

ÖZGÜN MAKALE

Spiral Yörüngede Ertelenen İntikam: Hemme'nin Öldüğü Günlerden Biri Filminde Modernist Anlatı ve Sosyolojik Dönüşüm¹

Deferred Revenge in a Spiral Orbit: Modernist Narrative and Sociological Transformation in One of the Days Hemme Died



CAN DİKER*

Öz

Bu çalışma, Murat Fıratoğlu'nun yönetmenliğini üstlendiği *Hemme'nin Öldüğü Günlerden Biri* (2024) filmini, çağdaş modernist sinemanın anlatı stratejileri bağlamında değerlendirmektedir. András Bálint Kovács'ın dairesel ve spiral anlatı yörüngeleri ayrımından hareketle, filmdeki döngüsel görünümün ardındaki dönüşüm süreçleri incelenmektedir. Mevsimlik tarım işçisi Eyüp'ün intikam arayışı, gündelik hayatın kesintileri ve taşranın dönüştürücü

karşılaşmalarıyla melankolik bir kabullenişe evrilir. Film, Guy Standing'in prekarya kavramı çerçevesinde, Türkiye'de tarım sektöründeki kayıt dışı istihdamın yarattığı güvencesizlik koşullarını ve bunun bireysel öfkeyi nasıl atomize ettiğini görünür kılar. Deleuze'ün zaman-imege kavramı ve De Certeau'nun strateji-taktik ayrımı, filmdeki temporal kesintilerin ve gündelik müdahalelerin intikam eylemini nasıl etkisizleştirdiğini açıklamak için kullanılmaktadır. Nuri Bilge Ceylan ve Abbas Kiarostami'nin sinematografik yaklaşımlarıyla kurulan karşılaştırmalar, Fıratoğlu'nun modernist geleneği yerel toplumsal koşullarla nasıl eklemlendiğini ortaya koymaktadır. Çalışma, açılış ve kapanıştaki halay sahneleri arasında kurulan spiral yapının hem hegemonyanın zaferini hem de direniş potansiyelini barındıran ikircikli doğasını analiz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: modernist sinema, spiral anlatı, prekarya, Türk sineması, temporalite

Abstract

This study examines Murat Fıratoğlu's *One of the Days Hemme Died* (2024) within the context of contemporary modernist cinema's narrative strategies. Drawing on András Bálint Kovács's distinction between circular and spiral narrative trajectories, the analysis explores the transformation processes underlying the film's cyclical appearance. The journey of Eyüp, a seasonal agricultural

¹ Makale başvuru tarihi: 12.09.2025. Makale kabul tarihi: 11.11.2025

*Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, can.diker@msgsu.edu.tr, ORCID no: 0000-0001-8132-5330.

laborer, evolves from a quest for revenge into melancholic acceptance through everyday interruptions and transformative encounters in rural settings. Employing Guy Standing's concept of the precariat, the film renders visible the conditions of insecurity created by informal employment in Turkey's agricultural sector and demonstrates how these conditions atomize individual rage. Deleuze's time-image concept and De Certeau's strategy-tactics distinction are utilized to explain how temporal interruptions and everyday interventions neutralize the revenge action. Comparative analysis with the cinematographic approaches of Nuri Bilge Ceylan and Abbas Kiarostami reveals how Fıratoglu articulates modernist tradition with local social conditions. The study analyzes the spiral structure established between the opening and closing traditional dance scenes, examining its ambivalent nature that encompasses both the triumph of hegemony and the potential for resistance.

Keywords: modernist cinema, spiral narrative, precariat, Turkish cinema, temporality

Giriş

Türk sinemasının son dönem üretimlerinde belirgin hale gelen modernist eğilimler, yerel anlatı gelenekleriyle evrensel sinema dilinin kesişiminde özgün bir estetik alan yaratmaktadır. Bu eğilim, Giovanni Scognamiglio'nun (2010) "Yeşilçam" olarak adlandırdığı, 1950'lerden 1980'lere uzanan ve popüler filmlerin endüstriyel bir sistem içinde üretildiği dönemin

anlatısal ve yapısal kodlarından belirgin bir kopuşu ifade eder. Murat Fıratoglu'nun ilk uzun metraj filmi olan *Hemme'nin Öldüğü Günlerden Biri* (2024), bu eğilimin güncel temsillerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Film, İzmir'de mevsimlik tarım işçisi olarak çalışan Eyüp'ün, kendisine borç para veren patronu Hemme'yi vurmak amacıyla memleketine dönüş yolculuğunu anlatmaktadır. Ancak bu yolculuk, klasik anlatı sinemasının öngördüğü dramatik çatışma ve çözüm şemasından uzaklaşarak, karakterin içsel dönüşümüne odaklanan modernist bir yapı sergilemektedir. Bu yapı, Abisel'in (1995, s. 53-56) tanımladığı melodram türünün katharsis merkezli işlevlerinden bilinçli bir uzaklaşmadır. Bu yapı, Kirel'in (2005) tanımladığı 'Senaryo Fabrikaları' anlayışından radikal bir kopuştur. Kirel, bu dönemde senaryoların ticari başarıyı garantilemek adına çatışmayı hızla kuran, olay örgüsünü net bir neden-sonuç çizgisine bağlayan ve sonunda kesin bir çözüme ulaşan bir mantıkla işlediğini belirtir. Oysa Fıratoglu'nun filmi, bu hedef odaklı anlatının tam tersine, gecikme ve ertelemeyi anlatısının merkezine alır.

Filmin açılışındaki halay sahnesinden kapandığındaki halaya uzanan kompozisyonu, biçimde bir "dairesellik" sezdirir. Ancak Eyüp'ün içsel yörünge, görünürdeki döngüsellüğün altında küçük ama kalıcı farkların birikmesiyle "spiral" bir çizgi izler. Modernist anlatıları doğrusal, dairesel ve spiral olarak tasnif eden András Bálint Kovács'ın tipolojisi, bu yapıyı kavramak için elverişli bir çerçeve

sunar (Kovács, 2010, s. 185-236; 210-212). Dairesel anlatıda başlangıca değişmeden dönülür; spiral anlatıda ise dönüş benzer bir noktaya olur ama öznenin bilinç ve duygusu farklılaşmıştır (Kovács, 2010, ss. 210-212). Açılış ve kapanıştaki halay arasındaki bağ, bu nedenle “tamamlanmış bir kapanış” değil, “dönüşmüş bir geri dönüş” izlenimi verir. Filmin spiral anlatı tercihi, Onaran (1994) ve Kirel’in (2005) tanımladığı melodramatik geleneğin katarsis merkezli yapısından bilinçli bir kopuştur. Bu kopuş, *Hemme*’yi biçimsel kaygıyı öne çıkaran modernist sinema diline yaklaştırır. Fıratoglu, Özön’ün (1985) savunduğu biçim odaklı sanat sineması çizgisini takip eder. Film, Kovács’ın (2010) tanımladığı gibi dairesel değil, karakterin öznelliğinde dönüşüme izin veren spiral bir anlatı kurarak bu modernist geleneğin özgün bir örneğini sunar.

Anlatının yüzeyinde Eyüp’ün motivasyonu nettir: taşeron *Hemme*’ye dönük öfke ve “adaleti kendi elleriyle sağlama” arzusu. Ancak film, bu motivasyonu klasik dramatik sinemanın neden-sonuç zincirine bağlayarak hızlandırmak yerine, gündelik hayatın ritimlerine, kesintilerine ve sapmalarına teslim eder. Gilles Deleuze’ün zaman-imge kavramıyla açıkladığı modernist temporalite tam da budur: eylemin sürekliliğini kıran, karar verme gücünü askıya alan ve zamanı kendi başına görünür kılan bir sinemasal düzenleme (Deleuze, 2021, s. 15-42). Motosiklet arızaları, beklenmedik karşılaşmalar ve ertelenen intikam, bu temporal düzenlemenin sonuçlarıdır. Böylece film, intikam öykü-

sünü hızla kat eden bir hareket-imge mantığına değil; gecikmelerin, oyalanmaların ve küçük temasların biriktiği bir zaman-imge ekonomisine yaslanır (Deleuze, 2021, s. 15-42).

Matthew Flanagan’ın (2012, s. 45-78) ‘yavaş sinema’ kavramsallaştırması, filmin temporal stratejisini açıklamak için ek bir çerçeve sunar. Flanagan’a göre yavaş sinema, ‘ölü zamanları’ (dead time) ve ‘boş anları’ (empty moments) anlatının merkezine yerleştirerek, izleyiciyi aktif bir yorumlama sürecine davet eder. Fıratoglu’nun uzun planları, minimal diyalogları ve karakterin yürüyüş sekansları, bu yavaş sinema estetiğinin yerel bir örneğini oluşturur.

