

GÖRSEL İMGELERİN ABLUKA FİLMİNDE YARATTIĞI PANOPTİK EVREN

Bahar Altay Eriřen

Öz

Bu alışmada, Emin Alper'in *Abluka* (2015) filminde yaratılan evrenin panoptik bir evren olduğu iddia edilmiş, bu iddia da kompozisyonel analiz yöntemi ile filmde seçilen sahnelerle kanıtlanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın merkezinde, Michel Foucault'nun Jeremy Bentham'dan alarak literatüre kazandırdığı panoptik gözetim kavramının, *Abluka* filminde yarattığı kurgusal dünyaya bakışı vardır. Bu bakışı şekillendiren sinematik öğeler, imge kavramı bağlamında özömlenmiř, sinemanın hareketli imge olarak ele alınmasında kompozisyonel analizin önemi sinemanın görsel, işitsel, kültürel, estetik ve politik yanlarıyla birlikte vurgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Panoptik gözetim, kompozisyonel analiz, imge, bakış, film.

The Panoptic Universe Conceived by Visual Images in *Abluka*

Abstract

This study argues that the universe created in Emin Alper's *Abluka* (*Frenzy*, 2015) is panoptic, and this argument is supported by scenes selected from the film using compositional interpretation. Central to the study is the fictional world gaze in *Abluka*, conceived according to the concept of panoptic surveillance, which Michel Foucault adopted from Jeremy Bentham and theorized into the academic discipline. The cinematic elements that shape this point of view are analyzed in terms of image. The significance of compositional interpretation in considering cinema as a moving image is emphasized, as are the visual, auditory, cultural, aesthetic, and political aspects of cinema.

Keywords: Panoptic surveillance, compositional interpretation, image, gaze, film.

Giriş

İmgeler çağında yaşıyoruz. Anlamak, anlatmak, anlamlandırmak, sormak, sorgulamak, var olmak, var etmek için imgelere ihtiyaç duyuyor; onları üretiyor, tüketiyor ve yeniden üretiyoruz. Yaşamı imgelerden bağımsız düşünmek neredeyse olanaksız. Berger, her imgede bir görme biçimi saklı olsa da her imgeyi algılayışımız ya da düşünmemizin eş zamanlı olarak görme biçimimiz ile de doğru orantılı olduğunu söyler (2004, s. 10). Bir imgeyi değerlendirirken imgenin kendisini, imgeyi yaratan/üreten kişinin varlığını ve imgeye bakan/gören/tüketen kişinin etkisini bir arada ele almak gerekmektedir. Öte yandan bir imgenin anlamı onun hemen yanında görülen ya da hemen arkasından gelen başka bir imge ile de değişebilir, dönüşebilir; o imgenin taşıdığı yetke, içinde görüldüğü tüm bağlama yayılır (Berger, 2004, s. 29). İmgeyi öncelikle tanımlayabilmek için ve ait olduğu görsel evreni açıklayabilmek için göze, görme duyusuna ihtiyaç duyarız. Bakmak, görmek, bakılmak, bakış görme duyusunun devamında öznel, kültürel, politik, ahlaki, estetik olarak inşa edilen pratiklerdir. Bakmak, kendi içinde güç ilişkilerinin ve iktidar örüntülerinin düzenlenebileceği ve görmenin niyetli bir biçimde kullanıldığı bir şeye evrildiğinde artık bakmaktan değil, “bakış”tan söz edilir (Kırel, 2010, s. 123). Söz konusu sinema sanatı olduğunda bakışın düzenlenmesi karmaşıktır. Görselin, görsel gücün tartışmasız yetkin olduğu günümüzde bakışın masum olmadığını söylemek mümkün. Göz reklamcı, fotoğrafçı ya da yönetmenler tarafından bilinçli bir şekilde düzenlenmiş görsel malzemeler karşısında artık sadece bir organ değil aynı zaman da “alıcı”dır (Kırel, 2010, s. 128). Thomas Elsaesser ve Malte Hagener gözün, kartezyen bağlamda mutlak gerçeğin organı iken şimdi bakışın ve nazarın ayrımı ile durumun değiştiğine dikkat çekerler. Saydam, saldırgan olmayan, bilgiyi ve aydınlanmayı işaret eden bakış ile karanlık ve kötücül, iktidar ve boyun eğdirme ile ilişkilendirilen nazarın farkı önemlidir (2014, s. 161). Sinema çalışmaları bağlamında ele alındığında 1970 ve 1980’ler film kuramında; bir yandan Lacan’ın Freudcu psikanalizi post yapısalcı olarak yeniden değerlendirmesi diğer yandan Michel Foucault’nun hem toplumsal kontrol hem de öznellik modeli olarak panoptikon kuramının üzerinde yükselen farklı düşüncelerin ortaya çıkması gibi gelişmelere tanıklık etti (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 159). Sinema ve bakışın karmaşık ilişkisinde bu iki temel yaklaşım hâlâ önemini yitirmemiştir.

Bu makalenin konusu, Emin Alper’in yönetmenliğini yaptığı 2015 yapımı *Abluka* filminin görsel kültür çalışmaları bağlamında incelenmesidir. Bu inceleme yapılırken kompozisyonel analiz yöntemi esas alınacaktır. Çalışmanın temel amacı, filmde anlatsal öğelerin haricinde kullanılan bir takım görsel imgelerle yaratılan panoptik evrenin varlığını ispat etmeye çalışmaktır. Bu panoptik imgelerin varlığını kanıtlamaya çalışırken sinemanın

kendi araçlarından (çekim açıları, ses, ışık) faydalanmaya özen gösterilecektir. Çalışmanın oluşturulmasında, *Abluka* filminde bakışın nasıl inşa edildiğine, hangi imgelerle panoptik bir evren yaratıldığına, bakışın yaratılan bu evrene nasıl hizmet ettiğine, filmin başında ve sonunda imgeler ve onlar aracılığı ile yaratılan evrende bir değişim/dönüşüm olup olmadığına bakılmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda çalışmanın giriş, sonuç ve kaynakça bölümleri dışında ilerleyişi; Foucault ve panoptik düşüncenin açıklanması, panoptizim ve sinema ilişkisi, *Abluka* filmine genel bir bakış ve kompozisyonel analizle filmde seçilen bazı sahnelerin çözümlenmesi olacaktır.

