde de bir ağaç var, o ağacı filmi görenler biliyordur. Mekânı dolaşırken Çanakkale’de, o bölgede, Orman Müdürlüğü’nü kereste ağaç, kesilmiş ağaçları depoladıkları yerler de gördüm. Oraları görünce girdim ve içlerine bakmaya başladım. Aslında senaryomda öyle çok net bir mevzu yoktu. Baktım bütün o ağaçların hepsine, işte bu koca çamlar, ne bileyim işte, bir sürü farklı tür ağaç, kütükler böyle üst üste yığılmışlar, belki sizler de görmüşsünüzdür. Bunların her birine birer numara vermişler. Orası böyle ağaç mezarlığı gibi bir şeydi. Ve ben oraya girdiğimde bir baş dönmesi yaşadım. Çünkü bu kadar çok ağaç, bu kadar çok rüzgâr demek, bu kadar çok yıl demek, bu kadar çok kar, yağmur, bellek demek, o ağaçların hepsinde bir bellek, geldikleri yere ait bir dünya vardı. Ve onlar sanki bana, bizi anlat dediler. Ve filmin içerisinde bir rüya sahnesi olarak, karakter büyük bir ağacın kesilmesine müdahale etmiyor. Onun göz göre göre kesilmesini sağlıyor aslında ana karakter. Sonra rüyasında gidip kesilmiş olan o ağacı aramaya başlıyor, o kütüklerin arasında. Bu işte benim şiire olan aşinalığımın dünyada sinemadaki arayışımın belki bir karşılığı olabilir. Biz çok büyük bir şiir medeniyetinin üstünde duruyoruz. Bizim en canlı ve kaybolmayan, belki ta nereden geliyorsak, Orta Asya’dan ya da başka bir yerden, bilmiyorum. Çeşitli şeyler... Ya da buradaysak... Bizde hep şiir bir pusula gibi olmuş. Yani işte Yunus’u düşünün, bu kadar sene geçmiş. Neredeyse bin sene olacak. Yazdığı şiir hala canlı. Ve o dönemin Türkçesiyle yazılmış. Bugün hala biz onu anlıyoruz. Ve bize hayatı manâlandırma konusunda destek veriyor. Ve içinde aslında formüle edilmemiş hem bir bilgelik var hem de bir hayat felsefesi var. İşte o damarın mutlaka mimaride, sinemada, müzikte bir tohumu içimizdedir. Ve biz onu tekrar yaptığımız sanata taşıyoruzdur muhakkak, bilerek ya da bilmeyerek. Film yapmak aslında sanatla uğraşmak... Bu hangi alanda olursa olsun, insanın tekâmülüne hizmet ettiği sürece aslında bence değerli. Benim de buradaki çabam, aslında naçizane buna hizmet etmek. Yani insana hizmet etmek... İnsanın varoluşunun sorularına yeni sorular eklemek. Bunu da burada keseyim şimdi. Bu kadar felsefecinin yanında ahkam kesmeyelim (*Güllüşmeler*).

**M. S. K.:** Estağfurullah hocam. Hocam ben Yunus’tan bahsettiğiniz için oradan yola çıkarak, Yunus’un şiirinde de vardır sehl-i mümteni... Çok sıradanmış gibi görünen, çok basitmiş gibi görünen ama bir katmanlı yapısı olan. Aslında sizin sinemanız da, ben öyle algılıyorum daha doğrusu, çok sıradanmış gibi görünen ama filmleri incelediğimizde, ölü alanlara girdiğimizde, sizin dediğiniz gibi o susuşlarda katmanlanan bir yapısı var. Bunu kurmak, yani film yaparken bunu, tabii ki aklınızda böyle bir şey yok ama, bunu kurma üzerine neler söyleyebiliriz? O katmanlı yapıyı, derinliği.

