

# GÜZEL SANATLAR AÇISINDAN “GEMİDE” FİLMİ

## THE MOVIE “GEMİDE” IN TERMS OF FINE ARTS

ÖĞR. GÖR. **OZAN BİLGİNER**

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü  
ozanbilginer@gmail.com

Geliş Tarihi: 21.02.2014 | Kabul Tarihi: 10.07.2014

**Öz:** Serdar Akar'ın yönetmenliğini yaptığı 'Gemide' filmi 1990'lar Türkiye'sinde, bir kum kosterinde yaşanan olayları anlatır. Filmdeki karakterler, dönemin kültürel yapısı ile biçimlenmiş ahlaki ilkeler çerçevesinde kararlar alarak başlarından geçen olaylara çözümler bulmaya çalışırlar. Tercihlerinin, eylemlerinin ve yönetmenin konuyu işleme biçiminin, şiddetin normalleşmesi ve kadına şiddet gibi hassas konuların tartışılması için iyi bir zemin oluşturduğu düşünülmektedir. Bu makale, Gemide filminin yapısal ve sinematografik değerlendirmesini yapmaktan çok, içinde barındırdığı kodların çözümlemesini, disiplinler arası iletişimi gözeterek ve güzel sanatlar eğitimi alan bir gözün penceresinden bakarak, biçimsel ve içerik bağlamında değerlendirmeye çalışmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Güzel Sanatlar, Sinema, Eleştiri, Kadın, Şiddetin Normalleşmesi.

**Abstract:** The movie 'Gemide', directed by Serdar Akar, is concerned with the events that took place in a coaster. The characters in the movie try to find solutions to events through taking decisions within the ethical code, shaped with the cultural structure of the period. Their choices, actions and the way director discusses to the subject, make delicate issues such as of violence against woman and the normalization of violence discussible within the integrity of the movie. This article, rather than making structural and cinematographic assessment, tries to analyze the inherent codes of the movie in terms of form and content through the eyes of someone with fine arts education and considering interdisciplinary communication.

**Keywords:** Fine Arts, Cinema, Criticism, Women, Normalization of Violence.

Serdar Akar'ın 1998 yılında gösterime giren *Gemide* filmi, insanın su üzerindeki yüzlerce yıllık deneyiminin, teknolojik birikiminin güncel son halkası olarak nitelenebilecek bir kum kosterindeki yalnız esrarkeşlerin başından geçeneri anlatır. Kum kosterinin görevi İstanbul açıklarında denizden kum çıkarmaktır. Ne rutin olarak çevreye verdiği zarar ne de dingin denizdeki sessizliği yok etme becerisi tayfaları tarafından umursanır. Ahlak, kanun, güç, hakikat tek bir elde toplanmıştır bu gemide. Dolayısıyla kararları da bir kişi alır, geri kalanlar için düşünmeye gerek yoktur. Kaptan İdris (Erkan Can), en yakın arkadaşı Kamil (Haldun Boysan), boksör (Naci Taşdoğan) ve Ali (Yıldıray Şahinler) geminin demirbaşlarıdır. Aralarında hiyerarşi vardır ve patron, gemiyi yüzdüren kaptandır.

Filmin ilk sahnesinde, kaptan İdris gemiyi bir memlekete benzetir. Kendini bu sistemin başbakanı, cumhurbaşkanı, kısacası her şeyi olarak tanıtır; "kaidelere uyulmalıdır; kanunlara, nizamlara". Kurduğu sistemi becerikli bir biçimde yönetmektedir. Görmüş geçirmiş 'ağır abi' karakteriyle ve karizmasıyla etrafındakileri hizaya sokuverir. Kaptan İdris aynı zamanda 'kıyak' bir öğretmen niteliğindedir. Kamil ise seksopat rötuşlarla bu derslerin ambiyansını hazırlar. Bunun dışında 'nizam'ın sağlanması için kaptanın en büyük yardımcısıdır.

İşler bir gece karışır. Bir zamanlar boks yaptığı için kendisine 'boksör' lakabı takılan karakter Laleli'de haftalık istihkaklarını çaldırır. Kaptan esrar çektiğinden karnı açtır ve eli boş gelen boksöre sinirlenerek ona tekme tokat girer. Hırsını alamamıştır, parasını çalmaya cüret edenlere iyi bir ders vermelidir. O yüzden boksörün parasını kaptırdığı adamları bulmak için kıyıya, Laleli'ye inerler. Paralarını geri almak için boksörün tespit ettiği adamlarla kavgaya tutuşurlar. Geride kafası yarılmış bir adam bırakarak, ellerinde paraları ve seks işçisi bir kadın (Ella Manea) ile gemiye dönerler. Kadının gelişiyile birlikte kum kosterinde nizam bozulur. Kendisi ve genel siyasal sistem arasında anıştırma yapan gemi kaptanının bir çıkış yolu bulması, içinde yaşadığı düzene koşut olarak, kolay olmaz. Filmin sonunda kaptanın/düzenin çarpık-düzgün adalet anlayışı ile yaklaştığı olayların çözümden çok uzak olduğu anlaşılır.

