

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

ISSN: 2791-6790

Volume 02 Number 02 / Dec. 2022



1. Şairane Gerçekçi İzlere Deleuzeyen Bir Sorgulama: Kız Kardeşler. A Deleuzian Questioning to Poetic Realistic Traces: A Tale of Three Sisters. Mahmut Ceran
2. Sinemada Kahramanın Travması: "Acıların Kadını"na Psikanalitik Bir Bakış (Bergen Filmi Örneği). Trauma of the Hero in Cinema: A Psychoanalytic Perspective on "The Woman of Sorrows" (The Case of the Bergen Movie). Ferdi Candan
3. Türk Sinemasında New Extremism, Yeni Aşırıçılık: Serdar Akar Filmlerinin Analizi. New Extremism in Turkish Cinema: Analysis of Serdar Akar's Films. Dr. Öğr. Üyesi Evren Günevi Uslu
4. Türk Sinemasında Çocuk Yoksulluğu: "Zikkimin Kökü" Filmi Örneği. Child Poverty in Turkish Cinema: The Case of the Movie "Zikkimin Kökü". Arş. Gör. Ezgi Hazal Turhan
5. Korku Sinemasında VR Teknolojisinin Kullanımı: "The Conjuring 2" Ve "The Conjuring 2 VR Experience" Filmlerinin Simülasyon Kuramı Çerçevesinde Mizansen Eleştirisi. The Use Of VR Technology In Horror Cinema: Mise En Scene Criticism Of The Films "The Conjuring 2" And "The Conjuring 2 VR Experience" Within The Framework Of The Simulation Theory. Arş. Gör. Buğra Mert Alkayalar
6. 20-21 Ekim 2022 Paris, "Le Cinéma Par Ses Photographies" Uluslararası Kolokyumu Hakkında Eleştirel Bir Değerlendirme. A Critical Review On International Colloquium "Le Cinéma Par Ses Photographies", 20-21 October 2022 – Paris. Doç. Dr. Tunç Yıldırım
7. Farklı Türden Bir Star: Jean-Luc Godard (1930-2022). A Star of a Different Kind: Jean-Luc Godard (1930-2022). Arş. Gör. Mehmet Emre Gül
8. Söyleşi: Frederic Sojcher ile Söyleşi. Muzaffer Muffer Yılmaz
9. Söyleşi: Abdulhamit Güler ile Söyleşi. Buşra Atahan & Berfin Budak
10. Bingöl Elmas ile Görüşme. Aleyna Ertuğ Oğuzhan Ejderoğlu ile Söyleşi Toykan Billa Taşkesen

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

İmtiyaz Sahibi /Owner and Executive Editor
Türkiye Film Araştırmaları Derneği

Editör/Editor

Doç. Dr. Mustafa Aslan

Doç. Dr. Serhat Yetimova

Editör Yardımcıları/Assistants Editor

Arş. Gör. İsmail Kurtuldu

İngilizce Dil Editörü/English Language Editor

Dr. Özden Şahin Er

Tasarım/Design

Doç. Dr. Adem Yücel

Yayın Kurulu/Editorial Board

Doç. Dr. Adem Yücel, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Doç. Dr. Mustafa Aslan, Sakarya Üniversitesi

Doç. Dr. Serhat Yetimova, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi

Doç. Dr. Tunç Yıldırım, Düzce Üniversitesi

Doç. Dr. M. Sefa Doğru, Selçuk Üniversitesi

Dr. Mustafa Evren Berk, Necmettin Erbakan Üniversitesi

Danışma Kurulu /Advisory Board

Prof. Dr. Aytekin Can, Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Cenk Demirkıran, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi

Prof. Dr. Peyami Çelikcan, İstinye Üniversitesi

Prof. Dr. Zaur Mukarram, Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Rıdvan Şentürk, İstanbul Ticaret Üniversitesi

Prof. Dr. Frédéric Sojcher, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Prof. Dr. Jonathan Stubbs, Cyprus International University

Adres/Address

Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi, Esentepe Kampüsü, Serdivan / Sakarya

e-mail: turkishjournaloffilmstudies@gmail.com

web: <http://turkishfilmstudies.com/>

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

Aralık, 2022

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

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

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

Açık Erişim Politikası / Open Access Policy

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

Turkish Journal of Film Studies is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Turkish Journal of Film Studies provides immediate open access to its content on the principle that making research free available to the public supports a greater global exchange of knowledge. Journal of Sakarya University Faculty of Communication has added its name to the Budapest Open Access Initiative.

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

İçindekiler / Contents

1. Şairane Gerçekçi İzlere Deleuzeyen Bir Sorgulama: Kız Kardeşler.....60-71
A Deleuzian Questioning to Poetic Realistic Traces: A Tale of Three Sisters
Mahmut Ceran
2. Sinemada Kahramanın Travması: "Acıların Kadını"na Psikanalitik Bir Bakış (Bergen Filmi Örneği).....72-86
Trauma of the Hero in Cinema: A Psychoanalytic Perspective on "The Woman of Sorrows" (The Case of the Bergen Movie)
Ferdi Candan
3. Türk Sinemasında New Extremism, Yeni Aşırıılık: Serdar Akar Filmlerinin Analizi.....87-96
New Extremism in Turkish Cinema: Analysis of Serdar Akar's Films
Dr. Öğr. Üyesi Evren Günevi Uslu
4. Türk Sinemasında Çocuk Yoksulluğu: "Zıkkımın Kökü" Filmi Örneği.....97-108
Child Poverty in Turkish Cinema: The Case of the Movie "Zıkkımın Kökü"
Arş. Gör. Ezgi Hazal Turhan
5. Korku Sinemasında VR Teknolojisinin Kullanımı: "The Conjuring 2" Ve "The Conjuring 2 VR Experience"
Filmlerinin Simülasyon Kuramı Çerçevesinde Mizansen Eleştirisi.....109-122
The Use Of VR Technology In Horror Cinema: Mise En Scene Criticism Of The Films "The Conjuring 2" And
"The Conjuring 2 VR Experience" Within The Framework Of The Simulation Theory
Arş. Gör. Buğra Mert Alkayalar
6. 20-21 Ekim 2022 Paris, "Le Cinéma Par Ses Photographies" Uluslararası Kolokiyumu Hakkında
Eleştirel Bir Değerlendirme.....123-130
A Critical Review On International Colloquium "Le Cinéma Par Ses Photographies", 20-21 October 2022 – Paris
Doç. Dr. Tunç Yıldırım
7. Farklı Türden Bir Star: Jean-Luc Godard (1930-2022).....131-135
A Star of a Different Kind: Jean-Luc Godard (1930-2022)
Arş. Gör. Mehmet Emre Gül
8. Söyleşi: Frederic Sojcher ile Söyleşi.....136-138
9. Söyleşi: Abdulhamit Güler ile Söyleşi.....139-140
10. Bingöl Elmas ile Görüşme.....141-146
11. Oğuzhan Ejderoğlu ile Söyşi.....147-152

Şairane Gerçekçi İzlere Deleuzeyen Bir Sorgulama: Kız Kardeşler

A Deleuzian Questioning to Poetic Realistic Traces: A Tale of Three Sisters

Mahmut Ceran¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 23.07.2022 | Kabul Tarihi: 17.10.2022

Özet

Şairane Gerçekçilik akımı, 1930'lara doğru Fransa'da ortaya çıkan; şiirsellik ile gerçekçiliği birbirine yakınlaştıran; filmlerinde karamsarlık, umutsuzluk, çaresizlik, hüznün, intihar, sefalet gibi konuları işleyen bir döneme karşılık gelmektedir. Akım, Marcel Carné ve Sisler Rıhtımı filmiyle özdeşleşmiş olsa da ortaya çıkmasında Jean Vigo, Marcel L'Herbier ve Julien Duvivier gibi yönetmenlerin büyük etkisi vardır. Şairane Gerçekçi filmler, üretilmelerinin ardından uzun bir zaman geçmesine karşılık etkilerini bugüne değin sürdürmüştür.

Fransız filozof Gilles Deleuze, bir yönetmenin niteliğini belirleyen şeyin imgelerle düşünülmesi olduğunu belirtmiştir. Şairane Gerçekçi yönetmenlerin oluşturdukları imgeler onların bugüne değin süren etkilerinin temel nedeni olarak değerlendirilebilir. Emin Alper tarafından yazılan ve yönetilen 2019 yapımı Kız Kardeşler filmi de Şairane Gerçekçi etkilerin görünümünü içerisinde barındırmaktadır. Film; konusu ve mekan seçimleri, karakterler ve atmosferin yaratımı konularında Şairane Gerçekçi izlerle bezeli bir yapı ortaya koymaktadır. Bu çalışma, Kız Kardeşler filminin Şairane Gerçekçilik akımının genel kalıplarını takip ettiği ön varsayımından hareket etmektedir. Bu varsayımdan hareketle çalışma iki temel aşamada gerçekleştirilmiştir. Öncelikle, Alper'in filminde Şairane Gerçekçilik akımının izlerinin neler olabileceği tartışmaya açılmıştır ve bu izlerin filmdeki görünümü akımın içerisinde yer alan önemli filmlerden örneklerle ortaya koyulmuştur. Ardından, bu görünümün yarattığı imgeler Deleuzeyen bir sorgulamaya tabi tutulmuştur. Betimsel analiz tekniğinin kullanıldığı, karşılaştırmalı imge analizlerini içeren bu çalışma Deleuze ve kavramlarının Türkiye film araştırmalarında kullanılabilirliği açısından önem arz etmektedir.

Anahtar Sözcükler: *Şairane Gerçekçilik, Zaman-İmge, Hareket-İmge, Deleuze, Kız Kardeşler*

Abstract

The Poetic Realism movement emerged in France at the turn of the 1930s. The films in this movement bring poetry and realism closer together. It deals with topics such as pessimism, hopelessness, despair, sadness, suicide, and misery. Although the movement is identified with Marcel Carné's Port of Shadows, directors such as Jean Vigo, Marcel L'Herbier and Julien Duvivier had a great influence on the emergence of the movement. Although a long time has passed after the production of Poetic Realistic films, their effects have continued until today.

The French philosopher Gilles Deleuze claimed that what makes a director qualified is that director's thinking with images. The images created by Poetic Realist directors can be considered as the main reason for the effect they leave. The 2019 film A Tale of Three Sisters, written and directed by Emin Alper, also contains traces of Poetic Realism. The film contains Poetic Realistic traces in terms of the subject it deals with and the chosen places, characters and the creation of the atmosphere. Therefore, this study is based on the assumption that the film A Tale of Three Sisters follows the general patterns of the poetic realism movement. Based on this assumption, the study was carried out in two main stages. In the study, firstly, the effects of the Poetic Realism movement in Alper's film were investigated and the appearance of these effects in the film was revealed with examples from the films included in the movement. Then, the images created by these appearances were subjected to a Deleuzian questioning. In this study, descriptive analysis method was used and it includes comparative image analysis. The study is important in terms of the usability of Deleuze and his concepts in Turkish cinema research.

Keywords: *Poetic Realism, Time-Image, Movement-Image, Deleuze, A Tale of Three Sisters*

¹ Doktora Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, ceranmahmut7@gmail.com, Orcid: 0000-0001-5594-4322

Giriş

Gilles Deleuze (1925-1995), felsefenin düşünce üretimi ile sinemanın imge ve gösterge üretimini birbirine özdeş sayar. Bu özdeşlik, yönetmenlerin imgelerle düşünen filozoflar olarak değerlendirilebileceklerini kavramaya olanak sağlar. Hareket-imege ve zaman-imege kavramlarını ortaya koyan Deleuze'e göre "büyük yönetmenler, kavramlar yerine hareket-imgelerle ve zaman-imgelerle düşünürler" (Deleuze, 2014, s. 10). Deleuze'ün kurduğu özdeşimin içerisinde birbirini araçsallaştıran iki taraftan ziyade eş değere sahip, birbirinin yerine geçebilen ve birbirini üretebilen iki taraf yer almaktadır. Deleuze'ün felsefesi insan deneyimlerinin sorgulamasını yaparak felsefeyi kavramlarla, sanatı ise duyumlarla bir yaratım alanına yerleştirmek çabasıdır: Ona göre kavram yoktur, yaratılacaktır, "her kavram bir yaratımla varlığa gelecektir" ve böylelikle imge yoktur, imge bir yaratımla varlık kazanacaktır (Sütçü, 2015, s. 23-27). Felsefe bir düşünme etkinliği olarak kavramın yaratımı peşinde iken sinema, verili teknik araçlar yoluyla bir düşünce etkinliği olarak yaratılacak imgenin peşindedir (2015, s. 52-53).

Hareket-imege ve zaman-imege kavramlarını ortaya koyan Gilles Deleuze'ün, 1980'li yıllarda yayınlanan ve adını yine bu kavramlardan alan iki ciltlik kitabında beslendiği kaynaklar çeşitlidir. Deleuze'ün sinemaya ilişkin böyle bir katkı çabasını yetiştiren ana unsurlar şu şekilde sıralanabilir: Cahiers du cinéma dergisi yazarlarıyla 1970'lerden süregelen ilişkileri, derginin editörlerinden Jean Narboni'nin daveti üzerine Bergson ve Godard hakkında yayınladığı makale, Université de Paris-VIII'de bir sinema bölümünün kurulabilmesi için verdiği bir dizi seminer ve son olarak da Bergson'un Madde ve Bellek isimli çalışması üzerine "İmaj-Hareket, İmaj-Zaman" başlıklı semineri (Young, Genosko ve Watson, 2013, s. 66). Deleuze'ün imgeyi kavrayış biçimi Bergson'un düşünce biçimine dayanır. Bergson'a göre madde imgenin ötesinde bir şey değildir ve bu durumda algılayış imge ile aynı doğada yaratılır (Deleuze, 2006, s. 30-31).

Deleuze'ün sinema felsefesi her şeyden önce bir zaman felsefesidir (Rodowick, 2018, s. 11) ve çağdaş film kuramına karşı geliştirdiği argümanlardan beslenir: Çağdaş film teorilerinin görünmeyenlerini göstermek; imge, anlam ve izleyicilik üzerine yapılan felsefi bakışlara karşı direnişi sorgulamak onun sinema felsefesinin ana çerçevesini oluşturmaktadır (2018, s. 10). Deleuze'e göre sinemanın içerisinde bulunduğu dünyada yaşanan gelişmelerin tarihselliği ve bu tarihselliğin organik bağı dolayısıyla sinemanın anlamında bir değişiklik yaşanmıştır. Bu bağlamda Deleuze'ün sinemaya bakışındaki temel hat tarihsel art alanı kapsayan bir hattır ve Deleuze bu tarihselliğin içerisindeki değişimleri imge ve düşünce arasında bir köprü kurmak yoluyla "yaratılan" imgelerin anlamlarını tartışmaya açmaktadır.

Deleuze'e göre düşünce devinime gereksinir ve düşüncenin imgesini kuran şey de bu gereksinmenin bir sonucu olarak kendini ortaya koymaktadır (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 40-42). Böylelikle, imgeler ve üzerine kurulan düşünceler bir süreklilik kazanırlar. Deleuze, devinimi sürekliliğe gereksinir bu imgelerin sinema alanındaki görünüm noktalarını açıklamakta hareket-imege ve zaman-imege kavramlarını kullanır. Bu kavramlar ışığında sinemayı imgelerin ve göstergelerin düzenlendiği bir yaratı alanı olarak kavrar (Deleuze, 2003, s. 208).

İmgenin yaratım biçimi Şairane Gerçekçi akımın özellikleri çerçevesinde değerlendirildiğinde, fotoğraflık imgelerle bezeli bir bütün olarak Kız Kardeşler (Emin Alper, 2019) filminin akımın özelliklerini takip eden bir yapı ortaya koyduğu söylenebilir. Gerçekleştiği varsayılan takip; özellikle konular, mekanlar ve karakterlerin yaratımı bağlamında ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmada, Kız Kardeşler filminde Şairane Gerçekçi akımın izlerinin sürülmesi ve bu izlerin Deleuzeyen bir bakış açısıyla sorgulanması amaçlanmaktadır. Sinematografik açıdan bakıldığında Emin Alper imge ve gösterge üreten bir yönetmendir. Çalışmanın dayanmış olduğu bu temel varsayım doğrultusunda yönetmenin kompozisyon ve düşüncüyü oluşturma enstrümanlarından ikisi olan hareket-imege ve zaman-imege kavramları film üzerinden anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken Şairane Gerçekçi akımın izlerinin Kız Kardeşler filmindeki görünümleri; akımın içerisinde öne çıkan, amaçlı örneklem yoluyla seçilen filmler [Sisler Rıhtımı (Marcel Carné, 1938), Harp Esirləri (Jean Renoir, 1937), Cezayir Batakhaneleri (Julien Duvivier, 1937), Geçip Giden Çatana (Jean Vigo, 1934)] bağlamında değerlendirilmiş ve ortak özellikler ile ortak imge biçimleri ortaya koyulmuştur. Betimsel analiz tekniğinin kullanıldığı bu çalışma Deleuze ve kavramlarının Türkiye film araştırmalarında kullanılabilirliği açısından önem arz etmektedir.

1. Şairane Gerçekçilik Akımı

24 Ekim 1929 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde başlayan ve kısa süre içerisinde dünyanın pek çok yerinde yıkıcı etkilere neden olan Dünya Ekonomik Bunalımı (Büyük Buhran); sanatsal üretim, anlayış ve algılayış biçimlerinde de önemli değişikliklere sebep olmuş ve sinemada yeni bir dönem yaratmıştır. Fransız Sinema Endüstrisi, Büyük Buhran'ın tüm dünyaya dalga dalga yayılan etkilerini 1932 yılında tam anlamıyla hissetmiştir (Lanzoni, 2015, s. 69). Fransız sinemasının sesli sinema deneyimine alışmasında yaşadığı zorluklar; stüdyoların sesli çekime ve salonların sesli gösterime müsait duruma getirilmesi için büyük yatırımların gerekli olması, yabancı dildeki filmlerin altyazılı olarak gösterilmesine seyircinin gösterdiği tepki gibi unsurlar büyük yapımevlerini iflasın eşiğine getirmiştir (Teksoy, 2012, s. 234).

Yaşanan ekonomik ve politik sorunlar birçok yönetmenin şiirsel, felsefi, psikolojik ve entelektüel bir öze sahip ancak riskli de olan yapımlara yönelmesine katkıda bulunmuştur (Lanzoni, 2015, s. 69). Şairane Gerçekçilik, Marcel Carné ve onun film yapma biçimi ile özdeşleştirilmiş ve kendisi için akımın tek temsilcisi olduğu iddia ediliyor olsa da bu akımın ortaya çıkmasında ve sinemaya hem maddi hem de sanatsal anlamda önemli katkılar sunan Jean Vigo, Marcel L'Herbier, Julien Duvivier ve Jean Renoir gibi isimlerin çalışmalarının önemli bir yeri vardır (Onaran, 2012, s. 143; Rotha, 2000, s. 227-228). Bu yönetmenler yalnızca sinemanın özgün bir dili olduğunu önemsemekle ve savunmakla yetinmeyip filmlerin toplumsal içeriğini de ön plana çıkarmışlardır ve böylelikle olabildiğince çok sayıda izleyiciye ulaşmayı amaç edinmişlerdir (Teksoy, 2012, s. 234).

İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına değin süren, orijinal ismiyle Réalisme Poétique denilen bu dönem Türkçe ve uluslararası literatürlerde farklı isimlerle anılmıştır: Atilla Dorsay (1999) tarafından "Şiirsel Gerçekçilik", Nijat Özön (1985) tarafından "Ozansız Gerçekçilik", Alim Şerif Onaran (2012) tarafından "Şairane Gerçekçilik" ve bazı araştırmacılar tarafından ise "Fantastik Toplumsal" olarak da adlandırılmaktadır (Biryıldız, 2016, s. 57 ve Lanzoni, 2015, s. 80). Akımın kendini gösterdiği on yıllık dönem içerisinde, toplumsal ve politik olayların biçimlendiği 1930'ların Fransız yönetmenleri, kendilerinden yıllar sonra dahi söz ettirecek, sanatsal üretim biçimlerinin izleri bugünde dahi sürülebilecek önemli başyapıtlar ortaya koymuşlardır (Lanzoni, 2015, s. 59).

Şairane Gerçekçilik ekolünün temel gayesi gerçekçilikteki şiiri veya şiirdeki gerçekçiliği yakalamak ve bunu harekete bağlamaktır (Dorsay, 1985, s. 123). Şairane Gerçekçilik gündelik olanı ile şiirsel olanı birbirine yakınlaştırmaktadır. Birbirine yaklaştırdığı bu iki parçayı ilişkilendirmekte ve gündelik olanın içinde yatan şiiri açığa çıkarmak gayesi taşımaktadır (Ulusay, 2011, s. 76). Bu anlamda Şairane Gerçekçi filmler, "sanatsal bir aracın perspektifinden yaşamın yaygın olarak kabul edilen temsillerini yeniden oluşturmaya yönelik yaratıcı bir çaba" olarak değerlendirilmelidir (Lanzoni, 2015, s. 79). Akımın önemli yönetmenlerinin filmlerinde "şiirsel anlatım" atmosferin ve karakterlerin yaratılmasında kendini bulmaktadır: Çevre seçimlerinde ıslak caddeler, sisli mekanlar kullanılırken; erkek karakterler asker kaçaklarından, umutsuz katillerden; kadın karakterler ise mutsuz evlilikler yaşamış, yeni aşklarında mutluluğu arzulayan ve arayan kişilerden oluşmaktadır (Biryıldız, 2016, s. 57; Onaran, 2012, s. 143). Teknik kullanımlara bakıldığında ise ustaca diyaloglarla karakterleri zarifletiren ışık-gölge oyunlarına (chiaroscuro) dayalı aydınlatma tercihleri, ustalıklı yaratılan görsel betimleme için oluşturulan stilize kamera kullanım teknikleri öne çıkmaktadır (Lanzoni, 2015, s. 81, 86).

Akımın kendini görünür kıldığı bir diğer özellik ise karakterlerin kendi trajik yazgılarını yaşıyor olmasıdır; örneğin Jean Gabin filmlerinin çoğunun sonunda ölmektedir: La Bandéra (Escape from Yesterday, 1935), Cezayir Batakhaneleri (Pépé Le Moko, 1936), Sisler Rıhtımı (Le Quai Des Brumes, 1938), Hayvanlaşan İnsan (La Bête Humaine, 1938) ve Gün Ağarıyor (Le Jour Se Lève, 1939) (Lanzoni, 2015, s. 80-81). Akımın "gerçekçi" tarafı, karakterlerin karşılarında duran yaşamın zorluğu; polis, gangster gibi hayatın katılığını temsil eden karakterler tarafından vurgulanmıştır (Onaran, 2012, s. 143). Konu seçimlerine bakıldığında, sınırlarının muğlak olduğu görülen bu akımın filmlerinde genellikle Paris'te yaşamakta olan işçi sınıfı çevrelerinin suç ve romantik anlatılarla bezeli karamsar şehir dramaları olduğunu söylemek mümkündür (Vincendeau'dan aktaran Ulusay, 2011, s. 76). Akımın amacı gerçek olanı gerçekçi bir biçimde, sıradan burjuva dramalarının ve heyecanlarının yerine koymaktır (Lanzoni, 2015, s. 80).

2. Zaman-İmgenin Kaynağı: Şairane Gerçekçi İzlerde Hareket-İmge

Hareket-İmge, en genel anlamıyla kronolojik, yani doğrusal bir zaman içerisinde dizilmiş, nedensellik bağıyla örülmüş bir hareketler bütünüdür. yaratılan ve algılanan imgeyi ifade eder. Deleuze'un hareket-İmge kavrayışını temellendirmesinde ve sinematografik düşünmeyi gündeme getirmesinde Bergson'un düşüncelerinin önemli bir yeri vardır (Yetişkin, 2011, s. 125). Sinema, hareket-İmgelerin ve zaman-İmgelerin birliğinden söz edilebileceği durumlarda varlığını Bergsoncu bir biçimde ortaya koyan bir sanattır (Marrati, 2008, s. 76). Bergson'un birinci tezine göre, "...hareket, kat edilen mekanla karıştırılmamalıdır. Katedilen mekan geçmiştir; hareket şimdidir, katetmenin edimidir. Katedilen mekan bölünebilirken, hatta sonsuzca bölünebilirken, hareket bölünemez, ya da her bölünüşünde doğası değişmiş olacaktır" (Deleuze, 2014, s. 11). Hareket, katetmenin bir yandan edimi iken öte yandan Bergson'a göre hiçbir madde edimsel olarak var değildir; edimsel olan her şey virtüel İmgelerle çevrilidir ve düşünce virtüel olanı açıkladığı vakit bir anlam yaratım süreci ortaya çıkacaktır (Deleuze, 2006, s. 40). Sinema ontolojik varlığını; bölünmez bir bütün olarak, belirli sayıdaki fotoğraf karelerinin bir araya gelmesiyle beraber oluşturduğu hareket yoluyla ortaya koyar. Film birbirini tamamlayan, anı içeren karelerden oluşur ve yaratılan akış birbirinden ayrılamaz bir bütündür. "Öyleyse sinema bize sahte bir hareket vermektedir; sahte hareketin tipik bir örneğidir sinema" (Deleuze, 2014, s. 12). Dolayısıyla sinemada hareket, İmgeden ayrı düşünülemez ve sinema imgeyi değil, hareket-İmgeyi verir. Virtüel olanı açıklayacak olan seyirci imgeyi hareket etrafında değerlendirir ve dolayısıyla izleyicinin algılayışı hareketin anlamlandırılmasını içermektedir.

Deleuze, filmin devingenliği ve içerdiği değişimleri düşünürken, Bergson'un hayatı bölünmez bir bütün olarak kavrayışının bir sonucu olarak ortaya koyduğu "süre" kavramını kullanır (Sütçü, 2005, s. 63). Buna göre; "An sadece hareketin hareketsiz bir kesiti olmakla kalmaz, hareket de sürenin, yani Bütünün, ya da bir bütünün hareketli bir kesitidir" (Deleuze, 2014, s. 19). Sürenin varoluş ilkesi değişimdir; hareketin bir parçası olmasıyla beraber bütünün ilkesi de bir değişim odaklıdır. Sinema ilk yıllarında kameranın hareketsiz oluşu nedeniyle süre ve hareket mefhumlarından yoksundur, hareketi oluşturan kadrajın içerisindeki özne ve nesnelere; bu dönemde bir hareket-İmgeden söz edilemeyeceği gibi hareket yalnızca imgenin "ilkel bir varoluş" halini verir (Deleuze, 2014, s. 41). Harekete geçişten algılanması gereken şey yalnızca kameranın çevrinme hareketlerinden ibaret değildir. Kamera hareketleri çeşitlidir, belirli teknik imkanlarla yaratılır ve tekniğin anlama dönüştürülmesinde geniş bir yelpazede faaliyet gösterir. Bu bağlamda, yönetmenin bir tercih olarak alan derinliği kullanımı bir hareket-İmgeyi yaratabilirken, kamera ve özne hareketlerinin birbirine bağlanmasıyla da hareket-İmgenin oluşmasından söz etmek mümkündür.

Hareket-İmgenin yaratılmasında iki enstrüman önem arz eder: Kamera ve montaj. Kamera ontolojik açıdan yaratıcı bir aygıttır; Deleuze, "İmgenin içinde mevcut bulunan her şeyi, dekorları, kişileri, aksesuarları kapsayan kapalı, görece kapalı bir sistemin belirlenmesine kadraj" denildiğini doğrular ve çerçevenin çok parçalı İmgelerden meydana geldiğini belirtir (Deleuze, 2014, s. 25). Buna göre, imgeyi oluşturan kadrajın hareketi, imgenin de harekete tabi olduğunu gösterir. Çeşitli kümelerden oluşan bir bütünün değişimlere uğramasıyla oluşan plan hareketlidir; "plan, hareket-İmgedir" (Deleuze, 2014, s. 38). Hareket, kameranın kadrajıyla yaratılabildiği gibi montajla da yaratılabilir. Montaj, farklı hareketli planlarla yeni bir hareket yaratabileceği gibi bir hareketsizliği de ortaya koyabilir ancak hareketsizliğin ya da "yavaş montajın" da bir hareketi içerisinde barındırdığı unutulmamalıdır. Deleuze, montajı tanımlarken Bergson'un hareket tezlerinin üçüncüsüne başvurur ve montajı bütünün belirlenmesi olarak kavrayarak hareket-İmge ile etkileşimini şu şekilde açıklar: "Montaj; bütünü, İdeayı, yani zamanın imgesini ortaya çıkarmak için hareket-İmgelere dayanan işlemdir. Böyle bir imge zorunlu olarak dolaylıdır, zira hareket-İmgelerden ve onların birbirleriyle kurdukları ilişkilerden elde edilmiştir" (Deleuze, 2014, s. 47). Montaj, filmin bütününe bir hareket-İmge kazandırmak için belirli anları seçer. Kamera ile oluşturulmuş hareket-İmgelerin yeniden üretiminde montaj, bütünü ve bütündeki düşünceyi oluşturmaktaki amacıyla işlevselci bir konumda değerlendirilebilir. "Montaj hareket-İmgelerin, zamanın dolaylı bir imgesini oluşturacakları şekilde düzenlenmesi, kompozisyonudur" (Deleuze, 2014, s. 48).

Deleuze, hareket-İmgeyi belirleyen üç tür İmgeden söz eder: Algılanım-İmge, eylem-İmge ve duyulanım-İmge. Deleuze'e göre sinema İmgelerin sunumunda doğal algıdan daha işlevsel bir konumdadır.

Her şey algılama ile başlar ve algılanım öznel bir aksiyonu içerir. “Bu da hareket-imgenin ilk büyük dönüşümüdür: Bir belirsizlik merkeziyle ilişkilendirildiğinde, algılanım-imgeye dönüşmektedir” (Deleuze, 2014, s. 92). Burada, görülmekte olan şeyin gerçekliği ile algılanan gerçeklik arasındaki ayrım, görülmekte olanın nesnellliğini bükerek öznel bir düzlemde eyleme dönüşür. Öznellik ekseninde algılanan imgeye karşı ortaya çıkan refleks eylem-imgeyi oluşturur. “Aslında, algılanım bir yanı da eylem olan mesafenin diğer yanından başka bir şey değildir. Tam olarak söylenecek olursa, eylem diye adlandırılan şey, belirsizlik merkezinin gecikmiş tepkisidir” (Deleuze, 2014, s. 93). Algılanım-imgeyi belirleyen algılamak eylemi bir seçicilik dolayısıyla ortaya çıkar. Algılama gibi eylemde de aynı seçicilik mevcuttur. Son olarak, Deleuze’e göre “Duygulanım-imge yakın plandır ve yakın plan da yüzdür” (Deleuze, 2014, s. 120). Duygulanım-imgeyi yaratan şey algılanan nesneye verilen tepkinin kişi üzerindeki etkisidir. Duyu-motor sisteminde, algılanımdan eyleme geçerken ortaya çıkan “öznel” duygu, yakın plan ile beraber varlığını ortaya koyar. “Bu üç tür çeşide, mekânsal olarak belirlenmiş üç tür plan karşılık gelebilir: Uzak plan özellikle bir algılanım-imge oluştururken, orta plan bir eylem-imge, yakın plan da bir duyulanım-imge olacaktır” (Deleuze, 2014, s. 100). Emin Alper, Kız Kardeşler filminde yakın planları ve uzak planları diğer ölçüklere oranla yoğun bir biçimde kullanmıştır.

Kız Kardeşler’de mekanın oluşturulmasında algılanım-imgeler ön plana çıkmaktadır. Mekan genel planlarla taranmaktadır. İzleyiciye mekanı tanıtan bu planlarda taşranın “sıkıştırıcı” etkisi dört tarafı dağlarla çevrelenen bir düzlemde verilmiştir. İzleyici dış dünyadan kopuk, kapalı bir çevrede yaşananlara tanık olmaktadır. Halihazırda kameranın merceği, dört tarafı dağlarla çevrili ve ilk sahneden de anlaşıldığı üzere bir tepede kurulmuş bu yerleşim yerinin sınırlarını aşmamaktadır. Dış dünyadan kopartılmış ve içerisine “şehirli” olarak yalnızca doktorun girmesine izin verilen bu mekanda taşra hayatı virtüel olan ile edimsel olanın birleşiminde kendini görünür kılmaktadır. Dış dünyadan girişe açık ancak içeriden dışarıya çıkışın kapalı olduğu taşranın varlığı filmin tümüyle virtüel bir imgeye karşılık gelebileceği izlenimini uyandırmaktadır. Virtüeldir çünkü Kız Kardeşler zamansız ve “mekansız” bir düzlemde geçmektedir. Taşraya ulaşmak için engebeli yollardan geçmek gerekir ancak izleyici bu engebeli yolların sadece taşraya en yakın uzaklıktaki kısmını görebilmektedir.

Filmde Şairane Gerçekçi izlerin sürülebilmesine olanak tanıyan en önemli özellik karakterleri sıkıştıran ve virtüel imgeyi oluşturan mekanların varlığıdır. Şairane Gerçekçi filmlerde karakterlerin sıkışmışlıklarına bakıldığında, Geçip Giden Çatana’da şehir hayatını arzulayan taşralı Juliette’in sıkışmışlığı L’Atalante adındaki bir çatanadaki varlığıyla görülmektedir. Çatana, Paris’e vardığında Juliette kamarasından çıkıp şehre mutlulukla bakmaktadır ve şehri gezmek istemektedir ancak bunun için bir fırsat bulamayacaktır. İçerisinde sıkışmış hissettiği çatanadan kaçışı bu isteğini yerine getirmek ve taşradan kurtuluşunu kendisine ispatlayacağı anlamına gelmektedir. Juliette’in sıkışmışlığı en nihayetinde bulunduğu yerden kaçışına neden olacaktır. Juliette her ne kadar kendisini çatananın sıkıştırıcı atmosferinden kurtarmış olsa da sıkıştıran bu mekana geri dönecektir.

Cezayir Batakhaneleri’ne bakıldığında, Pepe’nin hapsediği ve içerisinden çıkmak istediğinde ölüm tarafından enseleneceğini bildiği Casbah’taki varlığı kendisini sıkışmışlık yoluyla göstermektedir. Casbah, “hırsızlar prensi Pepe” için bir hapishaneye benzer. Pepe hapsediği bu labirentin içerisinden çıkabilmeyi arzulamaktadır; şehirden istediği zaman gidebileceğini defalarca kez dile getirir ve şehirden çıkmasıyla trajik yazgısına kavuşması beraberinde gelecektir.

Harp Esirleri’nde, savaş ortamından kurtulmaya çalışan Maréchal ve Rosenthal’i çevreleyen Almanya’dan kaçış mücadelesinde karakterleri sıkıştıran pek çok mekan bulunmaktadır. Bu mekanlar Maréchal özelinde çeşitlilik kazanmaktadır: Maréchal toplu yatakhanelerin olduğu bir salonda, bir hücrede, önceki hapishanelerinden sevk edildikleri yüksek güvenlikli bir kalede ve en sonunda kendisine aşık olacağı Alman bir kadının yaşadığı kulübede savaş dolayısıyla sıkışmaktadır.

Sisler Rıhtımı’nda ise Jean bir geçiş noktası olarak kullanmaya çalıştığı Le Havre kentinde sıkıştırılmaktadır. Bu sıkışmışlığın bir sonucu olarak sevdiğini görmek uğruna trajik yazgısıyla yüzleşmesi kaçınılmaz bir hal alacaktır. Kız Kardeşler’de ise mekan dolayısıyla yaratılan sıkışmışlık üç kız kardeşe ek olarak Veysel’in taşradan “kurtulma” çabası ile kendisini görünür kılmaktadır. Tüm bu filmlerde sıkıştıran bir mekan ve bu mekandan sıyrılmaya çalışan karakterler, kurtuluş yolundaki mücadeleleri özelinde ortak özellikler barındırmaktadır.

Kız Kardeşler'in anlatı biçiminde döngüsel olanı masalsılaştıran bir tavrın ağır bastığı görülmektedir. Filmdeki şiirsel anlatım, atmosferin ve karakterlerin yaratımında varlık kazanmaktadır. Atmosferin yaratılmasında, belirsiz ve sıkıştıran bir mekan olarak taşranın varlığı ve bu mekan dolayısıyla yaratılan fotoğrafik imgeler dikkat çekmektedir. Karakterlere bakıldığında, erkek karakterlerin zıtlıkları (şehirli ve taşralı olarak Necati ve Veysel) ve çatışmaları, Veysel'in sahip olduğu trajik yazgısı; kadın karakterlerin evliliklerinden yahut yaşamlarından duydukları mutsuzluklarına karşın mutluluğu arayan ve arzulayan kişiler olmaları öne çıkmaktadır. Teknik kullanımlara bakıldığında ise Şairane Gerçekçi filmlerde olduğu gibi ışık gölge oyunlarına dayalı bir aydınlatma tercihinin kullanıldığı ve görsel betimlemelere fotoğrafik imgeler yoluyla ulaşıldığı görülmektedir. Filmin gerçekçi yönü, tıpkı Şairane Gerçekçi filmlerde olduğu gibi karakterlerin yaşamın zorluklarıyla ve üzücü yanlarıyla yüz yüze getirilmeleriyle sağlanmıştır. Filmin Şairane Gerçekçi akımdan ayrıldığı en önemli nokta ise bir şehir draması olmasının yanında hikayenin karakterleri içerisine sıkıştıran bir taşrada geçiyor olmasıdır.