**S. K.:** Şöyle diyelim, nesnelerin, yani görüntünün arkasını merak ettim ben hep. Yani görünenle yetinmedim ya da görünen tek bir şey olamaz, diye düşündüm. Ve onun arkasındaki anlamı hep kurcalamaya çalıştım. Yani iki, üç görüntü yan yana geldiğinde bunların meydana getirdiği anlam nedir? Ya da, dediğim gibi, bence bir sinemacı oturup bir şehrin meydanında ya da denizin kenarında ya da dağın başında saatlerce, sıkılmadan karşısındaki gördüğü şeye bakmalı. Ben çok uzun saatler, yani çocukluğumdan beri, yalnız başıma çok uzun saatler geçirebiliyorum. Doğada, şehirde ya da bulunduğum yerde... İzliyorum, takip ediyorum ve orada, kendi içindeki kurguyu, oradaki eşyanın ve diğerlerinin, varlığın tezahürlerini görmeye ve anlamaya çalışıyorum. Aslında şunu söyleyeyim, belki o anlarda da aslında ben bir film çekmeye devam ediyorum. Kurgusal bir şey üretmeyi sürdürüyorum. Size bir anımdan bahsedeyim. Venedik Film Festivali’nde, 2008 senesinde Abbas Kiyarüstemi ile tanıştım. Onun da filmi yarışmadaydı. İkimiz kalabalıktan biraz sıyrılıp, orada bir kahve vardı, festivalin kırmızı halıya herkesin yüklendiği bir anın uzağında. Oturup, ben Farsça bilmiyordum olarak, o da çok az Türkçe şeyler söyledi. İngilizcesi yoktu, Fransızcası yoktu. Böyle iki saat falan biz orada onunla oturup insanları seyrederdik. Abbas’ın hep yanında küçük bir kamerası vardı, bir handycam. Bir gün böyle onunla otururken, sıcak bir saat, bir çocuğa dondurmacıdan bir dondurma almış annesi. Yürürlerken çocuk elden dondurmaya düşürdü. Külâhıyla beraber böyle yere düştü. Kadın, kızdı falan. Bunlar gittiler. Abbas kamerayı çıkardı, dondurmaya



tuttu. O dondurma o sıcakta erimeye başladı. Biz ayakları görüyoruz, ben de yandan seyrediyorum ne çektiğini. İşte dondurma eriyor. Dondurmanın erimesinin bir süresi var. Sonuna kadar eriyecek. Bu bir zaman... İkincisi ayaklar var. İşte o kırmızı halıya, o festivale giden kimisi süslü terlikler, ayakkabılar, takım elbiseler vs. onlar geçiyorlar. Kimisi basıyor, kızıyor. Bir köpek geldi, yalıyor. Ve o dondurma tamamen eriyip, ayak izlerine karışana kadar onu çekti. Bu işte bir film, bir kısa film. Ve Abbas dedi ki işte, Venedik 2008 benim için bu. Şimdi bu çok önemli. Sinemayla uğraşacak bütün arkadaşlara tavsiyem, sizi ayartacak bütün sosyal medyalar, şunlar bunlar, biraz uzaklaşıp bir duruma bakmak. Ve o durumun içinde bir zihinsel kurguyu takip etmek. O aslında size birçok şeyin arkasını gösterecektir. Yani hayatın içindeki kurguyu görmek aslında film yapmanın da bir yolu, bir yöntemi. Eğer ona alışırsanız, o bakışı geliştirirseniz, senaryoyu yazarken göreceksiniz. Eşya ile insan arasındaki ilişkiyi, mekânda insan arasındaki ilişkiyi çok daha kolay ve birtakım formüllere kaçmadan tesis etmenin yolunu bulacaksınız. Ben en azından öyle yaptım, yapıyorum.

**M. S. K.:** Hayatta kurulan bağ... Müthiş bir anekdottu hocam, ağzınıza sağlık. Belki bir röportajınızda şey diyordunuz, "şimdi hayat ölümü yasakladı". Şair de Sezai Karakoç da hayat bir ölümdür diyor aslında tam bunun zıttı olarak. Bu söylediğiniz cümle, hayatın ölümü yasaklıyor oluşu, buradan yola çıkarak sinemayı anlamlandırma.