Filmin diğer sanat dalları ile uğraşan sanatçıların ve teorisyenlerin ilgisini çekerek imgelemi canlandıracak nitelikte bir atmosferi vardır. Ancak bir sanatsal biçimin içeriği üzerine başka bir disiplin üzerinden değerlendirme yapmaya çalışmak, farklı estetik kuralları ve bağlamları birbiri ile karşılaştırma noktasına getireceği için riskli bir iştir. Diğer taraftan, filmin konusunu oluşturan bileşenleri tek tek ele alarak güzel sanatlar dalında üretilen işler ile karşılaştırmalı değerlendirmek, bu iki disiplinin imgeleminin benzer konuları işlerken nasıl çözümler ürettiğini görmek açısından faydalı olabileceğini unutmamak gerekir. Bu makale güzel sanatlar ile sinema disiplinleri arasındaki etkileşim yollarını arama amacı ile yazılmıştır.

## 1. “Gemide” Filminin Biçimsel İmgelemine Güzel Sanatlar Alanında Eserler Üreten Sanatçıları İmgelemeyle Karşılaştırmak

*Gemide* filmi, iç mekânlarda geçen diyalogların ağırlıklı yer tuttuğu bir hikâye olarak tasarlanmıştır. Kaptan ve tayfası geceleri bir araya gelerek geminin bir kamarasında yemek yiyip, muhabbet eder ve esrar çekerler. Sanki kamaranın daracık yapısı, ağır muhabbetler ile bir araya geldiğinde iyice daralıyor hissi vermektedir. Güzel sanatlar alanında, mekânsal daralma ve lokal aydınlatmanın, izleyicinin konuya odaklanmasına zemin hazırlayıp jestlerin ve diyalogların ön plana çıkmasını sağlamak için kullanılmıştır. Bu bakımdan filmin bu sahneleri, Barok dönemde benzer bir anlayış ile ışık ve mekânı kullanan sanatçıları çağrıştırmaktadır. Hatta Rembrandt’ın 1632 yılında yaptığı *Dr. Tulp’ın Anatomi Dersi* (Görsel 1) isimli tablosu ile kaptan ve tayfasının yemek masası etrafındaki muhabbet sahnelerinin (Görsel 2) ışık ve kompozisyon ilişkisine bakıldığında aralarında şaşırtıcı bir benzerlik olduğu görülebilir.



**Görsel 1.** Rembrandt, H. R.. (1632). *Dr. Tulp’ın Anatomi Dersi/ The Anatomy Lesson of Dr. Tulp.* ([http://www.backtoclassics.com/gallery/rembrandtvanrijn/the\\_anatomy\\_lecture\\_of\\_dr\\_nicolaes\\_tulp/](http://www.backtoclassics.com/gallery/rembrandtvanrijn/the_anatomy_lecture_of_dr_nicolaes_tulp/)).

Rembrandt’ın resminin konusu o zamanlar kamuya açık olarak yapılan ve anatomi tiyatrosu olarak nitelendirilen, doktorların kadavra otopsileridir. Kadavranın etrafında bulunan cerrahlar grubu, Dr. Tulp’un kadavranın elinin içindeki tendonlar hakkında bilgi verirken resmedilmiştir (Marie ve Hagen, 2005). Dr. Tulp ve cerrahlar resmin ortasına doğru, kadavranın çevresine yerleştirilmiş ve konu resmin çerçevesinin içinde işlenip bitirilmiştir. Barok resminin en karakteristik özelliği olan lokal ışık tüm sahneye hakimdir. Figürlerin yüzlerinde ve özellikle kadavranın üzerinde patlayan ışık, mekânın koyu bir leke olarak geri plana itilmesi, izleyicinin bu hassas konuya dikkatini daha da odaklamasını sağlamaktadır. Bir başka önemli katkısı ise jestleri keskin bir biçimde ortaya çıkarmasıdır. Resimdeki figür-

lerin ifadelerinin, öncesiz ve sonrasız, adeta yapay bir şekilde donmuş gibi görünmesi ise birçok anın çözümlendiği bir 'şimdi'yi çağırıştırır. Bu yüzden figürler poz vermiş halleriyle resmedilmiştir. Yüzlerindeki donuk jestler resimde işlenen konu ile birleştiğinde sahnenin dramatikliğini alıp götürmektedir. Artık kompozisyondaki her figür, dikkatle seçilmiş bir sahnenin ögesine dönüşmüştür.