Foucault ve Panoptizim

Michel Foucault, 1975¹ tarihli *Hapishanenin Doğuşu Gözetim Altında Tutmak ve Cezalandırmak* kitabını yazma amacını, modern ruhun ve yeni yargılama erkinin birbirleriyle bağlantılı tarihini göstermek; cezalandırma erkinin desteklerini bulduğu, meşruluk noktalarını ve kurallarını sağladığı, etkilerini yaydığı ve onun aşırı özgüllüğünü kapatan bugünkü bilimsel-hukuki bütünün soy kütüğünü çıkarmak olarak özetler (2013, s. 59). Kitap, Batı toplumlarında bireyin cezalandırma şeklinin değişim ve dönüşümünü tarihsel olarak ele alırken Foucault, Jeremy Bentham'ın *Le Panoptique* adlı buluşunun ceza ve disiplin bağlamında bir kırılma noktası yarattığını iddia eder. Panoptikon, Yunanca pan ve optikon kelimelerinden türetilmiştir, “her yeri gören yer” anlamına gelir ve “ahlaki bir mimari”, dünyayı yeniden düzenlemenin bir reçetesi olarak tasarlanmıştır (Bauman & Lyon, 2016, s. 22). Foucault, Bentham'ı “polis toplumunun Fourier'si” olarak tanımlar (2015, s. 85). Foucault tıbbi bakışın nasıl kurumsallaştığını, toplumsal uzama fiili olarak nasıl dahil olduğunu, yeni hastane biçiminin yeni bir tür bakışın hem sonucu hem de dayanağı haline nasıl geldiğini öğrenmek isterken Bentham'la tanıştığını ve Bentham'ın gözetleme sorunlarını çözmeye uygun bir iktidar teknolojisi bulunduğunu belirtir (2015, s. 86-87). Panoptikon mimaride, ortada bir kule ve onu çevreleyen, hücrelere bölünmüş bina konseptinin yanında aydınlanma önemlidir. Her hücrenin iki penceresi bulunur ki bunlardan biri içeri bakarken ve kuleye karşı iken, diğeri dışarı bakar ve ışığın içeri girmesini sağlar. Foucault, kuleye tek bir gözetmenin, her bir hücreye de tek bir deli, hasta, mahkûm, işçi, öğrenci kapatmanın yeterli olduğunu söylerken düzenlemenin, görülmeden gözetim altında tutmayı, daimi görmeyi ve tanımayı da mümkün hale getirdiğini savunur (2013, s. 295-296). Bu noktadan hareketle Foucault, hapishanelerin fabrikalara, okullara, kışlalara ve bu

¹ Kitabın orijinal adı *Surveiller et Punir Naissance de la Prison* olup, Türkçeye ilk Temmuz 1992'de çevrilmiş, bu çalışmada kitabın Ekim 2013 baskısı (5. Baskı) kullanılmıştır.

mekânların da hapishanelere benzemesinde şaşılacak bir yan olmadığını iddia eder (2013, s. 331). Bentham'ın mimari modeli görme ve görülmeyi karşılıklı bir istenç olmaktan çıkarmış, gözetlemek ve gözetlenmek haline getirmiştir. Bakış içselleştirilerek, kişinin kendini sürekli denetim ve gözetim altında hissetmesi sağlanmıştır. Panoptikte, herkes bulunduğu yere göre, diğerlerinin tümü ya da bazıları tarafından gözetlenir; bütünlüklü bir güvensizlik aygıtı ile karşı karşıya kalınması, mükemmel gözetlenmeyi elbette ki kötü niyetli kılar (Foucault, 2015, s. 98). Foucault için disiplin bir iktidar tipi, fiziği, anatomisi ve teknolojisidir. Bir tür toplumsal karantina olan kapalı disiplinlerden, panoptikonla birlikte sonsuz genişletilebilen/genelleştirilebilen disiplinsel bir topluma geçilmiştir ki bu, iktidarın en ufak, dar yerlere dahi nüfuz ederek en küçük ve ücra unsurlara taşınmasına olanak sağlamıştır (Foucault, 2013, s. 317). Foucault, panoptik anlayışla birlikte gözetim toplumuna dönüşüldüğünü, disiplinsel toplumun aynı zamanda kapitalist ekonominin gelişmesi ile örtüşüğünü iddia eder (2013, s. 324). Bentham'ın 19. yy. mimari tasarısı, 20. yy.'in makbul toplum yapısına dönüşmüştür.

Günümüzde değişen bir şey olmamakla birlikte, panoptik toplum düzeninin hâlâ ve hatta daha yaygın devam ettiğini söylemek yanlış olmaz. Deleuze, gözetimin dikey panoptik yapısının bazı "kontrol toplumlarında" sarmaşık gibi sürünerek yayıldığını söyler (aktaran Bauman & Lyon, 2016, s. 14). Teknolojilerin bizleri birer internet bağlantısı yaptığı günümüzde Bauman'ın tanımı ile "akışkan bir gözetimin etkisi altında, pan-optik sonrası bir dönemdeyiz" (2016, s. 23). Bauman, panoptikonun hâlâ hayatta ve eskisinden daha sağlam olduğuna dikkat çekerken "sayborglaştığını"; tahakkümün en temel ve sık kullanılan kalıp olduğunu söyler (2016, s. 70).² Bauman günümüzde gelinen noktanın; akışkan gözetimin köklerinin panoptikondan beslenen yapısına dikkat çekerken Foucault'nun disiplin ve güvenliği birbirinden ayrı ele almasını eleştirerek ister ban-optik, ister sinoptik çerçevelerden ele alalım, günümüzde gözetimin güvensizlikten ve en çok da güvenliği sağlamaktan beslendiğini ifade eder (2016, s. 114-115). Gözetimin akışkanlığı bireyleri öteki olarak etiketlenmemek için biat etmeye mecbur bırakmaktadır ki bu hem tehlikeli hem de düşündürücü bir durumdur.

² Bauman, panoptikon sonrası günümüz dünyasını açıklarken ban-optikon ve sinoptikon kavramlarından bahsederken ban-optikonu çoğunluğun istemedikleri üzerine kurulan bir tahakküm olarak, sinoptikonu gözetimsiz olmayan bir gözetim şekli olarak tanımlar (2016, s. 76-84).