**S. K.:** Şimdi tekrar başta dönüyoruz, çok güzel oldu. Yine zaman kavramına geliyoruz. Bugün kültür endüstrisi, sadece sinemada değil, bütün kültür endüstrisi dediğimiz şey, bu lafı da hiç sevmiyorum ama öyle maalesef, bizi meşgul etmek üzere kurgulanıyor. Bu ne demek, nedir meşgul eden şey? Bize zamanın geçişini, yani bizim ölümlülüğümüzü unutturmak üzerine hareket ediyorlar. Bu durumda da mesela çoğunuz bir filme gidip çıktığınızda, zaman nasıl geçti anlamadık diyorsunuz ya. Aslında işte o, sizin hakikatle kuracağınız bağı engelleyen şey o. Zaman şöyle geçti, zaman bir türlü geçmedi, zamandan sıkıldım, bu zaman beni yordu dediğiniz yere dikkat edin. O aslında orada bir şey sizi düşünmeye, kendi hayatınızı ve ölümü hatırlatmaya çalışıyor. Sanat zaten bu değil mi? Yani insanın ölümle en doğrudan bağı kuracak alanlardan biri bence. Çünkü burada sorular başlıyor. İşte ben kimim, neden yaşıyorum, neden bu dünyadayım, bundan sonra ne olacak gibi sorular. Bu sorular doğrudan zamanla, zaman da ölümle alakalı. İnsan olmanın en önemli şeyi ölümlülüğünü bilmesi... Ama ne oluyor bugün? Aslında her sektör ya da her endüstri bize hayatı daha da uzun yaşamamız, ölümü unutmamız üzerine kurgulanıyor. Çünkü ölümü hatırlayan insan aslında otoriteyle kurduğu ilişkiyi de başka türlü algılayacak ve düşünecektir. Bütün otoritelerle kurduğu ilişkiyi... Bunu çok önemli buluyorum ben. O yüzden ölümü yasaklayan, ölümü anlatmayan, ölümü bizden uzaklaştıran endüstriler aslında sabah akşam Filistin'i, sabah akşam Lübnan'ı, bugün Suriye'yi, yarın Ukrayna'yı ve oradaki katliamları bize normalleştirerek de gösterirlerken, aslında bir yandan ölümü de göstererek ortadan kaldırmaya çalışıyorlar. Buralara çok dikkat etmemiz gerektiğini düşünüyorum ben. Özellikle bugün hele ki Adorno İkinci Dünya Savaşı yaşandıktan sonra, bir sözü var onun diyor ki, bu andan itibaren artık şiir yazılamaz diyor. Yani insanlık bunu yaşadıkten sonra şiir yazılamaz. Umutsuz bir cümle gibi algılamayın. Tabi ondan sonra şiir yazıldı, yazılmaya da devam etti. Ama o bir nokta koydu oraya. Bugün de aslında bu yaşadığımız katliamların, bu insan hakkı ihlallerinin ortasında haksızlığın artık bir hegemonya olduğu, kimsenin sesini çıkaramadığı, baskının arttığı bugün de belki de artık film yapılamaz, sinema yapılamaz. Film değil sinemadan bahsediyorum konuştuğumuz manada. Çünkü ben sorguluyorum her gün, bütün bunları yaşarken, böyle konforlu bir ortamda, işte karavanların içinde oturan oyuncuların olduğu, ne bileyim işte yüz milyonlarca lira paraların harcandığı, sadece eğlendirmek için, sadece para kazanmak için, paraya odaklanmış sadece, bu endüstrilerin sabah akşam insanları uyuttuğu bu mekanizmaların içinde nasıl yer alabilirim, yer almamalıyım diye düşünüyorum vicdanen aslında. Ve o yüzden de kendi mesleğimi, yaptığım işi, yapmakta olduğum, düşündüğüm hikâyeleri, filmleri hep bu süzgeçten geçiriyorum. Yani bilemiyorum, bugün işte bu yapay zekâ, yeni teknolojiler vs. bunlara karşı değilim. İnsan bunları da yener aslında, bunları da kendine malzeme eder, başka

bir yere çıkartır sanatçılar, düşünürler. Mutlaka böyle olur ama o başka bir vaziyet ve durum olacaktır. O anlamda ölümlülük, ölümsüzlük kavramları üzerinde her zamankinden daha fazla düşünmeye ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Bütün bu baskı ve bütün bu gösteri dünyasına karşılık olarak.

**S. M. K:** Hocam ben son bir soru sorayım ondan sonra belki seyircinin soruları olabilir. Bu ölüm ve bu dünyanın çepeçevre bizi sarışından yola çıkararak. Uyku hali ve uyandıktan sonra yaşanmasını ümit ettiğimiz mucize... Yani filmlerinizde de bu anlam ya da bu imajlar benim zihnimde canlanıyor. Bir uyuma ve belki sonrasında yaşanabilecek mucize.

**S. K.:** Rüyalardan mı bahsediyorsunuz?

**S. M. K:** Evet hocam ve o rüyaların bize açtığı başka alanlar. Belki bu dünyaya dair anlamlandırmada eksik kaldığımız kısımların o uyku halinde, rüya halinde vuku bulması. Bundan sonra da seyirciye soru için döneriz hocam.