Bu modernist zaman kurulumunun toplumsal zemini, Türkiye’de tarımsal emek alanının yapısal güvencesizliğidir. Us ve Akbıyık’ın (2023, s. 35) aktardığına göre, 2002 yılında %90 olan tarımda kayıt dışılık oranı 2021 yılı itibarıyla %84,5 düzeyine ancak gelebilmiştir. Bu oran, sosyal güvenlikten yoksunluk, düzensiz gelir ve belirsiz çalışma koşullarını sıradanlaştırır. Guy Standing’in “prekarya” kavramı, böylesi koşullarda yaşayan, kolektif örgütlenme kanallarına erişimi zayıf ve kırılgan bir öznelliği açıklamak için işlevseldir. Prekarya, güvencesiz çalışan yeni bir sınıf olarak tanımlanır (Standing, 2011, s. 1-25; 130-143). Standing’in tarif ettiği gibi, bu sınıfın öfkesi çoğunlukla atomizedir; örgütlü siyasete değil, bireysel ve anlık tepkilere akma eğilimi gösterir (Standing, 2011, s. 130-143). Eyüp’ün, kendisi adına arabuluculuk edebilecek imkânları (örneğin Nevzat ağabey’in “çözüm” vaadini) bilinçli biçimde

geri itmesi ve “kendi adaletini” bizzat tesis etme yönelimi, bu atomize öfkenin sinemasal bir izdüşümü olarak okunabilir.

Filmin mekânsal mantığı, Henri Lefebvre’nin gündelik hayat ve mekân üretimi tartışmalarının sunduğu kavramlarla daha iyi anlaşılır. Lefebvre’e göre mekân, yalnızca fiziksel bir zemin değil; pratiklerin, temsil biçimlerinin ve yaşantıların eklemlenmesiyle üretilen bir toplumsal ilişkidir (Lefebvre, 1991, s. 97-123). Siverek’in tarlaları, köy içleri, bakkal, kırtasiye ve yol kenarları bu anlamda “nötr” arka planlar değil; Eyüp’ün yönelimlerini yeniden şekillendiren kuvvet alanlarıdır. De Certeau’nun strateji-taktik ayrımı Eyüp’ün ertelenen eylemini açıklar. Karpuz ikramı, uzayan sohbet, bakışın yarattığı mahcubiyet... Bunların hepsi intikam stratejisini kesintiye uğratan taktiksel sapmalardır; niyeti olan eylemi geciktirir, dönüştürür, başka bir şeye çevirir (de Certeau, 1984, s. 91-110).

Bu gündelik kesintiler dizisi, modernist anlamda “olay”ı asıl belirleyen şeyin kimi zaman olaydışı görünen mikro anlar olduğuna işaret eder. David Bordwell’in parametrik anlatı tartışmasında vurguladığı gibi, tarzın, ritmin ve tekrarın kendi başına bir anlam üretme kapasitesi vardır; üstelik bu kapasite, öyküsel ilerlemeyi ikincilleştirebilir (Bordwell, 1985, s. 48-62). Fıratoğlu’nun uzun planları, sabit kadrajları ve duraksamalara alan açan kurgusu, Eyüp’ün niyetini sürükleyerek götürmektense, niyetin çevresini yoğunlaştırır; çevredeki “küçük şeyler”in ağırlığını artırır. Böylelikle film, yalnızca bir “hikâye”

anlatmakla kalmaz; gündeliğin ağırlığını ve inatçılığını somut bir hissediş olarak kurar (Bordwell, 1985, s. 48-62).

Karakterin sosyo-kültürel konumlanışı açısından İzmir-Siverek hattı belirleyicidir. Tanıl Bora’nın taşra-kent ayrımı üzerine gözlemleri, kentten sunduğu farklı yaşam ihtimallerinin, taşraya dönüşte bir farkındalık sancısına dönüştüğünü gösterir (Bora, 2005, s. 37-58). Gürbilek’in (2001) ‘taşra sıkıntısı’ kavramı bu durumu açıklar. Taşra sıkıntısı sadece coğrafi değil, psikolojik bir daralma deneyimidir (s. 41). Eyüp’ün memleketine döndüğünde hissettiği sıkışmışlık ve ertelenmiş öfke, tam da bu daralma deneyiminin sinemasal bir yansımasıdır. Asuman Suner’in “hayalet ev” metaforuyla anlattığı yeni Türk sineması evreninde, karakterlerin döndükleri yer çoğu kez artık “ev” değildir; aidiyet duygusu askıdadır (Suner, 2006, s. 15-22). Eyüp’ün memlekete dönüşü de “yerine oturma” değil, tam tersine “yersizleşme” üretir; bu yersizleşme, intikam arzusunu beslerken, gündelik karşılaşmalar ilerledikçe onu melankolik bir kabullenişe doğru evirir.

Toplumsal cinsiyet ekseninde Serpil Sancar’ın “imkânsız iktidar” kavramsallaştırması, ekonomik dönüşümlerle erkeklik performansları arasındaki gerilimi berraklaştırır (Sancar, 2013, s. 21-27). Geçim sağlama, koruma ve kontrol gibi normatif beklentiler, güvencesizleşmiş iş rejimlerinde gerçekleştirilmesi giderek zorlaşan bir “görev”e dönüşür. Eyüp’ün saygınlık ve onur rejimine içkin “misilleme” eğilimini sürükleyen de budur; fakat film, bu eğilimi şiddetle

taçlandırmak yerine, gündelik hayatın tortuları içinde yavaşça eritir. Bu erime, yalnızca bireysel bir kırılma değil; Raymond Williams'ın muhalif duygu yapıları kavramı (1977, s. 128-135), bu ironik mesafenin kolektif bir bilincin tohumlarını barındırabileceğini düşündürür.

Bu çalışma modernist sinema literatürüne üç temel bakımdan katkı sağlamayı amaçlamaktadır: (1) Kovács'ın spiral yörünge kavramını Türkiye'deki prekarya deneyimi üzerinden somutlaması; (2) zaman-imge ve gündelik pratikler teorilerini erkeklik krizi bağlamında yeniden okuması; (3) Türk sinemasının modernist eğilimlerini yerel toplumsal koşullarla eklemleyerek özgün bir estetik-politik analiz sunması.

Yöntem

Bu çalışmada, eleştirel söylem analizi yöntemi kullanılmaktadır. Film metni, görsel ve işitsel kodların yanı sıra toplumsal bağlamda ürettiği anlamlar açısından çözümlenmektedir. Fairclough'un (2003, s. 21-26) üç boyutlu söylem analizi modelinden hareketle, filmin metinsel özellikleri (mikro düzey),

söylemsel pratikleri (mezo düzey) ve sosyo-kültürel bağlamı (makro düzey) ilişkisel olarak incelenmektedir. Analiz sürecinde, filmin temel sahneleri kronolojik olarak kategorize edilmiş ve her sahnenin anlatı yapısına katkısı değerlendirilmiştir. Özellikle açılış halay dans sahnesi, tarla sekansları, motosikletin terk edilmesi, yaya yolculuk sırasındaki karşılaşmalar, kırtasiye sahnesi, motosikletin geri alınması ve kapanış halay dans sahnesi ayrıntılı olarak analiz edilmiştir. Bu sahneler kritik olarak seçilmiştir çünkü anlatının temporal kesintilerini, toplumsal karşılaşmaları ve psikolojik dönüşümü en net biçimde temsil etmektedir.

Çalışmanın teorik çerçevesi, modernist sinema kuramları ve gündelik hayat sosyolojisi literatürünün sentezine dayanmaktadır. Film sahnelerinin analizi üç temel düzlemde gerçekleştirilmiştir: mikro düzeyde karakter psikolojisi ve dönüşümü, mezo düzeyde toplumsal ilişkiler ve etkileşimler, makro düzeyde ise yapısal güvencesizlik ve sınıfsal dinamikler. Her düzlem, ilgili kuramsal çerçevelerle ilişkilendirilerek yorumlanmıştır.

Sahne	Zaman	Analiz Düzeyi	Teorik Çerçeve
Açılış halayı	00:15-02:05	Makro (kolektif ritüel)	Turner (communitas)
Tarla/sataşma	16:00-17:00	Mezo (patron-işçi)	Bourdieu (sembolik şiddet)
Motosiklet arızası	23:00-26:00	Mikro (bireysel kriz)	Berlant (zalim iyimserlik)
Kırtasiye	61:15-65:10	Mikro (duygusal dönüşüm)	Kristeva (melankoli)
Kapanış halayı	75:55-78:20	Makro (spiral dönüş)	Kovács (spiral anlatı)

Tablo 1. Sahne Analizi Kodlama Şeması

Kuramsal Çerçeve

Bu bölümde, analizin kavramsal temelini oluşturan ana kuramsal bileşenler ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Çalışmanın kuramsal çerçevesi beş eksen üzerine kuruludur: modernist anlatı yörüngeleri (Kovács), zaman-imge (Deleuze), mekânın toplumsal üretimi (Lefebvre, de Certeau), güvensizlik ve duyguların siyaseti (Standing, Ahmed, Mauss) ile sınıf ve erkeklik tartışmaları (Bourdieu, Sancar).