Kız Kardeşler ve bu çalışma için seçilen Şairane Gerçekçi filmler karşılaştırıldığında, mekanlar ve karakterler özelinde belirli "ortak" zıtlıklardan söz etmek mümkündür. Bu zıtlıklar iyi-kötü, şehir-taşra, şehirli-taşralı gerilimlerini içerdiği gibi zengin-fakir, üst-alt sınıf ayrımlarını da içerisinde barındırmaktadır. Bu ayırım: Cezayir Batakhaneleri filminde mekan bağlamında şehrin dışında kalan ve Casbah'ın karşısında yer alan ihtişamlı Paris ile verilirken, karakterlere bakıldığında Casbah'ta yaşayan fakir halkın karşısında Parisli, zengin bir iş adamının sevgilisi olan Gaby'nin göz kamaştırıcılığı ile; Harp Esirleri'nde birbirinden farklı sosyal sınıflara mensup karakterlerin aralarındaki ilişkilerde, özellikle Fransız subay Boeldieu ile Alman subay Rauffenstein'in sınıfsal yakınlıkları dolayısıyla kurdukları ilişki bağlamında; Geçip Giden Çatana'da Juliette'nin taşradan geldiği vurgulanarak ve şehirde yaşamaya duyduğu kuvvetli arzuyu göstererek; Sisler Rihtımı'nda ise bir asker kaçağı olarak Jean'ın karşısına Nelly yerleştirilerek yaratılmıştır. Kız Kardeşler filminde ise bahsi geçen filmlerde olduğu gibi sınıfsal ayrımlar oldukça belirgindir. Şehirli bir doktor olan Necati'nin taşralı çoban Veysel karşısındaki üstünlüğü eğitim, yaşam koşulları ve sosyo-ekonomik statü bağlamlarında gerek kamera kullanım teknikleri aracılığıyla gerekse diyaloglar üzerinden görünür kılınmıştır.

Kız Kardeşler'de, diyaloglar üzerinden kurulan modern insanın yersiz yurtsuzlaşması problem de yoğun bir biçimde işlenmiştir. Köyden şehre göçen insanlar köye dair geliştirdikleri özlemi doğa üzerinden dile getirirken taşrada sıkışmış olanlar şehir yaşamını arzulamaktadır. Filmde yersiz yurtsuzluğun en belirgin örneği Veysel karakteridir. Veysel'in sıkışmışlığının yaratıcı öğeleri hareket-imgelerde kendini görünür kılmaktadır. Veysel sırtında tüfeğiyle, taşrada koyun çobanlığı yapmaktadır. Ancak taşranın tekinsiz durumundan endişelidir ve bu işi bırakıp eşi Reyhan ve oğulları Gökhan ile şehre taşınmak istemektedir. Filmin girişinde, Veysel'in çobanlığını yaptığı koyunları bir noktaya getirdiği ve hava karardığı için ateş yaktığı görülmektedir. Veysel ateşin başında uyulamaktadır. Çınar ağacının köklerinden gelen bir ses onu tedirgin etmektedir. Veysel'i çepeçevre saran farklı ölçekteki sabit çekimler kümesi sahneyi bütüne ulaştıracak ve Veysel'in tedirginliğini katlayacaktır. Uzak plan olmasına rağmen açık ve mekanı sığdıramayan bir çerçeveleme tekniği bu sahne için algılanım-imege olarak kabul edilebilir. Mekanı sığdıramayan, mekan ve eylemi bir alandan parçalar almanın yanında iş görmeyen bir çerçeveye ileten tarz Jean Renoir'in biçim anlayışıyla benzerlik göstermektedir (Deleuze, 2014, s. 29). – Algılanım-imege, Vigo'nun Geçip Giden Çatana'sında kayıp Juliette'i suda (nehirde) arayan Jean'ın hatırlama-imesiyle beraber aktifleşir ve ona bir durugörü sağlayarak hakikatin virtüele dönüşmesine olanak sağlar (2014, s. 109). – Veysel'in duyduğu sesler ve bu seslere gösterdiği tepkinin oluş halini yaratan hareketler ise eylem-imegedir. Duygulanım-imege ise kendi varlığını başka bir nesne üzerinden kuracak ve film boyunca da bu varlığı sürdürecektir. Duygulanım-imegeyi oluşturan şey Veysel'in yaktığı ateşe yapılan yakın plan çekimlerdir. Ateşin bir parça olarak kümeyle ilişkilenişi filmin atmosferinin oluşturulmasında yardımcı bir öğedir. Ateş, taşra için hayatın sürdürülebilmesindeki önemli gereçlerdendir. Ateş taşra için önemli olduğu kadar Kız Kardeşler filminin diegesesi için de hayatidir. Taşra hayatında ve filmde ateş belirleyiciliğini ısınma, aydınlatma, pişirme ve dekor olarak kullanımlarıyla ortaya koymaktadır. Medeniyetin kurucu bir öğesi olarak ateşin taşra hayatına ilişkin verdiği bilgiler ve karakterlerin duygu durumlarıyla koşut olarak şekillenen aydınlatma tercihleri yönetmenin sahneye koyma edimlerini oluşturmasında önemlidir.

Duygulanım-imegenin iki göstergesi vardır: Yakın plan çekimler ve herhangi mekanlar (Deleuze, 2014, s. 148). Taşrada barınacak bir yer olarak evin dışarısındaki her yer herhangi-mekandır. Herhangi mekan-

ların varlığı yersiz yurtsuzlaşma dolayimli yabancılaşmanın da kaynağıdır. Deleuze'e göre; homojenliğini kaybetmiş ve döngüsellığe açık herhangi mekanların incelikli oluşu ve "duygunun doğuşunun, yol alışının ve yayılmasının önündeki engelleri kaldırmaya" yönelik gücü yakın plandan daha muktedirdir (Deleuze, 2014, s. 149). Filmde herhangi mekanlarda yakılan ateşler ve bunların yakın plan çekimleri uygulanım-imgenin görünürlüğüne tamamlamaktadır.

Deleuze'e göre kadraj; dekor, kostüm, aydınlatma gibi mizansenini oluşturan, imgenin içerisinde bulunduğu her şeydir (Deleuze, 2014, s. 25). Kız Kardeşler filmindeki kadrajlar, karakterleri sıkıştıran bir yapıya sahiptir. Bu sıkıştırma eylemi çerçeve içinde çerçeve kullanımlarıyla, yakın planlarla ve Veysel özelinde üst açıyla kendini görünür kılar. Filmde karakterlerle bir özdeşleşmeden söz edilemez ancak sinematografik bir özdeşleşmenin varlığı filmin girişinde doğrudan görülmektedir. Film, besleme olarak şehre gönderilmiş Havva'nın yanında yaşadığı aile tarafından taşraya geri gönderilmesini içeren bir yolculukla başlamaktadır. İzleyici bu yolculuğun son anlarına tanıklık etmektedir. Çerçeve içinde çerçeve kullanımı arabanın sağ ön koltuğuna yerleştirilmiş kamerayla oluşturulmuştur. Dolayısıyla çerçeve içindeki çerçeve arabanın ön camıdır. Bu çerçevede araç her iki tarafında giderek yükselen dağların aktığı, oldukça dar bir yolda yokuş yukarı ilerlemektedir. Alper'in kurduğu bu kadraj sinematografik özdeşleşmenin ilk basamağında izleyiciyi doğrudan taşraya taşımaktadır. Araçta taşraya yolculuk eden üç kişi vardır: Havva, Turan Bey ve izleyici. İzleyici çerçevenin içerisindeki çerçeveyle girdiği taşradan filmin sonuna kadar çıkamayacaktır, bir bakıma oraya kilitlenmiştir. İzleyiciyi taşraya taşıyan ve karakterle beraber onu da bu 'mekansız' mekanda yersiz yurtsuzlaştıran hareket-imge kendisine çerçevenin içerisindeki çerçevede bir yer edinmiştir. Kurgu yoluyla zamanın dolaylı yoldan bir sunumunu veren bu giriş Harp Esirleri'nde Maréchal ve diğerlerinin yüksek güvenli kaleye sevk sürecinde geçirdikleri tren yolculuğuna benzer bir biçimdedir. Maréchal ve diğerlerinin uzun tren yolculuğunda yol ve dolayısıyla hareket zincirleme geçişlerle, yani kurgu aracılığıyla yaratılmıştır.

3. Eylem-İmge'nin Krizi: Şairane Gerçekçi İzlerde Zaman-İmge

Filmin süre bağlamındaki yolculuğu hareket-imgeden zaman-imgeye doğru bir seyir halindedir. Neden-son ilişkiler ağının oluşturduğu anlatı formu filmin sonunda eylem-imgenin kriziyle son bulur. Eylem-imgenin krizi zaman-imgenin yolunu açmaktadır. Filmde eylem-imgenin krizinde iki olay öne çıkmaktadır. Bunlardan birincisi, Doktor Necati'nin taşraya atfettiği değer taşrada yaşayanlar gözünde bir sıkışmışlığa neden olması durumudur. Şehirli insanın taşraya özlemini temsil eden Necati'nin karşısında Veysel konumlanmıştır. Taşranın görüldüğü kadar pirüpak ve güvenli bir yer olmadığı Veysel'i çevreleyen tekinsizliğin varlığından anlaşılmaktadır. Necati'nin taşra yaşamına değer atfetmesine karşın Veysel'in tavrı, bir klişe olarak şehirli insanın yaşamına duyduğu özlemin ve yönelimin önünü kesmekte ve bu klişenin yarattığı duyu-motor bağlarının çözülmesine neden olmaktadır.

Eylem-imgenin ikinci krizi, filmin sonunda Nuran'ın ciğerlerindeki hastalıkla mücadelesine karşın kız kardeşlerinin ve babasının eylemsizliklerinden kaynaklanmaktadır. Eylem-imgenin krizi algılanımın eyleme uzanmasını engelleyen durumlarda ortaya çıkmaktadır (Deleuze, 2021, s. 9). Burada ölmek üzere olan Nuran'a üst açıdan yavaşça yaklaşan kamera hareketinin arkasında duyduğumuz "üç nankör kızın masalının" anlatılması isteğini tekrar eden diyalog etki-tepkinin varlığını yok eder. Aynı sahne içerisinde eylem-imgenin krizine olanak sağlayan bir diğer durum ise Azeri ninnisinin kameranın hareketiyle beraber yükselişe geçmesidir. Ninni çocukları uyutmak için ezgiyle söylenen kültürel bir üründür. Ancak bu sahnede ninninin varlığı duyu-motor bağlarının çözülmesine neden olarak Nuran'ın ebedi uykusunu, yani ölümünü imlemektedir.

Deleuze, bireyin algı sisteminin İkinci Dünya Savaşıyla beraber bir değişime uğradığının altını çizmektedir. Bu değişim, gerçeklik algısının ve kavrayışının yeniden düşünülmesine neden olmuş ve nedensellik bağıyla birbirine bağlanmış, zaman-mekan bütünlüğünü koruyan hareket-imge sineması iktidarına yeni bir boyut kazandırmıştır. Deleuze'ün, adına zaman-imge dediği bu yeni boyut için hareket-imge öncül bir konumdadır ve varlığını İtalyan Yeni Gerçekçiliğine borçludur. Ancak zaman-imge ile hareket imge arasındaki ayırım üretkendir ve "tarihsel/dönemsel" değil "mantıksal" bir ayırma işaret etmektedir (Baker, 2015, s. 302-303). Vittorio De Sica, Roberto Rossellini ve Luchino Visconti gibi akımın öncü yönetmenleri sinemaya yeni bir biçim kazandırmışlardır. Klasik sinemanın hareket-imgeye dayalı, izley-

icisinin algılarını eyleme dönüştüren ve dünyayı değiştirebileceğine yönelik bir inanç vadeden yöntemi İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenler ile birlikte kendisini eylemden çok betimlemeye bırakan ve tamamlanmamış tepkileri içeren bir yöntem evrilmiştir (Sauvagnargues, 2010, s. 179). İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenler; günlük aktiviteleri, ünlü olmayan oyuncularla, bayağı mekanlarda kaydetmişler ve gerçek hayatın bir yansımasını oluşturmuşlardır. Hareket-imgeden kaynaklanan, klişeleri ters-yüz eden bu yaklaşımla beraber kamera gündelik hayata, herhangi mekanlara yönelmiştir (Deleuze, 1989, s. 5). Yeni Gerçekçi biçimi ortaya koyan nedenlerin arasında yalnızca İkinci Dünya Savaşı yoktur. Hareket-imgenin duyu-motorla ilişkisi itibarıyla sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılması, “Amerikan rüyası”nın bütün yönleriyle sarsılması, azınlıkların yeni bilinci hem dış dünyada hem de insanların zihninde imgelerin yükselişi ve enflasyonu, edebiyatta deneyimlenmiş yeni anlatı tarzlarının sinema üzerindeki etkisi, Hollywood’un ve eski janrların krizi...” gibi sebepler de İtalyan Yeni Gerçekçiliğe davetiye çıkarmıştır (Deleuze, 2014, s. 266).

Klasik sinema, zamanı hareket aracılığıyla ifade ederken modern sinema, hareket-imgede bulunan duyu-motor sistemini bir kesintiye uğratar ve “ardından eylemin gelmediği algılamalar bağımsız değer kazanır. Algılamalar eylemin mantığı tarafından değil, daha çok zihinsel süreçler tarafından kontrol edilir” (Kovács, 2010, s. 44). Zaman-imgıyla beraber, hareket-imgenin oluşturduğu nedensellik bağları üzerinden tahmin edilebilir olay örgüleri her ne kadar tam anlamıyla ortadan kalkmamış olsa da yeni bir biçime yol açmıştır. Zaman-imgede tezatlıklar ve belirsizliklerin kesişimi vardır. İzleyici tezatlıkların farkındadır ancak zihninde bir belirsizlik yer alır; bu belirsizlikler gerçek ile rüyanın ayırt edilememesi gibi durumlarda açığa çıkar.

Zaman-imgenin egemen olduğu modern sinemada kamera hareketleri geri plandadır ve çekimler genellikle sabittir. Buna ek olarak, montajdaki kesme hareketinin kullanımı dolayısıyla özel efektlerden imtina edilir ve kesme, optik görüntüler arasındaki noktalama işaretlerine benzetilir (Deleuze, 1989, s. 13). Bu dolaysız saflık ve sıradanlık, günlük yaşam ve içerisinde gerçekleşen “her an her şeyin olabirliği” fikri modern sinemanın temelini oluşturur.

Deleuze, zaman-imgenin sinemaya yeni değerler ve biçimler katacağını düşünür (Rodowick, 2018, s. 15). Zaman-img, hareket-imgede olduğu gibi temeline hareketi almaz ve zamanı dolaylı olarak sunmaz. Eylem-imgenin krizi dolayısıyla zaman artık hareketten meydana gelmez ancak yine de hareket zamanın ölçüsü konumundadır (2018, s. 22). Zaman-imgenin verdiği şey zamanın doğrudan kendisidir; bunu, saf optik ve ses imgelerini merkezine alarak yapar. Örneğin Sisler Rihtımı’nda Jean ile Nelly’nin kadrajın merkezinde yer alarak kulübeden çıkışları zamanın dolaysız bir sunumuyla verilmiştir. Modern sinemanın temel önermesi izleyiciye birbirini takip eden hareketlerin oluşturduğu bütünü düşündürmek değil, “ayrıştırıcı bir güç’ ile düşüncenin merkezine yönelmektir” (Yetişkin, 2011, s. 134). Kız Kardeşler’de yer alan ölü anlar algılanım-imgelerin eylem-imgelere uzanmasını engellemektedir. Zaman-img, varlığını eylem-imgenin krizi yoluyla ortaya koymaktadır. Deleuze’nin Yasujirō Ozu örneğinde (Deleuze, 2021, 24-29) olduğu gibi Emin Alper de ölü anları sıklıkla kullanmaktadır. Zaman-imgenin, organik bağın ortadan kaldırılmasında kullandığı enstrümanlardan birisi belirlenimsizliğin karşısındaki rastlantısallıklardır (Rodowick, 2018, s. 34). Ozu, filmlerinde ölü anları her şeyi alelade bir duruma getirmek ve sıradanlaştırmanın bir aracı olarak kullanmaktadır (Deleuze, 2021, s. 25). Emin Alper ise ölü anları duyu-motor sistemini kesen bir araç olarak kullanır. Ölü anlar belirginliğini üç figür üzerinden kurar: Taşranın çevresinde dolaşan tekinsiz iki eşkıya (filmin sonunda katil oldukları duyumsanır), yıkılmak üzere olduğu düşünülen maden ocağına giden madenci ve taklalar atan köyün “deli” kadını. Bu üç figür de bütünün değişimine, gelişimine bir katkı sunmamaktadır. Ancak katkı sunmamaları bütünün bir parçası olmadıkları anlamına gelmemektedir. Ölü anlar kendilerine özerk bir yapıya sahiptirler ve zaman-imgenin duyu-motor bağına çözen gücüne aittirler. Zaman-imgede bütünün oluşturulmasında imgelerin ve düşüncelerin sürekli ve aynı zamanda kopuk olması gerekir (Rodowick, 2018, s. 36). Filmdeki ölü anların varlığı da bu sürekliliğin ve kopukluğun bir parçası olarak görünüm kazanmaktadır.

Sinemada zaman zorunlu olarak dolaylı yoldan verilir, zamanı üreten şey hareket-imgeleri birbirine bağlayan montajdır (Deleuze, 2021, s. 50). Dolayısıyla, düşünceyi oluşturan bütüne ulaşmada zaman-imgeler de varlığını hareket-imgelerden kazanır. Bir diğer deyişle hareket-imgeler zaman-imgel-

erin yapı taşı konumundadırlar. Zaman-imgeler hareket-imgeler sayesinde geçmiş ile geleceği bir bütüne ulaştırabilir. Hareket-ime şimdinin peşindedir ancak zaman-imgenin içerisinde “eski bir şimdiye indirgenemeyen bir geçmişin ve gelecekteki bir şimdiden oluşmayan bir geleceğin musallat olmadığı bir şimdi yoktur” (Deleuze, 2021, s. 53). Şimdinin geçmişte daralması sonucu hatırlama-imgeler meydana gelir; hatırlama şimdiden geçmişe, algıdan hatırlamaya doğru değil, geçmişten bugüne gelen hatırlamadan algıya doğru uzanır (Young, Genosko, ve Watson, 2013, s. 249). Hatırlama-imgenin meydana gelişinde zaman-imgenin şimdide olmayışı önemlidir. Hatırlama-imeyi yaratan şey yine bir hareket-ime içeriği olabilir. Kız Kardeşler’e bakıldığında hatırlama-imgenin en belirgin örneği Reyhan’ın ve Necati’nin yüzleriyle verilir. Doktor Necati ve eşi Neriman besleme olarak şehre götürdükleri Nuran’ı belirli sorunlar çıkarması dolayısıyla taşraya geri göndermeye karar verirler. Doktor Necati ve kız kardeşlerin babası Şevket’in, Nuran’ın sorunlu birisi olduğuna ilişkin konuşmaları sırasında pencereden bakan Reyhan ile Necati göz göze gelir. İzleyici bu bakışı bir hareket-ime dolayımıyla görür ancak bu hareket-ime zaman-imgenin yapı taşı olan bir hareket-imedir. Şevket, Necati ve Reyhan arasında kurulmuş bakışlar üçgeninin Necati ve Reyhan çizgisi doğrudan bir hatırlama-ime oluşturur. Bu hatırlama-ime daha sonra Nuran ve Reyhan arasındaki diyalogda kendini belirgin kılacak ve Reyhan ile Necati’nin ilişkisini açık edecektir. Bu açıklık filmin ilerleyen sahnelerinde kendini daha da görünür kılacak ve Veysel ile Reyhan’ın birlikteliğinden doğduğunu düşünülen Gökhan’ın aslında Necati ve Reyhan’ın gizli ilişkisinden doğduğu anlaşılacaktır.

Benzer şekilde, Geçip Giden Çatana’da Juliette ile Jean arasında geçen diyalogta Juliette’in bir batıl inanişaya sahip olduğu görülür. Juliette’in inanişına göre, kişi gözleri açık bir şekilde suya kafasını soktuğunda sevdiğinin suretini görür. Juliette’nin Jean’a bunu söylediği an Jean suya kafasını daldırır ancak bir şey görmediğini söyler. Jean’ın suda yüzünü görebilmesi için Juliette’nin ondan uzaklaşması ve film bağlamında zamanın akması gerekecektir. Gemiyi terk eden Juliette’yi suda görebileceğine dair bir inaniş geliştiren Jean filmin son çeyreğinde içinden geçmekte oldukları nehre atlar ve zincirleme bir geçişle Juliette’in imgesi perdeye yansır. Jean’ın arayışının ardından kesme ile birlikte Juliette’nin gülümseyen suretini görülmektedir. Burada yaratılan, virtüel ile iç içe geçmiş hatırlama-ime Jean’ı ve izleyeni filmin ilk çeyreğindeki Juliette’nin inanişına götürür. Carné’nin Sisler Rıhtımı’na bakıldığında hatırlama-imgeleri Jean ile beraber görülmektedir. Jean bir asker kaçağıdır ve başlangıçta bindiği kamyondan filmin sonunda trajik yazgısı ile kavuşacağı caddeye kadar gittiği her yerde hatırlama-imgeleri beraberinde götürmektedir. Jean’ın beraberinde taşıdığı hatırlama-imgeler Jean’ın yaşadıklarına ilişkin geçmişi göstermemektedir, Deleuze’ün (2021, s. 71) deyişiyle “geçmişin “geçmiş olduğu” eski şimdii” vermektedir.

Hareket-ime ve zaman-ime dolayimli hatırlama-imeye süre bağlamında bakıldığında; şimdiden geçmişe, olayların çözülmesiyle beraber süre bağlamında geçmişten şimdiye uzanan bir yolu oluşturmakta ve hatırlamadan algıya doğru bir zamanı temsil etmektedir. Saf hatırlama, zaman içinde korunan ve şimdiki zamanı oluşturan bir parçadır ve süreklilik taşır (Deleuze, 1989, s. 123). “Aktüel imgenin hatıra-imeyle ilişkisi flash-back’te belirir. Bu, şimdiden geçmişe giden oradan bizi tekrar şimdiye getiren tamamıyla kapalı bir devredir” (Deleuze, 2021, s. 64). Aktüel ile virtüelin beraberliği görüntüyü özerk bir biçime sokar ve görüntü hareketten bağımsız bir nitelik kazanır (Colman, 2011, s. 136). Hatıra bellekte virtüeldir ancak şimdiye ulaştığında aktüel bir imeye dönüşebilecektir. Bu anlamda bakış yoluyla bir flash-back veren yönetmenler aktüel bir hatırlama-ime oluşturmuştur.

Zaman-ime sinemanın görsel ve işitsel dilinin aşılmasıdır: Kristal-imgeler dilin ötesinde dünya ile ilişkilenebilmek adına yeni alternatifler doğurur (Colman, 2005, s. 153). Kristal-imgeler aktüel ile virtüelin kesişim noktasında bölünmez bir bütün olarak yer alır. Kristal-ime, imgesi olduğu nesnenin yerine geçebilen, onu yeniden yaratabilen ve aynı zamanda silebilirken onunla sürekli çelişen veya başka tanımlamalara olanak sağlayan bir imgedir ve dolayısıyla zaman-imgenin özünde yer alan genetik bir unsurdur (Bogue, 2003, s. 120). Deleuze, zaman-imgenin, somut bir nesneyi silerken o şeyin yerini alma eğiliminde olan bir betimlemeyi ortaya koyduğunu söyler (Deleuze, 1989, s. 44). Kız Kardeşler’in anlatı kodlarını biçimlendiren ve somut bir gerçekliği yıkarak filmi parçalara bölen Hatice’nin taklalarının ve taşrayla ilişkileneş biçiminin taşradaki sıkışmışlığı kristalleştiren bir görünüme sahip olduğu söylenebilir. Hüzünlü bir keman ve çello birleşiminin arka planda çalmasına koşut olarak Hatice’nin taklalarının ardından plansız ve amaçsız bir şekilde gülüyor olması saf optik ve ses imgeler-

ine ulaşmamıza olanak tanır. Geleneksel anlatı sinemasında yer alan; bir duruma yönelik tepki verme, harekete geçme üzerine kurulu şema, zaman-imge sinemasında bu tutumu içselleştirmeyen bir anlatı yapısı sergiler (Due, 2007, s. 160). Duyu-motor şemasını bozuma uğratan bu sahneler algılanımın ötesine geçemezler ve bir eyleme uzanamazlar.

Filmin sonuna yaklaşırken, çerçeve içinde çerçeve tekniğinin diğer kullanımlarının dışında Necati'nin köyü terk etmesini içeren sahnede kullanıldığını görülmektedir. Bu bir terk etmedir çünkü filmsel zamanın içerisinde Necati bir daha köye dönmeyecektir. Plan sekansın kullanıldığı bu sahnede izleyici filmin girişinde olduğu gibi aracın içerisinde yer almaktadır. Ancak filmin girişinde aracın ön koltuğunda oturan kamera bu kez arka koltuğunda oturmaktadır ve aracın arka camından taşrada kalanları izlemektedir. Yalnızca bir aracın seyir edebileceği dar yolda taşradan uzaklaşan Necati'nin ardında bıraktığı karakterler taşranın sıkışıklığından kurtulamayacaklardır. Kameranın (ve dolayısıyla seyircinin) araçla birlikte yavaşça uzaklaşmasıyla görünümün genişlediği taşra ve arka planda çalmaya başlayan keman-çello birleşimi müzik saf optik ve ses imgelerinden söz edebilmemizi mümkün hale getirir. Çünkü Necati taşrayı terk etmektedir ve taşralılar bu durumu yalnızca izlemekle yetinmektedir. Eylemsizlik zaman-imgenin hücrelerinden biri olarak kendini ortaya koymaktadır ve bu plan-sekansta zaman-imge, zamanı doğrudan bir yolla vermektedir. Burada plan sekansın varlığı duyu motor şemasının yeniden sekteye uğratılmasıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü duyu-motor şeması işlevsiz hale geldiğinde zaman açısından hareketin de niteliği değişmektedir (Rodowick, 2018, s. 111).

Sonuç

Deleuze, hareket-ime ve zaman-imgelerin birbirine dönüşebilen imgeler olmakla birlikte birinin diğerine karşı bir üstünlüğü ya da derinliğinin olamayacağını söyler. Burada temel mesele bir hareket-ingenin bir zaman-ime vermediğidir ancak hareket-ingenin de zaman-ingenin bir birimi olduğunu unutmamak gerekir. Hareket-ingenin sinemaya sağladığı “sahte hareket” ile zaman-ingenin gerçeklik tasvirleri arasında bir film olan Kız Kardeşler, Deleuze’ün sinema felsefesiyle aynı frekans aralığında yer almaktadır. Çalışmada, bu frekans aralığında, Şairane Gerçekçilik akımının izleri sürülmüştür. Algılanımın eylem-imeye uzanabildiği ve uzanamadığı durumlar bakımından bir hareket-ime ya da zaman-ime ortaya koyduğu film üzerinden örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Tespit edilen ortak özellikler, özellikle mekan ve karakterler bağlamında ortaya çıkmıştır. Kız Kardeşler’in atmosferi tıpkı örnekleme de yer alan filmlerdeki gibi sıkıştırıcı özellikte imgelere sahip olmakla beraber anlatı tarzının şiirsel bir anlatı formuna yakın olduğu gözlemlenmiştir. Bu anlamda, Emin Alper’in Şairane Gerçekçi izleri takip eden ve hareket-ime ve zaman-imgelerle düşünebilen bir yönetmen olduğu söylenebilir.

Hareket-ingenin özü, hareketi bir nedensellik zinciri içerisinde, tutarlı bir ilişkiler bütünü yaratarak, birbirleriyle organik bir bağ üreten kümeler oluşturmaktır. Söz konusu kümelerin içerisindeki yer alan nedensellik zincirlerinin kırılmaya başlaması zaman-imgelerin oluşmasına olanak sağlamaktadır. Kız Kardeşler nedensellik bağlarına sahip olduğu kadar bu bağları çözüp duyu-motor şemasını zayıflatılabilen bir anlatı yapısına sahiptir. Bu anlamda, filmde devinime gereksinen düşünce, hareket-imgeler ve zaman-imgeler yoluyla yaratılmıştır. Özellikle algılanım-imgelerin eylem-imgelere dönüşemediği sahnelerde, eylem-ingenin kriz durumları dikkat çekmektedir. Örnekleme de yer alan filmler klasik anlatı sinemasının özelliklerini içerisinde barındırıyor ve çalışma her ne kadar konu bakımından farklı hikayeler anlatan görsel metinleri karşılaştırmayı içeriyor olsa da tespit edilen ortak özellikler yoluyla Emin Alper’in Kız Kardeşler filminde Şairane Gerçekçi bir tavrı benimsediğini söylemek mümkündür.

Filmde zamanın dolaylı temsillerini oluşturan hareket-imgeler, kamera hareketleri ve montaj aracılığıyla kendini görünür kılmaktadır. Zamanın doğrudan kendisini veren zaman-imgeler ise kendini plan-sekanslarla, hareket-imgeler kümesiyle, hatırlama-imgelerle, saf optik ve ses imgeleri üzerinden kurmaktadır. Hareket-ingenin eyleme uzanan diziliminin yanında eylem-ingenin krizde olduğu sahnelerle karakterlerin taşrada sıkışmışlıkları anlatıyı parçalayan öğeler oluşturularak verilmiştir. Sıkışmışlığı yakın plan yüzde duygulanım-ime aracılığıyla yaratan klasik anlatı sinemasının karşısında yer alan Kız Kardeşler’de; yönetmen, taşraya ait bir gerçeklik olarak sıkışmışlığı, dört tarafı dağlarla çevrili taşra hapisanesini, mekanı tarayan genel planlarla görünür kılmıştır. Örnekleme de yer alan Şairane Gerçekçi filmlerin tümünde karakterleri sıkıştıran bir mekanın varlığından söz etmek mümkündür. Bu bağlamda atmosferin yaratılmasında birincil öğe olarak mekanın seçimi ve seçimin beyaz perdeye taşınması işlemleri hareket-ime ile zaman-ingenin öğelerini içerisinde barındıracak bir şekilde biçimlendirilmiştir. Buna ek olarak, 1930’ların Fransa şehirleri ile 2010 – 2020’li yılların Türkiye taşrası arasında önemli benzerliklerin olduğunu söylemek de mümkündür. Fransız şehirlerinde baş gösteren; işsizliğin, güvencesiz çalışma koşullarının, ufukta görünen muhtemel bir savaşın yaratmış olduğu buhran ile çevrelenmiş karakterlerin izleri Türk taşrasına benzer yollarla bir tekinsizlik durumu oluşturacak şekilde yansıtılmıştır. Bu benzerlikler atmosferin oluşturulmasında ve anlatı unsurlarının yapılandırılmasında işlevsel olarak kullanılmıştır.

Kaynakça

- Alper, E. (Yöneten). (2019). *Kız Kardeşler* [Sinema Filmi].
- Baker, U. (2015). Kanaatlerden İmajlara. (K. Ünüvar, Ed.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Biryıldız, E. (2016). Sinemada Akımlar. İstanbul: Beta Yayınları.
- Bogue, R. (2003). Deleuze on Cinema. New York: Routledge.
- Carné, M. (Yöneten). (1938). Sisler Rihtımı [Sinema Filmi].
- Colman, F. (2011). Deleuze and Cinema. New York: Berg.
- Colman, F. J. (2005). Cinema: Movement-Image-Recognition-Time. C. J. Stivale (Ed.), *Gilles Deleuze Key Concepts* (s. 141-159). Trowbridge: McGill-Queen's University.
- Coşkun, E. E. (2009). Dünya Sinemasında Akımlar. Ankara: Phoneix Yayınevi.
- Dorsay, A. (1985). Sinemayı Sanat Yapanlar. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Dorsay, A. (1999). 100 Yılın 150 Oyuncusu. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dorsay, A. (2012). 100 Yılın 100 Filmi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Deleuze, G. (1989). Cinema II Time-Image. (Çev. H. Tomlinson, ve R. Caleta). Minnesota: University of Minnesota.
- Deleuze, G. (2003). Uno'ya Dil Üzerine Mektup (Çev. M. E. Keskin). D. Lapoujade (Ed.) *İki Delilik Rejimi Metinler ve Söyleşiler 1975 - 1995* (s. 207-209). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2006). Bergsonculuk (Çev. H. Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2014). Sinema I Hareket-İmge (Çev. S. Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021). Sinema II Zaman-İmge (Çev. B. Yalım, ve E. Koyuncu). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G., ve Guattari, F. (2001). Felsefe Nedir? (Çev. T. Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Due, R. (2007). Deleuze. Cambridge: Polity.
- Duvivier, J. (Yöneten). (1937). *Cezayir Batakhaneleri* [Sinema Filmi].
- Kovâcs, A. B. (2010). Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950 - 1980 (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki.
- Lanzoni, R. F. (2015). Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması (Çev. N. Tenekeci ve C. Civan). İstanbul: Küre Yayınları.
- Marrati, P. (2008). Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy (Çev. A. Hartz). Baltimore, Maryland: The John Hopkins University.
- Onaran, Â. Ş. (2012). Sinemaya Giriş. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (1985). Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi. İstanbul: Hil Yayınları.
- Renoir, J. (Yöneten). (1937). *Harp Esirleri* [Sinema Filmi].
- Rotha, P. (2000). Sinemanın Öyküsü (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Rodowick, D. N. (2018). Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi (Çev. E. Ekici). İstanbul: Küre Yayınları.
- Sauvagnargues, A. (2010). Deleuze ve Sanat. (Çev. N. Sarıca) Ankara: De Ki.
- Sütçü, Ö. Y. (2015). Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Teksoy, R. (2005). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Teksoy, R. (2012). Rekin Teksoy'un Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Thomas, A. J. (2018). Deleuze, Cinema and The Thought of the World. Edinburgh: Edinburgh University.
- Ulusay, N. (2011). Yalnız Anti Kahramanlar: Jean Gabin ve Alain Delon. *Kültür ve İletişim*, 14(1), 69-103.
- Vigo, J. (Yöneten). (1934). *Geçip Giden Çatana* [Sinema Filmi].
- Vincendeau, G. (1996). The Companion to French Cinema. London: Cassell ve BFI.
- Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş. İstanbul Üniversitesi *İletişim Fakültesi Dergisi*, 0 (40), 123-141.
- Young, E. B., Genosko, W. G., ve Watson, J. (2013). The Deleuze and Guattari Dictionary. London: Bloomsbury Academic.

Sinemada Kahramanın Travması: "Acıların Kadını"na Psikanalitik Bir Bakış (Bergen Filmi Örneği)¹

Trauma of the Hero in Cinema: A Psychoanalytic Perspective on "The Woman of Sorrows" (The Case of the Bergen Movie)

Ferdi Candan²

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 20.04.2022 | Kabul Tarihi: 26.06.2022

Özet

Bu araştırma, Türkiye'de "Acıların Kadını" olarak tanımlanan arabesk şarkıcısı Bergen'in "Bergen" filmi üzerinden anlatılan travmatik yaşam olaylarını, travma teması kapsamında psikanalitik bir bakış açısıyla ele almayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda "Bergen" filmine psikanalitik bir bakış açısıyla yaklaşılarak ana karakterlerin inşasında yararlandığı anlaşılan "travma" kavramı çalışmada kullanılan tematik film analizi yönteminin teması olarak belirlenmiştir. Araştırmada film eleştirisi kapsamında "Bergen" filmi, psikanalitik eleştiri yaklaşımıyla okunmuş ve araştırmanın temasını oluşturan travma olgusu tematik film analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Araştırmada, "Bergen" filminin ana karakterlerinde bir takım psikopatolojilerin var olduğu, bu psikopatolojilerin travmatik yaşam olaylarından kaynaklandığı ve bu durumun izleyicilerin filme olan ilgisini arttırdığı varsayılmıştır. Bu bağlamda bu araştırma, "Bergen filminin ana kahramanının travmalarına ilişkin temsillerdeki örtük anlamlar, psikanalitik olarak ne anlam ifade etmektedir?" sorusuna ve ek olarak "İzleyicilerin kişisel yaşamları perspektifinde "Bergen" filmi, onların hangi ihtiyaçlarına yönelik özellikler taşıyor?" sorusuna yanıt aramaktadır. Sonuç olarak toplumsal ve bireysel sorunların sağaltımı bağlamında "Bergen" filminin travma sineması ile işbirliği yaptığı ve bu işbirliğinin başarılı olduğu söylenebilir. Ana kahramanının travmalarına ilişkin temsillerdeki örtük anlamların çözümlenmesinin okuyucuya zengin bir bakış açısı sunduğu görülmüştür. Ayrıca Bergen'in travmalarının kadınlara yönelik şiddet sorunu ile ilişkili olmasından dolayı bu konuda filmin farkındalık oluşturduğu söylenebilir.

Anahtar Sözcükler: *Sinema, Psikanaliz, Psikanalitik Film Eleştirisi, Travma, Bergen*

Abstract

This research aims to deal with the traumatic life events narrated through the film "Bergen" by the arabesque singer Bergen in Turkey, from a psychoanalytic perspective within the scope of the trauma theme. For this purpose, the concept of "trauma", which is understood to be used in the construction of the main characters by approaching the film "Bergen" from a psychoanalytic point of view, has been determined as the theme of the thematic film analysis method used in the study. Within the scope of film criticism in the research, the film "Bergen" was read with a psychoanalytic criticism approach and the trauma phenomenon, which is the theme of the research, was analyzed using thematic film analysis method. This research aims to answer the question of "What do the implicit meanings of the representations of the traumas of the main protagonist of the film Bergen mean psychoanalytically?" and in addition, "What needs does the film "Bergen" meet in the perspective of the personal lives of the audience?" seeks an answer to the question. As a result, it can be said that in the context of the treatment of social and individual problems, the film "Bergen" cooperated with trauma cinema and this cooperation was successful. It has been seen that the analysis of the implicit meanings in the representations of the main protagonist's traumas offers a rich perspective to the reader. In addition, it can be said that the film raises awareness about the problem of violence against women.