**S. K.:** Bu rüya faslı tabii önemli bir mesele. Çünkü bizim geleneğimizde, bizim kültürümüzde, tasavvuf kültüründe özellikle, talibin izlediği yolu geçerken gördüğü rüyalar ve onu mürşidiyle paylaşıyor olması ve mürşidinin onun rüyaları yoluyla onu anlaması, onun geldiği yeri görmesi bizde çok eski bir gelenek. Kadim doğunun geleneği... Rüya ile sinemayı hep birleştiren ya da sinemayı rüyaymış gibi, insanların rüyasıymış gibi gören bir anlayış da var. Ben o kısımda değilmişim. Ama Freud'dan önce, Freud'un insanın ya da Jung'un anonim bilinçaltı ya da bilinçüstü neyse kavramlarını 19. Yüzyıldan itibaren, ondan önce Bruno diye yine bir kişi var. Onun da vizyonlar diye rüyalar üzerinden kurduğu bir, Freud'un da hocasının hocası aslında bu kişi, mekanizma var, bir bakış açısı var. İnsan sadece bu dünyayla sınırlı bir varlık mı, yoksa aslında bu dünyadan gelip geçerken aslında bu dünya bir rüya mı yoksa gerçeğin farklı bir veçhesi mi gibi, işte şimdi bu sorular aslında sürekli soruluyor ve sorgulanıyor. Yani rüyaları sadece psikoloji biliminin bakış açısıyla ve onun sembolik, düz anlamda sembolik bence, kategorileriyle aktarmak ya da anlamak, o disiplinle sadece yorumlamak bence biraz kısır bir durum. Örneğin ben geçenlerde bir metinde rastladım. 16. yüzyılda dervişlerle mürşid-i kamil arasında bir diyalog geçiyor. Bu yazılmış bir şey. Bir derviş rüyasını anlatıyor. Diyor ki, ben rüyamda bir çam ağacı gördüm. Bir diğeri, işte ben diyor rüyamda bir sedir ağacı gördüm. İkisini de yorumluyor. Diyor ki sedir diyor çok sağlam bir ağaçtır, çok kuvvetlidir, ondan çok zor yanar, onun kokusu çok güzeldir, kemalata doğru bir gidişi simgeler diyor. Çam içinde çok aşklı bir ağaçtır diyor, çabucak yanar diyor, çabucak kül olur diyor. Ve anlıyorum ki o yazışmalardan, sözlerden o derviş rüyada kendisini görüyor aslında. Yani insan diyor ki gördüğünüz, rüyada gördüğünüz her şey sizsiniz, sensin diyor. Yani bir köpek de gördüğü zaman o da sensin. Bu şimdi o zaman bunu ters yüz edelim, buradaki manaları. O zaman hayatta gördüğümüz şeylerin de karşılığını aslında bu şekilde yorumlayabilir miyiz? Yani rüya yorumu o anlamda, o kültürel kodda diyelim ya da o inanç sisteminde, bizi çok derinleşmeye yöneltten bir şey aslında. Çünkü oradan hayata geliyoruz biz, orada kalmıyor yani. Oradan hayata geliyor ve hayattaki karşılığını aslında yorumluyor. Bir sanatçı da, bir yönetmen de ya da bir müzisyen de aslında duyduğunu, gördüğünü yorumluyor. Ona anlam katıyor ya da onun içindeki içkin anlamı alıp ortaya çıkartıyor. Bu anlamda bizim bu gelerekte öğreneceğimiz çok şey var aslında. Düşünce ya da bakış açısı açısından... Kullanırsınız, inanırsınız, inanmazsınız, zayıf bulursunuz, bulmazsınız... Ama orada bir şey var, orada inşa edilmiş, insanın tekamülünü anlamak açısından kurgulanmış, kurulmuş bir yapı var. Ben bunlardan da çok besleniyorum. Bunları okuyorum, bunlardan anlamaya çalışıyorum. Bu kadim bilginin, insana dair bilginin - tek yönlü bir şey olamaz - çok yönlü bir yapısı var ve bu yapıları okumak, anlamak, düşünmek ve hatta sinemada, filmde kullanmak bence benim başvurduğum yollardan biri.

**M. S. K.:** Hocam teşekkür ediyoruz. Bir on dakikamız var. Bu arada soru alabiliriz dinleyicilerden, varsa eğer.

**Seyirci 1:** Semih Bey öncelikle bu derinlikli ve keyifli sohbet için kendi adıma çok teşekkür ederim. Benim hızlıca sormak istediğim soru şu. Ben bir tarafıyla yönetmen sineması deyince de bir derdin, bir meramın ifadesi gibi bunu görürüm. Yani bir derdin imajlarla anlatımı, aktarımı gibi ki şu da bir ek olabilir belki zannımca. Bir dert demek bir öfke demektir. Yani yaşamdaki herhangi bir adaletsizliğin veya bir problematik durumun yarattığı öfke. Sizin derdiniz böyle yekten sormak gerekirse, meramınız nedir? Bunu bir cümleyle ifade edebilir misiniz? Sorum bu. Teşekkür ederim.

**S. K.:** Yani insanı anlarken kendimi anlamakla meşgulüm. Başka bir şeyim yok. Başka bir derdim yok yani.

**Seyirci 2:** Ben de hocama öncelikle hoş geldiniz diyorum. Sinemada son dönemde popüler ya da modern anlamda Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan tarzı sinemacılıktan bahsediliyor. Hocam bunun neresinde? Mekânsal seçim olarak ya da senarist anlamda benzer taraflarınız var mı?