**Görsel 2.** Akar, S. (1997). "Gemide" filminden bir sahne.

Filmde çekilen sahnelerin büyük bir bölümü gemideki kapalılık duygusunu arttıracak şekilde çekilmiştir. Kaptanın gemide kurduğu sistemdeki kapalılık, kapalı mekânlar, içine kapalı bir grup ve muhabbetler duygusal olarak problemlerinin içinde saplanıp kaldığınız duygusunu güçlendirmektedir. Fakat kum kosterinin denizin dibinden kum çıkararak marifetlerini gösterdiği sahneler filmin geri kalanı ile bir tezatlık oluşturarak ağır işleyişe devinim kazandırmaktadır. Kum kosterinin yapısal olarak bir makina olması da bu devinimi desteklemektedir. Filmde makinenin hareketi bir *araç* olarak kullanılarak kaptanın birtakım konuları hatırladığı sahnelerle birleşmektedir. Bu sahnelerdeki dinamizmin kullanımı sanat tarihinde makineyi ve devinimi neredeyse bir *amaç* olarak kullanan Fütürist sanatçıları akla getirmektedir. (Görsel 3).

Renkli bir kişiliği olan İtalyan Filippo Tommas Marinetti çevresinde toplanan sanatçılar 19. Yüzyılın ilk çeyreğinden başlayarak Milan, Paris, Londra gibi büyük şehirlerde Fütürist sergiler açtılar. Marinetti'nin kaleme aldığı Fütürist manifestoda belirtilen ilkeleri izleyen bu sanatçılar, 'hız estetiği'ne, dinamizme ve harekete görsel referanslar vermek için renkleri ve biçimleri keskin olarak parçalayarak ve üst üste, yan yana, iç içe geçen renk alanları kullanarak resimlerini oluşturdular. Arabalar, gemiler, trenler, kalabalıklar en temel konularındandı (Antmen, 2010).

Diğer taraftan filmde, hareketin ve devinimin en yoğun olduğu vinç sahneleri kaptanın bilincinin açıldığı ve önceki gece neler yaptığını hatırladığı sahnelerdir. Makinaların sesleri, hareketleri, çalışması ve devinimi kaptanın hafızasını kapalı ve durağan halinden sıyrarak

tazelenmesini sağlar gibidir. Kaptan kendisini gece muhabbetlerinde tüketir, söndürür. Devinim ise potansiyelini uyararak, enerjisinin akacağı bir yol sunar. Bu bakımdan rüzgârın enerjisi ile hayat bulan Calder'in 'mobil'leri ile Akar'ın kaptan İdris karakteri arasında bir anıştırma yapmaya cesaret etmek çok da isabetsiz olmaz.



**Görsel 3.** Russolo, L. (1912-13). Bir Arabanın Dinamizmi/Dynamism of a Car. (<http://pavlopoulos.wordpress.com/articles/luigi-russolo-dynamism-of-a-car-1912-1913/>)

Alexander Calder, New Jersey'de makina mühendisliği eğitimi almış, sanat ile uğraşmaya başladıktan sonra ise hareket edebilen heykeller yaparak kinetik sanatın öncülerinden olmuştur. (Görsel 4). Kinetik sanat, hareketi kullanarak nesnelere durağan halinden sıyırmaya çalışmaktadır. Genelde heykel ile ilişkili bir sanat dalı olmuştur. Kinetik sanat işlerinde hareket için gerekli gücü ısı, ışık, rüzgâr gibi doğal enerji kaynakları ile sağlayanların yanında, motorlu mekanizmaları olan heykeller de üretilmiştir. Calder'in kinetik heykellerinde denge çok önemlidir. Bebek odalarında bebekler için görsel birer uyarıcı olması için asılan oyuncaklar da aynı prensibi kullanır. Aynı ağırlıktaki oyuncaklar askı sisteminin farklı uçlarına asılır. Dışarıdan bir hareket verildiği zaman oyuncaklar bir süre kendileri hareket etmeye devam ederler. Kaptan İdris'in de hayatı gece ve gündüz arasında askıda durur. Bir bebek oyuncakları gibi, dokunulmazsa sonsuza kadar dengeli bozacak bir neden yoktur. Buna ihtiyacı da yoktur. Ancak şeylerin içindeki kinetik enerjinin aslında ne kadar güçlü olabildiğini 'mobil'ler bize göstermektedir. Çevreleriyle alışverişe girdiklerinde derhal harekete geçerler ve 'mobil'ler gibi kaptan da bir istisna değildir.



**Görsel 4.** Calder, A. (1966). Ağaç/Tree. ([http://pressimages.fondationbeyeler.ch/sites/default/files/fondation\\_beyeler/press\\_images/sammlung/fb\\_sam01\\_calder\\_g.jpg](http://pressimages.fondationbeyeler.ch/sites/default/files/fondation_beyeler/press_images/sammlung/fb_sam01_calder_g.jpg)).