András Bálint Kovács'ın modernist sinema tipolojisi, anlatıların sadece "ilerleyen" bir çizgide okunamayacağını, farklı "yörüngeler" in film metninde farklı anlam üretme yolları olduğunu ileri sürer (Kovács, 2010, s. 185–236; 210–212). Kovács'ın sınıflaması üç ana eğilim tanımlar: doğrusal (teleolojik ilerleme), dairesel (başlangıç noktasına dönüş, değişimin sınırlı olduğu yapı) ve spiral (görünen tekrarın ardında bilince/özne konumunda bir farklılaşma). Bu çalışmada Kovács'ın ayrımı iki işlevle kullanılacaktır: ilki, filmin yüzeysel kompozisyonunu (halaydan halaya döngü) tanımlamak; ikincisi, aynı kompozisyon içinde içsel bir değişimin varlığını iddia ederken bu değişimin nasıl düşünülmeli gerektiğini kavramsallaştırmaktır. Kovács'ın kavramsal seti, Eyüp'ün başta niyetli ve lineer görünen intikam arzusunun, anlatı boyunca mikro değişimlerle nasıl dönüşebileceğini açıklamak için merkezi bir araç sağlar (Kovács, 2010, s. 210–212).

Deleuze'ün zaman-imge kuramı, hareketin kesildiği ve zamanın görünür olduğu anları açıklar

(2021, s. 15–42). Eyüp'ün sürekli arızalanan motosikleti bu kesintileri somutlaştırır. Araç, hem zamanın ağırlığını hem de Eyüp'ün öfkesinin yavaşça erimesini görselleştirir. Aynı zamanda Berlant'ın "zalim iyimserlik" kavramına denk düşer: umut vaat eden ama sürekli hayal kırıklığı yaratan bir nesne haline gelir (2011, s. 1–25).

Henri Lefebvre'nin mekân üretimi teorisi, mekânı toplumsal ilişkilerin ürünü olarak kavrar; gündelik pratikler bu üretimin temelidir (Lefebvre, 1991, s. 97–123). Michel de Certeau ise gündeliği stratejiler (kurumsal düzenler) ve taktikler (bireysel manevralar) olarak ayrıştırır (de Certeau, 1984, s. 91–110). Bu çalışma, Siverek mekânlarını Lefebvre'nin perspektifiyle toplumsal üretim alanı olarak okurken, Eyüp'ün karşılaşmalarını de Certeau'nun taktiklerine bağlar. Motosiklet arızası bir strateji kesintisi yaratır, ama Eyüp'ün yaya devam etmesi bir taktik haline gelir.

Standing, prekaryayı güvencesiz çalışan ve öfkesi atomize olan yeni bir sınıf olarak tanımlar (2011, s. 1–25; 130–143). Ahmed'in "duygu ekonomisi" (2014) öfkenin nasıl dolaştığını, Mauss'un "armağan" yaklaşımı (2019) ise ikramın bağlayıcı işlevini gösterir. Bu çerçevede yaşlıların ikramı, Eyüp'ün öfkesini seyreltir ve onu toplumsal bağa çeker.

Pierre Bourdieu'nun sembolik şiddet kavramı ise, sınıf ilişkilerinin görünmez baskısını betimler (Bourdieu, 2017). Serpil Sancar'ın imkânsız iktidar kavramı, erkeklik krizini tartışır (Sancar, 2013, s.

21-27). Raewyn Connell'ın hegemonik erkeklik kuramı, erkeklik normlarının toplumsal inşasını ekler (Connell, 2005, s. 77-89). Bu çalışma, Eyüp'ün krizini Bourdieu'nun sembolik şiddetiyle okurken, kadın karakterlerin anlatıdaki sayıca azlığını, etkisizliğini ve öznel derinlikten yoksunluğunu Connell'ın perspektifiyle ele alır: kadın karakterin bu sembolik 'yokluğu', hegemonik erkeklik normlarını pekiştirir, Eyüp'ün krizini derinleştirir ve feminist bir eleştiri için zemin sunar (Dönmez-Colin, 2019).

Film analizinde Nancy'nin 'kanıt' yaklaşımı ise (2001), görüntülerin öncelikle 'ne anlattığı' değil 'nasıl var olduğu' sorusundan hareket etmeyi gerektirmektedir. Bu nedenle analizde, sahnelerin sembolik anlamlarından önce, maddi varlıkları ve görsel kanıtları değerlendirilmiştir.

Film Analizi:

Öfkeden Melankoliye Spiral Yolculuk

Hemme'nin Öldüğü Günlerden Biri, karakterin psikolojik dönüşümünü, gündelik hayatın sıradan ancak karşı konulmaz pratikleri aracılığıyla işler. Filmin anlatısı, doğrusal bir intikam hikâyesini takip etmek yerine, karakteri sürekli olarak yürün-gesinden saptıran, yavaşlatan ve dönüştüren bir karşılaşmalar zinciri üzerine kuruludur. Bu bölüm, filmin spiral anlatı yörüngesini, açılış sahnesinden finale kadar adım adım takip ederek, her bir durağın Eyüp'ün öfkeden melankoliye uzanan yolculuğuna nasıl katkıda bulunduğunu teorik bir çerçeve içinde analiz edecektir.

Film, anlatı yapısını daha ilk karesinden itibaren kodlayan stratejik bir açılışla başlar. Bir halay sahnesiyle açılır ve bu tercih rastlantısal değildir. Halay, Türk ve Kürt kültürlerinde kolektif kimliğin, dayanışmanın ve toplumsal birlikteliğin en güçlü ritüel ifadelerinden biridir. Kamera, el ele tutuşmuş, dairesel bir hareketle dans eden insan zincirini karşıdan gösterirken, bireysel kimlikler kolektif hareketin içinde erimektedir. Ancak dikkat çekici olan, bu açılış halayında protagonistimiz Eyüp'ün görünür olmamasıdır. Bu görsel strateji, filmin temel gerilimini daha baştan kurar: toplumsal/ritüel zeminin varlığı ile bireysel öfkenin bu zemin içindeki sürgünlüğü arasındaki diyalektik. Victor Turner'ın (1969) ritüel süreci analizi bağlamında halay, toplumun birliğini ve sürekliliğini temsil eden bir "communitas" anıdır (s. 94-113). Eyüp'ün bu andaki yokluğu, onun filmin başında bu kolektif yapıdan kopuşunu veya dışlanmışlığını sembolize eder.

Halayın hemen ardından gelen jenerik, ritüel zamandan gündelik zamana, kolektif alandan bireysel alana geçişi işaret eder. Jeneriği takiben domates kurutan işçilerin sahnesine geçilmesi, bu geçişi somutlaştırır. Tarla sekansı, Henri Lefebvre'nin (2014) mekânın toplumsal üretimi kavramı bağlamında okunduğunda, üretim ilişkilerinin mekânı nasıl şekillendirdiğini ve bu mekân içindeki bireylerin konumlarını nasıl belirlediğini gösterir (s. 48-60). Bu mekân, yalnızca fiziksel bir çalışma alanı değil, aynı zamanda sınıfsal ilişkilerin, sömürünün

ve tahakkümün yeniden üretildiği toplumsal bir alandır.

Tarla sekansında Hemme ile Eyüp arasındaki sürtüşme, filmin dramatik yapısını harekete geçiren kritik an olarak işlev görür. Eyüp'ün kendisinin yevmiyesini vermeyen Hemme'nin sorusuna yanıt vermemesi, patron-işçi hiyerarşisinde zorunlu bir itaat biçiminin reddidir. Hemme'nin sığağın da etkiyle Eyüp'e sataşması, fiziksel ve sembolik şiddetin iç içe geçtiği bir an yaratır. Pierre Bourdieu'nun (2017) "sembolik şiddet" kavramı bu sahneyi anlamak için kritik bir çerçeve sunar (s. 451-455). Sataşma, yalnızca fiziksel bir saldırı değil, aynı zamanda Eyüp'ün erkekliğine, onuruna ve toplumsal statüsüne yönelik simgesel bir saldırdır.