Sinema ve Panoptizim

Sinemada bakış dendiğinde ilk akla gelen Vertov'un "kamera göz"üdür. Kamera mekanik, bedensiz bir göz misali herkesi ve her şeyi görendir. Sonrasında sinemadaki gerçekçi ve biçimci film çalışmalarında bakış, bakışın temsili, bakışın kime ait olduğu her daim tartışılan kavramlar oldular. 60'larda ve 70'lerde semiyoloji ve psikanalitik film çalışmalarında bakışın önemi daha da arttı. Bakış; haz, röntgencilik ve film metninin inşasında önemli bir rol oynadı. Lacan'ın sinemadaki bakışından farklı olarak Foucault'nun sinemaya da aktarılan panoptik bakışı görülme olgusunu vurgular. Her şeyi gören göz, röntgencilik ya da cinsel hazdan ziyade bakış, disiplin, kendi kendini izleme ile ilgilidir (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 198). Foucault'nun tanımladığı panoptik evrende Öteki'nin bakışını içselleştiren birey sürekli izlendiğini düşünerek kendini kontrol altında tutmaya çalışır. Böylece istençsizce de olsa iktidarın tahakkümü meşruluk kazanır. 1970'lerde paranoya gerilim türü diye tanımlanabilecek pek çok filmde³, sonrasında özellikle 11 Eylül'ün ardından yapılan pek çok Hollywood filminde devletin güvenlik aygıtı ve onun hayatın tüm alanlarına nüfuz etmesi ile ilgili filmler yapılmış; doğrudan görünme olmaksızın, gözetim cihazlarına dağılmış panoptik bakış, *mise-en-scene*'e kolaylıkla dahil olmuştur (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 198-199).⁴ Gözetimin panoptik nazarı, onun işleyişini olanaklı kılan açık geometrik hiyerarşilere rağmen bir göze bağlı olmaktan çok iç gözden dış izlemeye doğru bir sürekliliği işaret ederken bakan birinin nazarını ama aynı anda boş bir uzamdan çıkan nazarı da imler, hem görüşün uygulandığı iktidarın hem de insan bilincinin "kendi kendine gözetime" aktardığı iktidarı örnek alır (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 199). Psikanalizden farklı olarak sinemada panoptik bakış denetlenme, gözetlenme, kendi kendini disiplin etme edimlerini de beraberinde getirir. Psikanalizde bakışın sahibinin erkek olduğu kabul edilirken, panoptik bakışta bakışın iktidar bakışı olduğunu iddia etmek yersiz olmaz. Sinemaya uyarlanan psikanalizde bakışın röntgenci hazzının, panoptik bakışta yerini tedirginlik ve korkuya bıraktığı söylenebilir.

Foucault'nun hapishaneler, klinikler ve insan cinselliğinin tarihi üzerine yazdığı kitaplarda ortaya koymaya çalıştığı temel kavram disiplin toplumdur. Toplumdaki her şey, herkes, tüm mekanizmalar insanı "normalleştirme" için vardır. Disiplin toplumu, daha sonra Deleuze tarafından denetim toplumu olarak tanımlanmıştır (aktaran Elsaesser & Hagener, 2014, s. 200). İster

³ En bilinen örneği, *Three Days of Condor* (Akbabanın Üç Günü, Sydney Pollack, 1975).

⁴ Yazarlar, 11 Eylül sonrası için örnek olarak *Minority Report* (Azınlık Raporu, Steven Spielberg, 2002) filmini verirken, filmin her tür gözetim ve izleme cihazı için, "içinde gerçek bir panoptikon bile olan mükemmel bir vitrin" yorumunu yaparlar.

denetim ister disiplin diye adlandırılalım Bauman'ın belirttiği üzere bu, bizi sürekli denetlenen ve gözetlenen, iktidarın karşısında özne/birey olmaktan çıkararak, neredeyse birer çip, birer internet bağlantısı haline getiren bir duruma getirmiştir.

Sinemada Kompozisyonel Analizin Uygulanışı

Gillian Rose, *Visual Methodologies* (2002) adlı kitabının ikinci bölümünde kompozisyonel analizi (yorumu) Irit Rogoff'tan aldığı bir tanımla betimler: iyi göz (Rose, 2002, s. 33). İmgelerin hiçbir zaman masum olmadığına inanan Rose, imgelerin ciddiyetle ele alınması gerektiğini çünkü her bir imgenin kendine ait bir etkisi olduğunu ifade ederken, bir imgenin nasıl tasvir edileceğinin önemli olduğunu altını çizer (2002, s. 33-34). Kompozisyonel analiz öncelikle sanat tarihi disiplininde tabloların görsel analizinde kullanılan bir analizken daha sonra film çalışmalarında da kullanılmıştır. Rose, kompozisyonel analizi hareketsiz imge/görüntü (*still image*) ve hareketli imge/görüntü (*moving image*) bağlamında iki farklı şekilde ele almıştır. Bu noktada hareketsiz görüntüyü (tablo, fotoğraf) incelerken içerik, renk, mekânsal düzenleme, ışık, dışavurumcu/duyulara yönelik bir içerik (*expressive content*) (2002, s. 38-46) ön planda tutulurken, hareketli bir görüntü (film, video) incelenirken kodlar biraz değişir. Hareketli görselin incelenmesinde *mise-en-scene*, montaj, ses ve anlatsal yapı önemlidir (2002, s. 48-52)⁵. Monaco, bir yönetmenin neyi, nasıl çektiğini *mise-en-scene* olarak, çektiği şeyi nasıl sunduğunu ise kurgu olarak tanımlar (2001, s. 177). Sinemada kompozisyonel analiz, filmin çerçevelenmiş görüntüsü içinde yer alan imgelerin her birinin ışık, renk, biçim, çekim ölçeği, çekim açıları açısından değerlendirilmesi ile ilgilenir. Çerçevenin sunduğu kompozisyon üstünden imgenin kendisi, o kompozisyona, çerçeve bakan tarafından imgenin tekrar üretilmesi, anlamlandırılması, adlandırılması önemlidir. Kompozisyonel analiz, alımlama-anlam-içerik (*reception-meaning-content*) arasındaki ilişkiyi dikkatlice incelemeyi hedefler (Rose, 2002, 37). Monaco, çerçevelenmiş görüntü bağlamında kompozisyona ait üç kod dizisinin varlığından söz eder. Bunlar görüntünün düzlemi, görüntülenen uzamın coğrafyası ve derinlik algısı düzlemidir (2001, s. 180). Kompozisyona ait düzlem kodları yakınlık ve boyutlar gibi alt kodlarla yakından ilişkili olup coğrafik ve derinlik düzlemleri, çerçeve düzlemini enformasyon ile besler (Monaco, 2001, s. 182-183). Monaco, boş çerçevenin bile “tabula rasa” olmadığını, gizli (*lanent*) beklentilerin dahi görüntünün niteliğini belirlediğini savunur (2001, 183). Bu bakış açısından hareketle film çözümlerinde film karelerinin ne kadar

⁵ Bu çalışmada Emin Alper'in *Abluka* filmi inceleneceğinden hareketli görselin ele alınış öğeleri göz önünde tutulacaktır.

önemli olduğu, filmi okumaya, analiz etmeye çalışırken film karelerinden, kompozisyonel çerçeve görüntüden ne kadar faydalandığı düşünülürse kompozisyonel analizin kıymeti göz ardı edilemez. Her yöntemde olduğu gibi kompozisyonel analizin de elbette kendi içinde sınırlılıkları/açmazları vardır. Görselin nasıl üretildiği ya da izleyici tarafından nasıl yorumlandığından çok, kompozisyonel analiz görselin tam da nasıl görüldüğü üstünde durur (Rose, 2002, s. 52). Film çalışmaları bağlamında düşünüldüğünde filmin görseller üzerinden taşıdığı anlam esastır.