## **2. “Gemide” Filmi’nin Kodlarının Güzel Sanatlar Alanında Tanımlanarak “Öteki/Kadın” ve “Şiddetin Normalleştirilmesi” Konuları Üzerinden Tartışılması**

*Gemide* filmindeki durağanlığı bozan bir başka etken, kaptan ve tayfasının yaşadığı sokak kavgası ve sonrasında takip eden olaylardır. Kavga sonunda gemiye alınan öteki/seks işçisi kadın geminin eril düzeni içinde adeta bir kara delik yaratır. Kaptan karizması ve deneyimi ile sorunların üstesinden gelebilmektedir. Ancak bu sefer ciddi bir ihlal yaşanacaktır. Tayfa karadeliğin çekim gücüne kapılır, hep müstehcen olarak gördüğü kadının varlığına olan dayanılmaz açlığını ona tecavüz ederek giderir. ‘Kadın’ figürü, geminin sistemi içerisine alınan, ancak kendi içindeki jargonları ve kuralları içerisinde yerinin olmadığı bir ‘öteki’ olarak da okunabilir. Kadınları gemiye almanın uğursuzluk getirdiğinin düşünüldüğü eski gemici geleneğine de gönderme yapılan bu ‘kadın öteki’ figürü hem geminin içindeki düzenin, hem de eril sistemin tam olarak antitezidir. Kaptanın cinsel deneyimlerini aktardığı sırada anlattığı seksüel veya egzotik hikâyelerin vücut bulmuş şeklidir.

Filmde kadın neredeyse hiç konuşmaz, karakteriyle ilgili hiçbir bilgi verilmez. Üzerinde pek çalışılmamış ve olayların dizgesini tamamlamak için oraya bir kolaj gibi yapıştırılmış izlenimi vermektedir. Fiziksel özelliklerini dikkate alırsak, Türkiye’de sıklıkla karşılaştığımız

cinsiyetçi yaklaşıma göndermede bulunan bir 'Rus kadın' kalıbı içinde işlendiği görülebilir. *Gemide* filmi bu yönü ile feministler tarafından eleştirilmiştir (Atölyemor, 2007). Günümüz sosyal yapısının kanayan yaralarından biri olan cinsel istismar konusu, güzel sanatların mitolojik imgeleminde de fazlaca işlenmiş bir konudur. Örneğin Zeus'un beyaz bir boğa kılığına girerek Europe ile Girit adasındaki münasebetini tecavüz olarak adlandırmak hiç yanlış olmayacaktır. Hatta bu mitoloji Titan ismiyle anılan Tiziano Vecelli gibi birçok sanatçı tarafından resmedilmiştir. (Görsel 5).



**Görsel 5.** Titian. (1562). Europa'ya Tecavüz/The Rape of Europa. ([http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tizian\\_085.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tizian_085.jpg)).

Örneklerimizi çoğaltmak mümkün; Shakespeare'in 'Rape of Lucrece' adlı eserine konu olan ve aynı zamanda Titan'ın resmini yaptığı 'Lucretia'nın Tecavüzü', Roma mitolojisine göre kralın oğlu tarafından tecavüze uğradıktan sonra intihar eden ve böylece monarşinin yıkılıp cumhuriyetin kurulmasına neden olan Lucretia'nın hikâyesidir. Rubens'in ünlü tablolarından 'Leucippus'un Kızlarına Tecavüz' isimli tablo, Kral Leucippus'un kızlarına tecavüz eden ve daha sonra onunla evlenen Castor ve Pollux isimli ikiz kardeşleri anlatmaktadır. (Görsel 6).

Tarihsel kültürel birikime belli bir açıdan bakıldığında oldukça cinsiyetçi olduğunu gözlemlemek hiç de zor değildir. Bu birikim içinde kadına yüzyıllardır tecavüz edilen bir nesne, toplumumuzda ve dünyada yaşayan ikinci sınıf vatandaş olarak yaklaşıldığını düşünüyorum. Lezbiyenler, geyler, transseksüeller ve biseksüeller ise toplumsal hiyerarşide kadınlardan da sonra gelmekte, cinsel istismara, saldırıya, şiddete ve mobbinge/bezdirmeye uğramak-

talar. Filmde Serdar Akar, belli bağlantıları birbiri ile birleştirerek sunmaktadır. Örneğin esrar-alkol-erkek, kadın/öteki-seks işçisi-para-tecavüz gibi... Tecavüz eyleminin yanında kadın geminin bir kısmında hiç dışarı çıkarılmaksızın elleri ve ayakları bağlanarak zorla alıkonur, karşı koyması durumunda fiziksel şiddet görür ve bıçaklanır. Hiçbir şekilde, bu 'öteki' figürün geminin sistemi içinde yaşama şansı yoktur. Düzeni sağlamak ve iktidarını pekiştirmek için, kadına ve ötekine karşı geliştirilmiş eril kültürel yapıyı kendi çıkarına kullanan kaptan, bu kapıyı daha kadın gemiye gelmeden kapatmıştır. Bir iktidar sembolü olarak kaptan, aşırı merkezileşmiş bütün iktidarların yaptığını yaparak meseleyi mahallî, kendi içinde çözülecek bir konu olarak görüp, istemese de, her türlü fiili meşrulaştırma yoluna gitmiştir.