**S. K.:** Yani biz bir kuşagız. Bir kuşak işte 90'ların ortasından itibaren diyeyim. Aslında ilk işaret fişeği bizim kuşakta Reha Erdem'den geldi *Ay* filmiyle. Sonra yanılmıyorsam Derviş'in *Tabutta Rövaşata*'sı var. Sonra Zeki var. Sonra Bilge. Sonra Yeşim Ustaoglu. Burada sayacağımız belli başlı yönetmenler var aslında. O bir kuşak, bir tür karşı çıkmak demeyeyim de, bizden önceki sinemanın yani Yeşilçam geleneği, Atıf Yılmazların ve daha böyle sosyalist, toplumsal içerikli film yönteminin, yolunun ideolojik anlamda karşı çıkmak değil de film yapma biçimini de aslında biz değiştirdik. Daha endüstriyel bir sinema yapısı varken biz çok küçük ekiplerle, 8 kişi, 10 kişilik ekiplerle kendimiz ışık alarak, ışıkları, teknik ekipmanı birbirimizle paylaşarak, ortak üretim alanları kurarak bir anlamda işe başladık. Bu bir kuşağın hareketiydi aslında ve daha çok merkezine bireyi alan, bireyin aslında kökleriyle şu anda bulunduğu yer arasındaki çatışmayı bir şekilde anlatan, görmeye çalışan filmler yaptık. Tabii ki o süreçte herkes birbirinden etkilenmiştir, birbirinden birtakım şeyleri devralmıştır, vermiştir, almıştır neyse. Ama bu kuşak hakikaten bir yandan da Türk sinemasının dünyada tanınmasına da katkı sağladı. Nuri, Zeki, hepimiz aslında kendi kültürümüzü, kendi dilimizi, dünyamızı bir şekilde dünyaya açmış olduk. Bu anlamda bence baya da özgün işler de ortaya çıktı.

**Seyirci 3:** Merhaba, ben Radyo Televizyon 1. Sınıf Öğrencisiyim. Adım Esin. Sizin *Bal* filminizi izlediğim zaman çok etkilenmiştim. Daha önce izlediğim filmlerden daha farklıydı zaman. Özellikle son sahnedeki bölüm. O kadar yavaş geçmişti ki bir uyanış yaşadığımı hissettim. Siz hiç böyle bir uyanış yaşadınız mı acaba?

**S. K.:** Ben ilk uyanışımı, yani sinemayla ilgili uyanışı, Tarkovski'nin *Ayna*'sını seyrettiğimde yaşadım. O film benim dünyaya tekrar doğuşumun sebebi oldu aslında. Çünkü o ana kadar içimde biriktirdiğim şiirin ve film yapma isteğinin bir kara kovanda yetişmiş balı gibiydi o. Beni çok etkiledi. Ondan sonra tamamen her şey değişti. Değişti hayatımda. O kadar dokunmuş bir yönetmen. Hatta 90'ların başında o filmi çeken görüntü yönetmeni var, Rerberg. Bir filmde çalışmışlar. Sadece o filmi çekmiş. Ben o zamanlar bilgisayar da çok yok, internet yok, o yok, bu yok. Daha Sovyetler bile tam dağılmamıştı galiba. Ben Moskova'daki sinematograflar, yani görüntü yönetmenleri kooperatifine faksler çekmeye başladım. Üç ay sonra cevap geldi Rerberg'ten. Çünkü Moskova dışındaymış, başka bir yerdeymiş. Demişler ki, bir adam sana 50 tane faks gönderiyor her gün. Geri döndü. Sonra telefonlaştık, onunla konuştuk da. O film hakikaten beni çok çarptı. Sonra 2010'da Paris'e gittim. *Bal*'ın orada vizyonu olacaktı, sinemalarda gösterilecek. Tarkovski'nin mezarı Paris'te bir uzak mezarlıkta. Orayı gittim, buldum. Valla mezarlıkta üç saatim geçti bulmak için yerini. Çünkü her şey Kiril alfabesi. Bir tane mezarlık görevlisi var, Rus ve hiçbir şey anlamıyor. Sonunda ama ta mezarlıkların sonuna doğru bir yerlerde buldum. Ona teşekkür etmeye gittim. Çünkü hakikaten bazı yönetmenler, bazı edebiyatçılar insanı bu anlamda etkileyebiliyor. Beni gerçekten çok etkiledi. *Buğday* filminde de ona bir selam vermeye çalıştım. Ne kadar aldı ne kadar bilmiyorum. Mesela size bir sır daha vereyim. Ben senaryo yazmayı nasıl öğrendim biliyor musunuz? Hep öğrenciler