Keywords: *Cinema, Psychoanalysis, Psychoanalytic Film Criticism, Trauma, Bergen*

¹Bu çalışma, 9-11 Mayıs 2022 tarihleri arasında Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi ve Film Araştırmaları Derneği tarafından düzenlenen 1. Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumunda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

²Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri ABD Doktora Öğrencisi, ferdi.candan@ogr.sakarya.edu.tr, Orcid: 0000-0001-6912-450

Giriş

Sinemada, psikoloji, anormal psikoloji ve psikopatolojinin olağan dışı temsilleri, ilgi çekici anlatılar inşa etmede önemli bir potansiyele sahiptir. Sinemasal anlatının inşasında psikolojiye içkin bu kavramlar, vakalar kullanılabilir. Sinema, yarattığı kahramanların psikolojilerini, kişilik özelliklerini ve psikopatolojilerini bir takım yaşam örüntülerine dayandırmakta ve bu anlam yaratma sürecinde kahramanların otobiyografik belleği üzerinden sunulan travmatik temsilleri kullanmaktadır. Son yıllarda Türk sinemasında arabesk müziğin popüler olduğu dönemlerde şöhret olan arabesk şarkıcılarının yaşamlarını konu edinen filmler, izleyicilerin yoğun ilgisini çekmektedir. Bu filmler, odaklandığı ana kahramanların yaşamlarındaki acı verici olayları, sinemanın anlatım diliyle sunarak arabesk şarkıcılarının psikolojik yönlerini izleyicilerin ilgisine sunmaktadır. Bu araştırma, Türkiye’de “Acıların Kadını” olarak tanımlanan arabesk şarkıcısı Bergen’in “Bergen” filmi üzerinden anlatılan travmatik yaşam olaylarını, travma teması kapsamında psikanalitik bir bakış açısıyla ele almayı amaçlamaktadır.

Sinema filmlerinde izleyici, filmin yönetmeni, karakterleri, senaristi ile psikolojik boyutta bir bağ kurar. Bu bağ, izleyicinin tecrübesi, entelektüel birikimi, yaşam öyküsü, kimliği, alışkanlıkları, yetiştirilme biçimi, içinde yaşadığı kültür ve sistem gibi birçok faktörle ilişkilidir. Filmler, izleyici için bazen bir gözlem, bazen bir öğrenme, bazen bir hesaplaşma, bazen ise izleyicinin kendi kendisiyle bir iç iletişim kurma özelliği taşıyabilir (Öztürk, 2009, s. 76). Bunlar izleyicinin kişisel yaşamı perspektifinde ihtiyaçlarına yönelik bir özellik taşıyabilmektedir. 2020 yılının başlarından itibaren bütün dünyayı ve Türkiye’yi etkileyen Covid-19 pandemisinden kaynaklanan kısıtlamaların kaldırıldığı bir dönemde 4 Mart 2022 tarihinde vizyona giren “Bergen” filmi, gişede 28 hafta sonunda 5.484.798³ izleyici sayısına ulaşarak ciddi bir başarı elde etmiştir. 1980’li yıllarda popüler olan arabesk kadın şarkıcı Bergen’in acılı yaşam olaylarının sinema aygıtı aracılığıyla günümüze taşınması ve aynı popülerliğin günümüzde de hızlıca yeniden canlanması akademik olarak incelenmesi gereken bir olgudur. Popüler bir kültür ürünü olarak “Bergen” filminin ilgi görmesi, filmin travma teorisi ile kurduğu ilişkinin incelenmesini gerektirmektedir. Bundan dolayı araştırmanın sonuç bölümünde bu kapsamda değerlendirmeler yer almaktadır. Bu bağlamda bu çalışmada, “Bergen” filminin travma teması çerçevesinde yapılacak psikanalitik okumalarından hareket edilerek “İzleyicilerin kişisel yaşamları perspektifinde “Bergen” filmi, onların hangi ihtiyaçlarına yönelik özellikler taşıyor?” sorusunun da cevaplanması amaçlanmaktadır.

İzleyici, günlük hayatındaki olayları anlamaya, açıklamaya ve başkalarıyla paylaşmaya çalışırken etkilendiği filmleri sıklıkla bir referans noktası olarak kullanır. Bu sayede filmlerin etkileri izleyiciler aracılığıyla başkalarına da yayılır. Böylece etkili filmlerin toplumda yeni normlar, inançlar ve davranış kalıpları oluşturması mümkündür. Filmlerde işlenen konular, psikolojik ve sosyal etkileri nedeniyle önemlidir (Gencöz, 2006, s. 82). “Günümüzde hiçbir şeyin tesadüfe bırakılmadığı endüstriyel sinema sektöründe her şeyin en ince ayrıntısına kadar hesaplanarak kullanıldığı ve amaca hizmet etmesi gerektiği görülmektedir”(Yücel ve Uğur, 2018, s. 258). “Bergen” filmi, son dönemlerde toplumsal huzuru olumsuz bir biçimde etkileyen kadınlara yönelik şiddet olayları ile ilişkili bir konuyu ele almaktadır. Filmin sonunda kadına yönelik şiddet olayları ile ilgili istatistiklerin yer aldığı sosyal bir mesaja da yer verilmektedir. Bu kapsamda filmin kadına yönelik şiddete farkındalık dâhilinde sosyal etkiyi artırma amacının da olduğu görülmektedir. Araştırmanın analiz bölümünde, elde edilen bulgular yorumlanırken “Bergen” filminin bu işlevine de travma teması bağlamında değinilmektedir.

Spesifik olarak, psikiyatri ve film, olağandışı durumlarda uzmanlaşmıştır. Filmler, ilgi çekmek ve olay örgüsünü oluşturmak için tuhaf veya sıra dışı karakterlere veya davranışlara güvenir. Psikiyatri, bu tür anormallikleri açıklamak veya mazur göstermek için uygun bir araç sağlamıştır (Beachum, 2010, s. 16). Bazı sinema filmlerinde karakterlerin temsilleri, psikiyatrik hastalıklarla ilişkilendirilerek sunulmaktadır. Bu psikiyatrik rahatsızlıklar çoğunlukla karakterlerin yaşamış olduğu travma veya travmalardan kaynaklanmaktadır. “Bergen” filminin ana karakterinde de bir takım psikopatolojilerin var olması ve bu psikopatolojilerin travmatik yaşam olaylarından kaynaklanıyor olması, izleyicilerin filme olan ilgisini arttırmaktadır. Bu yüzden bu araştırmanın probleminin ana odağında travma kavramı ve bu kavramla ilişkili olaylar yer almaktadır.

Kalayjian ve Abdolian’a göre (2010) psikiyatri odaklı filmler, anlamayı kolaylaştırmaya yardımcı olabilir; hayatta kalanların acılarında yalnız olmadıklarını ve duygu ve düşüncelerinin anormal bir olaya verilen

³ <https://boxofficeturkiye.com/film/bergen--2015133> ,Erişim Tarihi: 28.09.2022

normal tepkiler olduğunu anlamalarına yardımcı olabilirler. Bu tür filmler ayrıca umut aşılama için kullanılabilir, affetmenin önemini gösterebilir; ve sağlıklı başa çıkma yöntemlerini kullanan rol modelleri de dahil olmak üzere nasıl iyileştirileceği hakkında bilgi sağlayabilir. Hem psikiyatri hem de film, insan davranışlarına ve motivasyonlarına ilgi gösterir (Kalayjian ve Abdolian, 2010). Film yapımcıları izleyicileri eğlendirmek için ilginç karakterlere ve benzersiz hikâyelere güvenirken, psikiyatristler ve psikologlar zihnin nasıl çalıştığını ve akıl hastalığı olan insanlara nasıl davranılacağını anlamaya çalışır. Her iki alan da yoğun bir şekilde duygulara odaklanır. Film seyircisi karakterlerle ilişki kurabilir çünkü karakterin nasıl hissettiğini belirleyebilirler ve bazıları filmlerin bizde ilham verebileceği duygusal tepki için filme gitme deneyimini arar. Psikiyatristler de duygunun motivasyonel gücünü ve duygunun davranışı nasıl etkileyebileceğini inceler (Beachum, 2010, s. 16). Bu bağlamda "Bergen" filminin ana kahramanlarının yaşadığı olağandışı, acı verici olaylar üzerinden psikolojik yönünün okunmasının, filmin izleyicilerinin de bu filmle ilgili motivasyonlarının anlaşılması açısından önemli olduğu söylenebilir.

Yuliana ve Sutrisno (2019)'ya göre filmlerdeki ana karakter, bir sinema filminin, televizyon programının veya bir sahne şovunun en önemli kişisidir. Hikâyedeki en önemli role sahiptir ve olay örgüsünü en çok o destekler. Bir hikâyedeki ana karakter genellikle başkahramandır. Okuyucu yada izleyici onunla empati kurar, ona karşı olan karakteri ise düşman olarak görür. Ana karakterin psikolojik arka planı sinema filmleri için önemlidir. Bazı filmlerde ana karakter bazı psikiyatrik hastalıklarla ilişkilendirilir. Bu tür filmler, psikoloji odaklı bir olay örgüsüyle ilerler ve bu yönüyle izleyicisinin ilgisini çeker. Bu yüzden bu filmlerde ana karakterin veya karakterlerin inşası, daha derin bir psikoloji anlayışı gerektirir. "Bergen" filminin ana karakterin veya karakterlerin inşasında psikolojik alt yapıya önem verildiği görülmektedir. Bu yüzden filmin analizinde psikanalitik film eleştirisinin kullanılması tercih edilmiştir. Bu bağlamda bu araştırma, "Bergen filminin ana kahramanının travmalarına ilişkin temsillerdeki örtük anlamlar, psikanalitik olarak ne anlam ifade etmektedir?" sorusuna cevap vermektedir. Ve ek olarak "İzleyicilerin kişisel yaşamları perspektifinde "Bergen" filmi, onların hangi ihtiyaçlarına yönelik özellikler taşıyor?" sorusu da yanıtlanmaktadır.

1. Sinemada Kahramanın Travması

Psikolojik travma, zihinsel travma veya psikotravma, üzücü bir olaya veya kazalar, tecavüz veya doğal afetler gibi bir dizi olaya verilen duygusal bir tepkidir. Psikolojik şok ve psikolojik inkar gibi tepkiler tipiktir. Daha uzun vadeli tepkiler, öngörülemeyen duygular, geçmişe dönüşler, kişilerarası ilişkilerde zorluklar ve bazen baş ağrısı veya mide bulantısı gibi fiziksel semptomları içerir.⁴ Özen'e göre (2018, s. 136) potansiyel olarak travmatik olan olaylar, tür ve sıklık açısından değişir ve bunların psikolojik etkileri kurbanı özgü değişkenler ve toplumsal değişkenler tarafından belirlenir. Travma sonrası ortaya çıkan tepkiler pek çok faktöre bağlıdır. Travma, bazen kendisi hastalık oluşturur, bazen tetikleyici rol oynar. Bu yüzden, travmaya maruz kalmanın bir dizi farklı belirti ve bozuklukla ilişkilendirilmesi şaşırtıcı değildir. Sinema, travmanın bu potansiyelini kullanarak, karakterleri ilgi çekici çok çeşitli psikolojik durumlarla ilişkilendirerek olağandışı karakterler oluşturur. Otobiyografik bellek, kişinin geçmiş yaşamında belli yer ve zamanda gerçekleşmiş bir olaya ait açık belleği olarak tanımlanmaktadır (Nelson ve Fivush, 2004, s. 486). Kesintisiz bir izlek oluşturması açısından sinema, otobiyografik belleğe ilişkin izlekleri, pratik bir biçimde sunan bir aygıt olarak dikkatleri çekmektedir. Sinemada kahramanların belli yer ve zamanda yaşadığı travmatik olaylar, açık bir şekilde sinema aygıtı üzerinden gösterilebilmektedir. Kahramanın travması, kahramanın otobiyografik belleğinde saklıdır ve sinema aygıtı izleyicisine, bu travmatik anları izleme imkânı vermektedir.

Duyguların davranışları etkileme çerçevesi dahilinde travma ve kültürel hafıza sorunları ile şiddet ve mağduriyetin kimlik oluşumuna etkileri kuşkusuz günümüzü fazlasıyla ilgilendirmektedir. Travma teorisi, psikoloji ve bilişsel bilimden edebiyat ve ekran çalışmalarına kadar çok çeşitli alanlarda akademik araştırmaların ön saflarında yer almaktadır (Brand, 2009, s. 198). Psikolojik stres ve duygusal etki bağlamında travma, kitle iletişim araçlarının dikkatini çekmiş ve popüler hale gelmiştir (Sasikumar vd., 2021, s. 17687). Sinema filmlerinin hikâyelerinde dramatize edilmiş sahneler ve eylemlerle birçok tema kullanılmaktadır. Bu temalardan biri de travmadır. Travma teması, filmlerde dikkat edilmesi gereken psikolojik yönü ortaya çıkardığı için hikâyeyi ilgi çekici bir hale sokmaktadır (Hidayet ve Indarujati, 2020, s. 2). Elm ve diğerlerine göre (2014, s. 11) film, anlatı, anlam oluşturma ve rasyonel belleğin yokluğunun bir sonucu olarak ortaya çıkan travmatik uçurumun üzerine yapılandırılan geçici bir yama olarak görülebilir.

⁴ <https://www.apa.org/topics/trauma> , Erişim Tarihi: 25.09.2022

Film, travmatik enerjileri yalnızca halk tarafından görülen bir tür "kültürel kap" içinde depolamakla ve yeniden oynatmakla kalmaz, aynı zamanda çoğu zaman bu enerjileri daha da karmaşık kültürel materyallere dönüştürür ve işler. Onlara yeni, değiştirilmiş bir şekil, bir toplumda tarihsel olayın kendisinden daha az korku uyandırabilecek sembolik, daha okunabilir bir biçim verir. Travmatik dili film diline çevirmek çoğu zaman deşifre edilmesi kolay olmayan deformasyon, şekil bozukluğu, kırılma, dağılma, yer değiştirme veya dönüşüm anlarını ima ettiğinden, aktarılan "travma" çarpıtılmış bir giysi içinde gelir (Elm vd., 2014, s. 10). "Bergen" filminin bu dili dikkatli ve özenli bir şekilde kullanması ve bu dilin izleyicilerden olumlu tepkiler alması, bu dilin çözümlendirilmesini gerektirmektedir. Örtük anlamların deşifre edilmesi arzusunun, bu araştırma için araştırma merakının (meselesinin) oluşması açısından teşvik edici olduğu söylenebilir.

Travmanın temsiline ilişkin beşeri bilimler odaklı söylemler bağlamında, görünüşe göre, travmatik deneyime en güvenilir erişimi veya bu deneyimi pozitifleştirmeyi sağlayan anlatı türü otobiyografik anlatıdır. Travmayı yeniden anlatmaya, travmatik olayı tanımlamaya ve yaralanmayı anlamlandırmaya çalışan otobiyografik tanık anlatımı olduğu için, böyle bir anlatının travma deneyimini temsil edebileceği söylenebilir (Belau, 2021, s. 3). Günümüzde travmaya maruz kalmış kahramanı, psikoloji odaklı bir anlatımla merkeze koyan ve kahramanda var olan psikopatolojilerin kavranabilmesi için otobiyografik anılar üzerinden ana kahramanın travmatik deneyimlerinin temsilini izleyiciye sunan en popüler anlatı türlerinden biri otobiyografik dram filmleridir. "Bergen" filminin de bu anlatı türünü kullandığı görülmektedir. Bu yüzden psikanalitik film eleştirisi açısından filmin özellikle Sigmund Freud'un psikanalitik kavramları ile örtüşen uygun bir malzemeye sahip olduğu söylenebilir.

2. Film Çalışmalarında Psikanaliz: Psikanalitik Film Eleştirisi

Lumiere kardeşlerin Paris'te ilk filmi duvara yansıtılmalarıyla sinemanın doğuşu ve Sigmund Freud'un ilk kitabını yayınlamasıyla psikanalizin ortaya çıkışı 1895 yılında gerçekleşmiştir. Kısa süren bir sessizlik ve temassızlık döneminden sonra her iki disiplin birbirleriyle etkileşime geçmiştir (Terbaş, 2013, s. 1). Psikanalizin bireyin arzularına odaklanması, sinemanın da bu yönde hareket etmesinde etkili olmuştur. Aslında her iki alanın birbirini besleyen, destekleyen ve etkileyen bir boyutta etkileşim içinde olduğu da söylenebilir. "Freud'un teorilerini açıklamak için 'screen memories' gibi sistematik terimler kullanması, özellikle katraksiyon teorisini geliştirirken görsel terimler kullanması bu duruma örnek gösterilebilir (Candan ve İlden, 2017, s. 811). Psikanalitik film kuramı ve bu kurama dayanan bir film eleştirisi yaklaşımı olarak psikanalitik film eleştirisi, akademik film çalışmalarında kullanılmaya başlanmıştır.

Psikanalitik film teorisi iki farklı dalgada meydana gelmiştir. 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında başlayan ilk dalga, sinemanın ideolojiyi yaymasının resmi bir eleştirisine ve özellikle sinema aygıtının bu süreçteki rolüne odaklanmıştır. İlk dalganın ana figürleri Christian Metz, Jean-Louis Baudry ve Laura Mulvey olarak sayılabilir. Bu teorisyenler, ilk ilhamlarını Fransız psikanalist Jacques Lacan'dan almışlar ve çoğunlukla Lacan'ı Marksist filozof Louis Althusser'in özne oluşumuna ilişkin açıklaması aracılığıyla okumuşlardır. Psikanalitik film kuramının ikinci dalgası da, önemli ölçüde farklı bir vurguyla olsa da Lacan'ın düşüncesinde temel almıştır. 1980'lerin sonlarında ve 1990'ların başlarından başlayarak, bugün bile üretkenliğini koruyan psikanalitik film kuramının bu tezahürü, odağı sinemanın ideolojik çalışmasından sinema ile ideolojinin işleyişini bozan bir travma arasındaki ilişkiye kaydırmıştır (McGowan, 2015, s. 179).

Psikanalize yeni bir yorum getiren Jacques Lacan'ın 1930 yılında yaptığı "Ayna Evresi" adlı konuşması, 1970'li yıllarda tekrar ele alınmış, bu konuşma üzerinden sinemada ekran ve seyirci ilişkisinin doğası yenilikçi bir yaklaşımla açıklanmıştır. Bu durum film eleştirisi alanında yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Özden, 2004, s. 181). Lacancı psikanalize göre çocuk kendisini aynada gördüğünde annesinden bağımsız bir varlık olduğunu kavramaya başlar. Bundan dolayı ayna evresi, insanın sembolik olarak kendine dair bilincinin oluşmasındaki ilk simgesel aşama ve öznenin oluşumundaki birincil süreçtir (Kayır, 2012, s. 16). Ayna evresinde dış dünyaya karşı muktedir olduğu yanılısamasına kapılan çocuk, aslında simgeselin yasası ile henüz karşılaşmamıştır. Esasında çocuğun içinde bulunduğu bu durum, sadece bir yanılısamadır. Sinema kuramcıları, sinema-izleyici ilişkisiyle kurulan ideolojik süreçleri bu yanılısama durumuna benzetirler ve bu yanılısama durumuna bu süreçleri uygulurlar. Sinemanın izleyicide bir hâkimiyet hissi yaratmasının, çocuğun ayna evresinde yaşadığı duruma benzediğini iddia ederler (McGowan, 2012, s. 19).

Psikanalitik film eleştirisi, film kahramanlarının gerçek insanlar ya da örnek olay incelemeleri olarak ele alınması, yönetmenin kişiliğinin incelenmesi ve sinemanın kendi işleyişini değerlendirilmesi konularına odaklanmıştır. Film eleştirisini psikanalizin eleştirel yaklaşım çizgisine yükseltmesinin 1970'lerde Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması/ Visual Pleasure and Narrative Cinema" adlı makalesinin yayınlanmasıyla gerçekleştiği anlaşılmaktadır (Butler, 2011, s. 73). Mulvey (2009), çalışmasında anlatının ideolojik etkilerini ve izleyicinin özne kurgusunu tartışır ve ana akım filmlerdeki erkek bakışından bahseder. Mulvey, ideoloji ve etkileri hakkında soruları gündeme getirerek kadınların olumlu veya olumsuz, gerçekçi veya çarpık temsillerinin tartışılmasını sağlar (Gürkan ve Biga, 2022). "Mulvey'in amacı, psikanalitik kuramı, politik kullanıma açmak, patriarkal toplumun bilinçdışının, film biçimini nasıl yapılandırdığını açığa çıkarmakta psikanalizi politik bir silah olarak kullanmaktır" (Arslan, 2009, s. 22). "Söz konusu çalışmada psikanalizin sinemaya verdiği kuramsal destek dikkat çekicidir. Çünkü 1970'e kadar ABD üniversite ve kolejlerinde bir araştırma konusu haline gelmemiş sinemanın (Monaca, 2001, s. 369) "saygınlık" kazanarak kendine yer bulması için gereksinim duyduğu "kural koyucu" kuramsal destek önemli ölçüde psikanaliz alanından gelmiştir" (Yılmaz ve Candan, 2018, s. 2411).

Psikanalizin temel prosedürü, analitik hastaların konuşmalarını, rüyalarını ve bedensel semptomlarını yorumlamayı içerir. Freud ve diğer psikanalistler, resimler ve edebiyat gibi kültürel metinleri yorumlamada benzer yöntemler kullanmışlardır. Ayrıca psikanalitik yaklaşımların, filmleri yorumlamada veya okumada kullanıldığı film çalışmaları da dâhil olmak üzere beşeri bilimlerin çeşitli dallarında psikanalitik eleştiri için de kaynak sağladığı söylenebilir (Kuhn, ve Westwell, 2012, s. 1).

Psikanalizin sinemaya uygulanmasının tarihi, politik olarak motive edilmiş iki ana hedef tarafından yönlendirilmiştir ki bunlar; sinemanın genel olarak izleyicileri nasıl etkilediğine dair teoriler ve bireysel metinlerin semptomatik okumalarıdır. Psikanalitik film teorisyenleri genellikle hastanın semptomlarını açıklayan bir analist konumundaymış gibi hareket ederler. Semptomatik okumalar, açık içeriğiyle gizlenen metnin arkasındaki anlamı gösterme iddiasındadır. Laura Mulvey buna örnek olarak sunulabilir. Yurttaş Kane'e ilişkin analizi, filmin kendisinin, dikkatli izleyiciye Kane'in popülizmini yalanlayan ve genel olarak Amerikan siyasi kültürünü eleştirmeye hizmet eden bilinçsiz bir motivasyon modelini ortaya çıkarmak için resmi olarak yapılandırılma biçimini ortaya çıkarmıştır. Yani, filmin kendisinin semptomatik bir eleştiri çalışması olduğu anlaşılmaktadır (Allen, 1999: 142; Mulvey, 1992). Bu kapsamda psikanalitik film analizi bir yöntemden değil, tekil bir metodolojik yansımadan oluşur.

Psikanalitik film teorisi, filmin yönetmeninin, karakterlerinin, öznelerinin ve bazen de filmin izleyicisinin bilinçaltını inceler. Eleştirmenler Freud, Jung ve Lacan gibi teorisyenlerin çalışmalarını uygulama eğilimindedir. Bu, yazarın, kökleri psikanalitik geleneğe sıkı sıkıya bağlı olan kültürün ürünlerini – daha doğrusu onun öznelleştirici etkilerini – kliniğe karşı bir kontrpuan yapan, yani bizim başka bir açıdan düşünmemizi sağlayan şey olarak alma arzusundan kaynaklanır. Bu anlamda sinema, psikanalizin olası bir başkılığı, kavramsal buluşu teşvik eden bu ötekilik olarak anlaşılır. Sinematografik dilin cisimleştirdiği farklılıkla çalışmak için psikanalitik film analizi, film çalışmalarının bazı yönlerini, özellikle Christian Metz tarafından önerilen sinema göstergebilimini ve Raymond Bellour tarafından başlatıldığı şekliyle film analizini ayrıcalıklı muhataplar olarak almaktadır (Weinmann, 2017, s. 9). "Film pratiği için esin kaynağı olan psikanaliz, filmlerin okunması konusunda da zengin bir perspektif sunmaktadır. Eleştirel bir yaklaşım olarak psikanaliz anlamsal boyutta filmi bir bakıma yeniden üreten film eleştirmenine filmi okumak konusunda çok sayıda pencere açmaktadır" (Yılmaz ve Candan, 2019, s. 1). Popüler bir kültür ürünü olarak "Bergen" filmini bu bağlamda okumanın yeni ve zengin bakış açıları kazandıracağı düşünülmektedir.

3. Yöntem

Psikanalitik eleştirinin odağında yönetmenin ve/ya kolektif bilinçaltının dışavurumunun izlerinin okunarak filmlerin manifest ya da latent içeriğinin ortaya çıkarılması vardır (Özden, 2014, s. 179). Çalışma kapsamında ise psikanalitik eleştiri yaklaşımının hedefine, "Bergen" filmi ana karakterlerinin inşasında ve buna bağlı olarak ana karakterler etrafında gelişen olayların kurgulanmasında psikanaliz kavramlarından nasıl yararlandığının değerlendirilmesi konulmaktadır. Filmde, psikanaliz alanının olgu ve vakaları ile farklı anlatılar inşa edilmesindeki olanaklarından yararlanmış olduğu ön kabulü ile alan ve filmler arasındaki benzerlikler psikanaliz penceresinden betimlenmek istenmektedir. Amaç doğrultusunda "Bergen" filmine psikanalitik bir bakış açısıyla yaklaşarak ana karakterlerin inşasında

yararlanıldığı anlaşılan "travma" kavramı çalışmada kullanılan tematik film analizi yönteminin teması olarak belirlenmiştir. Film eleştirisi kapsamında gerçekleştirilen metin okumalarında, metnin yönlendirici olduğu iki özellik görülmektedir. İki temel eleştiri yaklaşımlarından birinin üzerine yoğunlaşmak iken ikincisi metinde bir olgunun analiz edilmek üzere belirlenmesi ile yapılan tematik film analizi yöntemidir (Yılmaz ve Candan, 2018; Kapıcı, 2020). Çalışma, "Bergen" filminin psikanalitik bir kavrayışla izlenmesi ve temanın saptanması sonrasında temayı taşıyan ana öğeler olarak ana karakterlerin çıkarılması biçiminde izleyen araştırma seyri, karakter ve etrafında gelişen olaylar dizisinin tema ile bağının kurulması ile eleştirel bir yorumlama ile değerlendirilerek tamamlanmıştır.

4. Analiz: Bergen Filmindeki Ana Karakterlerin Travmalarına Dair Psikanalitik Bir Okuma

4.1. Bergen Filmi: Konusu / Olay Örgüsü

Yönetmenliğini Caner Alper ve Mehmet Binay'ın üstlendiği "Bergen" filmi, Arabesk müziğin unutulmaz kadın şarkıcılarından biri olan Bergen'in hayatını anlatmaktadır. Filmde Bergen karakterini Farah Zeynep Abdullah, Bergen'in eşi Halis karakterini Erdal Beşikçioğlu canlandırmaktadır. Biyografik dram türü özelliklerini taşıyan film, 1959 yılında yedi çocuklu Mersinli bir ailenin en küçük çocuğu olarak dünyaya gelen Belgin'in Ankara'da şarkıcı Bergen'e dönüşümünü, oradan Adana'ya, Adana'da yaşadığı travmalarla dolu bir aşkın ardından da ebediyete uzanan öyküsünü anlatmaktadır.

Belgin ilk acısını, daha küçücük bir kız çocuğuyken anne babasının boşanmasıyla yaşar. Ayrılık nedeniyle annesiyle Ankara'ya taşınmak zorunda kalan Belgin'in, hayatta annesinden başka kimse kalmamıştır. Baba yoksunluğu, Belgin'in ruhunda derin bir boşluk açar. Babasından ayrı yaşamasından dolayı ona olan özlemini bir türlü gideremeyen Belgin, annesinin tüm itirazlarına rağmen sürekli babasına mektuplar yazarak bu eksikliği gidermeye çalışır.

Sınava girerek konservatuvarı birincilikle kazanan Belgin, piyano ve çello eğitimi almaya başlar. Öte yandan, konservatuvarı kazanmasıyla filizlenmeye başlayan gelecek umudu, ilk aşkı Abdullah'tan ayrılmasıyla yara alır. Annesi, Belgin'in okulunu engelleyeceğini düşündüğü için bu ilişkiye rıza göstermez. Bu evliliğe karşı olduğunu Abdullah'a söyleyerek ilişkilerine müdahale eder. Bu müdahale sonrasında Abdullah'ın uzaklaşması, Belgin'in acı çekmesine sebep olur. Fakat Belgin'in müzik yeteneği, onu hayata bağlayan en büyük gücüdür. Ankara'nın saygın mekânlarından Feyman Kulüp'te keşfedilmesi, onu parlayan genç bir yıldız, Bergen'e dönüştürür.

Babası, Bergen'in sahnede şarkı söylemeye başladığını öğrenir öğrenmez Ankara'ya gelir ve onu annesinden almak ister. Bergen, bu tartışma esnasında yazdığı mektuplara babasının cevap vermediğini ve mektupların geri iade edildiğini öğrenir. Anne, iade edilen tüm mektupları babaya fırlatır. Baba bu duruma hiçbir tepki göstermez. Yine kızına kayıtsız kalarak Mersin'e döner. Bu tartışmadan ve babasının sevgisiz tavrından olumsuz etkilenen Bergen, babasının kendisine çocukken verdiği mandolini öfkeyle kırar.

Bergen, yaşadığı dönemin şartlarında bir müzikol ile yaptığı anlaşma nedeniyle annesiyle birlikte Adana'ya gider. Müzikol kültürünün zorunlulukları doğrultusunda sahne ve müzik tarzını değiştirir. Müzikol sahibi tarafından senet imzalatılarak Bergen'e bir otomobil verilir. Annesiyle beraber bir motel odasında yaşamaya başlayan Bergen, söylediği arabesk şarkılarla müşterilerin beğenisini kazanır. Bergen, her gece sahenin karşısındaki masaya kurulup bir saniye bile gözünü ayırmadan onu izleyen, kulise sürekli çiçekler gönderen Halis adındaki bir adamın kendisine karşı olan ilgisinden etkilenir. Halis ile tanışmasıyla kendini manipülatif olaylar dizisinin içinde bulur. Halis ile yaptığı aşk evliliği, hayallerinin aksine Bergen'i hayattan koparır, şiddet dolu yalnız bir dünyaya hapseder. Eşinden ayrılmasıyla kariyerinin en güzel günlerini yaşamaya başlayan Bergen, Halis'in kezzap saldırısıyla bir gözünü kaybeder.

Kezzap saldırısından dolayı daha da ünlü olan Bergen, döneminin meşhur sanatçılarıyla aynı gazinoda sahneye çıkmaya başlar, çıkarttığı plak bir milyonun üzerinde satarak altın plak ödülünü alır ve acıların kadını olarak ünlü olur. Bergen'in peşini hiçbir zaman bırakmayan Halis, bir konserinde Bergen'i bıçaklar. Halis, en sonunda konserinden sonra taksiyle başka bir şehre giderken Bergen'in aracını durdurur, önce annesine sonra Bergen'e silahla saldırır. Saldırıda Bergen ölür, annesi ağır yaralanması-

na rağmen kurtulur. Bergen'e kapısı altı anahtarla açılan kafesten bir mezar yaptıran annesi, sürekli kızının kafesten mezarını ziyaret ederek hayatına devam eder.

4.2. Bergen'in Çocukluk Travmasının Yaşamına Etkisi

Küçük bir kız çocuğuyken anne babasının boşanması ile Bergen, babasından ayrılmak zorunda kalmıştır. Filmde Bergen'in bu olay esnasındaki yaşı tam olarak belirtilmese de gerçek hayatına ilişkin otobiyografisinde bu olayın 6 yaşında gerçekleştiği görülmektedir (NTV, 2022). Dream'a göre ebeveynlerin boşanması durumunda çocukların ebeveynlerin birinden ayrılmak zorunda kalması, bu sürecin en can alıcı noktasıdır. Bu ebeveyn ayrılığı, çocuklar tarafından çoğunlukla travmatik bir biçimde deneyimlenir (1991, s. 115-116). Bu olayları çocukların hatırlamasına ilişkin duygular, yaslı veya doğal bir felaket yaşayan insanların hissettiği duygularla benzer özelliklere sahiptir (Wallerstein, 1983). Filmin genelinde Bergen'in baba yoksunluğuna ilişkin vurgunun sıklıkla yapıldığı görülmektedir.

Bergen filminin açılış sahnesi, filmin olay örgüsünün kurulması ve Bergen karakterinin psikolojik boyutunun inşa edilmesi bakımından kritik bir öneme sahiptir. Bergen'in çocukluk döneminin en önemli travmasının izleyiciye gösterildiği bu anların, psikanalitik olarak okunmasının ana karakterin hayat öyküsü ve yaşadığı diğer olaylara gösterdiği tepkilerin analizi açısından önemli olduğu söylenebilir. Yedi çocuklu bir ailenin en küçük çocuğu olan Bergen'in ailevi bir sorundan dolayı babasından ayrılmak zorunda kalması, psikanalitik kuramın fallik dönemde kız çocuklarının yaşadığı elektra kompleksi çerçevesinde incelenebilir.



Görsel 2. Bergen'in Babasından Ayrılması

Bergen'in travmatik olarak deneyimlediği bu boşanma, psikanalitik psikoseksüel gelişim kuramına göre fallik dönemin sonlarında yaşanmıştır. Klasik psikanalitik yaklaşıma göre, erkek çocuğun cinsiyet gelişiminde babanın rolü, büyük ölçüde babanın ödipal kompleksin çözülmesinde oynadığı role indirgenir. Kızlarda bu evre, elektra kompleksi ile açıklanır. Freudyen psikoseksüel gelişimin fallik döneminde (3-6 veya 7 yaş arası) meydana gelen bu çatışma, sağlıklı atlatıldığında çocuklar tüm yaşamları boyunca sağlıklı, mutlu, sevecen ve yaratıcı olurlar. Psikanalitik teoride, babanın kızların cinsiyet gelişimindeki rolü babanın elektra kompleksinin öncelikli erotik nesnesi olmasından kaynaklanır; kızlar bundan kurtulup anneye özdeşleştiğinde, babanın rolü de azalır (Poppewell ve Sheikh, 1979, s. 268).



Bergen'in fallik dönemin sonlarında yaşadığı bu travmatik deneyimin, onu bütün yaşamı boyunca etkilediği söylenebilir. "Bergen" filminde baba figürünün eksikliğine sürekli bir vurgu yapılmaktadır. Bergen'in babasına duyduğu arzu veya özlem nedeniyle çocukluğunda babasını çağrıştıran bir nesne olarak mandolinine ve mandolinle ilişkili olarak müziğe bağlanması, çocukluğunda ve ergenliğinde sürekli babasına mektup yazması ve genç kızlığında babasının tesbihini yanından hiç ayırmaması bu duruma örnek gösterilebilir.



Görsel 4. Bergen ve Annesinin Bitmeyen Çatışması

Ayrıca film boyunca Bergen'in annesiyle sürekli bir çatışma halinde olması, annesi ile özdeşleşmek istememesi, onun gibi bir kadın olmayacağını annesine söylemesi fallik dönemin sonlarında yaşadığı bu travmayla açıklanabilir. Psikanalize göre bu dönem sağlıklı atlatıldığında kız çocuğunun annesiyle özdeşleşmesi beklenmektedir. Bergen'in hayat öyküsünde sürekli annesinin isteklerinin tersini yaptığı görülmektedir. Özetle, Bergen'in fallik dönemi sağlıklı bir şekilde atlatamadığı ve bu döneme ilişkin yaşadığı fiksasyonun onu hayatı boyunca olumsuz etkilediği söylenebilir.

4.3. Bergen'in Halis ile Olan İlişkisi: Güvensiz Bir Bağlanma

Bergen'in Halis ile yaşadığı ilişki, birçok açıdan travma kavramı ile bağlantılı bir biçimde okunabilir. Halis ilişkinin başlangıç aşamasında güçlü ve karizmatik bir karakter olarak ön plana çıkmaktadır. Bergen'e karşı koruyucu bir erkek olarak yoğun ve sürekli bir ilgi göstermektedir. Çocukluğundan beri baba yoksunluğu yaşayan Bergen, Halis'in ilgisinden ve olumlu davranışlarından kolayca etkilenir ve ona âşık olur. Freud'a (2004) göre tanıdık olan güvenlidir ve böyle bir durum bastırılmış olanın geri dönmesine imkân verir. Bergen'in çocukluğundan beri yaşadığı duygusal boşluğu doldurabilecek (babasıyla özdeşleştirdiği tanıdık) bir karakter olarak Halis'i kendisine uygun gördüğü ve yeterince teferruatlı düşünmeden hemen ona bağlandığı söylenebilir.