Panoptik Dünyanın Paranoyak İmgesi Olarak: Abluka

Emin Alper'in hem yönetmenliğini yaptığı hem de senaryosunu yazdığı 2015 yapımı *Abluka* filmi ulusal ve uluslararası sinema festivallerinde, yarışmalarında çeşitli ödüller alan, dikkat çekici bir politik-gerilim filmidir.⁶ Film, 20 yıl hapis yattıktan sonra istihbarata çalışmak üzere şartlı salıverilen Kadir'in (Mehmet Özgür) yeni yaşamına alışamamasını konu edinir. Kağıt toplayıcılığı yaparken polis gözetiminde giriş çıkışlara izin verilen bir mahallede, küçük kardeşi Ahmet'in (Berkay Ateş) vasıtası ile Meral (Tülin Özen) ve Ali (Ozan Akbaba) ile tanışır ve onların üst kat komşusu olur. Zaman ilerledikçe, belediyede köpek itlaf timinde çalışan kardeşinin karısı ve çocukları tarafından terk edilmiş olduğunu öğrenir. İntiharın eşiğinde, depresyon yaşayan Ahmet için tek mutluluk kaynağı gizlice evine aldığı sokak köpeği Coni'dir. Dışarıdaki hayatında köpek zehirleyen, ev yaşantısında ise köpek besleyen Ahmet için hayat yavaş yavaş muğlaklaşmaya başlar. Dış dünya ile bağlarını mümkün olduğunca azaltan Ahmet, kendini eve kapar. Öte yandan kardeşinden beklediği yakınlığı göremeyen Kadir, yaptığı işin de etkisi ile herkese ve her şeye şüphe ile yaklaşırken kendi zihninde ürettiklerinin kölesi olur. Bu; bir tür delilik hali, Kadir'in kardeşi Ahmet'in polisler tarafından öldürülmesine sebep olurken, kendisinin de sonunu getirir.

Film, kendini gerçekleştiren bir kehanet gibidir. Filmin Türkçe adı *Abluka*, İngilizce adı *Frenzy* kuşatma ve cinnet sözcüklerini yan yana getirir. Film herhangi bir zamana ya da mekâna vurgu yapmadan, bir mahallenin sözde terör ile bağıntılı olmasından ötürü ablukaya alınmasını, bu mahallede sözde istihbaratçı olarak görev yapan kağıt toplayıcısı ve onun çevresindekiler üzerinden anlatır. Film bütününde kullandığı orijinal ve yapay ses kuşakları, ışık, mekân seçimleri, anlatsal yapıda önemli yere sahip olan hapisane, hapisaneden çıkış, gözetlenme, gözetleme, istihbarat şefi, sürekli etrafta

⁶ Venedik Film Festivali'nde jüri özel ödülü, Asya Pasifik Film Ödülleri'nde jüri büyük ödülü, Siyad'ta en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi senaryo, en iyi kurgu ödüllerini almıştır. http://www.imdb.com/title/tt4895740/?ref_=nv_sr_1

volta atan polisler, polis arabaları, köpekler üzerinden meşrulaştırılmış/somutlaştırılmış iktidar, içselleştirilmiş denetim ve korku mekanizmaları ile tamamen panoptik bir evren yaratmaktadır. Foucault, iktidarın gözetimi ve takibi temeline dayanan modern toplumlarda, büyük bir hapishane dokusunun toplumun içine dağılmış bir şekilde işlemekte olan disiplinsel düzenlemelerle bireyleri hapsedtiğini öne sürer. (2013, s. 324) Foucault'ya göre fabrikalar, okullar, hastaneler devlet daireleri bu dokunun birer parçasıdır. İktidar güçleri tıpkı Jeremy Bentham'ın panoptikon hapishane modelinde olduğu gibi sürekli toplumun bireylerini görünmez yollarla izlemekte; sürekli izlendiği şüphesiyle yaşayan bireyler de kendilerini kendi zihinsel hapishanelerine kapatmaktadır. *Abluka*'da Kadir'in muhbir olmayı kabul ederek bu izlemeye katılması ise onun korku ve paranoyaya sürüklenerek zihinsel tutsaklık yaşamasına neden olur. Aynı şekilde kardeşi Ahmet de evde köpek beslediği için duyduğu suçluluk duygusu ve gözetlendiğine dair geliştirdiği paranoya ile kendini evine hapseder. Hapishanelerin birer disiplin mekânı olduğuna inanmayan Foucault, "Hapishanenin suçluluğa yaptırım uyguladığı doğrusya da, bu suçluluk esas itibarıyla, hapishanenin nihai çözümlemede kendi hesabına sürdürdüğü bir kapatma tarafından ve bu kapatmanın içinde imal edilmektedir" der (2013, s. 386). *Abluka* filmini politik-gerilim türünün bir örneği olarak değerlendirmemize zemin oluşturan en önemli etken filmin panoptik bakışı, bize (izleyiciye) dolaysız ve gerçek haliyle sunmaya çalışırken diğer yandan bu anlayışa eleştirel yaklaşımı; filmdeki karakterlerin delirmekle burun buruna gelmelerini ve hatta akıl sağlıklarını kaybetmelerini göz önüne sermesidir. Film gözetlemenin, sürekli gözetleniyormuş gibi hareket etmenin bir noktadan sonra insan için gerçeklik duygusunu yitirmesine neden olabileceğini gösterir. Öte yandan Emin Alper filmini psikolojik gerilimden beslenen bir film olarak tanımlarken, *film-noir* kalıplardan ve Polanski'nin *Apartman Üçlemesi*'nden (*Repulsion*, 1965; *Rosemary's Baby*, 1968; *The Tenant*, 1976) etkilendiğini belirtir (Çiftçi & Göl, 2015, s. 21). Alper, filmin, klasik bir politik filminden ayrıldığı noktanın önemine özellikle vurgu yaparken, önce bir dünya kurup, ardından o dünya içinde yer alan iki kişinin (Kadir ve Ahmet) zihinlerine yolculuk yaptığını söyler (2015, s. 22-23). Ahmet kendini evine kapatırken, dış dünyada olan bitenin ona ruhen ve zihnen zarar verdiğini izleyici görür. Kadir ise bu esnada hep dışarıda, sokaklarda kendi zihninde ürettiklerini ispatlama çabasındadır ama o da dışarıdaki tahribatı yüksek dünyaya karşı duyarsızdır. Filmde *suspense* (geciktirim) hikayesini, gerilimi ve elbette paranoyayı hem destekleyen hem de tetikleyen en büyük unsur sestir. Alper, filmin ses tasarımını Cevdet Erek ile birlikte yaptığını, *diegetic* (öykü içi) sesin *non-diegetic* (öykü dışı) sese dönüşmesini çok sevdiğini, deforme edilmiş helikopter sesinin filmin tüm evrenine yayılmasının filmdeki