Serpil Sancar'ın (2013) "imkânsız iktidar" analizi, bu sahnenin toplumsal cinsiyet boyutunu açığa çıkarır (s. 21-27). Geleneksel erkeklik kodları, fiziksel saldırıya anında ve şiddetle karşılık vermeyi gerektirir. Eyüp'ün bu performansı gerçekleştirememesi, onun erkeklik krizinin derinliğini ve içinde bulunduğu güçsüzlüğü ortaya koyar. Bu an, Umut Tümay Arslan'ın (2005) Yeşilçam için analiz ettiği mazlum erkeğin onurunu şiddetle geri alan eylemliliğinden (s. 55-62) köklü bir biçimde ayrılır. Bu yapı, Serpil Kirel'in (2005, s. 118-123) Yeşilçam için tanımladığı, senaryoların belirli kalıplar etrafında hızla üretildiği "Senaryo Fabrikaları" anlayışından radikal bir kopuş anlamına gelmektedir. Kirel, bu dönemde senaryoların ticari başarıyı garantilemek adına çatışmayı hızla kuran, olay örgüsünü net bir

neden-sonuç çizgisine bağlayan ve sonunda kesin bir çözüme ulaşan bir mantıkla işlediğini belirtir. Oysa Fıratoğlu'nun filmi, bu hedef odaklı anlatının tam tersine, gecikme ve ertelemeyi anlatısının merkezine alır. Eyüp, eyleme geçemez; onun öfkesi, gündelik hayatın labirentlerinde kaybolmaya mahkûm bir kâbusa dönüşecektir.

Film, prekaryanın krizini güvencesiz erkekliğin melankolisi üzerinden estetize ederken, kırsal ve mevsimlik işçilik bağlamında kadınların deneyimlediği güvencesizliği ve toplumsal cinsiyet tabanlı sömürüyü anlatıdan büyük ölçüde dışlar. Bu durum, eleştirel bir sosyolojik analizi hedefleyen filmin politik bir kör noktası olarak okunmalıdır; zira ana akım anlatıların sıklıkla yaptığı gibi, yapısal sorunların yarattığı travma odağını yalnızca erkek özneye kaydırarak (Sancar, 2013), toplumsal cinsiyetin krizi deneyimleme biçimlerindeki farklılıkları görünmez kılar.

Eyüp'ün eve silah almaya giderken kendisiyle yaşıt eskimiş motosikletinin motorunun durması ve o sırada ağaç altındaki oduncularla karşılaşması, filmin anlatı stratejisinin temel mekanizmalarından birini ortaya koyar. Eskimiş ve sürekli arıza veren bu motosiklet, Eyüp'ün ve 1980'lerde doğan kuşağının ekonomik ve sosyal hareketliliğinin imkânsızlığının, sürekli yolda kalan potansiyelinin bir metaforudur. Bu sahne, Michel de Certeau'nun (1984) strateji-taktik ayrımı bağlamında okunduğunda, bireysel stratejinin (Eyüp'ün intikam planı) gündelik taktikler tarafından nasıl kesintiye uğratıldığını

gösterir (s. xix). Oduncular Eyüp'e yemek ikram eder, o reddedince nesi olduğunu sorarlar. Eyüp motosikletin bujisinden bahseder. Oduncunun 'bazen sıcaktan olur öyle' sözü, öfke krizinin geçiciliğine örtük bir göndermedir. Oduncuların ikramı basit bir misafirperverlik jesti gibi görünse de aslında örtük ve kompleks bir toplumsal müdahale biçimidir.

Marcel Mauss'un (2019) Armağan teorisi, bu sahnenin derinliğini anlamamıza yardımcı olur. Mauss'a göre arkaik toplumlardaki armağan, modern ekonominin aksine, yalnızca bir nesne değiş tokuşu değil, karşılıklı yükümlülükler (verme, alma ve karşılıklı bulunma) yaratan total bir toplumsal olgudur. Oduncuların ikramı da bu çerçevede, karşılıksız bir cömertlik değil, Eyüp'ü bir sosyal bağın içine çeken ve onu belirli davranışlara zorlayan bir eylemdir (s. 81-85). Hediye kabul etmek, bir ilişki kurmak ve bu ilişkinin getirdiği yükümlülükleri (sohbete katılma, saygı gösterme) üstlenmek anlamına gelir. Eyüp'ün ikramı reddetme imkânının olmaması, toplumsal kodların bireysel iradeyi nasıl sınırlandırdığını gösterir. Bu zorunlu kabul, aynı zamanda Eyüp'ün intikam yolculuğuna bir fren koyar, ancak henüz durdurmaz.

Eyüp'ün yolda giderken motosikletinin yine arızalanması ve o esnada arayan Nevzat ağabey ile konuşması, yakın plandan gösterilir. Nevzat, Eyüp'e kendisini haklı bulduğunu söylese de konuşmasının üslubundan Eyüp hoşlanmaz, çünkü Nevzat, olayları abartarak kendisine iletmektedir: Hemme'nin kendisine tokat attığını, annesine küfrettiğini

duyduğunu söyler. Bu durum, Eyüp'ün eril iktidarının toplumsal olarak dedikodu üzerinden kayboluşu anlamına gelmektedir. Nevzat, Eyüp üzerinde bir iktidar kuracak biçimde bu husumeti çözeceğini söyleyerek Eyüp'ün yanına gelmesini ister. Eyüp, bu durumdan hoşlanmaz ve tamam dese de Nevzat'ın yanına uğramayarak eve gidip silahını almayı, kendi iktidarına sahip çıkıp, uygun olduğunu düşündüğü adaleti kendisi sağlamayı tercih eder.

Eyüp'ün eve gidip silahını alması klasik bir adımdır, ancak dönüş yolunda motorun tamamen bozulması, filmin esas zamansal ve anlatısal kopuşunu oluşturur. Lauren Berlant'ın (2011) "zalim iyimserlik" kavramı, motosikletin terk edilmesinin anlamını açığa çıkarır (s. 23-50). Motosiklet, hem umut nesnesi (intikam için bir araç) hem de sürekli başarısızlık kaynağıdır. Motorun nihai arızalanması ve motoru bir ağacın karşısına park edip bırakması, Eyüp'ün intikam stratejisinin sürdürülemezliğinin maddi göstergesidir. Yürümeye başlaması ise, Deleuze'ün (2021) zaman-imge çerçevesinde hareket-imgenin kırıldığı, zamanın kendisinin tematikleştiği bir andır (s. 15-42). Yürümek, hız yerine yavaşlık, hedef odaklılık yerine karşılaşmalara açıklık getiren yeni bir temporal ritim yaratır ve bu ritim, Eyüp'ün dönüşümü için gerekli alanı açar.

Yürüyüş boyunca Eyüp'ü durduran karşılaşmalar zinciri, onun öfkesinin aşındığı ve dönüştüğü mikro-sosyal duraklar olarak işlev görür. İlk olarak Çetin ile karşılaşır. Çetin, Eyüp'ten yaşlı birisi olarak derin bir yalnızlık içindedir ve konu-

şacak birini aramaktadır. Eyüp'ü zorla oturtup onu dinleyici rolüne sokarak sürekli kendi derdini ve gül bahçesini anlatır. Bu durum, Erving Goffman'ın (2009) günlük yaşamda benliğin sunumu analizinde olduğu gibi, zorunlu bir performans alanı yaratır (s. 29-84). Eyüp, dinleyici rolüne zorlanarak kendi öfkesinden uzaklaşır.

Sara Ahmed'in (2014) "duygu ekonomisi" kavramı, bu karşılaşmadaki duygu aktarımını anlamak için kullanışlı bir perspektif sunar. Ahmed'e göre duygular, bireyler arasında dolaşan, aktarılan ve biriken sosyal ve kültürel unsurlardır. Çetin'in aktardığı yalnızlık ve çaresizlik, Eyüp'ün öfkesinin yoğunluğunu seyreletmekte, onun yerine empati, yorgunluk ve bir tür kayıtsızlık hissi yerleşmektedir.

Çetin'in yanından uzaklaşan Eyüp, bu sefer de kaldırım taşına oturmuş, yorulmuş ve susamış bir yaşlı amcaya denk gelir. Yaşlı amca, evine karpuz götürmek istemektedir ancak çok yorgundur. Eyüp, onun yerine karpuzu taşır ve evine götürür. Yaşlı amcanın evine dar sokaklardan giden yolculuk, oldukça uzun sürer ve dramatik yapıyı iyice yavaşlatır. Yaşlı amcanın Eyüp'e Peter Pan'ı bilip bilmediğini sorması, basit bir sohbetin ötesinde metaforik bir derinlik taşır, çünkü bilindiği üzere Peter Pan, büyümeyi reddeden kayıp bir çocuktur. Peter Pan metaforu, Eyüp'ün büyümeyi reddeden kayıp bir çocuk konumuna çekildiğini gösterir. Bu çaresizlik, Sancar'ın (2013) 'imkânsız iktidar' kavramıyla kesişir. Prekarya erkeği, toplumsal beklentilere yanıt veremeyince derin melankoli yaşar (Kristeva, 2004).

Böylece Eyüp'ün öfkesi, eyleme dönüşmek yerine, erişilemeyen iktidarın bir yası olarak içselleştirilir.