**Görsel 6.** Rubens, P. P. (1618). Leucippus'un Kızlarına Tecavüz/The Rape of Daughters of Leucippus. (<http://www.wikipaintings.org/en/peter-paul-rubens/rape-of-the-daughters-of-leucippus>).

Böylece eylemlerin odaklandığı tarafın bakış açısının bir önemi kalmaz. Hak, adalet arayışları bu mahallî iktidarın kuralları, ilkleri doğrultusunda çözümlenir. İktidar karşısındakini istediği gibi tanımlar. Filmde 'öteki', iktidar aygıtlarının (tayfanın) görmek istediği biçimde karşımıza çıkar. Tecavüze uğrarken bile bir oyuncak gibi sessiz ve hareketsiz olarak işlenir. Dolayısıyla zavallı veya mağdur durumundan sıyrılarak seks hakkındaki bütün cinsel aşırılıkları oldukça haiz, görmüş geçirmiş gerçek bir seks işçisine dönüşür.

Filmde temsil edilen atmosfer, hayatın her türlü zorluğuna maruz kalan ve arabesk kültür ile yoğrulmuş bireylerin kendi kurallarını koyup hareketlerini meşrulaştırdığı bir âlemi

anlatıyor. Bunu yaparken de kadın bedeni/öteki üzerinden şiddet dolu bir âlemi işleyerek aslında cinsiyetçi yaklaşımın şifrelerini önümüze seriyor. İzleyicinin filmi algılayışının bu şifreleri nasıl çözdüğüne, konuya hangi açıdan yaklaştığına göre değişikliklere uğrayacağını söylemek gerekiyor.

Bu noktaya kadar, filmin sinematografik öğeleri ile yoğrulmuş biçimini, güzel sanatlar eğitimi ve disiplini almış bir birikim içinde değerlendirmeye çalıştım. Kendi okumamı yaparken özellikle kadın/öteki ve şiddetin normalleşmesi konuları üzerinde durdum. Makalenin devamında filmin sinematografisinden uzaklaşarak belirlediğim konuların çağdaş sanatta nasıl sorunsallaştırıldığını tartışacağım.

## 2.1 Cinsiyetçi Kültürel Kodların Çağdaş Sanat Alanında Ürün Veren Sanatçılar Tarafından Çözümlemeleri

Kadınlar, 1960'larda yükselen feminist hareket ile birlikte erkeklerin sanatını kendi sanatlarından neyin daha değerli yaptığını ve neden sanat tarihinde kadın sanatçılardan bu kadar az bahsedildiği sorularını sordular. Eril düzenin iktidarını, kadın bedeni üzerine üretilen politikaları daha görünür hale getirerek eleştirdiler.



**Görsel 7.** Guerrilla Girls. (1985-90). İsimsiz/Untitled. Tate Modern Müzesi (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-no-title-p78793>).

Kendilerine *Guerrilla Girls* diyen bir grup feminist sanatçı, genel sanat yapma biçimlerini ve yöntemlerini bir tarafa bırakarak, sanat tarihinde kadının ve erkeğin yerini ifşa eden işler hazırlayarak sergilediler. (Görsel 7). Barbara Kruger, Miriam Schapiro, Cindy Sherman, Ulrike Rosenbach, Tracy Emin gibi sanatçılar kadın bedeninin eril bir gözün gördüğü gibi estetize edilmiş bir nesne değil, her türlü salyasıyla, pisliği, güzelliği ve çirkinliği ile söz hakkının gene kadının kendisinde olduğu bir bütün olduğu üzerinde durdular. Victoria Van Dyke gibi cinsel istismara uğrayanlardan (Görsel 9) genel ahlak anlayışına saldıran Jennifer Linton gibi feministlere (Görsel 8) , sanatçılar eleştirel işler ürettiler.



**Görsel 8.** Linton, J. (2002). Salome. ([http://2.bp.blogspot.com/\\_Or9KVfDbP4E/TCc-VSw\\_nyl/AAAAA- AAAGLc/Ds4ssUHsbug/s1600/salome-jenniferlinton-2002.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_Or9KVfDbP4E/TCc-VSw_nyl/AAAAA- AAAGLc/Ds4ssUHsbug/s1600/salome-jenniferlinton-2002.jpg)).