diğer seslerle çok uyumlu olduğunu belirtir (Çiftçi & Göl, 2015, s. 21). Diğer yandan yönetmen, *Moment Dergi* için Eren Yüksel’le yaptığı söyleşide *Abluka* filminde yarattığı paranoyak atmosferi açıklarken sinema-gerçeklik ilişkisini sorunsallaştırmaktan çok karakterlerin gerçeklik algısının bozulmasına özellikle seyirciyi de dahil etmek istediğini söyler (Yüksel, 2016, s. 515).

Abluka’da karakterlerin iktidarla ilişkisi ve iktidarın karakterlerle ilişkisi önemlidir. Yönetmen, karakterlerin iktidarla olan ilişkilerinin onların kaderlerini şekillendirdiğini, iki kardeşin delirme ve paranoyaklaşmasına neden olan, iktidarla yüz yüze geldikleri sahnelerin filmin genelinde de bir dönüm noktası olduğunu söyler; Ahmet’in yanlışlıkla belediye başkanı tarafından suçlanmasının ve Kadir’in polis şefi tarafından sürekli sıkıştırılmasının iki kardeşin de iktidar tarafından paranoyaklaştırılmasına örnek teşkil ettiğini belirtir (Yüksel, 2016, s. 515-516). Alper, filmde iktidarı temsil ederken özellikle korkutucu bir sesle konuşmayan, tehditkar olmayan ve hatta bir nebze de sakil, akılsız, komik karakterler üstünden bir temsil geliştirdiğini özellikle vurgular (Çiftçi & Göl, 2015, s. 23). Burada Alper’in vurguladığı durum, filmin genelindeki politik alegorik atmosferle örtüşür. Gözetim ve disiplin altında tutmaya çalışan tarafın/ tarafların (polis, istihbarat vb.) ellerinde olan sadece devletin baskı aygıtları, bilgi alma ağı ve korku salma yetisidir. İktidarın bunların dışında sahip olduğu hiçbir erdem olmaması, kendi içinde eleştirel bir yaklaşımı da barındırır. Korktuğumuz, biat ettiğimiz, boyun eğdiğimiz panoptik evrenin aslında içinin boş olduğunu gösterir izleyiciye denilebilir. Görsel olarak *Abluka* filminin karanlık olması da hem anlatısal yapı hem de *mise-en-scene* ile doğru orantılıdır. Yönetmen, filmde anlattığı hikayenin bir tür karabasan hikayesi olmasından dolayı, filmin ilerledikçe görsel açıdan daha karanlık bir hal almasını, daha kasvetli olmasını bilinçli olarak tercih ettiğini söyler (Çiftçi & Göl, 2015, s. 24). Ali Deniz Şensöz, filmdeki dışavurumcu ışık kullanımının bu bağlamda filmin anlam dünyası ile örtüştüğünü, mizansenleri çok keskin bir biçimde parçalayan karanlık ve aydınlığın *Abluka*’ya kara film estetiği kattığını söylerken özellikle filmin ikinci yarısında karakterlerin kendi dünyalarında kaybolmaları ile eş zamanlı gece sahnelerinin artmasının da tesadüf olmadığını, görsel olarak karanlıklaşmaya başlayan filmin Kadir ve Ahmet’in de yok oluşuna, silüete dönüşmesine hem metaforik hem de düz anlamla eşlik ettiğini belirtir (2015, s. 28). Yönetmenin tercihleri de göz önüne alındığında *Abluka* filminde karakterler, anlatısal yapı, ışık, ses ve *mise-en-scene* aracılığı ile panoptik bir evrenin inşasından söz etmek mümkündür.

Gülşenem Gün “Türkiye Sineması’nda Hapsedilmişliğin Güncel Temsilleri: *Abluka* ve *Sarmaşık*” (2016) adlı makalesinde Yılmaz Güney’den günümüze sinemamızda hapishanenin sinejenik (*cinégenique* - filmegider) bir mekân olduğunu söylerken Türkiye sinemasında hapishane filmlerinden

ziyade hapsedilmişlik duygusunu anlatan filmlerin çoğunlukta olduğunu; bu kavramın bireyin olağan yaşantısını kısıtlayan, otoriter bir güç tarafından bireyin baskı altında tutulmasına hizmet eden bir kavram olarak ele alındığını belirtir. *Abluka* filminde abluka sözcüğünün hem düz anlamı ile kullanıldığını, hem de yan anlamları ile kapatılmışlık, akıl tutulması, zihinsel abluka gibi metaforik bir düzlemde okunabileceğini söyler (2016, s. 109). Filmde zamanın iktidar güçleri tarafından tahakküm altına alınmış olmasının, akışın durdurulmasının filmin kahramanlarını kendi içinde bir buhrana soktuğunu iddia ederken bu buhrandan çıkışın ancak iki şekilde (ya geçmişe sığınarak ya da hayal, düş kurarak) mümkün kılındığını, *Abluka*'da da karakterlerin hayal üreterek bunu yaptıklarını belirtir (2016, s. 111-112). Ahmet'in köpekler tarafından kovalandığını sandığı sahne ile Kadir'in kümeden Meral'i kurtardığını sandığı sahne bu üretilen hayal kaçışa örnek olabilir.

Umut Tümay Arslan ve Özgür Sevgi Göral'ın *Birikim Dergisi* için birlikte kaleme aldıkları yazıda Emin Alper'in Yılmaz Güney'in "palto"sundan geldiği belirtilirken kahramanlarının didaktik olmadığı, hikayelerini kendine has biçimsel üslubuyla anlattığı, modern politik sinema yaptığı ifade edilir. Filmin dışavurumcu evrenini kuran bakışın; bilinçle bilinç dışı, devletin aygıtlarının ablukası ile zihinsel abluhanın arasındaki sınırların muğlaklaşmasından, olağanüstü hallerinden geldiği de eklenir (Arslan & Göral, 2016).

Abluka filmi, devletin aygıtları aracılığı ile üretilen panoptik bakışın, Ahmet ve Kadir karakterleri üzerinden içselleştirilmesine ve bu içselleştirmenin beklenildiği üzere "normalleşmeden" çok bireye korku, paranoya yolu ile cinnet getirebileceğini gösterir. Bunu gösterirken, devletin de ürettiği disiplin ve güvenlik söylemi içinde paranoyaya düşebileceğini ve bu yüzden de "yanlışlıkla" cinayet işleyebileceğini de vurgular.