Eyüp, yaşlı amcaya su almak için bir ara bakkala girmişken gözü televizyona takılır. Bakkal sahnesindeki Heidi repliği, filmin uzlaşmaya çalışan örtük etik kodlarından birini daha açığa çıkarır: "Heidi, Peter ile nasıl ve ne zaman barışacağını bilmiyordu. Bildiği tek şey, dağlarda çok mutlu olduğu ve dağları, keçileri, çimenleri, her şeyi çok sevdiğiydi... Bazen hesapta olmayan şeyler olur, iyi ve kötü şeyler..." Bu replik, Eyüp ile Hemme'nin nasıl barışacağını henüz bilinmediğini, ancak taşranın ("dağların") kendi ritmi ve doğallığının, bireyler arasındaki çatışmayı onarabileceğine yönelik bir gönderme yapar. Bu an, Sara Ahmed'in (2014) duygu ekonomisi yaklaşımıyla okunduğunda, Eyüp'ün öfke yükünü seyreletip başka duygu türlerine (nostalji, hafif huzur) kapı açar. Yaşlı amca ile eve varduktan sonra amca Eyüp'e karpuzu kestirir ve karpuzdan yemesini söyler. Yaşlı amcanın aşırı yavaş hayatı ve kendisine sunduğu iki dilim karpuz ikramı ile Eyüp'ün intikam hırsı büyük oranda soğur.

Yaşlı amcadan ayrıldıktan sonra Eyüp, yolda arabasıyla gezen zengin kuzeni ile karşılaşır. Bu sahne, filmdeki sınıfsal dinamikleri en açık biçimde ortaya koyan sekanslardan biridir. Kuzenin sürekli mal varlığıyla ilgili konuşması, ne kadar akıllıca yatırımlar yaptığından bahsetmesi, lüks arabasını övmesi ve Eyüp'ün yoksulluğunu ve iş bilmezliğini ima eden ifadeler kullanması, Pierre Bourdieu'nun (2017) Ayrım çalışmasında kavramsallaştırdığı

sembolik şiddetin tipik örneklerini sunmaktadır (s. 185, 451-455). Bourdieu'ya göre sembolik şiddet, tahakküm ilişkilerinin meşrulaştırılması ve içselleştirilmesi yoluyla işler. Kuzenin tavrı, yapısal eşitsizlikleri görünmez kılarken, bireysel başarı mitini yeniden üretir. Ayrıca kuzenin eşi, arabada ön koltukta Eyüp gelene kadar hiç kimse oturmazken yine de arka koltukta oturmakta ve Eyüp arabaya bindikten sonra da neredeyse hiç konuşmamaktadır. Bu da taşradaki kadın temsiliinin yokluğunun bir başka boyutudur.

Eyüp'ün bu sahnedeki sessizliği dikkat çekicidir. Bu tepkisizlik, basit bir çaresizlikten ziyade, kendisini zor tutan birisinin öfkesi olarak okunabilir. Georg Simmel'in (2009) Yoksullar çalışmasında vurguladığı gibi, yoksulluk toplumsal bir ilişki biçimidir (s. 189-219). Yoksul, toplum tarafından yardıma muhtaç olarak tanımlanan kişidir. Eyüp'ün kuzenin yardım teklifini reddetmesi hem kuzenin üstünlük iddiasını hem de kendisine biçilen yoksul rolünü reddetmek anlamına gelir. Eyüp, kuzenine daha fazla dayanamayarak arabadan iner.

Kuzen sahnesinin ardından gelen kırtasiye sahnesi, dönüşümün en kritik duygusal merkezi ve spiral yapının en keskin dönüş noktasıdır. Eyüp'ün eski platonik aşkı ve onun küçük çocuğuyla karşılaşması, birden fazla kayıp katmanını aynı anda görünür kılar. Çocuğun varlığı, Eyüp'ün kuramadığı ailenin, sahip olamadığı babalığın somut görünümüdür. Eyüp, öncelikle Mevlüde'yi tanımaz, ancak Mevlüde onu görür görmez tanımıştır. Mevlüde,

Eyüp'ün ilkokuldayken ne kadar neşeli birisi olduğunu, hep onları güldürdüğünü hatırlatır. Eyüp'ün çocukluğu, Eyüp'ün şu anki hali ile tamamen kontrast yaratmaktadır. Mevlüde, Servet öğretmenden bahseder: öğretmenin her Cuma koro halinde herkese okuttuğu şiir "Haydi Abbas", yine Eyüp'ün mevcut durumuna yönelik bir göndermedir: "Haydi Abbas, vakit tamam / Akşam diyordun, işte oldu akşam / kur bakalım çilingir soframızı / geçsin artık bu kalp ağrısı." Bu şiir de tıpkı Heidi referansı ile benzer biçimde, bireylerin yaşadığı olumsuz olayların zamanın geçişiyle ve yeme-içme ritüeliyle unutulup düzelebileceğini ima etmektedir.

Roland Barthes'ın (2000) *Bir Aşk Söyleminden Parçalar* eserinde vurguladığı gibi, aşk dili her zaman eksik ve yetersizdir; söylenemeyen, suskunluklar ve bakışlar en az söylenen sözler kadar anlam taşımaktadır (s. 7-12). Filmde Eyüp ile kadın arasında gündelik sıradan konuşmalar haricinde derin anlamlı bir diyalog geçmemesi, bu baskının yarattığı yoğun duygusal atmosferi daha da belirgin kılmaktadır. Kadının Eyüp'e baktığı anlardaki ifadesi ve Eyüp'ün bu bakışlara verdiği tepkiler, sözcüklere dökülemeyecek bir duygu yoğunluğu yaratmaktadır.

Julia Kristeva'nın (2004) melankoli teorisi, Eyüp'ün bu karşılaşma sonrasında yaşadığı dönüşümü açıklar (s. 21-35). Melankoli, kayıp nesneye – mevcut durumda hiç sahip olunmamış bir yaşama – duyulan patolojik yastır. Bu karşılaşmadan sonra Eyüp'ün öfkesi içe döner ve melankoliye evrilir. Dönmez-Colin'e göre Türk sinemasında kadınlar

çoğunlukla erkek kahramanın dönüşümünü tetikleyen ama özne olmayan figürlerdir (2019, s. 173). Film, Eyüp'ün erkeklik krizini merkeze alırken, kadınları bu krizin sessiz tanıkları konumuna indirger. Laura Mulvey'nin 'eril bakış' (male gaze) kavramı bağlamında, kadın karakterler yalnızca erkek protagonistin dönüşümünü tetikleyen nesneler olarak konumlandırılmıştır. Bu tercih, filmin toplumsal cinsiyet eleştirisini yaparken paradoksal biçimde hegemonik erkeklik anlatısını yeniden üretme riskini taşır. Filmdeki kadın karakterlerin azlığı ve sessizliği Connell'in hegemonik erkeklik kavramıyla da ilintilidir (2005, s. 77-81). Bu yokluk, Eyüp'ün erkeklik krizini daha görünür hale getirir.

Kırtasiye sahnesinden sonra, taşranın dönüş-türücülüğü ile iyice afallayan Eyüp'e Ali telefon eder. Ali'nin telefonda Eyüp'ü ikna etme amaçlı olarak "Ne yapacaksın, Hemme'yi mi vuracaksın?" diye sorması, intikam eyleminin anlamsızlığını direkt olarak Eyüp'e sorguladır. Ali, Eyüp'e kendisinin yerine Yasin'in düğününe gitmesini söyler. Bu öneri, şiddet yerine kutlamayı, intikam yerine birlikteliği vurgulamaktadır. James C. Scott'un (1985) gündelik direniş kavramı bu noktada dolaylı bir anlam kazanır; Eyüp için radikal eylemden kaçınmak ve gündelik hayatın rutinlerine teslim olmak, yıkımdan kurtulmanın bir yolu, bir tür pasif direniş haline gelir (ss. 28-36). Ali'nin telkininin ardından Eyüp'ün hem Hemme ile barışacağını hem de Yasin'in düğününe gideceğini söylemesi, taşraya dair kabullenme sürecinin tamamlandığını gösterir.

Eyüp, mağlubiyetini sindirmek adına, parkta oturup öfkesinin tamamen soğumasını bekler. Park sahnesinin görsel kompozisyonu önemlidir. Eyüp bir bankta oturur, etrafta insanlar gelir geçer, herkes taşrada kendi kişisel gündelik hayat pratiklerini uygulamaktadır. Ağaçların gölgesi, rüzgârın hafif esintisi ve uzaktan gelen belirsiz sesler, zamanın yavaşladığı ve durgunlaştığı bir an yaratır. Bu, Deleuze'ün "boş zaman" kavramının sinematografik karşılığıdır: eylemden arınmış, salt varoluşun kendisini duyumsatan bir zaman deneyimi.

Eyüp'ün hava kararıırken motosikletine geri dönmesi, spiral yapının somut görünümüdür. Fiziksel olarak aynı nesneye, aynı mekâna dönüş söz konusudur, ancak Eyüp artık başlangıçtaki kişi değildir, zaman geçmiştir ve öfkesi taşra tarafından soğurulmuştur. Motosiklet, artık intikamın aracı değil, toplumsal hayata geri dönmenin vasıtasıdır.