Kadın bedeninin bir güzellik metaforu olarak ifşası düşünüldüğünde Jo Spence akla gelen ilk isimlerdendir. Spence'in fotoğrafları bedenin hastalıkla yaşamasının hikâyesini anlatmaktadır. 1934'te doğmuştur ve hayatı savaş sonrası sarsıntı yaşayan insanların arasında geçmiştir. Spence'nin fotoğrafları bireysel olanı politik olarak algılayan feminist bakış açısını ortaya koyar. 1970'lerin diğer feminist sanatçıları gibi kendi vücudunu ve deneyimlerini normalleşmiş, günlük, kurumsallaşmış pratiklerin maskesini düşürmek için bir araç olarak kullanır. Örneğin 'Monster/ Canavar' isimli çalışması ile bedenini o zamana kadar geçirdiği deneyimlerin bütünü olarak sergilemiş ve açıkça 'güzellik' konusuna saldırmıştır. (Görsel 10). Göğsü alınmış, yaşlanmış ve eskimiş bu beden çevremizdeki görsel ürünler arasında görmeye alışık olduğumuz bir beden değildir. Tam tersine filtre edilerek insanların gözünden kaçırılan bir görüntüdür.



**Görsel 9.** Van Dyke, V. (2001). Bir Amazon Olmak İstiyorum!/I Want to be an Amazon!. (<http://www.lilithgallery.com/gallery/images/saw5-amazon-victoriavandyke-2001.jpg>).

*Gemide* filminde kadın sabit, duygusuz ve dilsiz durmakta. Marina Abramović, 1974 yılında gerçekleştirdiği 'rythm O' isimli performansında seyirci ile iletişime geçerken kendine belirlediği konum ile filmdeki seks işçisi kadının filmdeki genel kompozisyonu arasında şaşırtıcı bir benzerlik var. 1960'larda ortaya çıkan vücut sanatının önemli bir temsilcisi olan Yugoslav asıllı Abramović, fiziksel sınırlarını zorlayan işleri ile tanınır. Kendisini hiçbir zaman feminist olarak tanımlamamıştır. Ancak en ünlü performanslarından biri olan 'rythm O' isimli performansı, kadın veya erkek fark etmez, insanların ne derecede şiddet yüklü varlıklar olabileceğini ortaya koymuştur. (Görsel 11). Abramović bu performansta altı saat boyunca ayakta durur ve kendine izleyici karşısında pasif bir rol belirler. İzleyici ne yaparsa yapsın hiçbir şekilde tepki vermez. Bunun yanında bir masanın üzerine bal, üzüm, kalem, makas, zincir, balta, silah ve bir kurşun gibi yetmiş iki adet obje koyar. Bunlar sanatçı tarafından dikkatlice seçilen ve bir kısmı zevk bir kısmı acı vermek için yerleştirilen nesnelere. Bir kısmı ise sanatçıyı öldürebilir. Başlarda sakin ve taşkın olmayan izleyici katılımı altıncı saatin sonlarına doğru fiziksel olarak zarar verme, elbiselerini yırtarak parçalama, kesme, hatta tabancayı doldurup Abramović'in kafasına dayama noktasına gelir (Alcazar, 2009). Şeytani bir ruhun bedenleri ele geçirmesi gibi şiddet izleyicileri ele geçirir ve bir sanat

gösterisinin başat aktörü oluverir. Filmdeki kadın da benzer bir şekilde eylemsizlik halindedir. Ya baygın olarak edilgen ya da elleri, ayakları, ağızı bağlanmamış durumda bile dilsizdir. (Görsel 12). Bu iki sanat disiplini ile üretilmiş eserler arasındaki anlam, yaklaşım açılarını yorumlamaya çalıştığımızda, değerlendirmemiz birbirinden farklı olacaktır. Pasif durumda olan kadın bedeni, bir sanat işinde, insanların içinde bir yerde var olan şiddetin orantısız bir güç olarak varlığının deşifre edilmesi ve eleştirilmesi olarak karşımıza çıkarken, diğer sanat işinde ise, ötekileşmiş bir yabancı, kendi koşullarını yaratan eril sistemin ahlak kurallarına maruz kalan ve böylelikle belki de bir orji partisinin pornografik ögesi olmaktan öteye gidemeyen boş bir nesneye dönüşür.



**Görsel 10.** Spence, J. (1989). Canavar/Monster. (<http://www.hungertv.com/blogs/katie/jo-spence/>).

ABD’de ilk feminist sanat programının kurucusu feminist sanatçı ve yazar Judy Chicago, yetmişlerin başında dünyayı sadece kadınlar için değil herkes için değiştirmek inancını beslediklerini belirtir. Bu değişimi de farklılıklar üzerine çıkabilen sanat aracılığıyla yapmak ve dünyayı başkalarının gözünden görmeye çalışıp bir duygudaşlık duyarlılığı geliştirmek istediklerini ekler. Yetmişlerin ütopyasının günümüz dünyasına bir de nebze olsa etki ettiği söylenebilir ancak dünyayı değiştirmek için besledikleri yoğun enerjinin pek azını deneyimlediğimiz ve daha çok kitaplarda okuduğumuz da bir gerçektir.