Abluka Filminin Kompozisyonel Analizi

Analiz için filmin sahnelerinden seçilen görsel imgeler, filmin ürettiği panoptik evrenden kesitler bağlamında ele alındı. Seçilen imgelere bakılırken *mise-en-scene*, ses, ışık, anlatsal yapılar göz önünde bulundurularak, kompozisyonel analizin özellikle üstünde durduğu "iyi göz" (neye bakıyoruz, neden bakıyoruz, bu bakış, görünenin altında ya da ötesinde bize ne söylüyor?) kavramı derinleştirilmeye çalışıldı.



Görsel İmge - 1

Filmin açılış sahnesinden alınan bu görsel (Görsel 1) 46. saniyede perdede görünür. Gösterilen yerin ilk bakışta tam olarak neresi olduğu kestirilemez fakat görüntüdeki alansal perspektif (*aerial perspective*), floresan lambanın hem görüntüsü hem sesi gösterilen yerin hapisane, okul, hastane, devlet dairesi gibi panoptik bir mekân olduğunu izleyiciye hissettirir. Açılış sahnesi olarak kullanılan bu görselin aynı zamanda bu analizde ilk karesi olması elbette tesadüf değildir. Filmin geneli düşünüldüğünde devlet tarafından güvenlik kisvesi adı altında üretilen gözetim bakışının özeti gibidir. Çerçeveleme açısının (*angle of framing*) üstten olması da panoptik bakışa bir gönderme niteliğindedir. Bu görselde dikkat çekici olan bir diğer unsur renktir. Gri ve açık koyulu lacivert tonları filmin geneline hakim puslu, kasvetli atmosferle uyumludur. Öte yandan bu renklerin resmiyeti, bürokrasiyi, devlet tahakkümünü betimlemek için kullanılıyor olması da filmin eleştirel bakışına görsellik katmıştır denilebilir.



Görsel İmge - 2

Filmin 5. dakika 41. saniyesine denk gelen bu sahne (Görsel 2), Kadir'in abluka altında tutulan mahalleye girişinden bir kesittir. Sahneyi Kadir'in bakış açısından görürüz. Sahnenin öncesinde kolluk kuvvetleri sadece kimlik kontrolü yaparken, bu görselde insanlarla birlikte onlara ait olan her şeyin denetlendiği, arandığı da görülür. Herhangi bir mahalle/semte girişinden ziyade sanki bir sınırdan, bir eşikten diğerine geçiş gibidir. Kolluk kuvvetlerinin silahlı donanımı güvenliğün üst düzey olduğunu, gözetimin her an şiddete evrilebileceğini de imler. Dış mekân çekimi dahi olsa, içinde barındırdığı zırhlı araç, silah, maskeli ve silahlı kolluk kuvvetleri ile sınırlandırıcı, hapsedici, dar, kapalı bir alan görünümüne sahip bir mekân algısı ile karşı karşıyadır izleyici. Havanın soğuk, karlı, kapalı olması doğal ışık kullanılan dış mekânı kasvetli kılar.



Görsel İmge - 3

Filmin 18. dakika 36. saniyesine ait bu görsel (Görsel 3), mahalle sakinlerinin panoptik bakıştan kendilerini sakınmak için kullandıkları ve aynı zamanda muhbir Kadir'in oradaki insanların samimiyetini kullanarak içlerine "sızdığı" ilk mekânı, ilk anı göstermesi sebebi ile seçilmiştir. Bir bakkalın arka tarafında olan, derme çatma, içki içilen, erkeklerin bulunduğu meyhane havasındaki bu yer gizlidir. Kadir, bu gizlilik nedeniyle buradaki insanların "örgüt" üyesi olduğunu düşünürken Ali, Kadir'e buranın vergi ve diğer bürokratik düzenlemelerden ötürü bu şekilde işleyen bir mekân olduğunu söyler. Abluka altına alınan, sürekli gözetim ve denetim altında tutulan ve en önemlisi herkesin potansiyel "terörist" olarak görüldüğü bir yerde, yaşamlarına olağan bir şekilde devam edebilmek, biraz kederlenmek, biraz eğlenebilmek kısaca kafa dağıtmak için erkeklerin kendilerine böyle bir alan yaratmış olmaları trajiktir. Bu, onların bir yanıyla devletin aygıtları tarafından üstlerine yöneltilen panoptik bakışa direnme pratiği gibi okunabilecekken diğer taraftan bu bakışı içselleştirmelerine de bir örnek olabilir. Acıklı olan bu içselleştirmeyi bir takım maddî, bürokratik kaygılardan dolayı insanların ya

da bu karede görüldüğü kadarıyla erkeklerin (burada yaşayan insanların çoğu yoksul, filmin genel çekimlerinde sıklıkla görülen evler bakımsız, gecekondü görünümünde, sokaklar, yollar altyapı eksikliğinden dolayı kötü durumdadır) kendilerine reva görmeleri, kabulleniş şekilleridir.



Görsel İmge - 4

34. dakika 9. saniyeye ait bu görsel (Görsel 4), Kadir'in yere uzanmış, kulağını zemine dayayarak alt kattaki komşusu Meral ve Ali'yi dinlemeye çalıştığı anı gösterir. Hapisten çıkan Kadir, mahalleye geldiğinde kardeşi Ahmet'in yakın arkadaşları Ali ve Meral'le tanışır. Ahmet'in kardeşi olması sebebi ile Kadir'e samimi ve yakın davranan bu çiftin, özellikle de Meral'in içtenliği, her şeye ve herkese potansiyel suçlu olarak bakması dikte edilmiş Kadir için tuhaf bir durumdur. Diğer yandan bir erkek olarak tanımadığı bir kadından gördüğü yakınlık, Kadir'e bir takım cinsel duyguları da hatırlatır, Meral'e karşı bir şeyler hissetmesine neden olur. Bu görselde Kadir'in Meral ve Ali çiftine uygulamaya çalıştığı panoptik bakışın marazi hali vardır çünkü onların üst katına taşınarak onlarla kurduğu yakınlığı, kendisine verilmiş muhbirlik görevi için kendince avantaja çevirmeye çalışırken, diğer yandan Meral'e olan hislerinin altında çaresizce ezildiği anımler. Filmin diğer renklerinden farklı olarak bu görselde iç mekânda, gece çekimi olsa da kırmızı tonlarının ağırlığı göze çarpar. Bu Kadir'in Meral'e karşı duyduğu tutku, bu tutkunun yarattığı çaresizlik ve öfke ile birlikte düşünülebilir.⁷ Görselde çerçeveleme açısı düzken, çerçeveleme mesafesi (*distance of framing*) yakın çekimdir. Kadir'in zihninde canlandırdığı ses, görselde izleyiciye dışsal diegetik ses (*external diegetic sound*) olarak sunulur. Bu ses, Meral ile eşi Ali'nin seviştiği izlenimi veren, daha çok Meral'in sesine