Final sahnesinde Hemme ile aynı halayda yer alması, açılış halayına spiral bir dönüşü kodlamaktadır. Ancak bu sefer durum farklıdır: Halayda Eyüp ile Hemme vardır ve el ele tutuşup yan yana halay çekmektedirler. Bu durum, filmin öyküsünün neden dairesel değil de spiral olduğunu izleyiciye anlatır. Siverek'ten aidiyetsizlik hissiyle kopmuş, İzmir'e yerleşmiş ancak iflas etmiş olan Eyüp artık memleketinin bir parçası olmuş ve hasımlısıyla halaya tutuşmuştur, yani bir kabulleniş mevcuttur.

Halay sahnesindeki uzlaş, Gramsci'nin (1986) 'rıza üretimi' kavramıyla okunduğunda sorunlu bir boyut kazanır. Bu ritüelikle barışma, yapısal eşitsiz-

likleri ve sömürü ilişkilerini değiştirmeden, yalnızca duygusal bir katharsis sunarak sistemin devamlılığını sağlar. Film bu noktada eleştirel mesafesini kaybetme riski taşır.

Victor Turner'ın (1969) "communitas" kavramı, filmdeki halay ritüelinin geçici eşitleyici işlevini açıklamak için önemlidir (s. 94-113). Ancak Eyüp'ün yüzündeki ifade, bu eşitliğin yüzeysel ve geçici olduğunun, yapısal koşulların değişmediğinin farkındadır. Film, klasik anlatının sunacağı katharsis yerine, taşradaki katharsis eksikliğini vurgular. Bu kapanış, filmin spiral yapısını tamamlamaktadır: Eyüp'ün yolculuğu, fiziksel olarak başladığı noktaya dönmüş gibi görünse de yaşanan psikolojik dönüşüm geri döndürülemezdir. Filmin adından da anlaşılacağı üzere, filmin bize gösterdiği gün, Hemme'nin birisinin zihninde öldüğü günlerden sadece birisidir. Bu tarz hikayeler hep olacaktır, ancak taşradaki spiral anlatı yapısıyla istenilen sonuca hiçbir zaman tam anlamıyla ulaşılamayacaktır.

Serpil Sancar'ın (2013) çalışması ise, Eyüp'ün yaşadığı dönüşümü toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirmek için verimli bir çerçeve sunmaktadır (s. 21-27). Sancar'a göre Türkiye'de erkeklerden beklenen iktidar performansı (ailenin geçimini sağlama, koruma, kontrol etme) ekonomik ve sosyal dönüşümler karşısında giderek imkânsız hale gelmektedir. Eyüp'ün intikam eylemini gerçekleştirmemesi, bu imkânsız iktidarın yarattığı krizi kabul edilmesi olarak okunabilir. Film, erkeklik krizinin şiddet yoluyla çözülemeyeceğini, bunun yerine yeni

baş çıkma stratejileri geliştirilmesi gerektiğini ima etmektedir.

Karşılaştırmalı Analiz:

İki Yönetmen, İki Yörünge

Bu bölümde *Hemme'nin Öldüğü Günlerden Biri* filmi, Nuri Bilge Ceylan ve Abbas Kiarostami'nin sinemalarıyla kurulan karşılaştırmalar üzerinden konumlandırılacaktır. Amaç, Fıratoglu'nun anlatı ve estetik tercihlerini hem Kovács'ın modernist yörünge tipolojisi (doğrusal/dairesel/spiral) bağlamında hem de Bordwell'in parametrik anlatı kavramı çerçevesinde açıklamaktır. Bu iki yönetmenin seçilme nedeni, her ikisinin de modernist anlatı stratejileri, temporalite yaklaşımları ve taşra temalarında öncü konumda olmalarıdır.

Nuri Bilge Ceylan:

Dairesel Bekleyiş ve Entellektüel Melankoli

Ceylan sineması, uzun soluklu zaman kullanımı, durgun kamera ve karakterlerin iç dünyasındaki çözülme merkezine alan anlatı stratejileriyle tanınır; bu özellikler Hülya Akbulut gibi araştırmacılarca vurgulanmıştır (Akbulut, 2005, s. 85-91). Kovács'ın tipolojisi bağlamında Ceylan'ın filmleri çoğunlukla dairesel bir yörünge sergiler: başlangıçta kurulan ruhsal ya da ilişkisel durum film sonunda büyük ölçüde korunur; dönüş bir değişim değil, tekrarlama (Kovács, 2010, s. 210-212). *Uzak* örneğinde Mahmut'un içsel yalnızlığı filmin sonunda da sürer; bir dönüş vardır ama bilinçte nitelikli bir

sıçrama yoktur. Bordwell'in parametrik anlatı tahlili açısından Ceylan, stilin anlam üreten başat unsur haline geldiği bir düzene sahiptir; çerçeve, ışık ve sessizlik karakter psikolojisini doğrudan kodlar (Bordwell, 1985, s. 274-310).

Fıratoglu'nun Eyüp'ü ile Ceylan'ın kahramanları arasındaki kıyas, her iki sinemadaki durağanlık ve sessizlik ortaklığını görünür kılar; fakat önemli ayırım sosyal zeminin niteliğidir. Ceylan'da çoğunlukla orta sınıf entelektüel krizleri vardır (Diken vd., 2018, s. 12-15); bu krizler varoluşsal düzeyde donuktur. Fıratoglu'nun Eyüp'ü ise ekonomik ve maddi güvencesizlikle somut bir çıkmaz içindedir; dolayısıyla benzer formel araçlara (uzun plan, sessizlik) sahip olsa da pratik-maddi dinamizmi farklı bir dönüşüm gerektirir (Standing, 2011, s. 1-25). Bu durum, Arslan'ın (2011) tanımladığı eğilimi yansıtır. Yeni Türk sineması taşrayı egzotik arka plandan çıkarıp, karakterlerin krizlerinin merkezi coğrafyası haline getirmiştir (ss. 225-227). Fıratoglu, bu geleneği devam ettirirken, Zahit Atam'ın (2011) Ceylan sineması için işaret ettiği "entelektüel karakterlerin melankolisinden" (s. 56) farklı olarak, krizi doğrudan prekaryanın maddi gerçekliğine bağlar. Bu nedenle Fıratoglu'nun yörüngesi Ceylan'inkinden farklı olarak spiraldir: fiziksel olarak başlayıp aynı yere dönse de bilinçte mikro dönüşümler birikir ve niteliksel değişim doğar (Kovács, 2010, s. 210-212).

Özellikle Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu*'da (2011) filmiyle karşılaştırıldığında, her iki filmde de taşra mekânının karakterleri dönüştürücü gücü ve

erkeklik krizinin sessizlik üzerinden temsili ortaktır. Ancak Ceylan'ın doktor karakteri entelektüel bir yabancılaşma yaşarken, Fıratoglu'nun Eyüp'ü maddi güvencesizliğin yarattığı somut bir çıkmaz içindedir. Ceylan'da gece boyunca süren ceset arama yolculuğu dairesel bir yapı sergiler – sabah bulunur ama hiçbir şey değişmez. Fıratoglu'nda ise gün boyunca süren intikam yolculuğu spiral bir dönüşümle sonuçlanır.

Abbas Kiarostami: Açık Yapıt, Etik Bakış ve Gerçek-Kurmacanın Bulanıklığı

Kiarostami sineması, gerçek ile kurmacayı, yönetmenlik ve görüntü arasındaki sınırları bulanıklaştıran bir estetik üzerine kuruludur. Alberto Elena'nın (2005) vurguladığı gibi, Kiarostami filmleri izleyiciyi ahlaki bir yargıda bulunmaya zorlamak yerine, onları karakterlerin ahlaki ikilemlerine tanık olmaya ve kendi sonuçlarını çıkarmaya davet eden 'açık yapıtlar' yaratır (s. 122-125). Bu açık yapıt niteliği, Jean-Luc Nancy'nin (2001) Kiarostami sineması için kullandığı 'varoluşsal kanıt' (evidence) kavramıyla derinleşir. Nancy'ye göre Kiarostami, bir hikâye anlatmaktan çok, dünyanın varoluşsal kanıtını gösterir (s. 15-20). Kiarostami'nin anlatılarında erteleme ve rastlantısal karşılaşmalar bir felsefi sorgulamayı tetikler; film içindeki erteleme varoluşsal bir hesaba işaret eder.

Fıratoglu ile Kiarostami arasında biçimsel paralellikler (örneğin doğal ışık, gündelik ritüellere odaklanma ve minimal diyalog) mevcuttur; fakat iki sinemanın amaçları ayrışır. Kiarostami'de

erteleme felsefi bir soruşturmayı etkinleştirir, anlatının açık uçluluğu izleyiciyi etik değerlendirmeye zorlar. Fıratoglu'da ise erteleme, gündelik müdahalelerle intikam eyleminin (bireysel şiddetin) nasıl etkisizleştirildiğini gösterir; dolayısıyla erteleme sosyolojik bir işlev kazanır. Kiarostami'nin benzersiz "varoluşun kanıtı" arayışıyla (Nancy, 2001, s. 15-20) Fıratoglu'nun prekarya deneyimini görünür kılma kaygısı arasında temel bir ayrım vardır: ilki ontolojik, ikincisi yapısalcıdır.