Görsel 5: Adana Gecelerinin Gizemli ve Güçlü Adamı Halis

Mevcut klinik deneyimler, bastırılmış olan gerçek travmanın sıklıkla tekrarlandığını göstermiştir. Geçmişte travma yaşamış kişiler, bu deneyimlerin mevcut gerçekliklerine izinsiz girdiğini fark ederler. Geçmiş olaylar, etkiler, davranışlar ve hatta somatik duyular rüyalarda ortaya çıkar veya mevcut deneyimlerinin üzerine bindirilir. Freud'un tekrarlama zorlantısını tanımlamasında olduğu gibi, bu tür kişiler bu deneyimleri basitçe hatırlamak yerine tekrarlamak zorundadırlar (Chu, 1991, s. 328). Filmin

genelinde Bergen'in çocukluğundan beri yaşadığı baba yoksunluğuna ve bu ihtiyacı karşılamak için onunla sürekli iletişim kurma arzusuna vurgu yapan sahneler bulunmaktadır. Bergen'in bu davranış örüntüsünü Halis ile olan ilişkisine taşıdığı, bir süre sonra da (geçmişinde) travmayı yaratan koşullara benzer koşulları yeni ilişkisinde de oluşturduğu söylenebilir. Halis ile olan ilişkisinin şiddet sarmalına dönüşmesine rağmen Bergen'in onu defalarca affetmesi, Halis'in yalanlarının ortaya çıkmasına rağmen onunla ikinci kez evlenip ilişkisine tekrar şans vermesi, Halis gibi manipülatif bir adam karşında çaresizce geçmişteki rolleri ve duyguları tekrar etmesi bu duruma örnek gösterilebilir.

4.4. Bergen'in Halis ile Olan İlişkisinin Patolojisi (Gaslighting)



Görsel 6. Bergen'in Patolojik Evliliği

Evlendikten kısa bir süre sonra Bergen ile Halis'in ilişkisi sürekli ve düzenli olarak yaşanan bir çatışmaya, patolojik doğal duygusal bir birlikteliğe dönüşür. Halis sürekli manipülasyon yaparak, Bergen'e kötü davranarak ve nihayetinde ona şiddet uygulayarak Bergen'in kendisine itaat etmesini ister. Filmde Halis'in Bergen'i kontrol etmek için sergilediği davranışlar 'gaslighting' kavramı ile açıklanabilir. 'Gaslighting'in var olduğu bir ilişkide baskın olan partner diğer partneri kontrol ve itaat ettirme odaklı primitif davranışlar gösterir ve zamanla mağdur olan partner bu istismarı uygulayan kişiye kuvvetle bağımlı hale gelir. Böyle bir ilişkide manipülasyona uğrayan partner kendi iradesinin, bilgisinin ve isteğinin dışında etkilenmeye ve yönlendirilmeye açık hale gelir. Zamanla manipülasyon uygulayan tarafa bağımlı hale gelen partner, kendisini çaresiz, değersiz ve suçlu hissetmeye başlar. Bu sürecin ilerleyen aşamalarında gaslighting kurbanı, tehdite ve yalana maruz kalmaya yatkın hale gelir (Öztürk, 2021, s. 18; Akış ve Öztürk, 2021, s. 13).



Görsel 7. Bergen ve Halis

Halis'in çocukları olan evli bir adam olması ve bunu gizlemek için sahte bir nikâhla Bergen ile evlemesi, sürekli Bergen'e pavyonlarda çalışan bir kadın olduğunu ve onu pavyonlardan kurtaranın kendisi olduğunu söylemesi, evden çıkarken giydiği takım elbisesinin eve dönerken aynı olmadığını fark eden Bergen'in bu duruma itirazını bile manipüle etmesi, Bergen sahnelere dönmek isteyince ona şiddet uygulaması ve bunu onun iyiliği için (pavyonlara tekrar düşmemesi için) yaptığını söylemesi vb. davranışları Bergen'e uygulanan 'gaslighting'e örnek gösterilebilir. Gaslighting, istismarcı tarafından

kurbanın kendine olan güveninin zayıflatılma girişimini içerir (Öztürk, 2021, s. 13). Kendisini Bergen'in yaşamı hakkında bir yargı odağı olarak gören Halis, Bergen'i sürekli eleştirerek kendi isteklerine onun rıza göstermesini sağlamaya çalışır. Bergen'in özgüvenini zedeleyen böyle bir manipülasyon stratejisi ile onun kendisine itaat etmesini sağlamaya çalışır.

4.5. İğdiş Edilmiş Bir Kadın İmgesi Olarak Bergen



Görsel 8. Kezzap Saldırısı

Bergen'in Halis'in bir adamı tarafından kezzap saldırısına uğramasıyla bir gözünü kaybetmesi ve bu olay sonucunda Bergen'in hayat öyküsüne ve sanatına toplumun yoğun ilgi göstermesi psikanalitik olarak okunabilir. Freud'a (2004, s. 337-338) göre ruh çözümsel deneyimde insan gözünün zarar görmesi veya onu kaybetme korkusu çocuklardaki en kötü korkulardan biridir. Yetişkinlerin çoğu bu konudaki endişelerini sürdürürler ve onlar için hiçbir fiziksel yaralanma gözlerinin yaralanmasından daha dehşet verici değildir. Ayrıca insanların bir şeye göz bebeklerine özen gösterdikleri gibi dikkat edeceklerine dair bir söylemi kullanma alışkanlıkları vardır. Yine mitolojide suçlu Oidipus'un kendini kör etmesi yalnızca iğdiş cezasının -lex talionis'e göre ona uygun olan tek ceza- yumuşatılmış bir biçimiydi. Mitlere, düşlere ve rüyalara dair çözümlenelerde insanın gözüne ilişkin kaygısının iğdiş edilme korkunun bir yerine geçeni olduğu görülmüştür.



Görsel 9. Kezzap Saldırısından Sonra Bergen Hastanede

Trajik kezzap saldırısında Bergen'in bir gözünü kaybetmesi Bergen'i hem fiziksel hem de ruhsal açıdan yaralayan ciddi bir travma olmakla birlikte diğer insanlar için de bu menfur saldırının -hiçbir insanın yaşamak istemediği çocukluk dönemindeki korkularından biri olan iğdiş edilme kaygısıyla ilişkili olduğu için- travmatik bir karşılığı olabilir. Bergen'in yaşadığı mağduriyete karşı toplumun empatik bir tavır sergilemesi, ona ve sanatına karşı ilginin artması esasında insanların bilinçaltında var olan önemli bir korkusunun bir şekilde bu olayın etkisi altında açığa çıkması ile ilgili olabilir.

Mulvey (1975, s. 6) ünlü bir şekilde klasik Hollywood sinemasının "dünyasına düzen ve anlam vermenin iğdiş edilmiş kadın imajına bağlı olduğunu" ileri sürerek, onun imajını "sisteme linç iğnesi" olarak niteler, çünkü "sembolik bir mevcudiyet olarak fallusu üreten onun eksikliğidir". Bu etkili paradigmayla travmatik

21. yüzyıl kadınlarının sinematik imgelerinin ne anlama geldiği, hangi eril, askeri ve hatta insani acizlik kaygılarına aracılık ettikleri ve hangi anlam sistemini bir araya getirdikleri okunabilir. Travma karşısında iktidarsızlık (genellikle feminizasyon olarak kodlanır), toplumsal cinsiyet konusunu merkezi hale getirir (Narina, 2010). Bergen, kezzap sahnesinde (ve benzer sahnelerde) iğdiş edilmiş bir kadın imgesini temsil etsede filmin çeşitli sahnelerinde Bergen'in güçlü yönleri de (mücadelesi, başarısı, insani yönü gibi) ön plana çıkar. Filmin sonunda, kadın cinayetleri istatistiklerine referansta bulunarak Bergen'in yaşadığı acımasızlığa, haksızlığa (Bergen'in öldürülmesine/kadın cinayetlerine) tepki gösterilir.

Sonuç

Kendilerini travmatik ve sinir bozucu dünyalara daldırmaya yönelik izleyiciler, kendilerini daha iyi tolere edebilir ve içgörü kazanabilirler. "Hayal kırıklığını tolere etme kapasitesi, böylece, pişenin, tahammül edilen hüsranı daha katlanılabilir kılabacak bir araç olarak düşünce geliştirmesini sağlar" (Bion, 2018, s. 112). O zaman tüm dünya daha katlanılabilir hale gelir ve seyirci travma sinemasıyla işbirliği yapmak ve onun aracılığıyla çalışmak için kendi duygusal deneyimleriyle daha fazla temas halinde olur. Filmle veya film aracılığıyla empati kurma yeteneği, bir tiyatrodan veya bir dizüstü bilgisayarın ekranının arkasında, duygusal durumda bir değişikliğe izin veren bir atmosfer yaratır. Duygusal olarak karmaşık ve sizi huzursuz eden veya hayal kırıklığına uğratan bir filmi izlemeyi seçmek, başlı başına ahlaki mazozizmdir. Bir film izlerken bu hayal kırıklığının devam etmesine izin vermek, ona tahammül etmek, hemen kanalı değiştirmemek veya tiyatrodan çıkmamak, duygusal zekânızı genişletir. Kendinizi veya rahatsızlık kapasitenizi denemek ve anlamak için verilen içsel mücadele, rahat bir boşlukta gerçekleşmez, ancak medya nesnelere üzerinde çalışmak veya bunlarla çalışmak suretiyle meydan okunabilir (Smith, 2019, s. 23). "Bergen" filmi, 2020 yılının başlarında başlayan ve iki yıl boyunca bütün dünyayı ve Türkiye'yi etkileyen Covid-19 pandemisinin olağandışı koşullarının kaldırıldığı bir dönemde sinemalarda vizyona giren ilk yerli filmidir. Pandemi döneminin kısıtlamalarının sebep olduğu sıkıntıların veya toplumda bireyleri etkileyen diğer sorunların sağaltımı bağlamında "Bergen" filminin travma sineması ile işbirliği yaptığı ve bu işbirliğinin başarılı olduğu söylenebilir.

Film pratiğine ilham veren travma temasının, filmlerdeki ana karakterlerin psikolojik boyutunun oluşturulması açısından kullanışlı bir izlek olduğu söylenebilir. Filmde, Bergen'in bir yetişkin olarak kişiliğindeki patolojiler, küçük bir çocukken anne ve babasının boşanması sonucunda yaşadığı travmatik sürece dayandırılmaktadır. Bergen'in arkadaşlık ilişkilerinde ve yaşama dair seçimlerinde verdiği yanlış kararların çocukluğunda yaşadığı duygusal eksikliklerden (özellikle baba yoksunluğundan) kaynaklandığına dair bir ana fikrin, filmin genel öyküsüne hâkim olduğu söylenebilir.

Bergen'in hayat öyküsünde, geçmişin günümüze müdahalesi bağlamında geçmişte yaşadığı travmaların onun bir yetişkin olarak yaşamını etkilediği söylenebilir. Genellikle geçmişteki travmaları bir yetişkin olarak yeniden deneyimlemektedir. Travmatik deneyimlerden kaynaklanan birçok psikolojik semptomun ve psikiyatrik bozukluğun Bergen ana karakterinde olduğu görülebilir.

Filmde Bergen ile Halis'in ilişkisi, sürekli ve düzenli olarak yaşanan bir çatışma, patolojik doğal duygusal bir birliktelik şeklinde sunulmaktadır. Halis sürekli manipülasyon yaparak, Bergen'e kötü davranarak ve nihayetinde ona şiddet uygulayarak Bergen'in kendisine itaat etmesini sağlamaktadır. Filmde Halis'in Bergen'i kontrol etmek için sergilediği davranışlar 'gaslighting' kavramı ile açıklanabilir. 'Gaslighting'e ilişkin sahneler, psikolojik olarak okunmaya müsaittir.

Yine "Bergen" filmi, elektra kompleksi, içdiş edilme ve bastırılmış travmanın tekrarı gibi psikanalitik kavramlarla çözümlenmeye müsaittir. Bu çözümlenmeler izleyiciye farklı perspektifler sunabilir. Psikanalitik film çözümlenmesi açısından ana metnin zengin bir içeriğe sahip olduğu söylenebilir. Bergen'in eşi tarafından psikolojik ve fiziksel şiddet görmesi, en nihayetinde kezzap saldırısına uğraması; popüler kültür açısından Bergen'in yaşamına ilgiyi arttırmıştır. Filmde, kadın cinayetleri istatistiklerine referansta bulunarak Bergen'in yaşadığı acımasızlığa, haksızlığa (Bergen'in öldürülmesine/kadın cinayetlerine) tepki gösterilir. Bu yönüyle filmin, kadınlara uygulanan şiddete karşı farkındalık oluşturmada olumlu bir etkisi olduğu söylenebilir. Ayrıca araştırmada kahramanın travması çerçevesinde yapılan çözümlenmeler, psikanalitik film eleştirisi bağlamında okuyucuya zengin bir bakış açısı sunmaktadır.

Kahramanın travması konusu, filmlerin psikolojik boyutunun analizinde kullanışlı bir temadır. Özellikle psikolojik dram türündeki filmlerde bu tema üzerinden analizler yapılabilir. Günümüzde hem sinema filmlerinde hem de televizyon dizilerinde psikolojik dram popüler hale gelmiştir. Bu konunun, başka film çalışmalarında da kullanılması önerilebilir.

1980'lı yıllarda arabesk müzik, "iç dökmenin, anlatma istencinin, ifşa etme arzusunun" öne çıktığı bir misyonu yerine getirir (Gürbilek, 2001). Küpçük (2022), bu durumu tam bir özgüven patlaması olarak tanımlar. 1980 darbesinden sonra toplumda böyle bir ruh halinin oluştuğu söylenebilir. Toplumsal hafızada 1980 darbesi ve sonrası sokağa çıkma yasaklarının, kısıtlamaların olduğu ve bu tedbirlerin

zaman içinde yumuşatıldığı bir dönemdir. Bergen'in popülerlik kazandığı 1980'li yıllar ile "Bergen" filmi-
nin vizyona girip yoğun ilgi gördüğü dönem arasında uzun yıllar olsa da ilgi çekici benzerlikler de bulun-
maktadır. Bergen'in Covid-19 pandemisinden kaynaklanan sokağa çıkma yasaklarının ve kısıtlamaların
kaldırıldığı bir dönemde tekrar popüler olması ilgi çekicidir. Bu durumun sosyal psikoloji bağlamında
çalışılması önerilmektedir.



Kaynakça

- Akiş, A. D., Öztürk, E. (2021). Patolojik Narsisizm: Duygusal İstismar ve "Gaslighting" Perspektifinden Kapsamlı Bir Değerlendirme. *Artuklu İnsan Ve Toplum Bilim Dergisi*, 6 (2) , 1-31. doi: 10.46628/it-bhssj.1013622
- Allen, R. (1999). Psychoanalytic film theory. In R. Stam and T. Miller (Eds) *A Companion To Film Theory* (s.s 123-145). Oxford: Blackwell.
- Arslan, U. T. (2009). Aynanın sırları: Psikanalitik film kuramı. *Kültür ve İletişim*, 12(23), 9-38.
- Beachum, L. (2010). *The Psychopathology of Cinema: How Mental Illness and Psychotherapy are Portrayed in Film*. Honors Projects.
- Belau, L. (2021). Impossible Origins: Trauma Narrative and Cinematic Adaptation. In *Arts* (Vol. 10, No. 1, p. 15). Multidisciplinary Digital Publishing Institute.
- Bion, W. R. (2018). *Second thoughts: Selected papers on psycho-analysis*. Routledge.
- Brand, R. (2009). Witnessing Trauma on Film. In: Frosh, P., Pinchevski, A. (eds) *Media Witnessing*. London: Palgrave Macmillan. doi: 10.1057/9780230235762_10
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*, İstanbul: Kalkedon.
- Candan, F., İlden, S. (2017). "A Clockwork Orange" Filmi Üzerine Freudyen Kişilik Kuramları Çerçevesinden Psikanalitik Bir Bakış. *Muğla: 2. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Sempozyumu Tam Metin Bildiri Kitabı*.
- Chu, J. A. (1991). The repetition compulsion revisited: Reliving dissociated trauma. *Psychotherapy: Theory, Research, Practice, Training*, 28(2), 327.
- Dreman, S. (1991). Coping with the trauma of divorce. *Journal of Traumatic Stress*, 4(1), 113-121.
- Elm, M., Kabalek, K., & Köhne, J. B. (Ed.). (2014). *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*. Cambridge: Scholars Publishing.
- Freud, S. (2004), *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, (Çev. Kamuran Şimal), İstanbul: (3. Baskı) Yapı Kredi Yayınları.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürkan, H., & Biga, N. T. (2022). Women's narratives inhibiting scopophilic and voyeuristic views: woman as the saviour in contemporary Turkish women's films. *Feminist Media Studies*, 1-16.
- Hidayat, A., & Indarujati, I. (2020). An Analysis of Trauma of The Main Character In Room. *Ennichi*, 1(1). Retrieved from <http://ennichi.stba-jia.ac.id/index.php/ennichi/article/view>
- Kalayjian A., Abdolian L.F. (2010) Trauma and the Media: How Movies can Create and Relieve Trauma. In: Gregerson M. (eds) *The Cinematic Mirror for Psychology and Life Coaching*. New York: Springer, doi.org/10.1007/978-1-4419-1114-8_8
- Kapici, E. P. (2020). *Bilim kurgu sinemasında bir anlatı unsuru olarak paralel evren olgusunun sunumu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ordu: Ordu Üniversitesi.
- Kayır, Ş., İ. (2012). *Resim- Sinema İlişkisi Üzerine Deneysel Bir Çalışma; "Lacan'ın Aynasında Ben"*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A dictionary of film studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Küpçük, S. (2022). Esengül'ün Trajik Öyküsünü Devralan Buğulu Ses: Bergen. *Neşide Dergisi*. İstanbul: Avcılar İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü Yayınları, 6(6), 101-103.
- McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış "Lacan Sonrası Sinema Kuramı"*, (Çev. Zeynep Özen Barkot), İstanbul: Say Yayınları.
- McGowan, T. (2015). *Psychoanalytic film theory and the rules of the game*. USA: Bloomsbury Publishing.
- Monako, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?* İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Mulvey, L. (1975) 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen* 16(3): 6-18.
- Mulvey, L., (1992). *Citizen Kane*. London: BFI.
- Mulvey, L.(2009). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in *Film Theory and Criticism: 7th Edition*, ed. Leo Braudy and Marshall Cohen, New York: Oxford University Press.
- Narine, N. (2010). Global trauma and narrative cinema. *Theory, culture & society*, 27(4), 119-145.
- Nelson, K.D. ve Fivush, R. (2004). The emergence of autobiographical memory: a social cultural developmental theory. *Psychological Review*, 111(2), 486-511.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*, İmge Kitapevi, İstanbul.
- Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İmge Kitapevi, Ankara.

- Özen, Y. (2018). Travma Sonrası Ortaya Çıkan Psikolojik Bozukluklar Üzerine Bir Değerlendirme. *The Journal of Social Science*, 2(4), 136-159.
- Öztürk E. (2021). Disfonksiyonel aile modellerinden fonksiyonel aile modeline: "Doğal ve rehber ebeveynlik stili". Öztürk E., (Eds). *Aile Psikopatolojisi*. 1. Baskı. Ankara: Türkiye Klinikleri; p. 1-39.
- Öztürk, E. (2009). Dövüş Kulübü: Çifte Kendilikler, Çifte Yaşamlar. *Psike Dergi*, 2, 75-83.
- Popplewell, J. F., & Sheikh, A. A. (1979). The role of the father in child development: A review of the literature. *International Journal of Social Psychiatry*, 25(4), 267-284.
- Sasikumar, A., Nanda, N., & Vijayalakshmi, P. P. (2021). Childhood Trauma: An Analysis Of The Movie Capernaum. *Annals of the Romanian Society for Cell Biology*, 17687-17691.
- Smith, K. (2019). *Inflicted Viewing: Examining Moral Masochism, Empathy, and the Frustration of Trauma Cinema*. (Doctoral dissertation, Chapman University).
- Terbaş, Ö. (2013). *Sine-masal Dil ve Psikanalitik Eleştiri*. "Sinema ve Psikanaliz Filmler ve Bilinçdışı" Derleme Kitap, Derleyen: Özden Terbaş, İstanbul:(2. Baskı) İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Wallerstein, J. S. (1983). Children of divorce: Stress and developmental tasks. In N. Garmezy, M. Rutter (Eds.) & Ctr for Advanced Study in the Behavioral Sciences, Inc, *Stress, coping, and development in children* (pp. 265–302). Johns Hopkins University Press.
- Weinmann, A. O. (2017). Sobre a análise fílmica psicanalítica. *Revista Subjetividades*, 17(1),1-11.
- Yılmaz, M. & Candan, F. (2018). Psikanalitik Bir Kavrayış ile "Kelebek Etkisi" Serisi: Dissosiyasyon Dehizlerinde Dolaşan Ana/Vaka Karakterlerin Çekici Öyküsü. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22 (4) , 2407-2431.
- Yılmaz, M., Candan, F. (2019). Psikanalitik Öğeler İle "The Witch (Cadı)"ı Okumak. *Güzel Sanatlarda Güncel Akademik Çalışmalar*. Mehmet Yılmaz (Eds). IVPE.
- Yuliana, E., Sutrisno, B (2019). Post-Traumatic Stress Disorder of the Main Character in "Wild" Movie Directed by Jean-Marc Vallee . *Journal of English Language and literature*, 4(2), 74-81. Doi: 10.37110/jell.v4i02.83
- Yücel, A., Uğur, U. (2018) Resim Ve Sinema Renk İlişkinin Film Afişlerine Yansıması. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 247-259.
- NTV, (15.04.2022). Bergen Kimdir? (Acıların Kadını Bergen'in Hayat Hikayesi). https://www.ntv.com.tr/biyografi/bergen-kimdir-acilarin-kadini-bergenin-hayat-hikayesi,gXRmEyiAEWJymjhs6NV_A , Erişim Tarihi: 15.04.2002

Türk Sinemasında New Extremism, Yeni Aşırıılık: Serdar Akar Filmlerinin Analizi

New Extremism in Turkish Cinema: Analysis of Serdar Akar's Films

Evren Günevi Uslu ¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 15.08.2022 | Kabul Tarihi: 01.11.2022

Özet

New Extremism, yeni Avrupa aşırıılık ya da aşırı sinema, bireysel veya toplumsal şiddetin özellikle sinema yoluyla tasvir edilmesi olarak tanımlanabilir. Kavram sinema aracılığıyla şiddetin kışkırtıcı şekilde açıkça gösterilmesi nedeniyle seyirci ve ekran arasındaki deneyimin dinamikleri açısından da oldukça merkezi bir yerdedir. New Extremism eğilimi, köken olarak Fransız sinemasıyla ortaya çıkmış olsa da sadece Avrupa sineması ile sınırlı kalmaz. Pek çok ülke sinemasında kavramın büyüyen bir etkiye sahip olması ve yükselişe geçmesi aşırı sinema üzerine düşünmeyi gerekli kılar. Toplumların ulusal ve kültürel farklılıkları filmlerin aşırıılık kategorisinin de değişmesine neden olur. Ancak vahşet, şiddet, tecavüz, seks, terör gibi unsurlar aşırı sinemanın bağlamları ve ayırt edici genel özellikleri arasında yer alır. Aşırıılık söyleminin sinemada giderek daha fazla ele alınması bu çalışmanın ortaya çıkmasındaki ana unsurdur. Yeni aşırıılık kavramının dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da farklı örnekleri göze çarpmaktadır. Bu bağlamda Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Serdar Akar'ın filmlerinde de ortaya çıkan şiddet yanlısı benzerlikler new extremism kavramı üzerinde düşünmeyi gerekli kılmıştır. Bu çalışmada yönetmenin, *Gemide* (1998) ve *Barda* filmleri (2007) yeni aşırıılık kavramı üzerinden ilişkilendirilerek analiz edilmiştir. Yeni Aşırıılığın spesifik özellikleri Akar'ın örnek filmleri üzerinden okunmaya çalışılmış ve değerlendirilmiştir. Şiddetin tüm biçimleriyle aşırı şekilde sahnelenmesi ve içselleştirilmesi doğrultusunda Serdar Akar sinemasının yeni aşırıılık eğilimine sahip olduğu varsayılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Aşırı Sinema, Barda, Gemide, New Extremism, Serdar Akar*

Abstract

New Extremism can be defined as the new European extremism or extreme cinema, the portrayal of individual or social violence, especially through cinema. As violence is provocatively revealed through cinema, the concept is also highly important to the dynamics of the experience between the audience and the screen. Even though the New Extremism trend originated in French cinema, it is not limited to European cinema. The growing influence and prominence of the concept in the cinema of many countries make it necessary to think about extreme cinema. The national and cultural differences of societies also cause the extremity category of films to change. However, elements such as brutality, violence, rape, sex, and terrorism are among the contexts and distinctive general features of extreme cinema.

The increased usage of extremist discourse in cinema is the main reason for the emergence of this work. There are numerous examples of the new concept of extremism in Turkish and global cinema. In this context, the pro-violent parallels in the films of Serdar Akar, one of the important directors of Turkish cinema, made it necessary to think about the concept of new extremism. In this study, the director's films *Gemide* (1998) and *Barda* (2007) were analyzed by connecting them to the concept of new extremism. The specific aspects of the New Extremism have been attempted to be read and analyzed through Akar's films. It is assumed that Serdar Akar's cinema has a new extremism tendency in accordance with the excessive staging and internalization of violence in all its forms.

Keywords: *At the Bar, Extreme Cinema, On Board, New Extremism, Serdar Akar*

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, evrenguneviusu@düzce.edu.tr, Orcid: 0000-0003-4134-3897

Giriş

Şiddeti tanımlamanın birçok yolu vardır. Şiddeti tanımlanabilir kılan şey emarelerinin gerçekleşmesi ya da görünür olmasıdır. Kavram olarak her yerde ve insani ilişkiler içerisinde ortaya çıkabilen şiddet, Zizek'in ifadesiyle "görünmez olabilir ya da görünen şeyleri anlamlandırmak için dikkate alınması gerekebilir" (Zizek, 2008, s. 2). Wolff, şiddetin gerçekleşebilmesi için bazı ahlaki kuralların ihlal edilmesi gerektiğini belirtir. Bunlar, "öldürme, ağrıya neden olma, devre dışı bırakma, özgürlükten ve fırsattan mahrum etme, zevkten mahrum etme, aldatma, sözünde dur, hile yapma, yasalara uy ve görevini yap" gibi kurallardır (1969). Bunlardan kasıtlı olarak birinin ihlal edilmesi şiddetin tanımlanmasına olanak sağlar.

Şiddet oldukça geniş bir izleyici kitlesine sahip olan sinemada da en açık biçimde temsil edilmektedir. Yönetmenlerin izleyici tepkilerini göz ardı ederek sorunlu olduğu düşünülen şiddet eylemlerini filmlerde izleyiciye özgür biçimde sundukları görülmektedir. Çağdaş sinemada artan bir şekilde yaygın hale gelen aşırı şiddet eğilimli filmler, izleyiciyi yeni bir kavramla tanıştırmaktadır. New Extremism kavramı sinemada şiddetin analiz edilmesi olarak tanımlanır. Orantısızca kullanılan görüntüler temsil ettikleri duygulardan ziyade izleyicinin hislerine odaklanır. Kışkırtıcı öğeler sinemanın estetik ve sanatsal konumunun temsilinde yeni bir pratik yaratır. Özellikle korku ve pornografik öğeler bedeni ve ruhu rahatsız eder. Yeni aşırılık, izleyicinin kendiyi yüzyüze gelmesine ve bu duyguları deneyimlemesine de neden olur. Yönetmenlerin filmlerinde kullandıkları referanslar şiddetin ortaya çıkışı ve ona verilen tepkisel davranışları tartışmamızı sağlar. Kavram üzerinden yaratılan tartışma, rahatsızlığın aşırılığı ya da terimin kullanılmasının yarattığı olumsuz duyguların okuması hakkındadır.

Aşırılık kavramı filmlerde sadece eylemsel değil aynı zamanda söylemsel olarak da yer bulmaktadır. 1990'ların sonlarından itibaren son derece korkunç, kışkırtıcı ve zorbaca olarak isimlendirilen filmler Angelo'nun (2012) ifadesiyle "ihlal edici" kavramıyla da tanımlanır. Filmlerin genel olarak temaları sadece biçim ve içerdiği kan miktarları açısından farklılık göstermesidir. Bu ihlalciler seyircinin konumunu ve filmdeki beklentilerini değiştirerek acımasız bir sinema eğilimi yaratır. Filmlerde tematik sahneler ek olarak cinayet, yamyamlık ve canavarca his yaratacak öğeler gibi sinemayı ihlal eden ayırt edici özellikler eklenir.

Bu çalışma New Extremism kavramını filmler üzerinden düşünmemizi ve kavramın sinema inşasına bakış atmamızı sağlar. Türk sinemasında büyük bir hayran kitlesine sahip olan, yönetmen Serdar Akar'ın filmlerinde, şiddet unsurları özne ve fail üzerinden amansız ve cüretkar bir biçimde görünür kılınmakta; Akar'ın aşırı şiddet öğelerine yer veren bir tutuma sahip olduğu gözlemlenmektedir. Literatürde Serdar Akar'ın filmlerinde bu konuyla ilgili bir çalışmaya rastlanmaması nedeniyle çalışma önem arz etmektedir. Bu bağlamda, çalışmanın ilk kısmında New Extremism kavramı ikinci kısımda bu doğrultuda aşırı teriminin sinemayla ilişkisi; son bölümde ise Serdar Akar'ın örneklem olarak seçilen filmleri New Extremism kavramı doğrultusunda betimsel analiz edilmektedir. Yine bu çalışma Serdar Akar'ın sinematografiyi şiddeti göstermenin aracı olarak nasıl kullandığını ve bilinçli olarak şiddeti nasıl sahnelediğini göstermektedir. Örneklem olarak seçilen filmlerinde Akar'ın, Yeni Aşırılık eğilimine sahip olup olmadığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

1. New Extremism: Kendini Kötü Hisset

Fransa'da 1990'ların sonunda öne çıkan "yeni aşırılık" müphem bir tartışma yaratır. Son derece farklı üslup ve tematik ilgi alanlarına sahip bir dizi sanat yönetmeni arasında, şoktan yararlanma eğilimi ile ilişkilendirilen taktikler öne sürülür. Auteur filmlerin estetik üslupları korku, vahşet ve pornografik sinemanınkiyle karışır. Bu filmlerin sadece beden korkusu ve iğrenme ile meşgul olması izleyicinin tahammül etme kapasitesini test etmekle kalmaz aynı zamanda anlamlı bağ kurma girişimlerine de direnir. Bu eğilim hem film tarihçelerini hem de eleştirmenleri büyüler (Beugnet, 2011).

Fransız Aşırılığı terimi ilk kez 2004'te eleştirmen James Quand tarafından Fransız sinemasında gördüğü "şok taktikleri için büyüyen bir moda" olarak gördüğü şeyi tanımlamak için kullanılır. Tanım popüler ve bilimsel bağlamda bir dizi tepkiye yol açsa da yaygın bir ün kazanır. Quant; François Ozon,

Gaspar Néó, Catherine Breillat, Philippe Grandieux ve Dumont gibi yönetmenlerin kasıtlı olarak sınırları aşmaya yönelik eğilimlerinin, tabuları yıkan, her kareyi etle dolduran, tecavüzlerin, dayakların, yamyamlığın, ensest ilişkilerin sinemada arttığı nı belirtir (Kendall T. , 2013). New Extermism ile ilgili takip eden tartışmaları başlatan Quandt, Fransız sinemasında ve daha sonra tüm Avrupa'da yayılacak olan önemli bir eğilimi adlandırmış olur. Eş zamanlı olarak terim, "korku sineması", "iğrenç sinema", "cinema du corps", "Yeni Fransız Aşırıılığı", "ihlal sineması", "duyum sineması" olarak adlandırılan ifadelerle eşleştirilir. Eleştirmenler bu tarz rahatsız edici, nahoş ve nihilist filmlerin çağdaş Fransız siyaset, toplumu ve kültürü hakkında değerli bilgiler sağladığını ifade eder. Yönetmenlerin özellikle Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti ve Michaelangelo Antonioni'nin çalışmalarından temalar ve stiller ödünç aldığı gözlemlenmektedir. Beden ve can sıkıntısı sineması yerini çıplaklık ve açık bedensel davranış için yeni bir tercihe bırakmıştır (Watkins, 2016). Kerner, aşırı sinemayı vahşi şiddet öğeleri içeren aşırı korku eğilimine neden olan filmler olarak tanımlarken (2016, s. 2), Frey, basit bir biçimde, genellikle eleştirel ve popüler tartışmaları alevlendiren, görsel olarak cinsellik ve şiddet içeren "kaliteli" filmlerin uluslararası bir üretim eğilimi olarak tanımlar. Bu eğilime sahip filmlerin tanımlanabilmesi için kapsayıcı kriterler gereklidir (Frey, 2016, s. 7). Simüle edilmemiş nüfuz edici seks, sansasyonel cinsel şiddet, kan, yamyamlık, cinayet, ensest ve nekrofil, aşırı şiddet ve açık cinsellik Avrupa'nın yeni aşırıılığını karakterize etmektedir (Birks, 2013). Tim Palmer aşırı sinemanın günümüz ana akım sineması gibi izleyiciyi eğlendirmek veya cezbetmekten ziyade daha çok kışkırtma ve hoşnutsuzluk yaratma amacı taşıdığını ifade eder (2011, s. 93). Bu nedenle filmlerin içerik açısından olduğu kadar biçim açısından da sınırları aştığı ifade edilebilir. Ancak Grønstad (2007), bazı yönetmenlerin özellikle böyle bir davranışa yöneldiğini söyler. Bu filmler özellikle eğlendirme stratejisinin parçası olarak iğrenme anlarını yakalamaya çalışır.

Yeni Fransız Aşırıılığı, Fransız sinemasında önemli bir adım teşkil etmektedir. Fransa'ya özgü bir sansür sistemi tarafından ayrıcalıklı kılınan Yeni Fransız Aşırıılığı anlamını, Fransız rahatsızlığının belirli tarihsel bağlamının bir aynası olarak, güvencesizliğe, dizginsiz kapitalizme, sosyal ayrılmaya, ırkçılığa ve kadın düşmanlığına karşı telafi edici bir refleks olarak kavranmasıyla bulur (Chevalier, 2016). Özellikle Fransa'nın işgal dönemindeki rolünün yeniden sorgulanması, sömürge tarihi, savaş dönemleri gibi yakıcı meseleler daha klasik sinematik tarzda ele alınacaktır. Buna karşılık yeni aşırıılığın bedensel, somutlaşmış bir boyutunu ön plana çıkarması, tarihsel üretim bağlamında daha az doğrudan okunur ve daha içsel bir bağlantı sunar. Filmlerin birçoğunun açıkça aşırılık türlerinin kodlarından yaralanması gerçeğiyle birleşince, yeni aşırıılığın ortaya çıkışıyla çağdaş olan kamusal tartışmaların kısmen geriye dönük doğası onu klasik bir dönüş vakasına indirgemeyi cazip kılar (Beugnet, 2011, s. 31). Kendilerini ahlaki ve psikolojik açıklamaya, klişeleşmiş güzellik kriterlerine, kenar boşluklarının yetersiz temsiline karşı konumlandırılan bu filmler, toplumsal bedenin karışıklığı, bağlayıcılığı, parçalanması biçiminde kavranan tarihle içsel özdeşleştirmeyi pekiştirir. Bu yönüyle auteur sineması altında Fransa'da aşırı şiddet içeren sinemanın ortaya çıkışı rahatsız olunan görüntünün anlamlı olması halini içinde barındırmaktadır. Aşırı sosyal ve fiziksel şiddet içselleştirilmiş biçimde sahnelenerek bilinçli olarak yerleştirilmektedir. Şiddet eğilimli bir sinema, sinematografik olarak da kendine bir alan oluşturmaktadır. Şiddet görüntülerinin kullanımı aşırı ilgisiz ve pasif olarak algılanan izleyici kitlesini şiddetle hedef almaktadır. Onu görsel, anlatısal olarak gaddarlaştırmaya, mekansal-zamansal, duyusal işaretlerini bayılmaya, kusmaya neden olacak şekilde istikrarsızlaştırmaya çalışır. İzleyici böylece kabul ettiği şiddete karşı pozisyonunun belirsizliğinin farkına varır. Halk, sefil kahramanlar haline gelen kurbanlarla özdeşleşerek, insanlıklarının sınırlarını yeniden tanımlamaya, bu ahlaki kesinlikleri sarsmaya yönlendirilir. Bu dayanılmaz görüntülere bakmak için mücadele ederek, gözlerini kırpmaya hakkını veya görevini kabul ederek yeniden sorumlu bir izleyici olur (Chevalier, 2016).

Yeni aşırılık, şiddete ve zulme dayanan müphem bir şekilde hem iğrenç gaddarlık hem de radikal yaratım olasılığına dokunmaktadır. Ödün vermeyen vahşet ve içgüdüsel duygu yaratan New Extermism bu bakımdan sanat ve kültürün etik ve ontolojik statüsünü rahatsız eden harektir. Çünkü yeni aşırılık Avrupa sanat sinemasının kültür bağlamında, pornografi ve korku arasındaki ayrımları karmaşılaştırır. Hareket, 1990'ların sonunda Fransa'da Virginie gibi filmlerle ortaya çıkar. Despente ve Coralie Trinh Thi'nin kana bulanmış intikam filmi Baise Moi (1999), Philippe Grandieux'nun karanlık ve esrarengiz seri katil filmi Sombre (1998), Gaspar Noé'nin I Stand Alone (1998) ve Catherine Breillat'ın Romantizm (1999) filmi eğilimin ilk örnek filmleri arasında yer almaktadır. 2000'li yıllarda ise terim tüm Avrupa'ya

kapsayacak hale gelir. The Idiots (1998), Dogville (2003), Taxidermia (2006), İmport/Export (2007), Dogtooth (2009) filmleri yeni aşırılık eğilimini temsil eder (Birks, 2013). Tüm bu filmler için ortak fayda izlenemez olmalarıdır. Filmlerin izlenemezliği, görsel hoşnutsuzluğu, memnuniyetle karşılanamazlığı, rahatsız edici tavrı, insan düşmanı gibi görünmeleri yeni aşırılık sinemasının ortak özellikleri arasında yer almaktadır (Grønstad, 2007).