gelip bana söylüyor, hocam senaryo, senaryo. Şöyle, o zaman video dönemiymiş. 80'li yıllar, 80'li yılların sonuna doğru. Her taraf VHS, Betamax falan öyle kasetler dolaşıyordu. Sevdiğim yönetmenler vardı. İstanbul Film Festivali'nde gördüğüm Antonioni, Bresson, Tarkovski... Onların kasetlerini aldım. Taktım makineye bandı ve birinci sahneden, ilk kareden başlayarak sahne sahne senaryosunu yazmaya başladım. İşte şurada şu diyalog geçiyor. Görüntü şöyle, altında bu var. Kamera hareketi böyle. Oradan sağa dönmüş. Burayı buradan kesmiş. Tam o kestiği yerden öbür sahneye şu ölçekle girmiş. Bir süre sonra bunu yazarken şunu fark ettim ki, aslında ben o yönetmenin zihninin içine dolaşıyorum. Onun dünyası, kurgusu, nasıl kurmuş, nasıl yapmış. Çünkü şöyle bir şey var, bunlar ham görüntüler de değil, kurgulanmış şeyler. Sonuçta bir kurgucuyla beraber çalışmış. Müziği nerede sokmuş mesela, müzik nerede girmiş? Sesleri nerede yükseltmiş, nerede alçaltmış? Böyle 9-10 tane filmi, bunların içinde işte Fellini var, Antonioni var, Bunuel var. 8-10 filmin senaryosunu çıkardım böyle. Biraz deli işi gibi görünebilir size. Ama gerçekten o yönetmenlerin, neyi nasıl yaptıklarını ancak öyle anlayabildim. Ve elimde senaryolar oldu. Ve o senaryolar bana bir süre sonra kendi yazdığım şeyler konusunda da fikirler verdi. Yani bir şey daha söyleyeyim. Bir de biz Atıf Yılmaz'la Kemal Tahir'in üçlemesi var ya bu *Esir Şehir* üçlemesi, onun TRT Televizyonu'na Atıf abiyle beraber senaryosunu yazdık böyle 18 bölüm falan. Tabii yapılmadı yani bizim sağ olsun TRT öyle şeylere pek bakmıyor. O zamanlar bakmıyor daha doğrusu. Şimdi eh yani. Ama orada da mesela Atıf abiden şunu gördüm. Yani bir adaptasyon nasıl yapılır işte daha ticari sinemadaki bir takım, ne diyeyim size, işte karakterin ortaya çıktığı an vesaire filan. Ondan da onları öğrendim Atıf abiden de. Allah rahmet eylesin. Çok düzgün bir insandı. Yani işte bir usta bir de kendinize seçeceğiniz, beğendiğiniz yönetmenlerden birisi. Bir yol gösterici. Bugün artık her şey çok daha kolay ulaşmak, okumak, görmek. Düşünün o seneler bizim yetiştiğimiz yıllarda, benim kuşağımın yetiştiği yıllarda, yani doğru dürüst yayın yok. Bu tür filmler bir tek İstanbul Film Festivali'ne geliyor. Başka hiçbir yerde göremiyorsunuz. Şu anda her şey çok açık ama hareket yok.

**Seyirci 4:** Hocam merhaba. Çok keyifli bir sohbetti. Benim merak ettiğim şu. Sinemayla çok alakasız ama sizi çok beslediğini düşündüğünüz bir ilgi alanınız var mı?