⁷ Sinemada renk kullanımı ve anlam hakkında daha detaylı bilgi için bakınız: <http://www.diyphotography.net/50-movie-color-palettes-show-effectively-use-color-film/>

odaklı ama bir taraftan da boğuk, uzaktan havlayan köpek sesi ile karışmış bir sestir. Yönetmen filmin genelinde genelde görüntü-dışı ses (*off screen sound*) kullanırken zaman zaman izleyiciye karakterlerin iç dünyalarını aktarabilmek için içsel diegetic sesi (*internal diegetic sound*) tercih eder. Dolayısıyla bu görseldeki ses uyulaşmaları (iki, üç farklı sesin birbirine karışması) filmin genelinde izleyicinin kulağına aşına gelen bir durumdur.



Görsel İmge - 5

75. dakika 57. saniyedeki bu görsel (Görsel 5), Ahmet'in içselleştirmekten öte paranoya, korku ve hezeyana dönüştürdüğü gözetlenme duygusunun rüya, aslında karabasan halini gösterir. Bu görseli oluşturan imgeler halüsinatiftir. Öldürdüğü/zehirlediği köpeklerin havlayarak, sanki ondan intikam almışçasına üstüne koştuğunu düşleyen Ahmet tedirgin, aşırı korkmuş ve çaresizdir. Ahmet'in kendi kendine duvar ördüğü, herkesle iletişimini kestiği (filmde, köpeği için evin içine duvar örmesi, sokak kapısı zilini, başucunda duran alarmı paramparça etmesi alegorik olarak da okunabilir), neredeyse evinden hiç çıkmadığı düşünülürse rüyasında yarı çıplak sokağa fırlaması, bütün ürkmüş hali ile gözlerini dikip izleyiciye, etraftan koşarak geçen köpeklere bakması önemlidir. Bu görseli de barındıran sahnenin tamamı Ahmet'in bakış açısından izlenir ki bu da sahnenin içindeki imgelerin gücünü artırır. Gece, dış mekân çekimi de olsa sahnenin aydınlatılması loş aydınlatmadır (*low-key lighting*). Çekimin diz çekimi olması (*plan american*) bakanın odaklanmasına kolaylık sağlamıştır denilebilir.



Görsel İmge - 6

Bu görsel (Görsel 6) filmin 102. dakika 25. saniyesine aittir. Filmin panoptik evrenini hem gözetleyen hem gözetlenen tarafından karşılıklı olarak verebildiği için seçilmiş bir görseldir. Görselde bir televizyon görüntüsü vardır. Televizyonda, haber bülteninde Ahmet'in portresi ve altında kırmızı şerit üstüne büyük beyaz harflerle "terörist ölü ele geçirildi" yazısı görünmektedir. Bu sahnenin öncesi ya da sonrasında haberle ilgili hiçbir detay bilgi verilmez. İzleyici olarak Kadir'in hezeyanları sonucu yanlış yönlendirdiği istihbarat birimleri tarafından Ahmet'in evinde, köpeği Coni ile birlikte öldürüldüğünü biliriz sadece. Bu görseldeki televizyon imgesi önemlidir. Düz anlamı ile bir kitle iletişim aracı olan televizyon yan anlamı ile otoritenin, ana akım medyanın, popüler kültürün temsil edildiği bir mecradır. Sözde güvenlik sağlamak için masum insanların hayatını kolaylıkla hiçe sayabilen bir ideolojinin kendini meşrulaştırma alanıdır televizyon. Bu yüzden de her ne kadar istisnaları olsa da devletin ideolojik aygıtlarından biridir. Devleti; gözetlenenlerden çok, gözetleyeni dolaylı olarak gösterdiği için bu görselin filmin genelinde anlamlı olduğu söylenebilir.



Görsel İmge - 7

Filmin son sahnesinin farklı bir açıdan sunumu olan bu görsel (Görsel 7) 108. dakika 47. saniyede karşımıza çıkar. Gecedir ve Ahmet'in evinin önü; dış mekân görülür. Başta Meral ve Ali olmak üzere çoğu mahalleli toplanmıştır, içlerinden biri Kadir'i infaz etmek üzere hazırdır. Bu görsel finaldir (*closure*). Ritimle pan birbiri ile uyumludur. Kadir'le birlikte çerçeve içindeki tüm insanlar karanlıkta kalmıştır. Sokak lambasının yardımı ile aydınlıkta kalan birkaç nokta ise dikkat çekicidir. Geniş planda çekilse ve izleyici her şeyi gören konuma yerleştirilse de, sahnenin gerçekle olan bağıını kurmak zordur. Görünen Kadir'in zihni midir? Yoksa gerçekten de olan mıdır? Bu kare, gerçekle gerçek dışının ya da başka bir deyişle bilinçle bilinç dışının birbirine karıştığı, filmin genel muğlak atmosferinin tavan yaptığı, izleyicinin de sersemlediği anın görseli olması açısından önemlidir.

Sonuç

Bugün imgenin ne kadar güçlü ve önemli olduğunun altı çizilebiliyorsa bunda sinema sanatının payı, bakışın sinema sanatı içindeki konumu yadsınamaz. Bonitzer'in de vurguladığı gibi sinema sanatının sahip olduğu alan derinliği, diğer temsil sanatlarına göre daha güçlüdür ki bu da seyircinin rüya görmediğinin bilinci ile rüyadaymış gibi hissetmesine neden olur (Bonitzer, 2007, s. 12-13). Görsel kültür çalışmalarının iki önemli unsuru olan imge ve bakış, sinemanın da en önemli yapı taşlarından biridir.

İmgeler, bilgi hakkındaki düşünce ve iktidar sistemlerinin ayrılmaz parçalarıdır; imge ve iktidar ilişkisi dendiğinde Foucault'nun bilgi-iktidar, biyo-politika ve panoptizm kavramlarını akılda tutulmalıdır (Sturken & Cartwright, 2003, s. 96). Foucault için modern toplumların inşasında bilgi ve güç ilişkisi yadsınamaz; bu ilişki bağlamında modern birey de üretilen bilginin sonucu kurallara, yasalara uyan, itaatkar, iktidar tarafından kontrol edilmeye açık, denetlenmeye, gözetlenmeye hazır bir bireydir (aktaran Sturken & Cartwright, 2003, s. 97). Modern toplumlarda imgeler, iktidar tarafından üretilen bilginin hizmetine kolaylıkla sokulabilir ki bu da Gillian Rose'un dediği gibi imgeleri masum kılmaz.