20. yüzyılın sonunda bu eğilim, Fransız film yapımcılığını tartışmasız bir biçimde karakterize eder (Beugnet, 2011, s. 29). Yeni aşırılık eğilimiyle ilişkilendirilen filmlerin yalnızca Fransız sineması üzerine değil aynı zamanda Fransız sinemasının dış pazarlarda ihraç edilebilirliği ve pazarlanabilirliği üzerinde yadsınamaz bir etkisi olur. Yeni Fransız Aşırıcılığı etiketi, Fransız sinemasının ihracatına yardımcı olur. Kültürel Fransızlık stereotiplerini güçlendirirken küresel yükselen seks ve şiddet dalgasına uyum sağlar ve daha genç izleyicilere hitap eder. (Kendall T. , 2013, s. 4). Yeni Fransız Aşırıcılığı, tabuların, tecavüz, yamyamlık, şekil bozukluğu ensest gibi kavramların sınırlarını sahnelemenin aşırı uç noktalarını emsal-siz seviyelere iterek kendisini uluslararası sinematofarik manzaraya empoze eder 21. yüzyılın başından beri filmlerini aşırı şiddet şeklinde yönetmeyi seçen belli sayıda Fransız yönetmen (Catherine Breillat, Claire Denis, Gaspar Noé, Bruno Dumont ve diğerleri) de Yeni Aşırılık terimi altında gruplandırılır. Fransız sinemasındaki bu aşırı şiddet eğilimi, temalarını toplumsal bir gerçekliğe gönderme yapacak biçimde şekillendirmektedir. Fiziksel, psikolojik, ahlaki, bireysel ve kolektif biçimde şiddetin tüm yönleri filmlerinde sahnelenmektedir. Bilinçli olarak tercih edilen şiddet altında yatan duygular itici güç olarak ortaya çıkmaktadır (Chevalier, 2016). Sinematik aşırılık hareketlerine bakıldığında özellikle Micheal Haneke, Gaspar Noé ve Lars Von Trier'in filmlerinde ortaya çıkan aşırı şiddetli temsiller şok edici biçimde seyircide etki bırakır. Hobbs (2015), bu akıma örnek olarak Komik Oyunlar (Haneke, 1997), Romantik (Breillat, 1999) Irreversible (Noé, 2002) A Hole in My Heart (Moodysson, 2004) ve Deccal (Von Trier 2009) gibi ekstrem sanat filmlerini verir. Aşırı sanat sinemasını tanımlayan bazı filmlerin Asya ve ABD yapımlarını karakterize eden benzer eğilimlerle Avrupa sınırlarının ötesine yayıldığı açıktır. Audition (Miike, 1999) ve The Isle/Seom (Ki-Duk, 2000) gibi Asya filmleri şiddete benzer yaklaşımlar sergilemektedir. Bununla birlikte İspanyol yönetmen Luis Bunuel'in Un Chien Andalou (1929) ve Belle de Jour (1967) gibi filmleri sinematik aşırılık hareketinin merkezinde yer almaktadır.

Aşırılık yoluyla sinema, estetik dolaysızlığı içinde daha otantik bir gerçekliğe erişim noktası sağlayan duyumu ön plana çıkarır. Aşırılık tarafından yönetilen özgünlük, duyum ve dolaysızlık arasındaki bu ideolojik bocalama şiddetin duygusunun cisimleşmesine neden olur. Bedenin ve şiddetin merkeziliği, sosyopolitik geleneklere meydan okuma hırsının yansımasıdır (Resmini, 2015). Yeni Fransız Aşırıcılığı'nı takip eden yönetmenler bastırılmamış veya sarsıcı bir şiddeti sahneye koymaya çalışırlar. Brown'un (Brown, 2012) ifadesiyle, bu gaddarlık sineması insanın gömmeyi ya da görünmez kılmayı tercih ettiği yönlerden kaçmaz; insanı iyiliğe muktedir olduğu kadar kötülüğe de muktedir gösterir. İnsan yaratma kadar yok etme potansiyeli bakımından da karmaşıktır. Bu filmler insanın gücünü göstermektedir. Aşırı şiddetse bunun bilincine varılmasını sağlamaktadır. O zaman aşırılık, Bainbridge'nin (2014) belirttiği gibi ekranda gördüklerimizin gerçekliğe değil, sinemanın oynama ve deney için açtığı potansiyel alanlara dayandığını bize haykıran bir tür maske haline gelir.

Tartışmalı konu ve şok etkileri göz önüne alındığında bu filmler ile ilgili yönetmenlerin verdiği açıklamalar akımla ilgili tartışmaları alevlendirmektedir. Bruno Domont'un seyircilere karşı bir terörist saldırı düzenleme hedefi, Michael Haneke'nin izleyiciye tecavüz ederek bağımsızlık kazanma niyeti ve Gaspar Néo'nun filminin gösterimi esnasında izleyicilerin bir kısmının sinema salonunu terk etmesiyle sevindiğini belirtmesi gibi düşünceleri bu zorlu filmlerin eleştirilmelerine sebep olmaktadır (Kendall T. , 2013). Grønstad ve Gustafsson'a göre, Haneke'nin ve Néo'nun müdahaleleri ve medya gösterileri, Freudyen tiksinti ile ilgili deneylerdir. Sinemanın alternatif veya en azından yeniden yönlendirilmiş amaçlarına ve çalışmalarının tamamının "bütün" olarak alınmasını beklemeyen, hatta istemeyen sanatçılara hitap eder; tüketimi tamamlamayı gereksiz bulan ya da tamamen isteksiz gören izleyiciyle farklı bir ilişki kurmayı teşvik eder (Grønstad & Grønstad, 2012, s. 104). Bu açıdan değerlendirildiğinde temas noktasını kaybetmeden kurulan bu ilişki çok yönlü bir perspektifi gerekli kılmaktadır.

2. Şiddete Yan Bakış: New Extermism Motifleri

İnsan şiddetinin yoğunluğuna zemin hazır filmlerin rahatsız edici etkisi çağdaş korku sinemasında dikkat çekici bir etki yaratmaktadır. Gösterişli vahşet ve biçimsel deneylerle tanınan Avrupa'nın yeni aşırıcılık filmleri cinselliği şiddetle birleştirme biçimleriyle öne çıkar. Bedeni tekinsiz ve son derece rahatsız edici hale getirir. Bu bağlamda şiddet ve suçun sinemada temsil edilmesi sinemaya yenilikçi bir bakış açısı sunar.

Aşırı sinemanın tanımlayıcı motiflerinden biri, onun duygusal yüküdür. Birçok durumda aşırı sinema, anlatı geleneklerine (karakter motivasyonu tarafından yönlendirilen anlatı yayları) göre yönetilmez. Bunun yerine gösterileri vurgular. Bu kesinlikle her durumda doğru olmasa da aşırı filmlerin, bir dizi süslenmiş sekansları bir araya getirme eğilimi bulunmaktadır. Aşırı sinema bu anlamda biçim veya kompozisyon (kurgu, aşırı yakın çekimler, görsel yönelim bozukluğu, disgetik olmayan ve diegetik kayıtlar arasındaki sınırları aşan sesler) açısından öyküsel anlatı deneylerinde ani kırılmalara ev sahipliği yapabilir. Müzikal ve pornografi gibi biçimler aşırı sinemada sıklıkla duygusal kanalları işitsel veya görsel uyarılarla dolduran belirli sinematik sayıları sergiler. İşkence sayıları genellikle alay etme, ağır bedensel yaralanma ile başlar ve genellikle kan olmak üzere vücut sıvılarının dışarı atılmasıyla sonuçlanır. İşkenceye maruz kalan vücudun kontrolden çıktığı görülür. Kurban çıgıllıkları, yalvarmaları aşırı sinemada sadece içeriğin ürünü değil sinemasal sözdizimi biçimidir (Kerner, 2016, s. 5-7). Kaybolmuş karakterler, seslerin ve kompozisyonların yarattığı gerçekçi sahnelerle aşırı sinema kendine has bir stile sahiptir.

Sahnelenen sinemasal şiddet izleyici üzerinde şok edici bir etki ya da ihlal edilen bir ayırım olarak yer alır. Filmlerin aşırı şiddet içeren temsili içeriği film ve izleyici arasındaki bağlantıyı güçlendirir (Kendall T. , 2013, s. 4). Aşırı sinema izleyici için pornografi, sömürü ve korku yaratır. Sosyal düzenleri sınırlayan psikoseksüel fanteziler, sürekliliği sağlayan rasyonalite kipleri, kapitalist sömürü ve şiddeti doğuran bireyciliğin aşırılıkları izleyiciye yansımaktadır. Filmlerde, değersizleştirilmiş nesnelere, cinsiyetlendirilmiş ve cinselleştirilmiş başkalkılar belirli bireyleri doğası gereği sapkın veya ihlali olarak gösterir (Clark, 2017, s. 5). Şiddet anları bu tür filmlerin temelini oluşturur. Bu filmlerin her birinde gündelik gerçekliğin sıradanlığı ile onun şiddetli bir şekilde parçalanması arasında kurulan karşıtlığın ötesinde aşırı gaddarca çekilen sahnelerin çerçeveyi oluşturması ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda kendini kötü hissettiren film, izlenemez film, rahatsız edici film olarak da tanımlanan aşırı sinema kavramı seyirci için yarattığı zorluklar nedeniyle farklı bir izleyicilik biçimi yaratır. Bir sanat pratiği olarak aşırılık, bazı eklemlemeler ile hem çekici hem de itici bir tehdittir. İstirap ve öğrenme, sosyal ihlal, ahlak ve edep varsayımları gibi küresel bir merceğe kullanır. Değersizleştirilmiş özneler, ırksal ve cinsel sapkınlıklar gibi şiddeti besleyen ve insanı teşhir eden aşırılıklar New Extremism'e dahil edilmiştir.

Özellikle Fransız yeni aşırılıkçı filmlerde kadınlara yönelik şiddet söz konusu filmlerin üslup ve anlatı özelliklerine odaklanılmasını zorunlu kılar. Kathleen Scott, kadınlara yönelik şiddet içeren saldırıların bu filmlerde tasavvur edilen biyo-politik manzaralarla ve bunların üretim ve tüketim koşullarıyla ilişkili olduğunu belirtir. Bununla beraber kadın bedenlerinin arzu nesnesi ve genellikle ahlaki açıdan şüpheli bir karakter olarak sunulması yeni aşırıcılıkta kadını hasarlı bir nesne haline getirir (2014, s. 214). Cinselleştirilmiş şiddet teşhir edilirken kadının maruz kaldığı bedensel acıya da izleyici maruz bırakılır. Erkek şiddeti ise aşırı meşrulaştırılır. Karakterler ve izleyici arasındaki etkileşim travmatik hale gelir.

Çağdaş Fransız film yapımcıları açıkça bedensellik, öğrenme ve korkuya odaklanmayı yoğun biçimde ele almaktadırlar. Duyum sinemasında amaç, özellikle ahlak dışı, gaddar eylemlerde bulunan kahramanların kullanımı yoluyla ahlaki kesinlikler ve yerleşik değer sistemleri üzerinde hasara yol açmaktır. Filmlerdeki bu tür temsiller rahatsız edici derecede etik olmayan davranışlar sergileyerek, insan dışı davranışların derinliklerini araştırarak, mazoşizm ve aşırı şiddet mekanizmalarına başvurarak izleyiciyi içgüdüsel olarak bağlar (Watkins, 2016). Bu eğilimde biyolojik olarak gerçekçi şiddet, uzun süreli tecavüz sahneleri, sert ve erotik olmayan cinsel ilişki görüntü dizileri doğrusal olmayan anlatı yapıları ile birleştirilir. Aşırı sinema filmsel aygıtlara bağlı türsel zevkleri etkin bir şekilde tersine çevirerek, engelleyerek ve karmaşılaştırarak izleyiciyi görüntü tüketimine zorlar. Bu nedenle film hoşnutsuzluk üzerine kurulu bir sinema deneyimi sağlar (Hobbs, 2015).

Yeni aşırıılık karakterleri toplumsal olarak dışlanmış, kişisel olarak travmatize edilmiş ve tehlikeli biçimde yalnız bırakılmış artık üretken, verimli, normalleştirilmiş bir şekilde işlev göremez biçimdedir (Palmer, 2011, s. 178). Orantısız davranışlar sergileyen karakterler aşırı sinemanın verdiği rahatsızlığı somut olarak yansıtır. Arzu ve şiddetin bulanıklığında bir kokuş yaşayan bu figürler paronayak duygulara sahiptirler. İzleyiciye yansıtılan travmatik duygular bedensiz bir biçimde sunulur. Kusurlu, kirli bedenler de yeni aşırıılıktan etkilenen bedenlerin yansımasıdır. Bu bakımdan değerlendirildiğinde yeni aşırıılığın öznellikleri, karakterleri çerçeveleyecek biçimde ayırt edilebilir.

3. Amaç Ve Yöntem

Bu çalışma, New Extermism eğilimi çerçevesinde Serdar Akar filmlerinden Gemide ve Barda filmlerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu yönüyle araştırmanın Türk sinemasında New Extermism eğilimiyle ilgili yapılacak araştırmalara katkı sunacağı düşünülmektedir. Filmler incelenirken, asıl odak, New Extermism'i Akar'ın filmlerinde tespit etmek ve nasıl konumlandırıldığını ortaya koyabilmektir. Bu amaçla yeni aşırıılık kategorisini oluşturan özellikler Serdar Akar'ın filmlerinde aranmaktadır. Yine bu çalışma Serdar Akar'ın örneklem kapsamında seçilen filmlerinin New Extermism eğilimi taşıdığı varsayımından hareket ederek betimsel analize tabi tutulmuş ve yeni aşırıılığın izleri aranmıştır. Çalışma kapsamında Wolff'un, şiddetin gerçekleşebilmesi için bazı ahlaki kuralların ihlal edilmesi gerektiğini belirttiği kurallar parametre olarak kullanılmaktadır. Bunlar, "öldürme, ağrıya neden olma, devre dışı bırakma, özgürlükten ve fırsattan mahrum etme, zevkten mahrum etme, aldatma, sözünde dur, hile yapma, yasalara uy ve görevini yap" tır. Bu parametreler doğrultusunda filmler analiz edilerek elde edilen veriler düzenlenmiştir.

4. Bulgular Ve Yorumlar

New Extremism'in son dönem filmlerde sıklıkla göze çarpan bir eğilim olması bu çalışmayı gerekli kılmıştır. Bu doğrultuda bu eğilime Serdar Akar filmlerinde de atıfta bulunulduğu düşünülmektedir. Akar, yeni aşırıılık eğilimini sinemasal bir anlatı ile bütünleşik halde sunar. Böylece izleyiciyi yakalar ve sarsar; çünkü Serdar Akar'ın film pratiği izleyiciyi uyandırma gücüne sahiptir. New Extermism'in özelliği izleyiciyi rahatsız etmektir. Akar'da, izleyiciye verdiği aşırıya kaçan sınır tanımaz rahatsızlıkla sinemasını ayrıcalıklı kılar.

Aşırıılığın Kontrolü: Gemide

Film, kaçırdıkları bir kadını gemide tutsak eden denizcilerin hem onunla hem kendileri ile ilişkileri üzerine kurulmuştur. Filmin genelinde kullanılan diyaloglar genel olarak cinsellik ve fantaziler ile ilgilidir. Filmde karakterlerin özellikle kaptanın düşleri, çıplak ve ihlal edilmiş kadının bedeni üzerinde somutlaştırılır. Karakterlerin bastırılmış duygularını Akar, aynı zamanda filme inşa ettiği fantazilerle görselleştirir. Filmde karakterlerin bir kaç kez girdikleri mekanlarda toplu olarak seyredilen pornografi içeren film görüntüleri gerçek ve hayali olan şiddet anlayışını bulanıklaştırır. Bu görüntüleri izleyen kalabalık da, gemide kadın tecavüze uğrarken izleyen Kamil'de suça pasif olarak tanıklık etmektedir. Laure Mulvey (1989) bunu, "erkek bakma fantazisini kontrol eder, ancak olayları gerçekleştirmede aktif rolü destekler" biçiminde değerlendirir. Akar, bu bakımdan izleyiciyi de suça ortak eder. Aslında izleyenler aktif olarak suça ortak olmasalar da görünürlükten yararlanmaktadırlar. Tom Gunning (1986), bunu 'cazibe sineması' olarak tanımlar. Cazibe sineması, izleyicinin dikkatini çeken, heyecan verici, şok edici bir gösteri ya da olayların yeniden canlandırmaları yoluyla zevk sağlamasıdır. Bu, bir sinemacı tarafından izleyiciye bir çekimin sunulması ve izleyicide şehvetli ve psikolojik etki yaratması olarak da tanımlanabilir.

Filmin merkezinde aşırıılığın tematik unsurlarından olan tecavüz sürekli biçimde tekrar edilir. Cinsel şiddetin tekrarı film içinde sepiştirilmiş sahneler olarak sürekli verilerek filmin durağanlığını bozar. İzleyici hem gerçekliğe hem fantaziye şahit olur. Anlatı ilerledikçe izleyici tecavüz sahnelerinin boş bir anlatı olabileceği fikrine kapılabilir. Ancak izleyici yaşadığı duyu deneyimi nedeniyle bu aşırıılığı yeniden nitelendirebilir.

Filmde kullanılan diyaloglarda cinsel aşırılığın gösterenlerindedir. Yemek yerken kaptanın “kıtlıktan mı çıktınız hepsini bitirmeyin biraz sonra yine acıkacağız” ya da Laleli’de bir pavyonun önünden geçerken içeriye göz atan kaptanın kadınları görmesi üzerine “Önlerinde duruyorlar, yemiyorlar” ifadeleri karakterlerin içinde buldukları durumun özdeşlenlerindedir.

Filmdeki figürler birbirlerine karşı acımsız hitaplar kullanırken, içgüdüsel tepkiler kontrollü bir biçimde yansıtılır. Karakterlerin birbirlerine bedensel ve ruhsal biçimde dokunma biçimleri üstesinden gelinmemiş duyguların, travmaların yansımaları olarak ortaya çıkmaktadır. Akar’ın, bu anlamda da aşırılığı sadece cinsel şiddet ile değil duygusal şiddet üzerinden de verdiği ifade edilebilir.

Gemide filminde Wolff, (1969)’un şiddetin gerçekleşebilmesi için belirlediği öldürme, ağrıya neden olma, devre dışı bırakma, özgürlükten ve fırsattan mahrum etme gibi kurallarının ihlal edildiği görülmektedir. Bu bakımdan değerlendirildiğinde de Akar’ın, filmde aşırılığa mesafeli bir yaklaşımda bulunduğu söylenebilir.

Film üzerinde söylemsel olarak sergilenen ifadeler rahatsızlık uyandırırken yeni aşırıcılık eğilimi ile ilişkisi Wolff’un öldürme, devren dışı bırakma, özgürlükten ve fırsattan mahrum etme, zevkten mahrum etme, aldatma, sözünde dur, hile yapma, yasalara uy gibi kuralları ile ilişkilendirilebilir.

Sınırı Aşmak: Barda

Serdar Akar’ın Barda filmi New Extremism eğilimi çerçevesinde değerlendirildiğinde eğilime tam olarak karşılık veren bir film olarak düşünülebilir. Gerçek bir hikaye üzerine kurulu film Ankara’da bir barda yaşanan olayları anlatmaktadır.

Akar, filmde yeni aşırıcılığın anlatı biçimlerinin bütün özelliklerini yansıtmaktadır. Normal bir anlatı biçiminde başlayan filmin sakinliği suçlu grubunun (Selim, Patlak, Çırak, 45, Nasır) bara gelmesiyle birlikte değişir. Akar, grup üyelerinin hepsini aynı anda göstermez. Kadraja önce birisi girer ve çıkar. Sonra iki kişi girer ve çıkar ve ardından tüm grup üyeleri birlikte gelir. Serdar Akar bütünü görme sürecinde izleyiciyi kötü olanın gelmekte olduğuna alıştırılmaktadır. Grup üyelerinin toplu olarak gelişlerinin gösterilmesiyle hem masum grubu temsil eden oyuncuların hem de izleyicilerin kaygı düzeyinin artırılması ve bir gerilim yaratması amaçlanmıştır. Akar’ın burda kullandığı uzun çekimde bu algıyı güçlendirmektedir.

Barda filmi, aşırılık şiddetinin sınırını aşmıştır. Şiddet önce dayakla başlar. Bayılana kadar dövüp, ayıltıp tekrar döverler. Sürekli bir taciz, tecavüz ve aşağılanma mevcuttur. Uyuşturucu kullanımı ve aldıkları alkolle birlikte kontrolsüz hale gelen karakterler kendi aralarında tartıştıklarında dahi masum grup üzerindeki şiddeti arttırmaktadırlar. Film boyunca vahşice dövmek, kadınları soymaya çalışmak, taciz ve tecavüz sürekli tekrar edilir. Yemek yiyip, dinlenip tekrar işkencelerine devam ederler. Sapkınlık derecesine varan davranışlar sergilemekten çekinmezler. Şiddeti mümkün kılan bedensel ve ruhsal yıkımlar aşağılanmalarla yoğunlaşır. Filmde fiziksel şiddet, tepkisel olarak ortaya çıkmakta ve duygular söyleme de yansımaktadır.

Zamansal ve mekansal olarak değerlendirildiğinde film izleyiciyi askıya alır ve negatif etki yaratır. Tüm film formu boyunca izleyici mekan ve zamana hapsedilir. Akar, izleyicinin soluklanmasına mücadele etmez. Gerilim, endişe, kaygı, dehşet tüm filmi boğar. Film boyunca ritmik olarak sürekli saldırmak ve eş zamanlı biçimde diyaloglarda da yer verilen aşırılık kaygıyı yükseltir. “Yavru geliyor yavru”, “çıtır çerez var işte” gibi ifadeler sahip olunan sapkınlığın bir göstergesidir, kaçınılmaz parçası ve şiddetin ortaya çıkmasında yardımcıdır.

Filmin her sahnesi aşırılığın tiksindirici gücünü temsil etmektedir. Selim’in konuşmaları dünyaya ve ondan farklı yaşayan herkese karşı nefret doludur. Tüm farklılıklara karşı saldırgan tavrı film boyunca hiç değişmez. Her söz her hareket şiddetle karşılık bulur. “Siz zaten bedavasınız. Yaşadığınız hayat bedava. Her gece siz eğleniyordunuz. Ama bu gece bizim. Siz bana aitsiniz. Kadınlarınız da benim” der. Ve tekrar tecavüz eder. Tecavüz, dayak, taciz ve hatta ölen adama bile tekme atması içinde bulunduğu,

hissettiği ve uyguladığı şiddetin ölçüsüzlüğünü göstermektedir.

Şiddet eylemlerinin aşırı güçlü dehşeti ve kurbanlarla empati amansız bir biçimde insanı düşünmekten alıkoyar (Zizek, 2008, s. 4). Sürekli depresif bir konum çizen antisosyal karakter davranışları, karakter-izleyici beklentilerini alt üst eder. Sergilenen acımasız davranışlar içselleştirilmiş şiddetin temsilidir. Akar'ın sahneleri eşzamanlı olarak filmin özneleri ve izleyici için travmatik bir süreçte ilerler. Şiddetin sınırı yoktur. Patlak, kadına tecavüz etmeden önce cebinden çıkarttığı jilet ile önce kadının saçını keser. Sonra kendi dilini keser, dilinin derisine dokunur ve kanının tadına bakar. Arkasından kadının tüm vücudunu jiletler. Hamile kadına tecavüz ederler. Selim, halı sahada yaptıkları maçta gol yiyince Nail'i ayağından vurmakta tereddüt etmez ve kız arkadaşına tecavüz eder. Onlara direnen barmeni öldürmekle kalmaz, cesedine de tekmeler atarlar. Filmin tümüne hükmedecek şiddet teklife indirilmeden devam eder. Eylemler şok edici ve neredeyse biyolojik olarak gerçekçi bir etki yaratmaktadır.

Serdar Akar filmde kullandığı diegetik seslerle beraber şiddeti pekiştirir. Eylemlerin ritmine göre kullanılan sesler izleyiciyi gerçekleştirecek şiddete karşı hazırlamaktadır. Bu anlamda filmde hem görsel hem de işitsel aşırılık söz konusudur. Ayrıca Akar, filmde şiddete uğramış bedenleri gösterdiği yakın planlarla planlı bir aşırılık sağlamaktadır. Özne kamera kullanımıyla da izleyici şiddete eşlik etmektedir. Tecavüz sahnelerinde kesme kullanmaz. Şiddeti sürekli kılar. Şiddetin sürekliliği kamera hareketleriyle de beslenir. Kamera yoluyla izleyici pasif hale getirilir. Serdar Akar filmleri izleyiciye şiddeti göstermekten ziyade yönetmenin suç ortağı yapar. Oysa Zizek, "geri adım atmayı, kendimizi bu doğrudan görünür özne şiddetin açıkça tanımlanabilir bir fail tarafından gerçekleştirilen şiddetin büyüleyici cazibesinden kurtarmayı öğrenmeliyiz" (Zizek, 2008, s. 1) derken bu noktaya dikkat çekmektedir.

Şiddete maruz kalan karakterler şiddetten ziyade içsel direniş başlatsalar da saldırganlar kendilerine karşı çıkan herkesi öldürürler. Öldüreceği kişiyi gayri ahlaki biçimde bir tekerleme söyleyerek seçen Selim, tıpkı mahkeme kararında ifade edildiği gibi "canavarca hisle ve eziyet çektirerek" davranmaktadır. Şiddet idealize edilmektedir.

Yakalanan saldırganlar için savcının ifadesi yeni aşırılığa uyan bir tanımlama olur. Savcı "bu adamlar canavar, bu adamlar hayvan" derken şiddetin imajını çizmeye çalışır. Bu gruptan sadece Çırac şiddet olaylarına karışmaz. Ancak pasif izleyici olması suça ortaklık etmesi adına yeterlidir. Bu nedenle Çırac, suçluluğunu onarmak adına kadınlardan birinin oradan kaçmasına göz yumar. Film içinde izleyicinin soluklandığı tek an burasıdır. Akar, izleyiciye dayanamayacakları görüntüleri sunarken, kadının bardan kaçış sahnesi ve hapishaneye düşen suçluların teker teker öldürülmesiyle izleyiciye nefes aldırır.

Genel olarak değerlendirildiğinde Serdar Akar neredeyse tüm film boyunca izleyiciyi rahatsız edici görüntülerle baş başa bırakır. Bu anlamda filmde hem şiddet gören kurbanlar hem de izleyici bir mağduriyet yaşamaktadır.

Sonuç

21. yüzyılın sineması üzerinde bir eğilime sahip olan Yeni Aşırıılık, ürettiği açık temsillerle sınırlarını genişletmiştir. Ortaya çıkan bu eğilim özellikle seks ve şiddet temsilleriyle izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Karakterlerin şok edici bayağ sahnelerle sunulduğu filmler rahatsızlık yaratırken, bedensel işkence ve vahşi cinselliği vurgulayan sahneler New Extermism'in özel ifadeleri olarak yer alır.

Bu çalışmada Serdar Akar'ın örneklem kapsamında seçilen filmleri New Extremism eğilimi açısından analiz edilmiştir. Wollf'un şiddetin ortaya çıkabilmesi için ihlal edilmesi gereken kavramları parametre olarak kullanılmıştır. Bu çerçevede elde edilen bulgular Yeni Aşırıılığın şiddet öğeleri ile ilişkilendirilmiştir. Her iki filmde öldürme, devre dışı bırakma, özgürlükten ve fırsattan mahrum etme, zevkten mahrum etme, aldatma, sözünde dur, hile yapma, yasalara uy parametreleriyle ortak temsiller göstermesi ve kavramla ilişkilendirilebilmesi açısından önemlidir.

Elde edilen bulgular bize Akar'ın, filmlerinde şiddet içeren aşırılığı ve yoğunluğu daha incelikli sunduğu göstermektedir. Bu bakımdan Gemide ve Barda filmleri Türk sinemasında rahatsız edici bir kategoride yer alır ve aşırı olarak kabul edilebilir.

Şiddetle şekillendirilmiş filmlerin ortak paydası yine şiddettir. Şiddet anlatının bir parçasıdır. Serdar Akar'ın örneklem olarak seçilen filmlerinde şiddetin belirgin bir biçiminin olmadığı görülmektedir. Şiddetin her türlüşünün kurbanlar üzerinden teşhir edildiği söylenebilir.

Akar, filmlerinde anlam oluşturmak için görüntülerin gerçekliğini kullanmaktadır. Gemide ve Barda filminde şiddet görüntülerini ısrarlı kullanması düşündürücüdür. Bununla birlikte Akar'ın filmlerinde yarattığı bu sinemasal gösteri şiddetin gerçekliğini ortaya koyar. Akar'ın filmlerinde tipik olarak görülen aşırılık, rahatsız edici bir amaca hizmet eder. Görüntüler şiddetin mevcudiyetini göstermek için insan eylemlerinin ön plana çıkması üzerine kurgulanır. Gemide ve Barda filmleri New Extermism eğiliminin bütün özelliklerini taşıması nedeniyle aşırı şiddetli olarak tanımlanabilir. Şiddetin mevcudiyetini öngörülemez kılan Akar'ın, bu yönüyle örneklem olarak seçilen filmlerinde New Extermisim ya da Yeni Fransız Aşırıılığın üslubunu taşıdığı ifade edilebilir.

Kaynakça

- Angelo, A. (2012). From Spectacle to Affect: Contextualizing Transgression in French Cinema at the Dawn of the Twnty-First Century. *Irish Journal of French Studies*, 12(1), 157-178.
- Bainbridge, C. (2014). Cinematic Screaming'or 'All About My Mother': Lars von Trier's Cinematic Extremism as Therapeutic Encounter. . In *Media and the Inner World: Psycho-cultural Approaches to Emotion, Media and Popular Culture*, 53-68.
- Beugnet, M. (2011). The wounded screen. *The New Extermism in Cinema. From France to Europe*. 29-42.
- Birks, C. (2013). *Violent subjectivity: new extremist cinema and the philosophy of Jean-Luc Nancy*. University of British Columbia.
- Brown, W. (2012). Monstrous cinema. *New Review of Film and Television Studies*,, 10(4), 409-424.
- Chevalier, K. (2016). Chevalier, K. (2016). Le cinéma français face à la violence: du New French Extremism à une violence intériorisée. *Modern & Contemporary France*, 411-425.
- Clark, C. (2017). *Affective Aesthetics and the Social Politics of Neoliberalism in New Extremism Cinema*. Michigan State University.
- Frey, M. (2016). *Extreme Cinema: The Transgressive Rhetoric of Today's Art Film Culture*. Rutgers University Press., 7.
- Grønstad, A. (2007). Abject desire: Anatomie de l'enfer and the unwatchable. *Studies in French Cinema*, 6(3), 161-169.
- Grønstad, A., & Grønstad, H. (2012). *Ethics and images of pain (Cilt Vol. 1)*. Routledge.
- Hobbs, S. (2015). Reconceptualising extreme art film as transnational cinema. *Transnational Cinemas*, 17(1), 33-48.
- Kendall, T. (1986). The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-garde. 381-388.
- Kendall, T. (2013). "No God but Cinema": Bruno Dumont's Hadewijch. *Contemporary French and Francophone Studies*, 17(4), 405-413.
- Kerner, A. (2016). *Extreme Cinema: Affective Strategies in Transnational Media*. Edinburgh University Press., 2.
- Mulvey, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. . In *Visual and other pleasures* , 14-26.
- Palmer, T. (2011). *Brutal intimacy: Analyzing contemporary French cinema*. . Wesleyan University Press.
- Resmini, C. (2015). Reframing the New French Extremity: Cinema, Theory, Mediation. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 30(3), 161-187.
- Scott, K. (2014). *Cinema of exposure: female suffering and spectatorship ethics* .
- Watkins, R. (2016). Robert Bresson's Heirs: Bruno Dumont, Philippe Grandrieux, and French Cinema of Sensation. . *Quarterly Review of Film and Video*, 33(8), 761-776.
- Wolf. (1969). On violence. *The Journal of Philosophy*, 601-616.
- Zizek. (2008). *Violence*. Picador.

Türk Sinemasında Çocuk Yoksulluğu: "Zıkkımın Kökü" Filmi Örneği

New Extremism in Turkish Cinema: Analysis of Serdar Akar's Films

Ezgi Hazal Turhan¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 21.09.2022 | Kabul Tarihi: 01.11.2022

Özet

Yoksulluk geçmişte olduğu gibi çağımızda da güncel temel problemler arasında yer alan bir olgudur. Yokluk hali ve yoksun olma hissi bireyin gündelik hayatta baş etmek zorunda kaldığı durumlardan biri olarak gösterilmektedir. Toplumda yer alan ve erginliğe erişmemiş olan çocukların yaşadığı yoksulluk ise iyileştirilmesi gereken önemli durumlar arasında bulunmaktadır. Bu nedenle birçok kurum ve kuruluş çocuk yoksulluğu ile mücadele etmek için yola koyulmuştur. Çocukluk ve yoksulluk gibi iki hassas ve ana konunun bir araya gelmesi ise beraberinde daha büyük problemler doğurmaktadır. Nitekim, Türk sineması özellikle Yeşilçam filmlerinde çocukların mağduriyetini sık sık işleyerek kamuoyunun bu filmlere ilgi göstermesi ile temel konuları içine almıştır. Bu çalışmada, çocuk yoksulluğu ele alınarak Muzaffer İzgü'nün kendi hayatını anlattığı Zıkkımın Kökü filmi nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analizi yöntemiyle incelenmiştir. Filmde yer alan çocuk problemleri yoksulluk ışığında ele alınarak; çocuk yoksulluğu, çocuk işçiliği, çocuk gelin gibi önemli konulara ayrılarak incelemeler yapılmıştır. İncelemeler sonucunda ise çeşitli yorumlamalara ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türk sineması, yoksulluk, Yeşilçam, çocuk, çocuk yoksulluğu.

Abstract

Just as in the past, poverty is a phenomenon that is among the current main problems in our age. The state of absence and the feeling of deprivation have been shown as one of the situations that the individual has to cope with it in daily life. The poverty experienced by children from the society and who have not reached puberty are among the important situations that need to be examined. Therefore, many institutions and organizations have set out to combat child poverty. The coming together of two sensitive and main issues such as childhood and poverty cause bigger problems. As a matter of fact, Turkish cinema, especially Yeşilçam films, frequently deals with the victimization of children and they have included the main issues with the public's interest. In this study, Muzaffer İzgü's movie "Zıkkımın Kökü", which tells about his own life, by considering child poverty, has been examined by document analysis method, as being one of the qualitative research methods. The problems of children in the film are handled in the light of poverty; In this study, important issues as child poverty, child labor and child bride were analyzed. As a result of the examinations, various interpretations have been reached that will contribute to the subjects of children's cinema and child poverty.

Keywords: Turkish Cinema, Poverty, Yeşilçam, Children, Child Poverty.

¹ Arş. Gör., Başkent Üniversitesi Sosyoloji Bölümü, ehazalturhan@baskent.edu.tr, Orcid: 0000-0002-2208-0086

Giriş

Sinema ilk kez ortaya çıktığından beri, belirli bir izleyici kitlesine hitap etmek için hazırlanmıştır. Yapılan ilk filmlerin yetişkinler için hazırlandığı bir gerçektir. Çoğunluğun yetişkinlerden oluştuğu film kadrolarında çocuklar sadece bir ailenin parçası olarak yer almıştır. Ancak zaman ilerledikçe çocukların içinde bulunduğu film sayısı, film senaryolarında verilen roller ve replikler de aynı oranda artmıştır. Özellikle Yeşilçam filmlerinde çocuklar, yetişkin karakterlerden ayrı bir yere konumlandırılmaya başlanmıştır. İçerikler yetişkinlere hitap edecek şekilde tasarlanırsa da çocuk karakterlerden sırayla film yıldızı çıkması, beraberinde çocuk başroller furçasını da getirmiştir. Sezercik, Ayşecik, Ömercik gibi karakterlerden oluşan filmler, ardı ardına gelerek izleyici kitlesinde ilgi uyandırmayı başarmıştır. İzleyicilerden alınan olumlu dönüşler sonrası, daha çok çocukların ve yaşadıkları maceraların yer aldığı senaryoların ağırlıkta olduğu sinema filmleri yayınlanmaya başlamıştır.