**Görsel 11.** Abramović, M. (1974). Rhythm 0. (<http://diplodocusyalabacines.blogspot.com.tr/2013/04/estetica-y-rito-marina-abramovic.html>).



**Görsel 12.** Akar, Serdar. (1997). "Gemide" filminden bir sahne.

## 2.2. Şiddetin Normalleşmesi

Filmin hatırlattığı bir başka önemli noktanın şiddetin gündelik hayatımızda normalleşmesi konusu olduğunu düşünüyorum. Gemide filmi, belki de şiddeti basitleştirerek ve karakterlerin hayatının içine sinmiş haliyle işleyerek, onun gözlerden kaçan özünü görünür kılıyor. Bu yöntem, Andy Warhol'un medyada hiç durmaksızın üretilen ve yayılan imajlar üzerine çalışırken izlediği yöntemi hatırlatmakta. Aslında onun üzerinde çalıştığı konu arzunun gö-

rüntüsü idi. Birbirine tezat gibi görünen iki kavram olan şiddetin ve arzunun birleştiği yer, kendi oyun sahasının tam ortasında kalıyordu; Warhol, şiddetin her gün görsel medyada fazlaca olağanlaşması ile birlikte ortaya çıkan imgeleri yeniden ele aldı. Ancak bu sefer görüntüyü yüceltilmiş haliyle değil tüm çıplaklığıyla sergiledi. Böylelikle imgelemin içine derin bir yarık açarak üretilmiş 'görüntü'ler altındaki anlamları dolaysız bir şekilde deşifre etti. Özellikle 'Death and Disaster/ Ölüm ve Felaket' serisi (Görsel 13-14) , *Gemide* filmindeki gibi normalleşmiş şiddetin ne kadar sorumsuzca dolaşıma girdiğini kanıtlar nitelikte.



**Görsel 13.** Warhol, A. (1962). Pembe Araba Kazası/Pink Car Crash. (<http://www.artsology.com/warhol-car-crash-paintings.php>)



**Görsel 14.** Warhol, A. (1964). Elektrikli Sandalye/Electric Chair. (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-electric-chair-t07145>)

Şiddetin bir başka formu, soğuk savaş döneminde devletler tarafından uygulandı. II. Dünya Savaşı sonrası dünya, nükleer bomba kullanımının yarattığı tahribatın dehşetini yaşarken, bir taraftan bu bombalara kimin sahip olacağına ve nasıl kullanılacağına dair bir çekişmenin içine düşmüştü. Bu potansiyel güç göstergesi, devamlı tehdit-alarm durumunda olan gerilimli bir çevreyi tetiklemekteydi. Gustav Metzger, şiddet soluyan bu dünyayı, bir yüzeye içindeki zehri döküp o yüzeyi eriterek ve tüketerek simgeleştirdi. Adeta çevresini kuşatan sistemi yaptığı resimde yok etmek ister gibi kendini yok eden resimler yaptı. 'Auto-destructive/ kendini yok eden' sanat kavramını icat eden Metzger, boyanmış naylon yüzeylerin üzerine pistole yardımıyla hidroklorik asit püskürterek onları yok ediyordu<sup>1</sup>. Asit, dönemin en öncelikli sorunlarından birisi olan soğuk savaş ve nükleer silahların yıkıcı gücünün eleştirisi çerçevesinde kullanılmıştı.

Şiddet bir hareketin, gücün derecesidir. Birinin diğerine veya kendine uyguladığı fiziksel veya psikolojik baskının çokluğunu belirtirken şiddet kavramı kullanılır. 1970'lerde gerçekleştirdiği performanslarla Chris Burden, bedenini riskli durumlar içine sokarak kendi sınırlarını teste tabi tuttu. Bunu yaparken de her türlü şiddet içeren aşırılığı denedi. Onun vahşi dürtüleri, kendi bedeninin sınırlarıydı. Gençliğinde geçirdiği bir scooter motosiklet kazası sonucu anestezisiz bir operasyon geçirmek zorunda kalan Burden'in bu deneyimi sanat eğitiminin geri kalanında ve sanat yaşantısında belirleyici oldu. Gerçek hayatta kendini tüfekle sol kolundan vurdurmaya, bir vosvos kaplumbağanın üzerinde çarpmıha gerilme pozisyonunda ellerinden mıhlanmaya varan performanslar gerçekleştirdi (Horvitz, 1976).