**S. K.:** Mimari ilgimi çekiyor benim. Müzik tabii. Filmlerimde çok az müzik vardır. Yani neredeyse hiç yok. Ama müzik bence çok önemli bir ilham kaynağı benim için. Mimari de öyle. Özellikle son yıllardaki bu daha fazla kerpiçin ve ahşabın kullanıldığı daha alternatif, endüstriyel inşaatçılık dışındaki yapılar ilgimi çekiyor. Bir de ben olduğum olası tarımla uğraşan birisiyim. Yani her mevsim neredeyse ekip biçiyorum ben. Yani domatesle, toprakla, işte ne bileyim aklınıza gelecek her türlü bitkiyle uğraşıyorum. Yani toprakla bitmez, tükenmez bir bağım var. O konuda da işte daha fazla ilaç olmadan, zehir olmadan, GDO olmadan yetiştirmeye çalışıyoruz. Bir şeylerle uğraşıyoruz. Bir grup insan daha var benimle beraber. Öğrenim, eğitim, devremde o da devam ediyor yani. Yani canlılığı, canlılarla ilişkiyi hiç kesmemek lazım. Şehirler bizi oradan mahrum ediyor ama bir yolunu bulmak lazım. Kesinlikle, yani o kesinlikle yansıyor. Çünkü orada çok şey var. Yani orada gerçekten hayatın, nasıl söyleyeyim size, bir şeyin doğup ölümünü izlemek, onun meyve verişini izlemek, çoğalışını izlemek, şahit olmak, onun da size şahit olması aslında bu. Bu *Hasan* filminde gördüyseniz bilmiyorum, elmalar çiftçiyi dövüyorlar. Yani biz şimdi öyle bir dünyada yaşıyoruz ki aslında elmaların da yani bütün varlığın bizim üzerimizde hakkı var. Bizim de onların üstünde hakkımız var. Şimdi bir elmayı biz eğer zehirliyorsak üretirken ve insana zararlı hale getirip ona zulmediyorsak, yani normalde bir ağaç beş kilo elma verecekken atıyorum, yüz elli kilo elma versin diye ona etmediğimiz zulüm kalmıyorsa, sonra hasta oluyoruz, niye hasta olduk diye sorup duruyoruz kendimize. O elma bizi hasta ediyor çünkü biz onu hasta ediyoruz. Bu ilişkiyi kuramazsak nasıl yaşıyoruz biz bilmiyorum yani. Evet, başka soru var mı?

**Seyirci 5:** Evet. Semih Hocam tekrar hoş geldiniz. Bugün sinema ve felsefe sempozyumundayız ve arka fona çok yakışır bir sohbet şu anda. Gerçekten çok lezzetli, çok keyifli ve bizleri tekâmül ettiren sizin az önce ifade ettiğiniz gibi. Filmlerinizde tefekkürden



bahsettiniz. Evet, bunu gerçekten sizin filmlerinizi izledikten sonra yaşıyoruz. Zamandan bahsettiniz. Zamanı da gerçekten, hani Abbas Kiyarüstemi ile beraber ki o bahsettiğiniz anekdotta da olduğu gibi, an be an yaşıyoruz. Serdar Öztürk hocamızın bir söylemi vardır. Güzel film, iyi film siz çıktıktan sonra size soru sorduran, hala yağmur yağdıran, sizi ıslatandır diye; gerçekten sizin filmlerinizi öyle. Bunu belirtmek isterim. Soruma gelince de biraz tabii başlıklar halinde geçebilirsiniz, biraz derin bir konu ama Türk sineması genelinde taşra filmlerini nasıl yorumluyorsunuz? Yani ilk yönetmenler başladıklarında sinemaya taşra filmleriyle başlıyorlar genelde. Bu bir kolaya kaçmacılık mı? Aslında taşra filmleri daha zordur, şehir filmleri çekmek daha kolaydır. Yani bu konuda tam olarak sizin bakışınız nedir? Türk sineması taşra filmleri konusunda bir sınav mı veriyor? Ne düşünürsünüz? Bunu öğrenmek isterim. Teşekkür ediyorum.

**S. K.:** Eyvallah. Bunu böyle ayırtırmayı da sevmiyorum ama bu niyetle alakalı bir şey aslında. Yani eğer sizin geldiğiniz yeri merakınızdan ve kendinizdeki değişimi görmeniz açısından bir ayna işlevi görüyorsa taşra, bir karakterin dönüşümü, değişimi açısından bir etkisi olabilir. Ama ya bu filmler işte böyle ne güzel işte kasaba görüyoruz, köy görüyoruz ya da kasabada köyde kötü insanlar var, Anadolu insanı çok kötüleşti falan gibi birtakım klişeler üstünden yaklaştığınızda orasını gerçekten taşra olarak tanımlıyorsunuz. Ben mesela taşra olarak tanımlamıyorum. Mesela ben *Yusuf* filmini yaptığımda ya da *Bal*'ı yaptığımda oraya taşra gözüyle bakmadım. Çünkü insan zaten yeryüzünde taşradadır bence. Bütün dünya şehirde de taşradadır aslında. Çünkü eğer bir ütopyanız varsa her yer size taşradır. O nedenle buradaki ayrımı ben çok kolaya kaçmak olarak da görüyorum. Mesela işte bir takım başka filmler de var. Hani taşrada geçiyor ama aslında şu anı, günümüz insanını çok fazla düşündüren, onu ilgilendiren şeyler. O yüzden bu sözüm meclisten dışarı, sosyologlar ve sinema yazarları ki pek de kalmadılar aslında ama işi kolaya dönüştürmek için bu tür tanımlar, filmleri tanımlamak için kategoriler, kolayca yerleştirmek için sınıflandırmalar yapıyorlar. O nedenle yani bu konuda söylenecek çok şey var ama ne diyebilirim başka bilmiyorum yani. Bir soru daha var galiba.