Türk sinemasının önemli bileşenlerinden oluşan bazı temalar, çocuk filmlerinde de kendini göstermiştir. Örneğin; köyden kente göç, fakir-zengin ayrımı, aile çatışması gibi Türk sinemasına yön veren ve sıklıkla işlenen konular, çocuk karakterlerin yer aldığı filmlerde de ortaya konmuştur. Nitekim, Yeşilçam filmlerinde yer alan çocuklar genellikle izleyicide acıma duygusu uyandırma ve sempati toplama amacıyla bir araç olarak kullanılmıştır. Bu amaçla, çocuklar olabildiğince yoksul şekilde temsil edilmiştir. Kimi zaman yetim kimi zaman öksüz olarak konumlandırılan çocuklar, bazen hem öksüz hem yetim olarak nitelendirilmiştir. Çocuklar, sadece ailesiz olarak değil ailesi olsa da yoksullukla mücadele eden birer kahraman olarak resmedilmiştir. Kendileri ile aynı adı taşıyan filmlerde çocukların, genellikle -cik eki kullanılarak hem küçük hem de yetersiz olduğu ön plana çıkarılmıştır. Ancak, çocuk temalı filmlerde zamanla değişiklikler başlamıştır. 1980'li yılların sonları ve 1990'lı yıllarla beraber çocuklar sadece bir acıma veya güldürü unsuru olarak değil kendi karakterleri ve iç dünyası ile daha gerçekçi şekilde vurgulanmaya başlanmıştır. Bu akımı ilk başlatanlardan biri ise Uçurtmayı Vurmasınlar filminde yer alan ve baş anlatıcı olarak gösterilen çocuk karakterdir. Bu karakter, çocuk filmleri arasında ilk kez iç dünyasına tanıklık ettiğimiz, etrafındakileri kendi gözüyle gören ve anlatan karakterlerin başında gelmektedir. 1993 yılında gösterime giren Zıkkımın Kökü filmi ise, Uçurtmayı Vurmasınlar'ın ardından çocuk karakterin başrolde olduğu ve onun dünyasına girebildiğimiz bir karakter olarak ele alınmaktadır. Filmin başkahramanı olan Muzo, filmde aynı zamanda seslendirici olarak da görev alarak filmle ilgili detayları izleyiciye aktarmaktadır. 1940'lı yıllarda Adana'da geçen filmin kahramanı Muzaffer (Muzo)'in hayatını anlatan film yoğun bir yoksulluk teması ile kurgulanmıştır. Bekçi babası ve ara sıra evlere çamaşır yıkamaya giden annesi ve kendisi gibi büyük ideallere sahip olmayan abisi ile bir gecekondu mahallesinde tek göz odada yaşayan Muzo, erken yaşta hayatın acımasızlıklarıyla yüzleşmektedir. Bunlara rağmen Muzo, geleceğe dair umudunu yitirmeyen ve hayallerinin peşinde koşan bir çocuktur.

Bu araştırmada ise yoksulluk, çocuk yoksulluğu ile ilgili teorik bir çerçeve çizilmiş daha sonra yerli-yabancı sinemada çocukların geçirdiği evrelere değinilerek Zıkkımın Kökü filminin analizi yapılmıştır. Doküman analizi yoluyla incelenen filmde, çeşitli temalar altında yorumlamalara varılmıştır.

1. Yoksulluk Ve Çocuk Yoksulluğu

Yoksulluk birden fazla şekilde tecrübe edilen toplumsal bir olgudur. İnsanlık, toplumlar ve bireyler yoksulluğun çeşitlerini yaşayarak veya görerek mutlaka tecrübe etmiştir. Bire bir yoksulluğa maruz kalmamak yoksulluğun yaşanmadığı veya olmadığı anlamına gelmemektedir. Zira, çağımıza ulaşana kadar birçok toplum yoksulluğun kıyasından dönmüş veya tarihler boyu sürecek yoksulluğun izleriyle mücadele etmek zorunda kalmıştır. Kıtlik nedeniyle yaşanan göçler, kuraklık, önemli gıdalara erişememe gibi durumlar toplum temelinde bireyin hayatının da şekillenmesine neden olmuştur. Bu nedenle, yoksulluk gibi değişmesi istenen fakat değiştirilmesi zor olan bir olgunun sosyal bilimlerden incelenmesi kaçınılmaz bir durum olmuştur.

Belirli bir yoksulluk tanımı vermek, yoksulluk çerçevesini kısıtlamaya neden olabilmektedir fakat kavramın daha iyi anlaşılabilmesi için çeşitli tanımlara göz atmak gereklidir. Bir yokluk durumunu ifade eden yoksulluk Türk Dil Kurumu'na göre "Yoksul olma durumu, yoksuzluk, varyetsizlik, sefillik, sefalet, fakirlik" (Türk Dil Kurumu, t.y.) olarak tanımlanmıştır. Yoksullukla başka bir tanım ise şu şekildedir:

"En genel anlamıyla yoksulluk; gelir eksikliği-azlığına bağlı olarak, asgari yaşam düzeyini sürdürmek için gereken mal ve hizmetlerden yararlanamama ve bu durumun beraberinde getirdiği sosyal mahrumiyet geliştirme duygusudur" (Topgül, 2013, s. 279).

Yoksulluk sadece bir şeyin olmayışı veya yokluğu ile tanımlanamamaktadır. Yoksulluk olgusunda önemli olan gelir seviyesinin yanı sıra, bu, servet eksikliğini veya çok azını; barınak, giyim, mobilya, kişisel ulaşım araçları, radyo veya televizyon vb. gibi diğer varlıkların eksikliğini veya düşük kalitesini içerir (Chambers, 2006, s.3). Dolayısıyla, yoksulluk sadece bir hiçlik durumunu ifade etmemektedir; yoksulluk gelir sahibi kişilerin materyallere ulaşımını kısıtlayan, yetmeyen veya düşük kalitede ürünlere erişimi sağlayan bir unsurdur.

Yoksulluğun daha da görünür hale geldiği Sanayi Devrimi'nden sonra sosyolojik anlamda klasik teorisyenler tarafından eşitsizlik ve üretim araçlarının haksız dağılımı üzerinden yoksulluğa ışık tutulmuştur. Yoksulluk ve yoksul işçiler üzerine fikirler üreten Karl Marx, üretim araçlarını elinde bulunduranlar ve bu araçlara sahip olmayanlar arasında yaşanan eşitsizliği temel alarak alt sınıf olarak görülen işçi sınıfının yoksulluğu üzerinden yoksulluk tanımı yapmıştır. Ona göre yoksulluk servet ve gelirin eşitsizliği veya eşit olmayan dağılımından kaynaklıdır (Marx, 1996). Diğer bir teorisyen Max Weber ise eşitsizliğin sadece maddi yoksulluk nedeniyle değil fakat birçok faktör tarafından oluşabileceğini belirtmiştir. Böylece yoksulluk sadece ekonomik anlamda değil toplumsal bağlamda topluma olan etkileriyle de gündeme oturmaya başlamıştır (Aydın, 2018, s.251). Toplumsal değişim yaşanmaya başladıkça yoksulluğun azalmayıp aksine çoğalmaya başladığı her yüzyılda yoksulluk bir problem haline gelmeye başlamış ve analitik çözümler üretilmek istenmiştir.

Yoksulluğun gelir azlığı kapsamında değerlendirilmesi ise kısmen eksik bir tutumdur. Yoksulluk denilince akıllara genelde zenginliğe karşı olan fakirlik, diğer bir adıyla; sefalet, açlık, yokluk, muhtaçlık, hayatla sürekli mücadele, hayatta kalabilme savaşı, temel ve zorunlu ihtiyaçları yeterince karşılayamama, yeterli varlığa sahip olamama ve gelirden mahrum olma gelmektedir (Ak, 2016, s. 296). Ancak, yoksulluğun türleri sadece ekonomik tabanlı değildir. Bilgi yoksulluğu, eğitim yoksulluğu, hizmet yoksulluğu ve barınma yoksulluğu gibi çok kola ayrılabilir.

Yoksulluk, ne olduğuyla değil kimleri etkisi altına almış olduğuyla da araştırılan bir konudur. Yoksulluk olgusu sosyal hayatta adaletsizliğe ve eşitsizliğe neden olmaktadır. Aile yoksulluğu, kadın yoksulluğu, azınlık yoksulluğu, çocuk yoksulluğu gibi konular sosyal bilimciler için önemli bir çalışma haline gelmiştir. Özellikle çocuk yoksulluğu birçok kamu kurumu ve kuruluşunca, çeşitli STK'larca ve gönüllü bireylerin, sosyologların, sosyal çalışmacıların çalışmalarıyla önlenmeye ve onarılmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda çocuk yoksulluğu ile ilgili verileri incelemek, konunun özüne inmeyi kolaylaştıracaktır. Bradshaw'ın (2002) yaptığı araştırmaya göre Birleşik Krallık'ta yoksul çocukların profili belirlenmiştir:

| | |
|---|--|
| Dünya çapında 1 milyar çocuk çok boyutlu olarak - eğitim, sağlık, barınma, beslenme, sanitasyon veya suya erişimi- yoksulluğu yaşamaktadır. | 356 milyon çocuk aşırı yoksulluk içinde yaşamakta ve günde 1,90 doların altında bir gelire hayatta kalmaya zorlanmaktadır. |
| Çocukların yoksulluk içinde yaşama olasılığı yetişkinlere göre iki kat daha fazladır. | En yoksul ailelerin çocukları, daha iyi durumda olan yaşlılarının iki katı oranında hayatını kaybetmektedir. |

Tablo 1. UNICEF Çocuk Yoksulluğu Gerçekleri

Kaynak: Tablo <https://www.unicef.org/social-policy/child-poverty> adresindeki bilgilerden oluşturulmuştur.

Tablo 1'de görüldüğü üzere, UNICEF'in derlediği bilgilere göre dünya çapında 1 milyar çocuk psikolojik-sosyal ve fiziksel gelişimleri için elde etmeleri gereken temel ihtiyaçlardan mahrum şekilde hayatını sürdürmektedir. 356 milyon çocuk ise temel gereksinimlerini karşılamak veya başka diğer nedenlerden dolayı iş hayatına atılmakta ve çocuk işçiliği yaparak cüzi miktarlar kazanmaktadır. Çocukların temel ihtiyaçlarını karşılayamadığı için çalışmak zorunda olmaları, eğitim hayatından geri kalmalarına dolayısıyla da yaşadıkları yoksulluğun devamına neden olmaktadır. Yoksul çocuklar sadece çalışmak zorunda kalmamakta yaşadıkları yoksulluk kimilerinin hayatlarını kaybetmesine sebep olmaktadır. Ne yazık ki, yoksul ailelerde büyüyen yoksul çocuklar daha iyi durumdaki yaşlılarına göre hayatlarını daha çabuk kaybetmektedir.

Çocuk yoksulluğunu yetişkin yoksulluğundan tamamen ayırmak doğru değildir. Çocuk yoksulluğu için çözüm aranırken bu gerçeği göz önünde bulundurmak gereklidir: Bir ailenin içinde doğan çocuk ailenin kültürünü, geleneklerini, alışkanlıklarını devam ettiren yoksulluğunu da devam ettirebilmektedir. Çocuk yetiştirmeyle ilgili harcamalar, iş kayıpları ve maaş kesintileri, iki ebeveynli bir haneden tek ebeveynli haneye geçiş ve bir aile üyesinin engelli olmasıyla birlikte ailelerin yoksulluğa düşmesi gibi birçok neden çocuk yoksulluğuna da temel hazırlamaktadır (Haider, 2022).

Geçmişten günümüze özellikle Sanayi Devrimi ile birlikte çocuk işçi kavramının görülür şekilde ortaya çıkması, çocukların ağır koşullarda çalıştırılmaya başlanması ve çocukluğun temel özelliklerinden sıyrılarak yetişkinler gibi hane geçindirmeye başlamaları çocuk ve çocukluk haklarını gündeme taşımıştır. Bu bağlamda, çocukların ve haklarının korunmasına dair çalışmalar hızlanmaya başlamıştır. 20 Kasım 1959 yılında Birleşmiş Milletler tarafından Çocuk Hakları Bildirgesi'nin kabul edildiği ve aynı zamanda 1989 yılında Çocuk Haklarına Dair Sözleşmeyi kabul ettiği tarihtir. Nitekim 20 Kasım tarihi 1990 yılından beri Dünya Çocuk Hakları Günü olarak kutlanmaktadır.

2. Yerli-yabancı Sinemada Çocuk Ve Çocukluğa Kısa Bir Bakış

Çocukluk sinemanın ilk çıkışından bu yana beyaz perdede kendine yer bulan olgulardan biridir. Çocuklar bir ailenin parçası olarak, bir öğrenci olarak veya ahlaki bir konunun öğreticisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk sineması ise çocukluk söz konusu olduğunda oldukça zengin içerikler sunan bir alanı temsil etmektedir. Çocuklukla ve çocuklarla ilgili yapılan filmler kategorize edildiğinde özellikle Türk sinemasının Yeşilçam ekolünde, çocukların başrolde olmasına rağmen filmlerin konusunun yetişkinlere yönelik olduğunu söylemek mümkündür. Çocuklar Türk sinemasında birer tüketim ögesi ve izleyici çekici bir araç olarak öncelenmektedir. Zira, aile trajedilerinin, dramların, acının ve yoksulluğun ağır bir duygu sömürsü altında verildiği bu filmlerin çocuk filmleri olduğunu iddia etmek oldukça güçtür (Elal, 2013, s.67). Nitekim, çocuk karakterler ve Türk izleyicisi arasında özel bir bağ olduğu ise yadsınamaz bir gerçektir. Bir dönem popüler hale gelen Sezercik, Ömercik, Ayşecik gibi direkt olarak çocuk karakterlerin isimleriyle ön plana çıkan filmler, yıllar geçse de izleyicilerin hafızalarında yer etmeye devam etmektedir. Türk izleyicileri çocuk karakterlerin yaşadığı dramalara ilgi göstermiş ve film yapımcılarını bu gibi serilerin devamının gelmesi için yüreklendirmiştir. İsimlerine "-cik" (küçültme eki) eki alarak izleyiciye sunulan çocuk karakterler en başından beri acıma duygusu uyandırmak amacıyla piyasaya sunulmuştur.



Görsel 1: Zeynep Değirmencioğlu'nun başrolünde yer aldığı Ayşecik filminin afişi.

Kaynak: <https://www.istdergi.com/tarih-belge/dunden-bugune-yesilcam-cocuklari-adresinden-edinilmistir>.

Çocuk karakterlerin sadece kendi isimleri ile değil yer aldıkları filmlerin isimleriyle de izleyicide acıma duygusu uyandırması planlanmıştır. Örneğin, çocuk karakterlerin yer aldığı Öksüzler adında birden fazla Türk filmi bulunmaktadır. Bunlardan biri 1973 yılında yapılan Sezer İnanoğlu ve Zeynep Değirmencioğlu'nun yer aldığı film iken diğeri ise 1986 yılında gösterime giren ve başrolünde Küçük Emrah'ın oynadığı filmidir. Öksüz olan veya ailesi olmayan çocuk karakterler zengin ve acımasız karakterlerle maceralar yaşamaktadır.

Yumurcağın Tatlı Rüyalari (1971) filminde de başrol kimsesiz bir çocuktur. Annesini kaybeden ve babası hapisten olan Yumurcak, kendi başına büyümekte ve yakın arkadaşı olan köpeği Kahraman ile hayatını sürdürmektedir. Kendi parasını kendi kazanmak zorunda olan Yumurcak; balık, balon, karpuz gibi şeyler satarak geçimini sağlamaktadır. Yumurcak'ın bir sahnede köpeğiyle beraber sadece kuru ekmek yiyor olması, yaşadığı yoksulluğu gözler önüne sermektedir. Çocuk, bir gün yine çalışmak için dışarı çıktığı zaman zengin birine ait bir cüzdan bulmakta ve ardından gelişen olaylar sonrasında aynı zengin kişi tarafından evlat edinilmektedir.

Memduh Ün'ün yönetmen koltuğuna oturduğu ve başrolünde Kemal Sunal'ın yer aldığı Garip (1986) filminde ise yardımcı başrol oyuncusu yine bir çocuktur. Filmde Kemal Sunal'ın kendi adıyla (Kemal) canlandığı karakter maddi sıkıntılar yaşamakta, geçinmek için birden fazla işle uğraşmaktadır. Kemal, bir gün terkedilmiş bir bebek olan Fatoş'u bulmakta ve ona sahip çıkmaktadır. Ancak, Fatoş da kendisini sahiplenen Kemal'in maddi zorluklarıyla mücadele etmek zorunda kalmaktadır. Film boyunca Fatoş'un tek bir kıyafet ile ekrana yansması, yaşadıkları yoksulluğun göze çarpan noktalarından biridir. Baba-kız para kazanmak için çeşitli yöntemler (birlikte gemilerde satış yapmak dahil) denedikten sonra Fatoş bir gün keşfedilir ve bir film yıldızı olduktan sonra Kemal'i de yoksulluktan kurtarır.

Bu gibi filmlerde izleyicinin çocuk karakterlerle empati kurması, onlar için üzülmesi ve onları bağrına basması beklenmektedir. Bu nedenle, Yeşilçam filmlerinin senaryolarında yer alan yoksul karakterler çirkinlik barındırmamaktadır (Şimşek, 2012, s.7). Yoksul karakterler haksızlıklara karşı susmayan ve film sonunda ödüllendirilen

Turhan, E. H. (2022). Türk Sinemasında Çocuk Yoksulluğu: "Zıkkımın Kökü" Filmi Örneği.
Türkiye Film Araştırmaları Dergisi 2(2). 97-108.

kahramanlardır. Yoksulluk yaşayan çocuklar daha sonra şans eseri veya tesadüfen varlıklı birileriyle ilişki kurarak yoksulluktan sıyrılmaktadır.

1980 ve 1990'lardan sonra ise Türk sinemasında özellikle çocuk yıldızların yer aldığı filmler tema ve senaryo açısından şekil değiştirmeye başlamıştır. Yıllar öncesinin popülizme dayalı klişe tiplere yerine çocuk karakterlerde yavaş yavaş bir karakter yapılanması görülmeye başlanmıştır (Özgüç, 2021). Bu dönemde sadece çocuk filmlerinde değil kadınların başrol olarak yer aldığı filmlerde de realist bir yaklaşımla tipler çizilmeye başlanmıştır (Coşkun, 2021, s.33). Bu değişimin temel nedenlerinden biri ise 1980'li yıllarla beraber Türkiye'nin siyasi, ekonomik ve toplumsal alanlarda yaşadığı değişimlerdir. Ekonomik kriz, köyden kente göçün artması, kentlerin kaotik durumu ve siyasi istikrarsızlık toplumda yaşanan problemlerden sadece birkaçı olarak gösterilebilmektedir (Akdağ, 2021, s.118). Topluma yansıyan kaotik durumlar dönemin filmlerine ve senaryolarına tezahür etmiştir. Filmler geçmişteki romantik bakış açılı tutumlardan sıyrılarak daha gerçekçi bakış açısıyla izleyici karşısına çıkmaya başlamıştır.

Bu yeni yapılanmanın en önemli örneği, 1989 yılında yapılan *Uçurtmayı Vurmasınlar*'dır. Tunç Başaran yönetmenliğinde çekilen ve birçok dalda ödül alan film, Barış adlı çocuk karakterin başrolde olmasıyla hafızalara kazınmıştır. Barış, büyüklerin dünyasında yer alan ve çocukluğundan hiçbir şey kaybetmeden bilge ruha sahip olan bir karakterdir. Beyaz perdeye uyarlanmadan önce kitabı bulunan eserde yazar, tüm kişileri okuyucuya ilk önce Barış'ın sözleri ve gözleriyle tanıtırken (Kıraç, 2019, s.203) sinema izleyicileri de kitapta olduğu gibi filmdeki tüm karakterleri Barış'ın gözünden tanır. Barış cezaevinde büyüyen bir çocuktur ve materyallere erişimi kısıtlı olduğu için yoksunluk durumu içindedir. Barış'ın yetişkinlerin ceza olarak gönderildiği cezaevinde hayatını sürdürüyor olmasını gerçekçi bir tutumla ele alan bu film, çocuk karakterlerin dönüşümü açısından bir milat olarak görülmektedir.

Gerçekçi tutumla çocukların ele alındığı filmler sadece Türkiye'de değil dünya sinemasında da bir değişim ve dönüşüm başlatmıştır. Dünya sinemasında çocukların kahraman olarak yer aldığı ve izleyiciye çocukların gözünüle toplumsal sorunların aktarıldığı filmlerden biri 1987 yılında vizyona giren *Güneş İmparatorluğu* (Empire of the Sun)'dur. *Güneş İmparatorluğu* filminde başrol Japonya'da yaşayan bir erkek çocuğudur. İsmi Jim olan bu çocuk, II. Dünya Savaşı sırasında ailesinden koparılıp bir esir kampına düşmekte ve orada çeşitli zorluklarla karşılaşmaktadır. Yetişkinlerin dahi yaşamakta zorlandığı bir kampta, Jim'in barınmaya çalışma macerası izleyicilerde büyük ilgi uyandırmıştır.



Görsel 2: *Güneş İmparatorluğu* filminde esir kampına düşen Jim.

Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0092965/mediaindex> adresinden edinilmiştir

Çocukların etrafında şekillenen, dramatik ve gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınan bir diğer film ise *Hayat Güzeldir* (Life is Beautiful) adlı filmidir. Bu filmde, ailesiyle birlikte Nazi kampına düşen bir baba ve oğlunun arasında geçen maceralar anlatılmaktadır. Baba, oğlu Giosuè'in çocuk ruhunu incitmemek adına kampta yaşadıkları hayatı bir oyun olarak göstermekte ve oğlunun hayal gücünü kullanarak yetişkin insanların yaşadığı acıları tecrübe etmesine engel olmaktadır. Giosuè film sonunda babasını kaybetse de savaşın sonlandığına şahit olup annesi ile eski hayatına geri dönmektedir. *Hayat Güzeldir* bir çocuğun oyun kavramı ile zorlu süreçleri nasıl atlattığını beyaz perdeye taşıyarak izleyicilerin hafızasında yer etmeyi başarmıştır.



Görsel 3: Hayat Güzeldir filminde Giosuè ve babası.

Kaynak: <https://www.recursosdeautoayuda.com/en/life-is-beautiful/> adresinden edinilmiştir.

Çocuğun ve çocukluğun çarpıcı şekilde ele alındığı yerli filmlerden bir diğeri ise araştırmamızın konusunu oluşturan, 1940'lı yıllarda Adana'da yaşanan bir hikâyenin anlatıldığı Zıkkımın Kökü'dür. Zıkkımın Kökü, Muzaffer İzgü'nün kendi hayatını anlattığı, 1992 yapımı biyografik bir filmidir. Edebiyatın sinemayı beslemesi, hikâye yönünden film senaryolarına kaynaklık etmesi uzun yıllar devam etmiş ve yönetmenler kitaplardan uyarlanan senaryoları beyaz perdeye aktarmıştır (Alaca, 2022, s.83). Tıpkı Uçurtmayı Vurmasınlar filminde olduğu gibi kitaptan beyaz perdeye uyarlanan bu filmde de filmi sırtlayan ve izleyenlerin kulak vermesi gereken karakter Muzo'dur. Bekçi babası ve ara sıra evlere çamaşır yıkamaya giden annesi ve kendisine benzer idealleri olmayan abisi ile bir gecekondu mahallesinde, tek göz odada yaşayan Muzo, erken yaşta hayatın acımasızlıklarıyla yüzleşmektedir. Özellikle yaşadıkları yoksul hayat filmde çarpıcı bir biçimde işlenmektedir. Bunlara rağmen Muzo, geleceğe dair umudunu yitirmeyen ve hayallerinin peşinde koşan bir çocuktur.

3. Yöntem

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerine dahil olan doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Doküman analizi, basılı ve elektronik materyaller olmak üzere tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan sistemli bir yöntemdir (Kıral, 2020, s.2). Doküman analizi sadece yazılı olarak yayımlanan kitap, makale, tez gibi belgeleri değil aynı zamanda ses-görüntü temelli olan TV programları, radyo yayınları, belgeseller, sinema filmleri vb. dokümanları incelemeye ve detaylı yorumlamalara ulaşmayı sağlamaktadır. Nitel araştırmalarda kullanılan video ya da film analizi gibi yöntemlerin çalışmaya konu olan problemlere ilişkin daha detaylı veri toplanmasına yarayan bir teknik olduğu bilinmektedir (Goodson ve Walker, 1988; Boyacı ve İlhan, 2016). Filmde yer alan çocuklarla ilgili temel sorunlar yoksulluk ışığında ele alınarak; çocuk yoksulluğu, çocuk işçiliği, çocuk gelin gibi önemli konulara ayrılmış ve incelemeler yapılmıştır. İncelemeler sonucunda ise çeşitli yorumlamalara ulaşılmıştır.

4. Zıkkımın Kökü Filmi Ve Çocuk Yoksulluğu

Hikayesi Adana'da şekillenen filmde, ailesi ile birlikte gecekonduya yaşayan Muzo karakterinin yaşadığı yoksulluk ekranlara çarpıcı bir biçimde yansımaktadır. Muzo ve ailesi küçük bir gecekonduya tek göz odada dört kişi olarak hayatını devam ettirmektedir. Barınma açısından yetersiz olan bu mekânda hem mutfak hem oturma odası hem yatak odası tek bir alanda bulunmaktadır. İşlevsel açıdan yeterli olmayan bu ev film boyunca sık sık yönetmenin gözüyle izleyicilere gösterilmektedir. Yoksul bir aile ve özellikle yoksulluğu derinden hisseden çocuk karakterler tüm detaylarıyla ortaya konmaktadır. Hatun'un (2002) yaptığı sınıflandırmaya göre yoksul çocukların barınma koşulları ve sorunları bu maddelerle öne çıkmaktadır:

"Yoksulların evleri genellikle sağlıksız çevre koşulları içinde yer alan kalitesiz binalardır. Bir başka deyişle fenni ve sıhhi olmayan evlerdir. Evler defalarca yıkılıp, yeniden yapılır. Eşya ya yok denecek kadar azdır ya da çok fazladır. Oda sayısı yetersiz, hane nüfusu kalabalıktır. Balkon, kapı önü ve bahçe ayrıcalıklı mekanlardır. Yoksul evinin düşük seviyesi ile kendini özdeşleştirir. Yoksulların evlerinde babalar çok sigara içer ve anneler genellikle tüketmiştir. Çoğu sinirli ve depresyondadır." (s.28)

Nitekim, yoksulluğa karşı gerçekçi bir bakış açısı sunan bu filmde, Muzo ve ailesinin yaşadığı barınma sorunları sık sık gündeme taşınmaktadır. Ayrıca, küçük bir mahallede yaşayan Muzo'nun derme çatma olan evi mahalledeki tüm evlerin içinde en kötüsüdür. Komşuları gerektiğinde mevsimsel koşullar nedeniyle bölgesel olarak yıkılan bu evde kalan aileye yardım etmektedir. İnci'ye göre (2017) Türk sinemasında sıklıkla gecekondu hayatı, gelenekleri ve büyük kentin modern yaşantısı arasında kalıp bocalayan yarı köylü yarı şehirliğin konu edildiği filmler bulunmaktadır. Ancak bu film arşivinin aksine Zıkkımın Kökü filminde bariz bir zengin-fakir çatışması yoktur. Öyle ki zengin karakterler filmde yok denecek kadar azdır. Muzo ve ailesinin yoksulluğu ve yoksulluğun etkileri filmde merkeze alınan ana konudur.

Film künyesi

Film: Zıkkımın Kökü.

Yönetmen: Memduh Ün.

Senaryo: Memduh Ün, Macit Koper.

Yapımcı: Kadri Yurdatap.

Vizyona Giriş Tarihi: 26 Kasım 1993

Tür: Dram

Oyuncular: Menderes Samancılar, Emre Akyıldız, Günay Girik vd.

4.1. Yoksul bir ailenin betimlenişi ve yoksul çocuk imgesi

Filmde dikkat çekici olan sadece fiziksel bağlamda mevcut olan sağlıksız koşullar değil, evin babasının evin içinde ve çocuklarının yanında sık sık sigara içerken ekrana yansmasıdır. Evin annesi ise para kazanmak için arada sırada komşuların çamaşırlarını yıkamaya gittiği için yaşadıkları hayattan şikâyet etmektedir. Fakir ama gururlu-yoksul ama mutlu Yeşilçam aileleri yerine Muzo'nun ailesi yaşadıkları yoksulluktan bıkkın davranmakta ve oldukça keyifsiz olarak izleyiciye yansıtılmaktadır. Bunlara ek olarak, Muzo ve abisinin kendilerine ait kişisel alanları yoktur. Çocuk karakterler anne ve babalarıyla ortak alanda bir yaşam sürdürmek zorunda oldukları için özel alanlara sahip olamamaktadır. Her an yetişkinler onların dünyasına sızabilmekte veya onlar yetişkinlerin dünyasına dahil olabilmektedir. Filmde, ailedeki çocuklara özel bir ayrıcalık tanınmamaktadır. Muzo'nun barındıkları evin tam ortasında büyük bir leğende annesi tarafından sobanın yanında su kaynatılarak yıkanması hem yoksulluğun boyutlarının hem de çocukların özel bir alanının olmayışının göstergesidir. Çocuklar da yetişkinler gibi olgun davranmak zorunda kalmakta ve gerektiğinde yetişkinlerin yaptığı işleri yapmaktadır. Örneğin, aile ısınma ihtiyacını karşılamak için kömür tozlarından kömür yaparken çocuklar bu işe dahil olmakta ve aileye yardım etmektedir.



Görsel 4: Muzo ailesi ile kömür tozlarından kömür elde etmeye yardım ederken.

UNICEF'e (2001) göre yoksulluktan en çok etkilenen aile üyelerinden biri ailenin en küçük üyeleri olan çocuklardır çünkü çocukların bu tür yoksul ailelerde gelişimsel süreçleri tehlike altına girmektedir. Çocuk haklarının ihlali ise çoğu zaman yoksulluktan kaynaklanmaktadır. Bu nedenle yoksul ailelerdeki ebeveynlerin zor yaşamlarına odaklanırken aslında bundan en çok etkilenenlerin çocuklar olduğu gözden kaçmaktadır. Yoksulluk, çocuğun tüm dünyasını, isteklerini ve amaçlarını şekillendirmektedir. Yoksulluk arttıkça evdeki paylaşılan besinlerin azlığı da dikkat çekmektedir. Bu noktada filmde Muzo ve ailesinin çoğu zaman alelade şeyler yiyerek öğünlerini geçiştirdiği görülmektedir. Hatta, evleri fırtına nedeniyle yerle bir olduğu vakit komşulardan biri aileye yardımcı olmak için yemek götürdüğünde, Muzo ile ailesi farklı bir yemek yedikleri için memnuniyetlerini dile getirmektedir. Yaşadıkları ev, bir gece yağın şiddetli yağmurdan dolayı tavandan su almaya başladığında Muzo'nun ilk tepkisi tavanı kaplayan Tarzan motifinin işediğini sanmasıdır. Bu durum, çocuğun doğanın gerçeklerini bile romantik bir bakış açısıyla yorumladığını göstermektedir. Daha sonra aile bir araya gelerek gecekondularını iş birliğiyle onarmıştır.

Ailenin çarpıcı yoksulluğu sadece temel besinler veya barınma üzerinde değil giyim-kuşamda da kendini belli etmektedir. Muzo okula başlayacağı zaman abisinin eski okul kıyafetlerini giymekte ve uygun bir ayakkabısı olmadığı için babası ona bir çift pabuç yapmaktadır. Son derece rahatsız olan ve gürültü çıkaran bu pabuçlar film boyunca çocuk karaktere sık sık sıkıntı çıkarmaktadır.

Aile yoksulluğu o kadar içselleştirmiştir ki bunu diyaloglarıyla da sık sık gündeme getirmektedir. Örneğin, Muzo'nun babası işten kovulunca kendisini "Allah fakirin yardımcısıdır. Gün ola hayrola." sözleri ile avutmaktadır. Muzo ise babasının işten ayrılma haberini aldığı anda sorduğu ilk soru okuluna devam edip edemeyeceği ile alakalı olmuştur. Çocuk, eğitim masraflarının ailesine yük olduğunu düşündüğü için gerekli fedakarlıkları yapmaya hazır konumdadır. Muzo'nun abisi iki yıldır sınıfta kaldığı için anında terzinin yanına kalfa olarak verilmiştir. Bu duruma şahit olan Muzo, sonunun abisi gibi olmaması için ideallerinin peşinden koşmayı istemektedir.



Görsel 5'te filmin resmi afişi görülmektedir. Afişte filmin kahramanı Muzo'nun ahşap bir kapıdan içeri baktığı görülmektedir. Aslında bu kapı Muzo'nun başka hayatlara ve ideallerine baktığı kapıdır. Muzo, akıllı bir çocuk olarak her şeyin farkındadır. Bu nedenle çevresinde olan biteni iyi analiz edebilmekte ve kendilerinden daha iyi yaşam şartlarına sahip olan komşularının evinde olan bitenden haberdar olmaktadır.

4.2.Yoksulluğa bağlı akran zorbalığı

Akran zorbalığı, sosyalleşme sürecinde yaşlıları tarafından bir çocuğun birden fazla yolla şiddet görmesidir. Çankaya (2011) akran zorbalığını detaylıca açıklamıştır:

"Fiziksel zorba davranışlar; vurmak, tokat atmak, yumruklamak, tekmelemek, tırmalamak, çelmelemek, tükürmek, itmek, saç çekmek, eşyasını zorla almak, korkutmak yer alırken, sözel zorba davranışlar; isim takmak, alay etmek, onurunu zedelemek, küçük düşürmek, hakaret etmek, dedikodu çıkarmak, tehdit etmek ve küfretmek, duygusal zorba davranışlar arasında ise; dışlamak, ağır işler vermek, faaliyetlere dahil etmemek, konuşmamak, yardım etmemek, yalnız bırakmak yer almaktadır." (s.83)

Akran zorbalığı özellikle okul döneminde çocukların maruz kaldığı bir durumdur. Okula başlamak veya okul dönemine devam etmek, iyi bir eğitim için birtakım araç gereçlerin alınması gerekmektedir. Bu araç gereçler; defter, kitap, kalem gibi şeyler iken öte yandan öğrencinin okula uygun bir kılık kıyafet ile eğitimini sürdürmesi beklenmektedir. Muzo ve ailesi, diğer aileler gibi okul masraflarını karşılayabilecek durumda olmadığı için Muzo'nun babası, oğluna okulda giymesi için bir çift ayakkabı yapmıştır. Ancak, bu ayakkabının çok ses çıkardığı ve Muzo'nun da giyerken oldukça zorlandığı sık sık izleyiciye yansıtılmaktadır. Muzo pabuçlarıyla yürüdüğü zaman sanki çevresine karşı ben sizden değilim mesajı vermektedir. Sınıf arkadaşları kendilerinden farklı olarak gördükleri çocuğa, bu farklılığı hissettirmeye çalışmaktadır. Öyle ki, Muzo sınıfta tahtaya problem çözmeye çıktığında yerine otururken diğer arkadaşının ona nedensiz yere omuz attığı görülmektedir. Muzo, yerine oturmaya başladığında ise ön sırada oturan iki kız arkadaşı kendisi ve araç gereçleri ile dalga geçmektedir:

Arkadaş 1: O defteri baban mı icat etti? (gülerek)

Arkadaş 2: Aaaa...kaleme bak! Ne biçim kalem bu böyle? Kalem dediğin böyle (elindeki kalemi göstererek) olur.

Muzo'nun elindeki tahta kalem bile arkadaşlarınınkinden çok farklıdır. Hatta bir arkadaşının kalemi kaybolunca, sınıfça bu kabahatin Muzo tarafından işlendiği düşünülmektedir. Tüm sınıf Muzo'yu öğretmenlerine şikâyet etmektedir. Sosyal bir dışlanma yaşayan Muzo, arkadaşlarının kendisine karşı tutumuna kayıtsız kalmakta ve isyan etmemektedir. Sosyal dışlanmanın temel sebebinin ise yoksulluk ve eşitsizlik olduğunu söylemek mümkündür (Tartanoğlu, 2011, s.5). Bu nedenle, Muzo yaşlılarından daha zeki daha çalışkan ve daha usludur fakat sırf kendisi ve ailesi yoksul olduğu için yaşlıları tarafından hor görülmektedir. Muzo, arkadaşlarından zorbalık gördüğünün farkındadır. Bu durumu ailesine de anlatarak sınıf arkadaşlarının kendisi ile alay ettiğini ve yeni bir pabuç alınmasını istediğini dile getirmektedir. Ancak, ailesi "Biz para mı basıyoruz sanki?" diyerek bu talebini reddetmektedir.

Film boyunca Muzo'nun arkadaşlarıyla sosyal etkinlikte bulunduğu rastlanmamaktadır. Muzo, sürekli ailesiyle birlikte ev işlerine yardım etmekte veya gelir sağlamak için çeşitli işlerde çalışmaktadır. Okul arkadaşları veya mahalleden arkadaşları ile derin bağ kuramaması onu gerekli sosyalizasyon süreçlerinden alıkoymaktadır. Öyle ki,

mahallelerinde bulunan Muzo'nun yaşlıları hep beraber oyun oynarken veya topluca bir kamyonetin arkasında seyahat ederken kameralara yansımaktadır. Muzo ise kendi evlerinin bahçesinde sürekli iş yapmaktadır. Muzo ve abisinin boş zamanı değerlendirme etkinliği yoktur. Kendi yaşlıları oyun çağında kreş ve ana okullarında "erken çocukluk çağı eğitim programları" görerek geçirirken, yoksul çocuklar her şeyi anneleri ve kendilerinden büyük kardeşlerinden öğrenmektedirler (Hatun, 2002, s.29). Filmde Muzo ve abisinin yaptığı tek etkinlik yaşlılarıyla oyun oynamak yerine akşam babalarının etrafında oturup onlara anlatılan dövüş ve kavgâ hikâyelerini dinlemektir.