Parametrik anlatı bakımından Kiarostami, gerçek-kurgu sınırının bulanıklaşmasıyla izleyiciyi sürekli yeniden konumlandırırken (Bordwell, 1985, s. 274-310), Fıratoglu parametrik unsurları gündelik hayatın öngörülemez "parametreleri" olarak kullanır; yani stilin kendisi değil, gündelik yaşam pratikleri anlatıyı belirler.

Kiarostami'nin *Kirazın Tadı* (1997) filmiyle spesifik paralellikler dikkat çekicidir. Her iki filmde de protagonistin yolculuğu, sıradan ama temsil gücü yüksek figürlerle karşılaşmalar üzerinden şekillenir. Kiarostami'de asker, öğrenci ve müze görevlisi; Fıratoglu'nda oduncular, yaşlı amca ya da eski aşk gibi karakterler, protagonistin niyetini sorgulamasına aracılık eder. Kiarostami'de Badii'nin yolculuğu varoluşsal bir sorgulamaya evrilirken, Fıratoglu'nda Eyüp'ün yolculuğu sınıfsal ve toplumsal bir kabulle-nişe dönüşür.

Nancy'nin "kanıt" kavramı, görüntünün salt temsil değil, doğrudan bir varoluş beyanı olduğunu öne sürer (2001, s. 15-20). Kiarostami'de rastlantısal

sahneler felsefi bir sorgulama başlatırken, Fıratoglu'nda gündelik karşılaşmalar toplumsal bağları ve sınıfsal zorlamaları görünür kılar. Böylece "kanıt" estetikten çok sosyolojik işlev kazanır. Örneğin oduncuların ikramı Nancy'nin tarif ettiği yalın kanıtlara benzer bir "görünürlük" üretir; ancak bu görünürlük Kiarostami'deki ahlaki hesabı tetiklemezken, Fıratoglu'nun anlatısında öfkenin söndürülmesi ve sosyal bağa geri çağırılma mekanizması olarak işlev görür. Böylece Nancy'nin 'kanıt' kavramı, Kiarostami-Fıratoglu karşılaştırmasında hem biçimsel benzerlikleri (minimal diyalog, gündelik kozmos) hem de amaçsal ayrışmayı (ontolojik çağrı / sosyolojik müdahale) kavramsal olarak açığa çıkarır.

Parametrik Anlatı ve

Sınıfsal Perspektiflerin Farkı

Bordwell'in parametrik anlatı tespitleri hem Ceylan hem Kiarostami hem de Fıratoglu için yararlı bir çerçeve sağlar; ancak uygulama bağlamı her yönetimde farklı parametreler üretir. Ceylan'da parametrik stil, tablosal kompozisyonlarla entelektüel boşluğu kodlarken (Akbulut, 2005, s. 85-91), Kiarostami'de parametrik öğeler gerçeklik-algısı sınırlarını sarsar. Fıratoglu'nda ise parametrik işlev, gündelik hayatın "kesintileri" ve sınıfsal karşılaşmalar (motosiklet arızası, yaşlı adamın karpuz taşıması, zengin kuzeni ile karşılaşması) aracılığıyla anlatıyı şekillendirir; burada stil, yaşamın kendisini yansıtır.

Bu açıdan kritik fark, sınıfsal perspektifin belirleyiciliğidir: Ceylan'ın orta sınıf entelektüel

mağduriyeti veya Kiarostami'nin ontolojik arayışıyla kıyaslandığında, Fıratoglu'nun dramatik çelişkisi doğrudan ekonomik güvencesizlik ve prekarya deneyimine bağlıdır (Standing, 2011, s. 1-25, 130-143). Bu durum, anlatı yörüngesinin "spiral" olarak adlandırılmasının politik-analitik gerekçesini oluşturur: dönüşler yalnızca içsel değil, aynı zamanda toplumsal pratiklerle biçimlenmiş dönüşümlerdir.

Sonuç: Spiral Yörüngenin Politik ve

Estetik Anlamı

Hemme'nin Öldüğü Günlerden Biri filmi, makro düzeydeki yapısal güvencesizliğin (prekarya koşulları, tarım politikaları) Eyüp'ün yaşamında nasıl bir mikro düzeydeki bireysel krize dönüştüğünü inceler. Sataşma, arıza ve beklenmedik karşılaşmalar, kapitalizmin kırılanlaştırdığı yaşamların zorunlu sonuçlarıdır. Bu krizler yapısal destek yitiminde belirginleşir ve melankoliye yol açar (Berlant, 2011).

Hemme'nin Öldüğü Günlerden Biri, modernist sinema dilini Türkiye'nin güncel sosyo-ekonomik gerçekliğiyle buluşturan özgün bir anlatı denemesidir. Film, András Bálint Kovács'ın spiral anlatı tipolojisini somutlaştırarak, açılış ve kapanıştaki halay sahneleri arasında yüzeyde dairesel görünen ancak özünde dönüşüm barındıran bir yapı kurar. Eyüp'ün fiziksel olarak başladığı noktaya dönmesi ile psikolojik olarak bambaşka bir yerde sonlanması, spiral yörüngenin temel mantığını oluşturur.

Eyüp'ün yolculuğu, Guy Standing'in prekarya kavramının sinematik temsidir. İzmir'den Siverek'e

zorunlu dönüş, neoliberal ekonominin yarattığı güvencesizliğin mekânsal tezahürüdür. Film, Deleuze'ün zaman-ime ve Flanagan'ın yavaş sinema kavramlarıyla açıklanabilecek temporal stratejiler kullanarak, bu güvencesizliğin yarattığı atomize öfkenin nasıl etkisizleştirildiğini gösterir. Motosikletin sürekli arızalanması, Lauren Berlant'ın "zalim iyimserlik" kavramının maddi karşılığıdır: umut vaat eden ancak sürekli hayal kırıklığı yaratan bir nesne olarak prekaryanın durumunu özetler.

Karşılaştırmalı perspektiften bakıldığında, film hem Nuri Bilge Ceylan'ın durağan estetiğini hem de Abbas Kiarostami'nin yol filmi geleneğini kendine özgü biçimde sentezler. Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeki dairesel yapı ve entelektüel melankoliden farklı olarak, Fıratoglu spiral bir dönüşüm sunar. Kiarostami'nin *Kirazın Tadı*'ndaki varoluşsal sorgulamadan farklı olarak, Fıratoglu doğrudan sınıfsal ve ekonomik zeminde konumlanır. Bu konumlanış, filmin modernist estetiği yerel toplumsal koşullarla nasıl eklemlediğini gösterir.

Filmin politik ufku çok katmanlıdır. Louis Althusser'in (2008) ideolojik aygıtlar teorisi bağlamında, halay ritüeli bireyleri "çağırın" ve sistemle uyumlu hale getiren bir mekanizma olarak işler. Film boyunca din, aile ve kültürel pratikler Eyüp'ü bu çağırma mekanizmalarına maruz bırakır. Ancak Eyüp'ün dönüşümü basit bir teslimiyet değildir. Wendy Brown'ın "sol melankoli" kavramı, Eyüp'ün öfkesinin yapısal nedenlerinin görünmezleşerek

bireysel melankoliye indirgendiğini gösterirken; James C. Scott'ın "gündelik direniş" kavramı, intikamdan vazgeçişin şiddet döngüsünü reddeden mikro-politik bir strateji olabileceğini ima eder. Antonio Gramsci'nin "organik kriz" perspektifinden bakıldığında, Eyüp'ün bireysel krizi hegemonyanın çatlaklarını görünür kılar.

Gündelik etkileşimler ve taktiksel sapmalar (De Certeau, 1984), Eyüp'ün öfkesini melankoliye dönüştürür. Bu dönüşüm, kolektif eylem potansiyelini ortadan kaldırır. Bu bağlamda, Eyüp'ün melankolik geri çekilişi, Williams'ın (1977) kavramlaştırdığı "muhalif duygu yapılarının" (structures of feeling) bireysel düzeyde hapsolmasının bir sonucu olarak okunmalıdır. Güvencesizliğe karşı gelişen öfke kolektif hale gelemmez. Bunun yerine özne içe döner ve sistematik acıyı bireysel kader olarak kabul lenir. Filmin spiral anlatısının döngüsel kapanışı bu bireyselleşmiş yozlaşmayı estetize eder. Bu durum, Bertolt Brecht'in (1997) epik tiyatro ilkeleriyle tezat oluşturur. Brecht, izleyicinin karakterle duygusal özdeşleşmesini kırarak eleştirel düşünceye yönlendirmeyi amaçlarken, Fıratoglu izleyiciyi Eyüp'ün melankolisine ortak eder ancak bu melankolinin yapısal nedenlerini sorgulamaya yönlendirmez.