Abluka filminde abluka altında tutulan mahalleye hapishaneden şartlı salıverilmiş bir mahkumun girmesi tesadüf değildir. Foucault'ya göre "hapishane bireylerin serbest bırakıldığında denetlenmelerini kolaylaştırmakta; çünkü muhbirlerin devşirilmelerine olanak vermekte ve karşılıklı ihbarları arttırmakta; çünkü yasa ihlallerini birbirleriyle temasa geçirerek, kendi üzerine kapalı, ama denetlenmesi kolay bir suçlu ortamının örgütlenmesini hızlandırmaktadır"; eski mahkumların işsizlik, ikamet yasağı, zorunlu ikamet, gözetim altı gibi hapishanelerin yarattığı tüm kopuşlardan ötürü kendilerine

yüklenen işleri kabul etme zorunluluğu oluşturulması polis-hapishane-suçluluk kavramları bağlamında üretilen bir sitemdir (2013, s. 408). Film anlattığı hikaye, karakterleri ve yarattığı atmosferle gözetim toplumundaki itaatkar bedenlerin zihinlerindeki sızıntılara bakar. Film, ürettiği ve kullandığı imgelerle panoptik bir bakış yaratmaktadır denilebilir. Kadir’in sürekli kuşku duyan, paranoyak bakışları, kağıt toplayıcısı olarak toplayıp tasniflediği objeler, Ahmet’in evi, mahalle, sürekli işitilen köpek havlaması, patlayan silah, ambulans ve polis arabası sesleri, yine aynı şekilde polislerin, onlara ait zırhlı araçların filmde düzenli görünmesi, ateşe verilen çöpler, karıştırılan çöpler filmin gözetleyen, denetleyen bakışını somutlaştırır. Bu bakışın öznesi filmin genel anlatısal yapısında zaman zaman değişse de temel argümanı değiştirmez. Film, başından sonuna kadar bilinçle bilinç dışı arasında salınan bakışla muğlak evrenini korurken, diğer yandan bakışın tahakküm altına alma, denetleme, cezalandırma, kendi kendini gözetleniyormuş gibi hissettirme özellikleri ile panoptik evreninden de vazgeçmez. Öte yandan filmde olan biten her şeyin (elbette sinema sanatının temsil gücü, yönetmenin kişisel bakışı, filmi başarılı kılan tüm unsurlarla birlikte) ne yazık ki film dışındaki dünya (gerçek dünya) ile neredeyse tamamen örtüşmesi de dikkat çekicidir. İktidarın denetim, disiplin ve güvenlik sağlamak amacı ile her türlü insansız ya da insanlı gözetim mekanizmalarını devreye sokması, bunları vahşice kullanması gözetim altında tutulan toplumu gözetleyen iktidarı tehlikeli ve tekinsiz kılmaktadır. Ernst Jünger’in “Eşiğini geçtiğimiz bu devrin göstergelerinden biri, ‘tehlikeli olanın’ yaşam alanımıza yükselen bir dozda izinsizce girişidir. Bu olgunun ardında gizlenen şey bir tesadüf değil; içsel ve dışsal dünyanın kapsayıcı dönüşümüdür” (2016, s. 201) demesi boşuna değildir. Jünger, “Tehlike Üzerine” adlı makalesinde aslında tehlike karşısında burjuvanın takındığı tavra eleştirel bir yaklaşım geliştirse de, Jünger’in orijinalde 1931 yılında kaleme aldığı makaleyi güncel, ayakta tutan argüman o zaman ne ise hâlâ aynıdır. Bu, tehlike ve düzen arasındaki ilişkidir. Kulağa her ne kadar distopik gelse de ağır gözetim altında yaşadığımız şu günlerde bakışı güvenden çok tehlikeye odaklamak önemli olabilir. Elbette burada kastedilen iktidarın güvenlik gerekçesi ile yarattığı, ürettiği tehlike değildir. Aksine, bakışı manipüle eden her türlü tehlikeye karşı, anti-panoptik bir bakışın üretiminin mümkün olup olmayacağıdır. Belki sinema yakın bir gelecekte bize bir fikir, bir örnek, bir ilham verebilir. Kim bilir?

Kaynakça

Alper, E. (Yönetmen). Abluka [Film]. Türkiye: Paprika, İnsigna & Liman.

Arslan, U. T. & Göral, S. Ö. (2016, 16 Ocak). Abluka [Emin Alper'in filmi *Abluka*'nın Eleştirisi]. *Birikim*. <http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/7458/abluka#.WHf9SFOLTI>

Bauman, Z. & Lyon, D. (2016). *Akışkan Gözetim* (Çev. E. Yılmaz - 2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı.

Berger, J. (2004). *Görme Biçimleri* (Çev. Y. Salman - 10. Baskı). İstanbul: Metis.

Bonitzer, P. (2007). *Bakış ve Ses* (Çev. İ. Yaşar - 2. Baskı). İstanbul: Metis.

Çiftçi, A. & Göl, B. (2015, Kasım). Distopik Karabasan. *Altyazı*, 155, 20-25.

Elsaesser, T. & Hagener, M. (2014). *Film Kuramı* (Çev. B. Soner & B. Yıldırım). Ankara: Dipnot.

Foucault, M. (2013). *Hapishanenin Doğuşu Gözetim Altında Tutmak ve Cezalandırmak* (Çev. M. A. Kılıçbay - 5. Baskı). Ankara: İmge.

Foucault, M. (2015). *İktidarın Gözü* (Çev. I. Ergüden - 3. Baskı). İstanbul: Ayrıntı.

Gün, G. (2016, Haziran). Türkiye Sineması'nda Hapsedilmişliğin Güncel Temsilleri: Abluka ve Sarmaşık. *İleti-ş-im*, 24, 101-118. <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/article/view/5000194618>

Jünger, E. (2016). Tehlike Üzerine (Çev. E. Adıgüzel). *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 3(2), 201-206. <http://ilefdergisi.org/>

Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.

Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur* (Çev. E. Yılmaz - 14. Baskı). İstanbul: Oğlak

Rose, G. (2002). *Visual Methodologies* (2.Baskı). London: Sage.

Sturken, M. & Cartwright, L. (2003). *Practices of Looking*. New York: Oxford University Press.

Şensöz A. D. (2015, Kasım). Şehrin Ardında. *Altyazı*, 155, 26-28.

Yüksel, E. (2016). "Didaktizm Sanatı Öldürür". Emin Alper'le Söyleşi. *Moment Dergi*, 3(2), 512-516.