4.3. Sınıf Ayrımı, Çocuk İşçiliği ve Çocuk Gelinler

Toplum içindeki her sınıfın, kendi sınıflarının oluşturduğu kendine özgü bir yaşam tarzı ve pratikleri vardır. Bu sınıflar sembolik alt-mekânların, mobilyaların, giysilerin, dil veya beden yapısı her birinin özgül mantığında aynı ifade niyetini ifade eden üniter bir ayırt edici tercihler dizisinden oluşmaktadır (Bourdieu, 1984, s.173). Film boyunca belirli bir şekilde sınıf ayrımı göze çarpmaktadır. Sınıftaki diğer çocukların yeni kalemleri, yeni çantaları ve yeni ayakkabıları göze çarpmakta ve okul çıkışlarında çocukların balon alabildikleri gösterilmektedir. Bir gün Muzo, okul çıkışında baloncunun ağaca takılan balonlarına yardım etmek istemiştir. Baloncu "Eğer balonları kurtarırsan bir tanesi senin olacak" demiştir. Muzo büyük uğraşlar sonucu ağaca çıkarak tüm balonları kurtarmış sadece bir balon ağaca asılı kalmıştır. Baloncu ise Muzo'ya ağaçta kalan tek balonun ona ait olduğunu söylemiştir. Bir sonraki sahnede Muzo eve koşarak girip annesine artık bir balonunun olduğunu ama ağaçta olduğunu mutlulukla söylemiştir. Çocuk için asıl olan balona sahip olmaktan ziyade balon imgesine sahip olabilmenin verdiği mutluluktur çünkü Muzo'nun evde yattığı yatak dahil hiçbir şeyi kendisine ait değildir. Abisinin eski pabuçlarını giymekte, abisi ile aynı yatağı paylaşmakta ve aynı kaplardan yemek yemektedir. Bu nedenle kendisine ait bir nesneye sahip olma fikri Muzo'ya çok cazip gelmiştir.

Filmin en önemli noktası ise ailenin babasının işini kaybetmesidir. Bunun üzerine aile üyeleri bir telaşa düşmüştür. Muzo, ailesine 'daha çok çalışırız' sözü vermektedir ve bunu takiben hem okula gidip hem mısır satmaya başlamıştır. Bu noktada çocuk emeğinin devreye girdiğini görmekteyiz. Nitekim, bütün araştırma ve çalışmalar çocuk işçiliğinin temel nedenini yoksulluk olarak göstermekte ve buna yönelik projeler hazırlanmaktadır (Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı, 2017). Eğitim hayatına ara verilen karne günü dahil olmak üzere geçim sıkıntısı, çocukların geleceğe karşı belirsizlik duygusunu sürekli olarak tetiklemektedir.

Anne: Her şey iyi de okul büyüdükçe masraf da büyüyor nasıl geçineceğiz bilemiyorum vallahi...

Muzo: Ben de çalışırım anne.

Bu diyalogdan sonra evin küçük üyesi, annesine verdiği sözü tutarak sokaklarda darı satmaya başlamakta ve darı satarken mahalle arasında bir dönme dolaba rastlayıp yaşlılarının oradaki eğlencesini görüp üzülmemektedir. Bir iş günü eve dönen Muzo, ihtiyaçları arasında sıralama yaparak kazandığı parayı diğer arkadaşları gibi boş zaman etkinlikleri ile vakit geçirmek yerine "Bana çizme alırsın değil mi? Hem de kırmızı?" diye sorarak, annesinden kendi kazandığı para ile temel ihtiyaçlarından biri olan ayakkabı almasını istemektedir.



Ailelerin ekonomik durumu genel olarak çocukları çalışmaya zorlamaktadır fakat filmde bu durum normalleştirilmiştir. Çocuk işçiliğinin nedenlerinden biri de aile ve ebeveyn desteğinden yoksun kalma faktörünün rol oynadığını söylemek mümkündür (Türkiye İstatistik Kurumu, 2013). Muzo'nun ebeveynleri çocuğun çalışma isteği karşısında kayıtsız kalmakta ve bu durumu normal karşılamaktadır. Bu nedenle yoğun bir yoksulluk tecrübe eden çocuk karakterin çalışmaya başlaması aslında kaçınılmazdır. Muzo, çok sıkı çalışarak darı satıp paralarını biriktirmektedir ve bunun sonucunda nihayet kendisine daha önce ailesinden sürekli istediği kırmızı botları alabilmiştir. Bu arada Muzo'nun abisi ise henüz ortaokul çağında olmasına rağmen başarısızlığı nedeniyle okuldan alınmakta ve mahallede bir terzinin yanına yamak olarak verilmektedir. Muzo ise sadece darı satmakla kalmayıp mahallede oturan ve ufak tefek işlerini halletmesi için ona para veren komşuları için de emek harcamaktadır. Tüm bu işlerin yanında bir

de sinemada gazoz satmaya başlayarak ailesine yardım etmektedir. Mahallede yaşayan çocukların daha önce arasına karışmayı başaramayan Muzo, yaptığı tahta bir aletle filmleri oynatmayı başararak yaşlılarının dikkatini çekmiş ve bu yolla daha fazla para kazanmaya başlamıştır. Çünkü aynı çevrede oturan yaşlıları sık sık sinemaya gidip film izleme ayrıcalığına sahip olmadığı için Muzo filmleri ayaklarına getirmiştir.

Muzo, yıllar sonra mahallenin kızı Raziye'ye gönlünü kaptırmıştır. Raziye gizli kaçamak bulduğu Muzo'ya "beni alacak mısın?" diyerek evlilik isteğini belli etmekte ama Muzo bir türlü cevap verememektedir. Çünkü kendisi, küçüklüğünde olduğu gibi hâlâ öğretmen olacağını düşünmektedir. Yazın pamuk toplamaya giden Raziye'nin peşinden giden Muzo, Raziye'nin babasına Raziye ile evleneceklerini söyleyerek onlarla kalmaya başlar. Raziye'nin babası ise bu ilişkinin farkındadır. Bir gün Raziye'nin babası artık kızını gelip istemesi gerektiğini söyler. Lakin Muzaffer, ilk aşkı ile okuyup büyük adam olmak hedefi arasında gidip gelir. Nihayetinde okuma isteği evlenme isteğinden ağır basar ve Raziye'den vazgeçmek zorunda kalır. Muzo, açık bir şekilde babası gibi olmak istemekte, belirli bir refah seviyesine ulaştıktan sonra ailesine düzgün bir ev almak istemektedir. Kendi yoksulluğundan sıyrılarak, yeni bir hayat kurmak istemektedir. Bir sonraki sahnede ise Raziye kendinden yaşça büyük bir adamla evlenirken mutsuz ve kırgın bir ifadeyle Muzo'ya bakarken görülmektedir. Filmin geçtiği dönem açısından değerlendirecek olursa, Raziye de aslında Muzaffer gibi henüz okula devam etmesi gereken bir yaştadır fakat babası tarafından kendisinden yaşça büyük bir adamla evlendirilmiştir. 18 yaşından önce yapılan evlilikler çocuk evlilikleri ve on sekiz yaşından önce evlenen kız çocukları ise çocuk gelin olarak kabul edilmektedir (Malatyalı, 2014, s.29). Aslında Raziye bir çocuk gelindir.

Filmde çocuk gelin olan kişi sadece Raziye değildir. Filmin başlarında mahallede Muzo'ların karşı komşusu olan orta yaşlı adamın oldukça genç bir kadın ile evlendiği görülmektedir. Genç kadının yaşı zikredilmese de çocukluk çağının sonlarında olduğu tahmin edilmektedir. Zira Muzo'nun annesi orta yaşlı adamın genç eşine şiddet uyguladığına kulak misafiri olurken "Kızı yaşında karı almış" diyerek yaş farkını vurgulamaktadır. Genç eşine sürekli şiddet uygulayan ve hizmetçi muamelesi yapan Papaz lakaplı karakter ise eşinin zayıf olduğunu çünkü baba evinde yeterince beslenemediğini vurgular. Bu sözleriyle, yoksul ailelerde büyüyen çocukların istismara açık hale geldiğini bilakis belirtmektedir. Yüksel-Kaptanoğlu ve Ergöçmen'in (2012) çocuk gelinler üzerine yaptığı detaylı çalışmaya göre genel olarak çocuk gelinlerin, eğitim düzeyinin düşüklüğü, maddi kaygılar, refah düzeyi ve gelenekler nedeniyle yapıldığını söylemek mümkündür. Çocuk gelinlerin çoğu, maddi kaygılar yüzünden bir başkasıyla evlendirilmektedir. Papaz beraber sofraya oturdukları Muzo için de "Sen de çok zayıfsın" diyerek yeterli besini ailesinin evinde alamadığını ima etmektedir. Bu nedenle, Muzo'yu sık sık para karşılığında kendi işlerinde kullanmaktadır.



Filmin sonunda ise Muzo'nun çocukluğundan beri istediği hayata kavuştuğu görülmektedir. Sonunda öğretmen olmuştur. Bu noktada, çocukluk hayalini gerçekleştiren büyümüş bir karakter görmekteyiz. Filmin izleyicilere son mesajı ise "ne zorluk yaşarsak yaşayalım filmin çocuk karakteri gibi asla hedefimizden şaşmayalım ve bu yolda istikrarlı olarak çalışalım" olmuştur. Muzo, izleyicileri yaşadığı olumsuzluklar ve içinde bulunduğu durumla üzerken bir yandan da başarı konusunda geçekten ilham vermiştir.

Sonuç

Yoksulluk toplumsal problemlerin başında gelmektedir. Geçmişte ve güncel hayatta yoksulluğu kesin olarak bitirmek mümkün olmasa da önüne geçilmesi için çeşitli önlemler alınmaktadır. Yoksulluk türlerinden en önemlisi ise çocuk yoksulluğudur. Özellikle Türk sineması, çocuklarla ilgili ve çocukların yer aldığı filmlerde yoksulluğu ajite ederek izleyicilere aktarmaktadır. Başrolde yer alan çocuk karakterler, hem zengin karakterlerin acımasızlığı ile hem de yoksullukla mücadele ederek izleyicinin gönlünde taht kurmaktadır. 1980'li yılların sonu ve 1990'lı yılların başından itibaren çocuğun film içindeki rolü değişmeye başlamıştır. Yüzeysellik bir kenara bırakılarak çocuk karakterlerin karakter yapısı zenginleşmeye başlamıştır. Artık çocuk sadece mesaj ileten bir araç değil aynı zamanda anlaşılması gereken bir amaçtır da. Çocuk, gündelik hayatın içinde gören ve yorumlayandır. Araştırmada incelenen Zıkkımın Kökü filminde olduğu gibi Muzo da gören, farkında olan ve yorumlayan bir karakterdir. Etrafında olan biten her şeyden haberdardır ve bunu izleyiciye aktarırken kendi sözleri ile aktarmaktadır. Filmde baskın olarak ele alınan yoksulluk konusu çocuk karakter tarafından hissedilmekte ve izleyicilere onun gözünden aktarılmaktadır. Muzo, ailesi ile tek göz bir evde yaşamakta, yaşlılarından yoksulluğu nedeni ile zorbalık görmekte ve yaşlıları normal sosyalizasyon süreçlerinden geçerken o, ailesine katkıda bulunmak için hem okuyup hem de çalışmaktadır. Akran zorbalığı, yoksulluk, çocuk işçiliği, çocuk gelin gibi konularda zengin bir içerik sunan Zıkkımın Kökü filmi bu nedenle incelenmeye uygun bulunmuştur. Muzo sadece yoksul bir çocuk olmaktan öte, mahallesinde diğer çocukların yaşadığı sorunları (örneğin çocuk gelinler) bir anlatıcı gözüyle izleyicilere aktarmaktadır. Muzo film boyunca hem çocuk, hem öğrenci, hem gerektiğinde yetişkin hem de idealist bir karakter çizerek daha önce Türk sinemasında örneği olmayacak türden bir rolde konumlanmıştır. Muzo, ailesine sürekli olarak yardım ederek çoğu zaman çocukluğun gereği olarak görülen sosyalleşme sürecinden kendini muaf tutarak fedakârlık yapabilmektedir. Filmin geçtiği yıllarda özellikle taşrada, çocukların yoksulluk yüzünden yaşadığı sorunlar öne çıkarılmıştır. Muzo da yoksulluk nedeniyle topluma karışamayan fakat toplumda olan biten sıkıntıları gören ve tecrübe eden bir kahramandır. Filmi beyaz perdeye sunan kişilerin izleyiciye verdiği mesaj ise şudur: Muzo yaşadığı yoksulluğa rağmen yaşadıklarını ajite etmemekte yoksulluğu içselleştirerek bu gerçekliği kabul edip bu gerçeklikten sıyrılmak için çok çalışmakta ve bir gün istediği mesleğe kavuşarak ailesinden gelen yoksulluk döngüsünü kırmaktadır. Yoksulluk; çocuk işçiliğine, çocuk ihmaline, çocuk istismarına yol açabilen muhtemel bir olgudur fakat Muzo, tüm bunlara rağmen yoluna devam etmiş ve sonunda istediği gibi büyük adam olmayı başarmıştır. Bu anlamda Muzo'ya üzülmemiz değil, onun yoksulluk içinde kendini yetiştirip ideallerine kavuşmasını kutlamamız gerekmektedir.

Kaynakça

- Aydın, K. (2018). Max Weber, eşitsizlik ve toplumsal tabakalaşma. *Journal of Economy Culture and Society*, (57), 245-267.
- Ak, M. (2016). Toplumsal bir olgu olarak yoksulluk, *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (54), 296-306.
- Akdağ, M. (2021). Two Film Analysis in the Context of Propaganda and Counter-Propaganda on the Basis of Hope 1970-1980. *Turkish Journal of Film Studies*, 1(2). 117-141.
- Alaca, J. (2022). Çocuk, sinema ve çocuk edebiyatı: çocuk edebiyatı ürünlerinin beyaz perdeye aktarımı (Yüksek lisans tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No: 744456).
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Boyacı, M. ve İlhan, T. (2016). Bilişsel Davranışçı Terapi Yaklaşımının Film Analizi Yöntemiyle İncelenmesi. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12 (2), 0-0. doi: 10.17860/efd.03838
- Bradshaw, J. (2002). Child poverty and child outcomes. *Child & Society*, 16(2), 131– 140. doi:10.1002/chi.707
- Coşkun, Ç. (2021) Türk Sinemasında kadın ve anlatı: Arım, Balım, Peteğim'den On Kadın'a. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (56), 30–40. doi: 10.7816/ulakbilge-09-56-0
- Chambers, R. (2006). *What is Poverty? Who asks? Who answers?* Brazil: International Poverty Centre.
- Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı. (2017). Çocuk İşçiliği ile Mücadele Ulusal Programı (2017-2023) Eylem Planı. Erişim adresi: <https://www.csgeb.gov.tr/media/88489/cocuk-isciligi-ile-mucadele-ulusal-programi-eylem-planı-2017-2023-temm.pdf>
- Çankaya, İ. (2011). İlköğretimde Akran Zorbalığı. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24 (1), 81-92.
- Goodson, I., & Walker, R. (1988). Putting life into educational research. In R. R. Sherman and R.B. Webb (Eds). *Qualitative research in education: focus and methods* (pp. 108-122). London: Routledge.
- Elal, M.E. (2013). Arabesk filmlerde çocuk (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi: <https://avesis.marmara.edu.tr/>
- İnci, P.E. (2017). Türk Sinemasında çocuk, oyun ve oyuncak imgeleri üzerine düşünceler. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 10 (19), 27 – 42.
- Kıraç, T. (2019). Uçurtmayı vurmasınlar romanında karakter ve karakterleştirme. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1 (2), 194–211.
- Hatun, Ş., (2002) Çocuk Hakları Sözleşmesinin 13. yılında yoksulluk ve çocuklar üzerine etkiler. Ankara: TTB Yayınları.
- Haider, A. (2022, Ağustos 16). The basic facts about children in poverty. Retrieved from <https://www.american-progress.org/article/basic-facts-children-poverty/>
- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8 (15), 170-189.
- Malatyalı, M. K. (2014). Türkiye'de 'çocuk gelin' sorunu. *Nesne Psikoloji Dergisi*, 2 (3), 27-38.
- Marx, K. (1996). *Das Kapital: A critique of political economy*. Washington D.C.: Regnery Publishing.
- Özgüç, A. (2021, 28 Şubat). Dünden bugüne Yeşilçam çocukları. Erişim adresi: <https://www.istdergi.com/tarih-belge/dunden-bugune-yesilcam-cocuklari>
- UNICEF. (2001). *The state of the world's children*. New York: UNICEF.
- Şimşek, G. (2012, Haziran). Post-Modernist anlayışta sosyal dışlanma: Yoksul-çirkin sözleşmesi. *ISIC 2012: I. Uluslararası Disiplinlerarası Sosyal Bilimler Kongresi*, 1416- 1424.
- Tartanoğlu, Ş. (2011). Sosyal dışlanma: Küreselleşme perspektifinden bir kavramsallaştırma çabası. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, 0 (42), 1-13.
- Türk Dil Kurumu. (t.y). Yoksulluk. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Topgül, S. (2013). Türkiye'de yoksulluk ve yoksulluğun kadınlaşması. *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 14(1), 1412013277 - 1412013296.
- Türkiye İstatistik Kurumu. (2013, 02 Nisan). Çocuk İşgücü Anketi Sonuçları 2012. Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni, 13659. Erişim adresi: <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Cocuk-Isgucu-Anketi-Sonuclari-2012-13659>
- Yüksel-Kaptanoğlu, İ. ve Ergöçmen, B. A. (2012). Çocuk gelin olmaya giden yol. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 15 (2), 128-161.

Korku Sinemasında VR Teknolojisinin Kullanımı: "The Conjuring 2" Ve "The Conjuring 2 VR Experience" Filmlerinin Simülasyon Kuramı Çerçevesinde Mizansen Eleştirisi

The Use Of VR Technology In Horror Cinema: Mise En Scene Criticism Of The Films "The Conjuring 2" And "The Conjuring 2 VR Experience" Within The Framework Of The Simulation Theory

Buğra Mert Alkayalar¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 26.09.2022 | Kabul Tarihi: 10.12.2022

Özet

Virtual Reality (Sanal Gerçeklik) teknolojisi, gerçeğe yakın bir şekilde sanal ortamlar yaratmakta ve kullanıcılara aktif bir deneyim sunmaktadır. Bu sanal deneyim yeni bir gerçeklik yarattığı ve gerçekle kurmacanın birbirine karışmasına sebep olduğu için simülasyon kuramından faydalanılması uygun görülmektedir. Günümüzde pek çok alanda kullanılmaya başlayan VR teknolojisinden sinemada da faydalanılmaya başlanmıştır. Sinemada temel mesele gerçeği beyaz perdeye yansıtmaktır. Gelişen teknolojilerle yakından ilişkili olan sinema, henüz sınırlı sayıda örnek vermiş olsa da VR teknolojisi ile klasik iki boyutlu filmlere oranla daha gerçekçi filmler yaratmaya başlamıştır. Korku sinemasında da izleyiciyi korkutmak için başka bir gerçeklik sunarak izleyiciyi o gerçekliğe çekebilmek oldukça önemlidir. Bu nedenle korku sinemasında da VR film örnekleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu araştırmanın konusu yeni ve gelişmekte olan VR (Sanal Gerçeklik) teknolojisinin korku sinemasında kullanımını, yeri olarak belirlenmiştir. Bu konu ise *The Conjuring 2* (Korku Seansı 2, James Wan, 2016) filmi ile bu filmin reklam çalışması olan *The Conjuring 2 VR Experience* (Korku Seansı 2 VR Deneyimi, Warner Bros. Pictures, 2016) kısa filmi üzerinden, Baudrillard'ın simülasyon kuramı çerçevesinde, öğrenilmeye çalışılmıştır. Çalışmada öncelikle simülasyon kuramına, VR Teknolojisine ve korku sinemasına değinilmiştir. Sonrasında ise VR teknolojisinin korku sinemasındaki kullanımını ve yerini görebilmek için *The Conjuring 2* ile *The Conjuring 2 VR Experience* filmleri anlatı yapıları ve korku ikonlarını kullanımları yönünden mizansen eleştirisi yapılarak karşılaştırılmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Sanal Gerçeklik, Korku Sineması, Mizansen, Conjuring, Simülasyon*

Abstract

VR (Virtual Reality) technology, creates virtual environments Since this virtual experience creates a new reality and causes reality and fiction to mix together, it is considered appropriate to use simulation theory. VR technology, which to be used in many fields today, has also started to be used in cinema. The main in cinema is to reflect reality on the white screen. Closely associated with developing technologies, although cinema has provided a limited number of examples, it has begun to create more realistic movies with VR technology compared to classic two-dimensional movies. In horror cinema, it is very important to attract the audience by presenting another reality to scare the audience. For this reason, examples of VR movies have started to appear in horror cinema. The subject of this research has been determined as the use and location of the new and developing VR (Virtual Reality) technology in horror cinema. This subject has been approached, within the framework of Baudrillard's simulation theory, through *The Conjuring 2* (James Wan, 2016) and the short film *The Conjuring 2 VR Experience* (Warner Bros. Pictures, 2016), which is the commercial of this movie. The study focused primarily on simulation theory, VR Technology and horror cinema. Then, in order to see the use and place of VR technology in horror cinema, *The Conjuring 2* and *The Conjuring 2 VR Experience* films were compared by mise-en-scene criticism in terms of their narrative structures and use of horror icons.

Keywords: *Virtual Reality, Horror Cinema, Mise-en-scene, Conjuring, Simulation*

¹ Arş. Gör., İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat Ve Tasarım Fakültesi, b.alkayalar@iku.edu.tr, Orcid: 0000-0002-1189-2863

Giriş

VR (Virtual Reality) teknolojisi yani "sanal gerçeklik" uzun bir gelişim sürecine sahip olsa da günümüzde gerçeğe en yakın görüntüyü ve gerçeklik hissiyatını sunmaya çalışan en son teknolojidir. Bu teknoloji sayesinde izleyici bizzat bilgisayarın oluşturduğu sanal dünyayı deneyimleyen kişi haline gelmektedir. Böylece kişi kendi gerçekliğinden kopararak başka bir gerçekliğe geçiş yapar (Dönmez ve Erkılıç, 2019, s.41). Bu da gerçek ile simülasyon arasındaki sınırları silikleştiren bir durumdur. Yapılan deneyler sonucunda, sanal gerçekliğin yalnızca insanların gerçeklik sınırlarını değil, aynı zamanda hayvanların da gerçeklik sınırlarını silikleştirdiği gözlemlenmiştir (Ağaoğlu Ercan, 2019, s.117). Sınırların silikleşmesi, gerçekliğe odaklanan sinema için de önemli olduğundan dolayı halen gelişmekte olan VR teknolojisinin kullanıldığı pek çok alandan (eğitim, sağlık, askeri vb.) birisi de sinemadır. Sinemada gerçeklikle olan ilişkiyi değiştirebilen ve görsel sınırlılıkları aşan VR ve benzeri teknolojilerin sinemayı ortadan kaldıracağını düşünen bir kesim olsa da VR filmler yapılmakta ve geliştirilmektedir (Erkılıç, 2017, s.61-62). VR filmler, henüz sınırlı sayıda ve kısa süreli olsalar da deneyimleyen izleyicilerin filmdeki gerçeklik ile özdeşleşmelerini başarmaktadırlar. VR teknolojisi özellikle 360 derece görüş imkanını sağladığı için izleyici/deneyimleyen filmdeki sanal ortamda kendi iradesini kullanarak istediği noktalara odaklanabilmektedir, hatta karakter konumuna geçebilmektedir (Dönmez ve Erkılıç, 2019, s.49-50).

Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramına göre; simülasyonlar ne gerçektir ne de sahtedir. Gerçeğe özgü düşselliği, gerçeği simetrik bir şekilde yeniden üretebilmek amacıyla tasarlanmış bir ikna makinesidir (Baudrillard, 2011, s.30). Gerçeklikle olan ilişkimizi kesen bu ikna makinesi ile insanlık, gerçek ile kurmacanın ayrımının ortadan kalktığı bir hiper gerçekliğe/simülasyon çağına geçiş yapmaktadır (Baudrillard, 2011, s.15). Baudrillard bu düşüncesiyle birlikte sinemanın da başlı başına bir simülasyon olduğunu öne sürmektedir. Ona göre her geçen gün gelişen teknolojilerle sinema gerçekçi olana bir adım daha yaklaşmaktadır (Baudrillard, 2011, s.74-77). VR filmlerde çoklu bakış açısına sahip olan ve aktif katılımcı haline gelen izleyiciler sinemada hipergerçeklikle deneyimlemektedirler. Yeni teknoloji bu hipergerçekliği 360 derece çekim imkânı sağlayan kameralar ve VR gözlükler aracılığıyla sinemada yaratmaktadır (Özdemir, 2019, s.58).

İnsan, hayatın başlangıcından bu yana karanlıktan ve bilinmeyenden korkmaktadır. Korku, insanın içinde olan ve farklı biçimlerde ortaya çıkabilen bir duygudur (Kaplanoğlu ve Kule, 2021, s.1170). Korku sineması da bu korku duygusunu farklı biçimlerde ortaya çıkarmak ve seyirciyi korkutmak için var olan her türlü imkândan yararlanmaktadır (Aydın Çağlayan, 2020, s.545-546). Karanlığın, ıssızlığın ve bilinmeyenin beraberinde getirebilecekleri tehlikeler beyaz perdeye yansımaktadır. Bunu yaparken de korku türünün yazılı ve sözlü geçmişinden yararlanılmaktadır. Sinema korkunun bu geçmişini görsel ve sesli olarak aktaran son teknolojidir. Ancak hikayelerle birlikte geçmişteki kötü şöhreti de sinemaya geçmiştir. Kötü şöhreti nedeniyle de sinemada korku, kendini kabul ettirmekte en çok zorlanan türdür. Kendisine ait salt bir kitlesi vardır (Odell ve Blanc, 2011, s.13). Buna rağmen sinemada korku türü günümüzde popülerliğini sürdürmektedir. Her sene birçok korku filmi sinemalara ve dijital platformlara gelmektedir. Ayrıca türdeki yeni biçimsel ve anlatsal denemeler ile de festivaller ve eleştirmenlerin gözündeki kötü şöhreti ortadan kalkmaya başlamıştır (Vanity Fair, 2019).

Bir tür sineması olan korku sinemasının seyirci kitlesi özellikle korkmak ve devamında da bu duygudan arınmak için korku filmi izlemektedir (Abisel, 1995, s.131-132). Her ne kadar tehlikenin gerçek olmadığının bilincinde güvenli bir ortamda izliyor olsa da filmin büyüğü ve oluşturduğu gerçeklik sayesinde film boyunca filmde yer alan korkutucu "sanal dünyaya" kendini kaptırmaktadır. Fakat bu sanal dünyanın korkutabilmesi için olabildiğince gerçekçi olması gerekmektedir. Sinemada korku türü bu nedenle doğuşundan bu yana teknolojik gelişmeleri yakından takip etmiş ve en kısa zamanda filmlerine entegre etmiştir. Özel efektler, plastik makyaj, ışık oyunları vb. korku filmlerinde korkuyu yaratmak için kullanılan temel öğelerdir. Ancak her yeni teknoloji zaman geçtikçe bir noktada izleyiciye sıradan gelmeye başlamaktadır. Günümüz korku sineması da sıradanlığı kırmak ve daha korkutucu bir deneyim sunabilmek için VR teknolojisinden yararlanmaya başlamıştır. Henüz örnekleri sınırlı olup gelişmekte olan bir teknolojidir. 2015 yapımı *Paranormal Activity: The Ghost Dimension* (Paranormal Activity 5 Hayalet Boyutu, Gregory Plotkin, 2015) ve 2016 yapımı *The Conjuring 2* filmlerinin tanıtım çalışmalarını etkileyici bir hale getirmek için filmleriyle bağlantılı kısa VR deneyimi filmleri hazırlanmıştır (Dönmez ve Erkılıç, 2019, s.51).

Sinemada VR teknolojisinin kullanımı henüz sınırlı ve gelişmekte olduğu için bu konu üzerine yapılan çalışmalar da azdır. Bu nedenle de incelenmesi gereken bir konu haline gelmektedir. Çalışmanın amacı gelişmekte olan VR teknolojisinin korku sineması özelinde yerini ve etkisini öğrenmeye çalışmaktır. Özellikle

VR teknolojisini gerçeklik algısını ve anlatısını değiştirdiği göz önüne alındığında VR teknolojisini sinemaya etkisini gözlemlemek önemlidir. Bu çalışmada sinemanın türlerinden biri olan korku türünde VR teknolojisini kullanım şekli, gerçeklik hissiyatı ve korku anlatısına olan etkisi incelenecektir. Bu inceleme de The Conjuring 2 ve The Conjuring 2 VR Experience filmleri üzerinden yapılacaktır. Örneklerin az oluşu nedeniyle çalışma, aynı yıla ait ve hikayeleri birbiriyle bağlantılı filmlerle sınırlandırılmıştır. Bu iki film anlatı yapıları ve korku ikonlarını kullanım şekilleri yönünden mizansen eleştirisi yöntemiyle incelenip karşılaştırılacaktır. Karşılaştırma sonrasında VR teknolojisini korku sinemasında kullanımı ve yeri konusunda bir sonuca varılmaya çalışılacaktır. Türkiye'deki literatür incelendiğinde VR teknolojisi yeni ve gelişmekte olan bir teknoloji olduğu için üzerine yapılan çalışmaların az sayıda olduğu dikkat çekmektedir. Korku sineması üzerine Türkiye'deki literatüre bakıldığında ise içerik çeşitliliği yönünden zayıf kalmaktadır. Ayrıca "Mizansen Eleştirisi" yönteminin de diğer eleştiri yöntemlerine nazaran daha az tercih edilmekte ve hatta her kaynakta eleştiri yöntemi olarak kabul edilmediği gözlemlenmektedir. Bu nedenlerden dolayı korku sinemasında VR teknolojisini kullanımını üzerine bir çalışma yapılması literatüre hem nicel hem de nitel olarak katkı sağlanması açısından önem arz etmektedir.

1. Yöntem

Çalışmada temel alınacak filmler James Wan'un The Conjuring 2 ve The Conjuring 2 VR Experience isimli korku filmleridir.

Çalışmadaki filmler Baudrillard'ın simülasyon kuramı (Baudrillard, 2011) çerçevesinde mizansen eleştirisi (Bordwell ve Thompson, 2020; Gibbs, 2002; Kabadayı, 2018; Mascelli 2007) yapılarak incelenecektir. Altuğ Kaan Paçacı'nın "Film Eleştirisinde Yöntem ve Mizansen Eleştirisi" adlı Yüksek Lisans Tezi'nde de (Paçacı, 2019) bu eleştiri yöntemi detaylı bir biçimde yer almaktadır. Mizansen eleştirisi yöntemi ile inceleme yapılırken filmlerdeki mekan tasarımları, çekim ölçekleri ve çerçeveleme, kostüm ve makyaj, kurgu, ses ve müzik öğeleri ele alınacaktır.

Çalışmada simülasyon kuramı, VR teknolojisi, korku sineması ve mizansen eleştirisi açıklanacaktır. Açıklamalar sonrasında ise "Korku Filmleri" evreninden "The Conjuring 2 filmleri" örnekleme alınarak örneklem üzerinden görsel anlatı yapısına ve korku ikonlarını kullanıma yönelik karşılaştırmalı mizansen eleştirisi yapılacaktır. Mizansen eleştirisi sonrasında elde edilen veriler karşılaştırılıp bir sonuca varılmaya çalışılacaktır.

2. Simülasyon Kuramı ve Hipergerçeklik

Sinemada gerçekçiliğin (realizmin) kökleri sinemanın ilk yıllarına dayanmaktadır. Başlarda biçimciliğin baskın olduğu sinema sanatında Vertov, Vigo gibi yönetmenlerin hayatın kendisini öne çıkarmasıyla, gerçekçiliği savunmasıyla gerçekçi film kuramının temelleri atılmıştır. Ancak bu kuramı politik atmosferinden arındırıp kapsamlı bir hale getiren Andre Bazin ile Siegfried Kracauer olmuştur (Andrew, 2010, s.187-189). Kracauer'e göre sinema diğer sanatların aksine var olanı değiştirmez, var olanın farklı noktalardan keşfedilmesini sağlar. Sinema, var olanın pek çok farklı açıdan aktarıldığı bir medyumdur. Böylece izleyici gerçeğin daha önce görmediği kısımlarını deneyimler veya gerçeğin görmediği kısımlarını merak eder (Andrew, 2010, s.193-203). Bazin, sinemanın gerçeğin sanatı olduğunu, bu gerçeği oluşturanın da ortamın kendisi olduğunu öne sürmüştür. Filmin gerçekliğin birebir kopyası olmadığını, gerçekliğin filme nasıl yansıdığını açıklamaya çalışmıştır (Andrew, 2010, s.229-234). Biçimcilerin aksine montajı değil, mizansenini sinema anlayışının timeline oturtmuştur. Odak derinliği ile plan sekansın izleyiciyi daha çok etkilediğini, filmin dünyasına soktuğunu ve aktif hale getirdiğini öne sürmüştür (Monaco, 2001, s.386). Bu kuram üzerinden bakıldığında günümüzdeki teknolojilerin izleyicileri gerçekliğe yaklaştırma çabasının sinemanın ilk zamanlarından bu yana var olduğu görülmektedir.

Jean Baudrillard, günümüzde gerçekliğin sonsuz sayıda yeniden üretiminin matrisler, minyatürleşmiş sistemler ve hızla gelişmekte olan teknoloji sayesinde gerçekleştirilebildiğini söylemektedir. Bununla birlikte ona göre tek bir gerçeklik var olmayacağı için "ideal gerçek" düşüncesi yerini işlemsel gerçeğe bırakmaktadır. Sentetik yollarla üretilen bu gerçekliği hipergerçeklik olarak adlandırmaktadır. Hipergerçekliğin ortaya çıkışıyla birlikte insanlık sanal gerçekliklerin yani simülasyonların yer aldığı bir çağa, Baudrillard'ın adlandırmasıyla "simülasyon çağına" geçiş yapmıştır (Baudrillard, 2011, s.14-15). Modern toplumun yarattığı ve savunduğu gerçeklik ilkesi bu sanal gerçeklik aşamasına, simülasyon çağına geçişle birlikte zayıflamıştır. Simülasyon çağına geçişten itibaren gerçeklik ilkesi mutlak gerçekliğin bozulmuş bir versiyonu olarak görülmektedir (Adanır, 2008, s. 60-61).

Baudrillard, hipergerçeklik ve simülasyon çağı hakkındaki söylemleri ile birlikte simülasyon kuramını ortaya

çıkarmıştır. Bu kurama göre, simülasyonlar gerçek ile kurmaca arasındaki ayrımı ortadan kaldıran, gerçeği birebir yeniden üretebilen ikna makineleridir (Baudrillard, 2011, s.30). Gerçeğin kendisi değildir, varmış gibi yapar. Simülasyon evreni gerçeklikten parçalar, izler taşır (Adanır, 2004, s.105). Ancak simülasyon ile gerçeğin ayrımını yapabilmek neredeyse imkansızdır. Hiçbir şekilde maddi bir sistemle bağlantısı olmayan bu simülasyonun yalıtılmasını imkânsız hale getiren ise gerçekten başka bir şeyi bilmeyen, düşünemeyen ve sadece gerçeklikte var olabilen düzendir (Baudrillard, 2011, s.41-42).

Simülasyon çağı yani hipergerçeklik medyadan, teknolojiden, internetten ve filmlerden oluşan bir sanal evrendir. Bu evrendeki gerçeklik bir yanılsamadan meydana gelmektedir ancak bu yanılsamanın kanıtlanması imkansızdır (Aydın, 2019, s.352). Baudrillard her ne kadar bu kuramı teknoloji bu kadar ilerlememişken ortaya koymuş olsa da günümüzdeki gelişmeler ile güçlü bir şekilde uyum sağlamaktadır. Günümüzdeki VR teknolojisinin sunduğu sanal gerçeklik veya hologram teknolojisi yanılsamasından ayrımı imkânsız gerçeklikler, simülasyonlar sunmaktadır. Bu simülasyonlar ise eğlence sektöründen önce eğitim ve sağlık gibi önemli alanlarda test edilmeye ve kullanılmaya başlanmıştır.

Simülasyon çağı, sanal gerçeklik teknolojisi yani VR henüz başlangıç ve test aşamasındayken eğlence sektörünün bir parçası olan sinemaya bilim-kurgu filmleri aracılığıyla yansımaya başlamıştır. *Tron* (Tron, Steven Lisberger, 1982), *Total Recall* (Gerçeğe Çağrı, Paul Verhoeven, 1990), *The Lawnmower Man* (Bahçıvan, Brett Leonard, 1992), *The Matrix* (Matrix, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999), *EXistenZ* (Varoluş, David Cronenberg, 1999) vb. popüler bilim-kurgu filmlerinde konu ve hikâye olarak yer alan simülasyon ve sanal gerçeklik, günümüze uygun bir biçimde yer almıştır. Bu filmlerde geleceğe yönelik tutarlı öngörülerde bulunulmuştur (Ağaoğlu Ercan, 2019, s.124-125).

3. Korku Türünün Sinemada Yeri

İnsanlığın ilk zamanlarından bu yana korku temel duygulardan birisi haline gelmiştir. Karanlık, ateş, yalnızlık vb. doğal etkenler insanlığın korkusunun temeli haline gelmiştir. Bu korku duygusu pek çok duygu gibi yaşama ve insanların uğraşlarına da yansımıştır. Sinema da bu alanlardan birisidir (Kaplanoğlu ve Kule, 2021, s.1170). Sinemada korku türü diğer türlerin aksine Avrupa'da doğup dünyaya yayılmıştır. Sık sık üretilen ve ucuz maliyetle de çekilebilen popüler bir tür olsa da içerdiği şiddet öğeleri ve korku unsurları sebebiyle tepkili yaklaşılan bir tür haline gelmiştir. Eleştirmenlerin olumsuz eleştirilerinin hedefi olmuştur (Abisel, 1995, s.116). Kötü şöhretinin oluşumunda yararlandığı yazılı ve sözlü kaynaklar da etkili olmuştur. Korku türündeki edebiyat eserleri ve söylenceler bu türün senaryolarının faydalandığı kaynaklardır. Bu sebeple de bu kaynakların kötü şöhreti direkt olarak korku sinemasına da geçmiştir. Kötü şöhreti türün kendini kabul ettirmesini oldukça zor bir hale getirmiştir. Ancak buna rağmen kendine ait bir kitle geliştirmeyi başaran korku türü sinemada popülerliğini korumaktadır (Odell ve Blanc, 2011, s.13).