Serpil Sancar'ın (2013) "imkânsız iktidar" analizi, Eyüp'ün yaşadığı erkeklik krizini açıklar. Türkiye'de erkeklerden beklenen iktidar performansı – ailenin geçimini sağlama, koruma, kontrol etme – ekonomik dönüşümler karşısında giderek imkânsız

hale gelmektedir. Eyüp'ün intikam eylemini gerçekleştirememesi, bu imkânsız iktidarın yarattığı krizi kabullenmesi olarak okunabilir. Raymond Williams'ın (1977) "duygu yapıları" kavramı, bu krizin kuşaksal boyutunu vurgular: Eyüp'ün öfke-çaresizlik-melankoli döngüsü, 2000'ler Türkiye'sinin prekarize olmuş gençliğinin ortak duygu yapısını yansıtır.

Bu yönüyle film, Savaş Arslan'ın (2011, s. 225-230) 'Yeni Eleştirel Tarih' çerçevesinde ele aldığı 2000'ler sonrası Türk sinemasının temel dinamiklerini taşır: ulusal kimlik ve toplumsal bellekle hesaplaşma temaları, filmde prekarya ve erkeklik krizi üzerinden yeniden yorumlanır. Fıratoglu'nun filmi, klasik melodram türünün sıkça çizdiği ahlaki üstünlüğü (mağdur ama erdemli karakterler) ve rahatlatıcı toplumsal çözüm beklentisinden uzaklaşarak, modernist sinema dilinde karakterin toplumsal bütüne karmaşık ve dönüşüm odaklı bir yeniden yerleşimini öne çıkarıyor. Bu açıdan film, sinemamızda melodram kalıplarını aşan bir estetik-politik evrimi temsil ediyor (Abisel, 1995, s. 53-56). Nancy'nin 'kanıt' kavramı Fıratoglu'nun minimal sahnelerini okumak için kritiktir. Kiarostami'de felsefi sorgulama açan bu kanıtlar, Fıratoglu'nda toplumsal ilişkilerin maddi görünümleri olur. Motosikletin yıpranmışlığı yalnızca zamanın değil, prekaryanın maddi koşullarının kanıtıdır. Karpuz ikramı, yalnızca bir jestin değil, taşradaki sosyal yükümlülüklerin kanıtıdır. Park sahnesindeki bekleyiş, yalnızca durağanlığın değil, öfkenin gündelik pratikler içinde nasıl

sönümlendiğinin kanıtıdır. Bu anlamda Fıratoğlu, Nancy'nin ontolojik 'kanıt' kavramını sosyolojik bir zemine taşır.

Film, 2024 Venedik Film Festivali'nde "Oriz-zonti Özel Jüri Ödülü" almış, 2025 Oscar Ödülleri'nde En İyi Uluslararası Film kategorisinde Türkiye'nin aday adayı olarak gösterilmiştir. Bu uluslararası tanınırlık, filmin yerel olanı evrensel bir dille ifade etmedeki becerisini göstermektedir. Ancak bu evrensellik, yerel özgünlüğün silinmesi değil, modernist biçimde yeniden üretilmesi yoluyla gerçekleşmiştir.

Sonuç olarak, *Hemme'nin Öldüğü Günlerden Biri* bireysel bir intikam hikâyesi anlatıyor gibi görünse de aslında prekaryanın gündelik deneyimlerini, taşranın ritüel ve ilişkiler ağı içindeki dönüşümünü, şiddetin hem cazibesini hem de imkânsızlığını görünür kılar. Eyüp'ün spiral yörüngesi ne Yeşilçam melodramlarının mazlum erkeğinin zafelerini ne de Hollywood trajedisinin kesin yenilgisini sunar. Kirel'in de (2005, s. 277) altını çizdiği gibi, Yeşilçam'daki öyküler birebir aynı olmayan ama seyircilerin bildiği kalıplar üzerinden ilerleyerek onlara bir tür duygusal tatmin sunar; Fıratoğlu'nun filmi ise bunun yerine günümüz taşrasının çelişkili gerçekliğini temsil eder. Film, bireysel öfkenin toplumsal bağlar içinde nasıl eritildiğini gösterirken, bu eritmenin hem hegemonyanın zaferini hem de direniş potansiyelini barındırdığını ima etmektedir.

Kapanıştaki halay toplumsal onarım gösterebilir ama yapısal eşitsizlikleri maskeler. Duygusal uzlaş, sistematik sorunların sorgulan-

masını engeller. Bu nedenle sahne, kolektif bağın yeniden inşası gibi okunurken aynı zamanda statü-konun sürdürülmesine katkıda bulunma riski taşır. Bu ikircikli yapı, *Hemme'nin Öldüğü Günlerden Biri*'ni çağdaş Türk sinemasının en özgün modernist denemelerinden biri haline getirir. Böylece Eyüp'ün spiral dönüşümü, 21. Yüzyıl Türkiye'sinin ilk çeyreğindeki toplumsal ve estetik çatışmaları anlamlandırmada yankı bulan kritik bir metafor haline gelir.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. Alan Yayıncılık.
- Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion* (2. bs.). Edinburgh University Press.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan sinemasını okumak: Anlatı, zaman, mekân*. Bağlam Yayınları.
- Althusser, L. (2008). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları.
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A new critical history*. Oxford University Press.
- Arslan, U. T. (2005). *Bu kâbuslar neden Cemil? Yeşilçam'da erkeklik ve mazlumluk*. Metis Yayınları.
- Atam, Z. (2011). *Yakın plan yeni Türkiye sineması*. Cadde Yayınları.
- Barthes, R. (2000). *Bir aşk söyleminden parçalar* (T. Yücel, Çev.). Metis Yayınları.
- Berlant, L. (2011). *Cruel optimism*. Duke University Press.
- Bora, T. (Ed.). (2005). *Taşraya bakmak*. İletişim Yayınları.

- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press.
- Bourdieu, P. (2017). *Ayrım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi* (D. Fırat & G. Berkkurt, Çev.). Heretik Yayınları.
- Brecht, B. (1997). *Epik tiyatro* (K. Şipal, Çev.). Cem Yayınevi.
- Brown, W. (1999). *Resisting left melancholy*. *Boundary 2*, 26(3), 19–27.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities* (2. bs.). University of California Press.
- de Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life*. University of California Press.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema 2: Zaman-imge* (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Diken, B., Gilloch, G., & Hammond, C. (2018). *The cinema of Nuri Bilge Ceylan*. I.B. Tauris.
- Dönmez-Colin, G. (2019). *Women in the cinemas of Iran and Turkey*. Routledge.
- Elena, A. (2005). *The cinema of Abbas Kiarostami*. Saqi Books.
- Fairclough, N. (2003). *Analysing discourse: Textual analysis for social research*. Routledge.
- Flanagan, M. (2012). 'Slow cinema': *Temporality and style in contemporary art and experimental film* [Doktora tezi, University of Exeter].
- Goffman, E. (2009). *Günlük yaşamda benliğin sunumu* (B. Cezar, Çev.). Metis Yayınları.
- Gramsci, A. (1986). *Hapishane defterleri* (K. Somer, Çev.). Onur Yayınları.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde yaşamak: 80'lerin kültürel iklimi*. Metis Yayınları.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam öykü sineması*. Babil Yayınları.
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması* (E. Yılmaz, Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Kristeva, J. (2004). *Kara güneş: Depresyon ve melankoli* (N. Tural, Çev.). Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Çev.). Blackwell Publishing.
- Lefebvre, H. (2014). *Gündelik hayatın eleştirisi* (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Mauss, M. (2019). *Armağan* (Ö. Doğan, Çev.). Alfa Yayınları.
- Nancy, J.-L. (2001). *The evidence of film: Abbas Kiarostami*. Yves Gevaert Éditeur.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk sineması* (Cilt 1). Kitle Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema: Uygulayımı-sanatı-tarihi*. Hil Yayın.
- Sancar, S. (2013). *Erkeklik: İmkânsız iktidar*. Metis Yayınları.
- Scott, J. C. (1985). *Weapons of the weak: Everyday forms of peasant resistance*. Yale University Press.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk sinema tarihi* (2. bs.). Kabalcı Yayınevi.
- Simmel, G. (2009). *Yoksullar*. O. Özügül (Çev.), *Toplum ve ekonomi yazıları* (ss. 189–219). İletişim Yayınları.
- Standing, G. (2011). *The precariat: The new dangerous class*. Bloomsbury Academic.

Suner, A. (2006). *Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. Metis Yayınları.

Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine Publishing.

Us, K., & Akbıyık, N. (2023). *Tarım sektöründe istihdam ve çalışanların sosyal güvenliği*. Econ-harran, 7(2), 25–36.

Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford University Press.