**Seyirci 6:** Efendim sizin filmlerinizde aslında şunu görüyoruz. Nuri Bilge Ceylan diyor ya hani, "Başka bir yerde olma avuntusu bize her zaman iyi gelir. Bir kitabı okumamızın sebebi de aslında başka bir dünyaya sürüklenmektir". Fakat sizin filmlerinize baktığımızda tam tersi bir bakış açısıyla bir öze dönüş görüyoruz. *Herkes Kendi Evinde*, ilk üçlemeniz, *Yusuf*'un üçlemesi de aslında bunun kanıtlarından. Siz bu öze dönüşü nasıl değerlendiriyorsunuz? Yani hakikat mi, saflık mı? Keza doğayla olan ilişkiniz de öyle. Bir röportajınıza denk gelmişim, şu cümleyi kuruyorsunuz. Az önce ondan da bahsettiniz. "Elmaların da hakkı verilmeliydi". Bunu nasıl değerlendiriyorsunuz? Bir sorum daha olacak. Bir de *Kuşdili Oyunu* adı altında yeni bir projeniz var. Sinemaseverleri, bizleri, sevenlerinizi bu konuda bilgilendirirseniz çok seviniriz. Çünkü henüz hiçbir şey bilmiyoruz. İlk defa bu etkinlikle sanıyorum açıklama yapacaksınız.

**S. K.:** Evet, ikinci sorudan cevaplayayım. Şimdi ben iki yıl önce bir tiyatro oyunu yönettim. Devlet Tiyatrosu İstanbul'da: *Limon*, Mehmet Baydur. Bence Türk modern tiyatrosunun ya da modern edebiyatının, çok önemli, kadri çok bilinmemiş, belki 10-15 sene sonra Oğuz Atay muamelesi görecektir, çok önemli bir yazarı Mehmet Baydur. Çok önemli bir tiyatrocu... Onun *Limon* adı da ilk oyunu. Bir kere sergilenmiş, Müşfik Kenter yönetmiş, 1980'lerde. Bir daha da oynanmamış. Oyun beni çok etkiledi okuduğum zaman. O oyunu tiyatroya da yönetmek istedim. Devlet Tiyatrosu'na başvurdum oyunla beraber. Kabul ettiler, onu yaptık iki yıl önce. Sonra eşim Leyla İpekçi, bileniniz vardır, bir yazar kendisi. Onun yazdığı bir oyun oldu, *Kuşdili*. Edebiyat adaptasyonları için Devlet Tiyatrosu bu sene, 100. yılıyla ilgili yazarları aramış. Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*, işte *Sevdalinka*, birkaç tane, 5-10 civarında yazarın romanlarından adapte edilecek tiyatro oyunları yapılacak. Bu projede Leyla'nın da romanından bir adaptasyon istemişler. O da onu çok serbest bir dille yazdı. Oyununu. Ben de şimdi oyuncularla çalışıyorum şu sıra. Önümüzdeki Ocak sonu gibi perdede çıkacak İstanbul'da. Ankara'ya da belki gelir. İşin faslı o.

Yani insanın özü, özcülük biraz tuhaf bir kavram bence. Ama dediğim gibi, ben hep film yapma merakım da aslında bir yerde gelip insanın varlığını, tekamülünü, kendini anlamasını ve karşısındakileri anlamasını, varlığı anlamasını, anlamaya çalışmasını, varlığın izlerini her canlıda, eşyada görme çabası diyelim. Ve aslında, bir yandan belki de varlığın kendini gizlediği, kelimeye dökmediği, belki sadece ses ve bazı görüntüler olarak tezahür ettiği şeyleri, durumları bir şekilde o şahitliği aktarmak. Yani şahitlik çok önemli bir şey... Biz yaşıyoruz ve şahidiz. Yani bir şeye şahidiz. Bu şahitliğin de bir sorumluluğu var bence. Bize yüklediği görevler var. İşte bu minval üzere ben de nereden geliyoruz, nereye gidiyoruz, bu soruyu, sorularla çoğaltmaya çaba gösteriyorum. Çok teşekkür ederim. Benim açımdan öğretici güzel bir sohbet oldu. Umarım sizlere de bir şekilde faydalı olmuştur. Serdar Hocam'a ve bu organizasyonu gerçekleştiren CerModern'e, sevgili Sefa kardeşime çok çok teşekkür ederim.

**S.M.K.:** Ben de çok teşekkür ediyorum hocam. Bu keyifli sohbet için, faydalanıcı bir atmosferde. Herkesin de ayağına sağlık.