### 3. Sonuç

Filmde yönetmenin şiddet kavramı merkezde olmak kaydıyla, ötekileştirme ve kadın olgularına yoğunlaştığına hiç kuşku yoktur. *Gemide* filmi toplumun kültürel yapısına bir ayna tutarak bu olguların ne kadar içselleştirildiğini gözler önüne sermektedir. Benzer konular çağdaş sanat alanında ürünler veren sanatçılar tarafından da işlenmiştir. Sinemanın ve güzel sanatların birbirlerine nazaran farklı estetik çözümler kurduğu ve kavramsal açıdan diğerine göre farklı bağlamlar yarattığı göz önünde tutularak, kişisel değerlendirmeler, güzel sanatlar alanındaki şiddet, öteki/kadın kavramları ekseninde aktarılmaya çalışılmıştır (Bazin, 2011).

Bu doğrultuda, filmin imgelemine güzel sanatlar imgelemi ile karşılaştırmalı olarak incelenmesi sırasında bir takım zorluklarla karşılaşmıştır. Bu zorlukların temelini, filmin yapısal olarak parçaların bir araya getirildiği ve bu parçalar arasındaki boşluklar sayesinde eserin bir kısmının seyircinin imgeleminde tamamlanmasına olanak veren ve seyirciyi hikayenin (sanat işinin) bir parçası yapmadaki 'avangard' yeteneğinin güzel sanatlar

<sup>1</sup> Auto-Destructive /Kendini Yok Eden Sanat manifestosu için bkz: <http://www.english.ucsb.edu/faculty/ayliu/unlocked/metzger/selections.html>

alanında gerçek bir tercümesi olmamasından kaynaklandığı sonucuna varılmıştır. Çağdaş sanat 1915'lerden itibaren, 1960'lardan bu yana giderek hızlanarak, sanatı fazla elitist bir uğraş olarak niteleyip izleyici ile arasındaki mesafeyi kaldırmaya çalışmıştır. Bunun için Yeni Gerçekçilik'ten (1950-1960...) Yeni Kavramsalcılık'a (1970-2000...) kamusal alanda izleyicinin ayağının dibinde işlerini sergilemeye, süreci sanatlarına dahil ederek izleyicinin değiştirebileceği, yorumlayabileceği işler yapmaya varan stratejiler geliştirmiştir. Ancak bu stratejilerden hemen hepsi bir filmin izleyici ile kurduğu iletişimden farklıdır. Dolayısı ile sinemanın olanakları çerçevesinde işlenmiş bir konu ile güzel sanatların anlamalar dizgesi arasında ilişki kurmaya çalışmak gerçek bir meydan okumaya dönüşmektedir.

Tüm tahliller düşünüldüğünde, *Gemide* filminin güzel sanatlar dağarcığında yoğrulmuş bilgiler çerçevesinde yorumlanarak, değerlendirmelerin odaklandığı konu başlıklarını belirlenmesi sırasında, filmin algılanışı iki kutup arasında gidip gelmektedir. Bunlardan biri duyarlılığı yücelten ve sanatı, çevresine eleştirel bir açıdan yaklaşarak araçsallaştıran bakış açısı ve diğeri de bir sistemi anlatırken aslında onun sorunlu ahlak anlayışının dışına çıkmayan, eleştirelliği sistemin içinde tanımlayan bakış açısıdır. Filme hangi açıdan bakılırsa diğere göre çok farklı okumalar ortaya çıkmaktadır. Ancak eleştirelilik eksenini, farklı estetik ilişkiler kurduğu belirtilen sinema ve güzel sanatlar disiplinlerinin arasında gezinerek aynı konunun nasıl farklı biçimler ve bağlamlarda algılandığı üzerinde durulması üzerine kurulduğunda, disiplinler arası bir yaklaşımın yorum zenginliğinin ve çeşitliliğinin tartışmaya açılması için bir fırsat ortaya çıkmaktadır.

## Kaynakça

Alcaraz, M. J. (2009) *Being Hit Artistically*. Cultures of Violence- 5th Global Conference. Volume 10, Number 21. Eriřim: 18.09.2013, <http://www.inter-disciplinary.net/ati/violence/v5/alcaraz%20paper.pdf>.

Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Atölyemor. (2007). *Filmin Cinsiyeti, Cinsiyetçiliği!*. Eriřim: 10.09.2013. <http://www.yenifilm.net/yazi.php?id=15>.

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*. (İ. Şener, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.

Horvitz, R. *Chris Burden*. Artforum Magazine, Vol: XIV, No. 9. Sayfa 24-31. Eriřim: 10.09.2013, <http://www.volny.cz/rhorvitz/burden.html>.

Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik*. (F. Demir, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Marie, R., Hagen, R. (2005). *What Great Paintings Say; From Bayeux Tapestry to Diego Riviera*. Volume-1. Köln: Taschen.

Türk Dil Kurumu. Eriřim: 10.10.2013, [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gt-s&arama=gts&guid=TDK.GTS.52e91d89dd5734.32320628](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gt-s&arama=gts&guid=TDK.GTS.52e91d89dd5734.32320628).