Korku filmlerinde her şeyden önce temel amaç izleyenleri korkutmaktır. Bunu yaparken de her türlü imkândan faydalanmaya çalışılır. Karanlık, tekinsiz yerler, canavarlar, vahşet vb. öğelere hikayelerde ve sahnelerde yer verilir. Ses efektleri, ışık oyunları, prodüksiyon tasarımı, özel efektler gibi teknik yollarla da yaratılan korku atmosferi desteklenmektedir. Korku türünü seven ve izleyen kitle her ne kadar keyif olsa da bu kitlenin bir kısmı, sevmeyenler kadar, korku filmini izlerken veya sonrasında uyku sorunları, günlük hayata olumsuz etki gibi kötü tecrübeler yaşamaktadır. Bu kötü tecrübeler de aslında bir yandan filmlerin istedikleri başarıya ulaştıklarını göstermektedir (Aydın Çağlıyan, 2020, s.545-546).

Korku filmleri ve kardeş türü olan gerilim filmleri, izleyiciyi yalnızca sinematik tatmine ulaştırmakla kalmaz bambaşka hazları da tatmin etmeyi başarır. Bir katilin kovalanması, bir kadının tek başına canavarla mücadelesi, zorbadan alınan intikam vb. bu türün hikayesinde içerdiği pek çok tema izleyiciye farklı yönlerden zevk verebilmektedir. İzleyiciler, duygusal yönden olayla veya karakterle özdeşleşerek gerçek hayatta yaşayamadıkları hazzı ve arınmayı yaşarlar (Hanich, 2010, s.5-8). Filmlerdeki olaylar gerçekte yaşanabilecek nitelikte psikolojik ya da fiziksel şiddet içerebilir veya doğaüstü/fantastik unsurlarla inşa edilmiş olabilmektedir. Temelinde hepsi korku, şiddet veya şok etme içeriyor olsa da sunum biçimi değişiklik gösterir. Korku her zaman şok etkisi yaratacak bir biçimde sunulmaz. Bazen aniden izleyiciye sunulurken bazen de sessiz, sakin veya yavaş bir biçimde bir gösterim yapılabilir. Korkunun birden fazla çeşidi ve sunum biçimi bulunmaktadır (Kawin, 2012, s.3-8).

Korku filminin içeriği veya biçimi fark etmeksizin onu izleyen izleyici önemlidir. Burada film sadece bir araç olup filmdeki duyguları, kaygıları aktif hale getirecek olan izleyen kişinin iç dünyasıdır. Bu nedenle de korku sineması daha geniş bir kitleye hitap edebilmek için temel korkulara ve kaygılara yer vermeye çalışır (Kaplanoğlu ve Kule, 2021, s.1170). Böylece izleyici üzerinde etkili olabilen gerçekçi korkular yaratılabilir. Bu

gerçekçilik ve korku ortam fark etmeksizin izleyiciyi etkisi altına almaktadır. Evinde oturmuş rahatça korku filmi izleyen birisi güvenli bir alanda olduğunun bilincinde olsa da filmin etkisine kapıldığında konfor alanından uzaklaşıp gerilmeye ve korkmaya başlar. Diğer türlerde olanın aksine izleyici karakterle değil durumla özdeşleşme yaşar (Abisel, 1995, s.132). Gerçek hayattan o anda uzaklaşan izleyici filmin yani durumun sonlanmasıyla birlikte bir rahatlama, duygusal bir arınma yaşar. Bu sayede gerginliğinden ve korkusundan kurtulmuş olur. Sinemada korku türünü popüler kılan özelliklerden birisi de budur.

4. VR Teknolojisi ve Sinemada Gerçeklik

VR yani "Sanal Gerçeklik (Virtual Reality)" teknolojisi gelişimini sürdürmekte olan yeni teknolojilerden birisidir. Bu teknoloji sayesinde tamamen bilgisayar ortamında bir gerçeklik oluşturulabilmektedir. İster gerçeğin kopyası isterse yepyeni bir gerçeklik olsun, sınırsız seçenekler mevcuttur. Bireyleri olgusal gerçeklikten sanal bir gerçekliğe aktarabilen bu teknoloji gerçeklik ile sanal arasındaki çizgiyi silik bir hale getirmektedir (Dönmez ve Erkılıç, 2019, s.41). Sınırların ortadan kalkması da direkt olarak Baudrillard'ın simülasyon kuramını hatırlatmaktadır. VR teknolojisinin sunduğu sanal gerçekliğin de bir simülasyon olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda bu simülasyon Baudrillard'ın bahsettiği gibi gerçeklik ile kurmaca olanın ayırımını oldukça zor bir hale getirip sınırları silikleştirmektedir (Baudrillard, 2011, s.30). Yapılan araştırmalarda bu karmaşanın yalnızca insanlar üzerinde değil aynı zamanda hayvanlar ve böcekler üzerinde de etkili olduğu tespit edilmiştir. Onların kaldırabilecek kapasitede bir gerçeklik yaratılabilmektedir (Ağaoğlu Ercan, 2019, s.117).

VR teknolojisi, imersif (sürükleyici) medyanın (Immersive Media, IM) bir parçasıdır. İmersif medya, VR (Sanal Gerçeklik), AR (Arttırılmış Gerçeklik) ve MR (Karma Gerçeklik) isimli 21. yüzyılın gerçeklik üzerine temellenirilmiş üç teknolojisini kapsayan genel tanımlamadır. Televizyon, sinema, video oyunları gibi alışılmış teknoloji yerleşik medya (Established Media, EM) gün geçtikçe imersif medyanın bir parçası haline gelmektedir. İzleyicilere veya oyunculara uzamsal bir farkındalık, daha gerçekçi bir deneyim ile dünya ve daha etkili bir hikaye anlatımı sunabilmek için imersif medya teknolojilerinin örnekleri artmaktadır. Böylece alıcıyı etkin bir konuma getirerek deneyimleyen haline getirir. Ayrıca imersif medya teknolojileri medya ile sınırlı kalmakla birlikte eğitim, tıp, askeri, sanayi gibi alanlarda da kullanılmaktadır. Bu nedenle de imersif medyanın olanakları ve sınırları üzerine çalışmalar devam etmektedir (Kaplan-Rakowski ve Meseberg, 2019, s.143-153).

VR teknolojisinin gelişimi oldukça eskiye dayanıyor olsa da henüz etkili bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır ve geliştirilmeye devam edilmektedir. Bilim insanları bu teknolojiyi yeniden yaratılması fiziksel olarak mümkün olmayan olayları sanal olarak yaratabilmek için kullanılmaktadırlar (Ağaoğlu Ercan, 2019, s.117). Böylece sağlık, teknoloji, eğitim vb. alanlarda faydalı olabilmektedir. Öncelikli olarak üretim amacı da budur. Ancak sonrasında potansiyeli görüldüğünde sanat ve eğlence alanlarında da kullanılmaya başlanmıştır. Gelişen teknoloji ile iç içe olan ve kendini sürekli yenileyen sinema sektörü de VR teknolojisini kullanmaya başlamıştır. Henüz örnekleri sınırlı olsa da 2015 yapımı *Paranormal Activity: The Ghost Dimension* ve 2016 yapımı *The Conjuring 2* filmlerinin tanıtım çalışmalarını etkileyici bir hale getirmek için hazırlanan kısa VR deneyimi filmleri bu teknolojinin sinemadaki yerini ve etkisini şimdiden gösterebilmektedir (Dönmez ve Erkılıç, 2019, s.51). Sinema sektöründe çalışanların bir kısmı VR teknolojisinin sinemayı olumsuz etkilediğini ve ileride beyaz perdenin sonunu getirebileceğini öne sürmektedir. Ancak bu konuda kesin bir yargıya varılması henüz mümkün olmamakla birlikte tarihteki her teknolojik gelişme, bir grup insan tarafından olumsuz düşüncelerle karşılaşılabilmektedir. Olumsuz düşüncelere rağmen VR teknolojisinin sinemadaki kullanımı ve gelişimi sürdürülmektedir (Erkılıç, 2017, s.61-62).

VR teknolojisi çeşitli aparatlar ile kullanılmaktadır. Farklı çeşitleri mevcut olsa da kullanıcılar temelde VR gözlük aracılığıyla yaratılan sanal dünyayı deneyimlemektedirler. Bu gözlüğün takılmasıyla birlikte deneyimleyen kişi olgusal gerçeklikten tamamen koparılır. VR gözlük kullanılmadığı sürece sanal gerçeklik olarak tanımlanmamakla birlikte 360 derece sanal tur olarak görülmektedir. Görüş alanında yalnızca cihazda yer alan sanal dünya var olur. Bunun için de yapılan videolar normalin dışında 360 derece görüş sağlayacak biçimde çekilmekte veya yaratılmaktadır. Kullanıcının deneyimi tam olarak yaşayabilmesi için ek olarak kulaklık kullanılmaktadır. Böylece hem görsel hem de işitsel olarak sanal gerçekliğe geçiş yapılabilmektedir. Bu deneyimleme koşulları ve ekipmanları nedeniyle de VR teknolojisi, 3D veya CGI gibi sinemayı destekleyici olmaktan ziyade ayrı bir aktarım aracı haline gelmektedir.

VR filmlerin yaratım süreci ve dinamikleri VR video oyunlarının süreciyle benzerlik göstermektedir. Özellikle bilgisayar üzerinde tasarlanan VR filmler, video oyunlarının sunduğu atmosfere yakınlık gösterebilir. VR filmler VR Gözlük aracılığıyla izlendiği sürece tıpkı VR oyunlardaki gibi karakterin yerine geçme ve yeni bir

dünyada yer alma deneyimi sunar. Ancak benzerliklere rağmen pek çok fark da mevcuttur. VR oyunlarda deneyimleyen kullanıcıya seçim şansı, ulaşılacak bir hedef/amaç sunuluyorken VR film deneyimleyen kullanıcılar filmdeki mekanda sınırlı hareket imkanına ve sunulan hikayeye yalnızca tanık olabileme seçeneğine sahiptir. (Williams ve Love, 2021, s.14-16)

Video oyunlarında üçüncü şahıs gözünden ve birinci şahıs gözünden olmak üzere iki çeşit oynanış biçimi/görüş açısı bulunmaktadır. Üçünü şahısta yönetilen karakteri bütün detayları ile görebiliyorken birinci şahısta oyuncu direkt olarak karakterin gözünden oyunu oynamaktadır. Karakterin görüşünü ancak hikaye içindeki sinematik sahnelerde görebilir. Birinci şahıs görüşü oyuncunun oyunun sanal dünyası ile olan bağına arttırmakla birlikte gerçekliği de olumlu yönde etkiler. Bu nedenle VR oyunlarda da birinci şahıs bakışı tercih edilmektedir. Oyuncu, oyunun dünyasını birebir deneyimleme imkanı bulur. Bulmaca çözümüyle ilerleyen gizem VR oyunları ve korku üzerine kurulu VR oyunları bu deneyimi olabildiğince etkili bir biçimde sunmayı amaçlamaktadır (Daniel, 2020, s.158-159). Alien: Isolation 2014 senesinde çıkan ve birinci şahıs gözünden oynanan bir survival korku oyunudur ancak sonrasında VR için gelen güncellemeler sayesinde VR teknolojisinde de oynanabilmektedir. VR deneyiminin etkiyi artırma biçimi ve miktarı konusunda örnek olarak sunulabilmektedir (Daniel, 2020, s.165-169).

Sinema anlatı bakımından belirli kalıplara sahiptir. Zaman, mekân, çekimler, ölçekler vb. bu kalıplar yönetmenin vizyonu ile şekillenmektedir. İzleyiciler de onlara sunulan bu vizyonu izlemektedir. Ancak VR Teknolojisinin yapısı gereği anlatı yapısı birçok yönden değişiklik göstermektedir. VR teknolojisi için yapılan filmler 360 derece bir görüş sağladığı için herhangi bir çekim açısı ve çekim ölçeği bulunmamaktadır. Bu nedenle mekân algısı da değişmektedir. 2 boyutlu normal bir filmde çekimdeki kararlarla mekân farklı biçimlerde gösterilebilirken VR filmlerde mekânın tamamı sunulmaktadır. Zaman konusunda ise şimdilik hem örnekler kısıdır hem de deneyimlenen filmdeki zaman akışı ile 2 boyutlu sinema filmindeki akış farklıdır. Bunun nedeni de VR filmlerde, 2 boyutlu filmlerden alışık olduğumuz kesme ve kurgu yöntemleri kullanılmamasıdır. Bu sebeplerden dolayı da VR teknolojisinin sinemayla ilişkisi sinemada anlatı unsurları bakımından eleştirilmektedir. Gerçekçi yaklaşanlar VR teknolojisi ile sinemanın ilişkisini savunuyorken biçimciler VR teknolojisine karşı çıkmaktadır (Erkiliç ve Dönmez, 2020, s.324-325).

5. Sinemada Anlatı Unsurları ve Mizansen Eleştirisi

Sinema, görsel ve işitsel yolların ortaklığıyla bir hikâye anlatma sanatıdır. Bu hikâyeler belirli unsurlar çerçevesinde bir bütün haline getirilebilmektedir. Herhangi bir hikâye nasıl kendi içinde bir anlatı yapısına sahipse sinema da aynı şekilde bir anlatı yapısına sahiptir ve bu anlatı yapısı da bahsettiğimiz unsurlardan oluşmaktadır. Sinemada bir filmde anlatı yapısını oluşturan ve bu unsurları şekillendiren ise yönetmendir. Anlatı yapısı yönetmenin vizyonunu yansıtır ve izleyiciye sunulan film de yönetmenin vizyonudur.

Anlatı yapısını yani yönetmenin vizyonunu oluşturan unsurlardan birisi çekimlerdir. Çekimler filmin hikayesinin gösterilme biçimini belirlemektedir. Kameranın konumu, kameranın açısı, çekim ölçekleri, çerçevlendirme gibi teknik çekim unsurları, yönetmenin hikâyeyi canlandırma ve izleyiciye sunma biçimini belirlemektedir. Bu şekilde bir sahneden pek çok farklı anlam yaratılabilmektedir (Mascelli, 2007, s.13-15). Çekim, aynı zamanda filmin başarısını da belirleyen unsurlardan birisidir. Çekim tekniklerinin kullanımına ve yönetmenin vizyonuna göre bir filmin başarısı değişmektedir. Filmin başarısı da doğrudan olarak izleyiciye ve eleştirmenlere bağlı hale gelmektedir. Filmin yarattığı duyguyu, izleyicinin filmi izlerken katılım isteği gösterip göstermediği yani ilgisini ve filmin akıcılığını çekim unsurları konusunda yapılan tercihler etkilemektedir (Mascelli, 2007, s.68). Bu durum bütün filmler de olduğu gibi korku filmleri için de geçerlidir. Hikayedeki korku duygusunun izleyiciye geçmesi ve etkili bir şekilde aktarılabilmesi için çekim unsurlarının doğru ve yerinde belirlenmiş olması önemlidir. Bir çekim açısı veya ölçeği bir sahnenin ya da filmin tamamının korku seviyesi ile kendi içindeki gerçekçiliğini pek çok şekilde değiştirebilmektedir.

Akıcılık yani bir diğer adıyla kesintisizlik de filmde anlatı yapısını etkileyen unsurlardan birisidir. Akıcılık, çekilen sahnelerin, sekansların doğru ve uyumlu bir biçimde kurgulanması ile sağlanabilmektedir (Mascelli, 2007, s.71-72). 2 boyutlu filmlerde sahnelerin ve sekansların kurgulanması mümkündür ancak VR teknolojisi için çekilen filmlerde durum biraz daha farklıdır. Mekânın tamamı bir bütün halinde ve keşfedilebilir bir nitelikte sunulduğu için sahne, sekans diziliminden ziyade o mekânda yer alan nesnelerin ve varlıkların düzenlenmesi önem arz etmektedir. Bu nedenle de kurgu anlayışı farklılık göstermektedir. Dolayısıyla akıcılık da farklı yönlerden ele alınmalıdır. VR filmlerdeki deneyimin akıcı olması gerekmektedir. İzleyici aktif bir katılım sağladığı gerçekçi bir dünyaya adım attığı için mekânın iyi kurgulanmış olması gerekmektedir. Korku filmlerinde de akıcılık, kurgu, zaman ve mekân oldukça önemlidir. Özellikle atmosfer yaratımının korku için ağır basıyor oluşu mekâna verilen önemi attırır. Bu nedenle hem 2 boyutlu hem de VR filmlerde mekân

düzenlemesine özen gösterilmelidir.

Kompozisyon, diğer adıyla mizansen, filmin anlatı yapısını oluşturan unsurlardandır. Kelime anlamıyla mizansen, "sahneye koymak" anlamına gelmektedir (Kabadayı, 2018, s.113). Görsel bütünlüğü oluşturacak olan nesnelere uyumu ve düzeni filmin anlatısı üzerinde etkilidir. Aynı zamanda bu nesnelere oyuncuların uyumu ve düzeni de önem arz etmektedir. Hem filmin görsel estetiğini hem de verilmek istenen anlamı direkt olarak etkilemektedir. Kameranın uygun bir biçimde yerleştirilmiş, ışığın doğru bir şekilde verilmiş, sahnenin etkileyici bir şekilde düzenlenmiş ve en önemlisi bütün bunların hikâyeye hizmet etmiş olması kompozisyona yani mizansene bağlıdır. Bu nedenle anlatı yapısındaki diğer unsurları kapsayıcı bir niteliğe sahiptir (Mascelli, 2007, s.207-208). Bordwell ile Thompson'ın *Film Art: An Introduction* adlı kaynağında mizansenin ortam/mekân, kostümler ile makyaj, ışık kullanımı ve sahneleme (oyunculuk, çerçevede hareket vb.) olmak üzere dört ana kategori üzerinden incelendiğinden bahsedilmektedir ancak Gibbs'in *Mise-en-scene: film style and interpretation* adlı kaynağında kamera hareketleri, çerçeveleme, dekorlar vb. de mizansenin öğelerine dahil edilmektedir. Bu nedenle literatürde mizansen öğeleri değişiklik gösterebilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2020, s.115-140; Gibbs, 2002, s.5-26).

Mizansen eleştirisi, adından da anlaşılacağı üzere mizansen üzerinden yapılan bir film eleştirisi yöntemidir. Belirlenen filmdeki veya filmlerdeki mizansen öğeleri ayrıntılı olarak incelenir ve bu inceleme üzerinden bir eleştiri, çözümleme yapılır. Bu eleştiri yöntemiyle filmin yönetmenin tercihleri irdelenir. Sahneye konan her şey yönetmenin vizyonuna ve anlatmak istediği hikâyeye hizmet etmektedir. Mizansen, aydınlatma, ışık, kostüm, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, oyuncular, dekor gibi sahnede gözükken bütün öğelerden oluştuğu için mizansen eleştirisinde konu, film çekimi ve film biçimi arasındaki ilişki incelenip değerlendirilmektedir. Yönetmenin çekim ölçeğindeki tercihlerin, filmin müzik kullanımının, oyuncu seçimlerinin ve hareketlerinin, ışık kullanımının ve kurgunun, yani kısacası filmin yapımlarındaki tercihlerin incelenmesiyle mizansen eleştirisi yapılabilmektedir (Kabadayı, 2018, s.114-116).

Her film türünde olduğu gibi korku filmlerinde de mizansen önemli bir yere sahiptir. Özellikle görselliği oluşturan dekor ve mekân izleyiciyi korkutacak atmosfer yaratımının unsurlarındandır. İssiz, tekinsiz ve ürkütücü mekanlar korku filmlerinin temelini oluşturur. Bu tehlikeli mekâna yerleştirilen oyuncu ya da canlandırdığı yaratık ve konumu korku duygusunu oluşturmaktadır (Abisel, 1995, s.168-171). Kurgu, tempo, ışık, ses, anlatı, kamera teknikleri, ses efektleri gibi mizansenin oluşturan sinematik kodlar ile korku malzemesi meydana getirilmektedir. Korku ve şok gibi duyguları yaratabilmek için atlamalı kurgu, gölgeli aydınlatma, röntgenci kamera çekimi, makyaj, mekanik animasyon vb. estetik anlatı unsurlarından faydalanılmaktadır (Cherry, 2014, s.63-64). Bu unsurlar istenilen korku duygusunu ve filmin hikayesini izleyiciye etkili bir şekilde aktarabilmek için gereklidir.

6. VR Korku Filminde Mizansen

The Conjuring 2 (2016), ünlü şeytan bilimciler Ed ve Lorraine Warren'ın gerçek vakalarından birisi olan Enfield Olayı'nı temel alan korku ve gerilim türlerinde bir filmidir. Filmde, kötü niyetli ruhlar tarafından rahatsız edilen dört çocuk ve bir de anneleri Warren çiftinden yardım isterler. Warren çifti hem bu aileye yardım etmeye çalışmaktadır hem de daha tehlikeli bir varlıkla yüzleşmek zorundadır (*The Conjuring 2*, par.1). Yönetmenliğini, *Saw* (Testere, James Wan, 2004), *Insidious* (Ruhlar Bölgesi, James Wan, 2010) ve *The Conjuring* (Korku Seansı, James Wan, 2013) gibi filmlerin yönetmeni olan James Wan üstlenmiştir (James Wan).

The Conjuring 2 VR Experience kısa filmi 2016 yılında Warner Bros. yapım şirketi tarafından *The Conjuring 2* filminin tanıtımını etkili bir şekilde yapabilmek amacıyla YouTube platformu üzerinde yayınlanmıştır (*Experience "The Conjuring 2"*, 2016). Filmin süresi 3 dakika olup oldukça kısa bir süreye sahiptir. Adından da anlaşılacağı üzere (*VR Experience*) filmde ziyade sanal gerçeklik deneyimi sunmak amacıyla yaratılmıştır. Buna rağmen VR teknolojisi ile yapılan film örnekleri sınırlı ve gelişmekte olduğu için bu kısa deneyim-tanıtım videosunu bir VR kısa filmi olarak ele alınabilmektedir. Bu bölümde *The Conjuring 2 VR Experience* kısa filmi tanıtımını yaptığı *The Conjuring 2* filmiyle anlatı yani mizansen öğeleri üzerinden inceleyip karşılaştırılacaktır. VR kısa filmi 3 dakikalık kısa bir süreye sahip olduğu için kısa filmde yer alan mizansen öğeleri üzerinden gidilecektir.

6.1 Mekân Tasarımı



(Görsel 1. "The Conjuring 2 VR Experience" açılış sahnesi)

VR kısa filmin açılış sahnesinde, görsel 1'de görüldüğü üzere uzun metraj filmdeki olayların gerçekleştiği evin önünde sisli bir sokakta The Conjuring 2 filminin yönetmeni James Wan izleyiciyi karşılamaktadır. Kısaca izleyicilere hoş geldin mesajı vererek iyi seyirler diler. Öncelikle bu açılış sahnesi kısa filmin görsel yapısı bakımından bir fikre varılmasını sağlar. İlk bakışta James Wan'un yer aldığı mekânın yapaylığı göze çarpmaktadır. Ortamın tamamen bilgisayar ortamının yaratılmış olduğu fark edilmektedir (Veer VR Blog, 2017). Uzun metraj versiyonda ise görsel 2'deki çekim öncesi hazırlıkta görüldüğü üzere ev ve sokak ortamı WB stüdyolarında gerçek boyutlarda kurulan bir sette yaratılmıştır (Catholic Priest Blesses, 2015).



(Görsel 2. "The Conjuring 2" WB stüdyolarında çekim öncesi hazırlığı)

VR kısa filmde mekânın bilgisayar ortamında yaratılmış olması nedeniyle sinematografideki yapaylık göze çarpmaktadır. Bu yapaylık da ilk bakışta korku hissiyatını olumsuz etkilemektedir. Bunun nedeni de filmin gerçekçiliği ile korku hissiyatının doğru orantılı olmasından kaynaklanmaktadır.



(Görsel 3. "The Conjuring 2" filminden evin ve yer aldığı sokağın gözüküğü bir kare)

Uzun metraj filmde yer alan sokağa görsel 3'te bakıldığında tamamen gerçek olduğu için izleyicide yarattığı tekinsizlik ve ürperti hissiyatı olumlu yönde etkilenmektedir. Bu da mizansende mekân yaratımında gerçekçiliğin önemini vurgulayan bir örnektir.



(Görsel 4. "The Conjuring 2 VR Experience" filminde evdeki ilk sahne)

VR kısa filmde yer alan ilk mekân, uzun metraj filmdeki olayların geçtiği evin oturma odasıdır. Ancak görsel 4'te yeniden fark edildiği üzere mekân tamamen bilgisayar ortamında yaratılmış yapay bir ortam olarak sunulmaktadır. Burada mekânın verdiği gerçekçilik hissiyatı sunulduğu bağlama göre değişiklik gösterebilmektedir. VR teknolojisiyle yapılan filmler izleyiciyi/katılımcıyı gerçek dünyadan soyutlamak için VR gözlük ve kulaklık aracılığıyla izlenilmesi için yapılmaktadır. Böyle bir bağlamda, mekân sanal olsa da başarılı bir şekilde yaratıldığı sürece izleyici bu sanal gerçekliği hakikat kabul edeceği için olumsuz etkilenme olasılığı azalmaktadır. Bunun nedeni Baudrillard'ın simülasyon kuramında bahsettiği gibi gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırın silikleşmesi olarak gösterilebilir. VR kısa filmde yaratılan sanal gerçeklik, gözlük ile deneyimleyen kişi için hakikate dönüşmektedir. Ancak bu VR kısa filmin izlendiği bağlam herhangi bir bilgisayar, telefon veya televizyon ekranı olduğunda gerçekliğin farkındalığında bu sanal gerçeklik izleniyor olacağı için korku hissiyatı, atmosferi olumsuz yönde etkilenmektedir. Kısacası VR filmlerindeki mekanların bilgisayar ortamında yaratılmış olması, başarılı olduğu ve gerçek dünyadan soyutlanarak izlendiği sürece gerçeklik hissiyatı, korku seviyesi ve mizansen yönünden bir sorun teşkil etmemektedir. Ek olarak mekân gerçek olmayınca filmin yönetmeninin prodüksiyon yönünden yükü azalmaktadır. Buna rağmen filme ve hikâyeye dair vizyonunu görsel açıdan yansıtabilmesi için VR filmin dijital tasarımını yapan ekibi iyi bir şekilde yönlendirebilmesi gerekmektedir.

6.2. Çekim Ölçekleri ve Çerçeveleme

VR kısa filmde bir diğer mizansen unsuru ise izleyiciye/katılımcıya 360 derece bütün mekânı görebilme imkânı sunuluyor olmasıdır. 2 boyutlu bir filmde yönetmen ile görüntü yönetmeninin belirlediği çekim açıları, çekim ölçekleri ve çerçeveleme ile sunulan görüntü izleyiciye sunulmaktadır. Bu da yönetmenin vizyonunu yansıtan, hikâyenin aktarımını etkileyen bir mizansen unsurudur. Ancak VR filmlerde öncelikli amaç izleyiciyi bir katılımcı haline getirerek tamamen başka bir gerçekliğe, bir simülasyonun içine yerleştirmek olduğu için filmler 360 derece izlenebilecek şekilde yaratılmaktadır/çekilmektedir. Yönetmenin çerçeveleme ve çekim tercihlerinin ortadan kalkıyor olması sinema sektöründe bir kesim tarafından olumsuz karşılanmaktadır. Bu VR kısa filminde de ilk sahnedeki oturma odasını 360 derece gözlemlene imkânı sunulmaktadır. Çekim tercihleri ortadan kalktığı için de oturma odasının tasarımının ve aydınlatmasının başarılı bir şekilde yapılmış olması daha çok önem kazanmaktadır.



(Görsel 5. "The Conjuring 2" filminde oturma odasında geçen bir sahnede çerçeveleme)

Uzun metraj filmde mekâna dair her şey gerçek nesnelere dayanmaktadır. Ev bir setin içinde yer alsa da gerçekten inşa edilip dekore edilmiş bir ortamdır. Görsel 5'te görüldüğü gibi VR kısa filmdeki oturma odasının birebir aynısı uzun metrajda bulunmaktadır. Ancak yönetmenin ve görüntü yönetmeninin tercihleriyle oluşturulmuş bir çerçeveleme ile izleyiciye sunulmaktadır. Sunulan çerçevede geniş plan kamera çekimi, mekânı aydınlatma tercihleri ve çekim sonrası kurguda renklendirme (color grading) işlemi yer almaktadır. Kısacası bir çerçevelemede filmin atmosferini doğru yansıtabilmek için pek çok mizansen unsuru uygulanmaktadır. VR kısa filmde ise bu mizansen unsurları, her ne kadar bilgisayardaki programda da aşamalar olsa da tamamen dijital ortamda yaratılmaktadır.

VR kısa filmin yayınladığı YouTube platformundaki yorumlar baz alındığında, VR kısa filmin pek çok kişi için oldukça korkutucu ve başarılı olduğu gözlemlenmektedir. Ancak buna rağmen filmin bazı yönlerine dair olumsuz yorumlar da yapılmıştır. Yaratılan simülasyon evrenine geçiş yapanların bir kısmı 360 derece görüş imkânı nedeniyle korkunç anları kaçırdıklarından bahsetmektedirler (Youtube, 2016). Bill Wilkins ve Rahibe karakterlerinin korkutma amacıyla aniden belirdiği anlarda odanın başka yönüne bakan izleyiciler/katılımcılar bu karakterleri görememiş olup yalnızca korkuyu destekleyen ses efektini duymuşlardır. Bu da VR teknolojisinin 360 derece sanal bir dünyayı keşfetme imkanının olumsuz bir yanını göstermektedir. İki boyutlu bir filmde yönetmen filmde odaklanılması gereken önemli yerleri çekim tercihleri ile çerçeveleyip seyirciye sunmaktadır. Böylece izleyicinin herhangi bir sahne kaçırma ihtimali ortadan kalkmaktadır.

6.3. Kostüm ve Makyaj



(Görsel 6. "The Conjuring 2 VR Experience" filminde oturma odası sahnesinde korku yaratma amacıyla aniden karşımıza çıkan Bill Wilkins karakteri)

Kostüm ve makyaj korku filmleri için önemli mizansen unsurlarındandır. İzleyicinin korkması için başarılı ve gerçekçi bir plastik makyaj yapılması gerekmektedir. VR kısa filmde de korku öğesi olarak uzun metrajın hikayesinde yer alan Bill Wilkins ve Rahibe karakterleri karşımıza çıkmaktadır. Görsel 6'da görüldüğü üzere VR versiyonunda ortam tamamen bilgisayar ortamında yaratılmış olmasına rağmen karakterlerin gerçek insanlar olduğu anlaşılmaktadır. Açılış sahnesinde bizleri karşılayan yönetmen James Wan gibi korku karakterleri de ayrıca çekilip sanal ortama yerleştirilmiştir. Uzun metrajdaki kostüm ve makyajları ile birebir aynı karşımıza çıkan karakterler bu sayede sanal gerçeklikte de uzun metrajdaki korku duygusunu yaratabilmektedir. Ancak tabii ki bu değerlendirme yalnızca mizansenin kostüm ve makyaj unsurları için geçerlidir. Aynı olmayan diğer unsurlar korku duygusunu farklı bir biçimde etkileyebilmektedir.



(Görsel 7. "The Conjuring 2" filminde Bill Wilkins karakteri)

6.4. Kurgu

Mizansen unsurlarından bir diğeri olan kurgu, sahnelerin anlamlı bir bütün oluşturarak filmin son formuna kavuşmasını sağlamaktadır. İki boyutlu bir film için sahne geçişlerinin hem çekim öncesinde hem de kurgu esnasında doğru planlanmış olması çok önemlidir. Bu geçişler göze batmayacak şekilde, filmin anlatısına uygun yani doğal olduğu sürece filmin akıcılığı da olumsuz etkilenmemektedir. Uzun metraj versiyondaki sahne geçişleri de bu şekilde gerçekleştirilmiştir. Bir kısmı çekim öncesi planlanıp çekimde planlara göre kamera hareketleri ve çerçevelemeler uygulanmıştır. Kalan kısmı da kurgu esnasında yönetmen ve kurgu operatörünün kararları ile sahne düzenlemesinde gerçekleştirilmiştir. Ancak VR kısa filmde kurgu olayı bu şekilde gerçekleşmemiştir. Filmin oyuncular haricinde tamamı bilgisayar ortamında yaratıldığı ve 360 derece görüş sağladığı için kesmeler bulunmamaktadır. Bu durumda geçişler için ya mekanlar arasında karanlığa düşmesi gerekmektedir ya da görüş açısının hareket ederek değişmesi gerekmektedir. Filmde ikinci yöntem uygulanmaktadır. Oturma odasından görsel 8'deki yatak odasına geçiş için birinci şahıs görüşü (POV) sağlayan sanal kamera oturma odasındaki olaylar bitince yukarı yükselerek yatak odasına çıkış yapmaktadır. Yatak odasından koridora geçiş ise benzer şekilde yatak odasındaki olaylar bitince kameranın görsel 9'daki odadaki kapıdan koridora çıkmasıyla gerçekleştirilmiştir. Bu yumuşak geçişler de bahsettiğimiz doğallığı sağlayarak izleyicinin gözüne batmamaktadır. Birbirinden farklı yollarla olsa da iki filmde de sahne geçişleri sorunsuz bir şekilde halledilmiştir.



(Görsel 8. "The Conjuring 2 VR Experience" yatak odası)



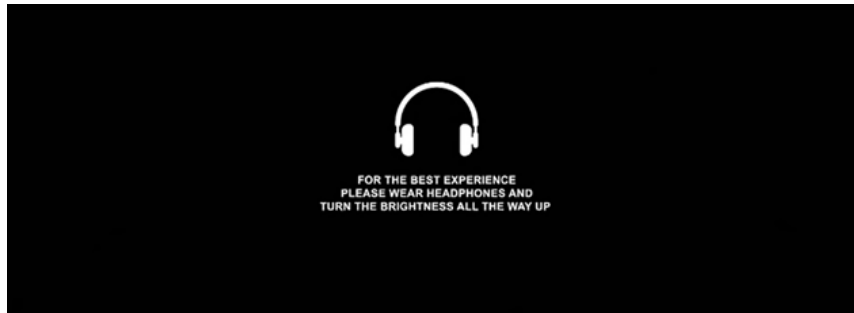
(Görsel 9. "The Conjuring 2 VR Experience" yatak odası kapısından koridora geçiş)

Mizansende unsur olarak bahsedilen kurgu, yalnızca çekim sonrası bilgisayarda yapılan sahne düzenlenmesini değil aynı zamanda prodüksiyon esnasında olayların akışını da kapsamaktadır. Bu da doğrudan anlatının yani hikâyenin akışıyla bağlantılıdır. Korku sinemasında da bu anlatı kurgusunun doğru sağlanması önem arz etmektedir. Gerilime tanınan süre, korku öğelerinin sahneye yerleştirilme şekilleri veya gelecekleri anlar korku duygusunu direkt olarak etkilemektedir. Dolaylı olarak bunların hepsi de filmin süresine bağlıdır. The Conjuring 2 yani uzun metraj olan film 2 saat 14 dakikalık ortalamanın üstünde bir süreye sahiptir. Bu süre boyunca hem bir ana hikâyeye hem de bu ana hikayeye bağlantılı yan hikayeleri işleyebilmektedir. Filmde gerilimi genellikle yavaş yavaş kurarak bu ağırlık ve ürkütücü atmosfer ile gerilimi sağlar. İzleyiciyi korkutmak için acele etmemektedir. Ancak The Conjuring 2 VR Experience kısa filmi 3 dakikalık oldukça kısıtlı bir süreye sahip olduğu için gerilimi ve korkuyu farklı biçimlerde oluşturmaya çalış-

maktadır. Kısa filmde yer alan her mekâna yaklaşık birer dakika süre ayrılmaktadır. Kısa süre nedeniyle uzun metrajdaki gibi bir olay, hikâye anlatımı yoktur. İzleyicinin durum ve atmosfer deneyimlemesi amaçlanmıştır. Bu sebeple de mekanlardaki ani eşya hareketleri, ürkütücü ses efektleri ve jumpscare tekniği ile aniden ortaya çıkarılan korku karakterleri ile gerilim ve korku sağlanmaktadır. Simülasyonun sunduğu gerçeklikten olabildiğince faydalanıp kısa süre için de olsa izleyiciye başka bir gerçekliği yaşatmak istenmektedir.

6.5. Ses ve Müzik

Ses efektleri, korku sineması için makyaj kadar önemli bir unsurdur. Kapı gıcırdaması, nefes alışverişler, çığlıklar, yaratık sesleri vb. ses efektleri ile gerilim ve korku duygusu desteklenmektedir. En sessiz anlarda yavaştan yükselen bir ses gerilimin ve korkunun dozunu artırabilmektedir. Bu nedenle de post prodüksiyonda ses tasarımı özen gösterilmesi gereken bir süreçtir. Müzik kullanımı da atmosfere uyum sağladığı, uygun sahnelerle yerleştirildiği ve dozunda olduğu sürece filme çok büyük katkı sağlamaktadır. Filmin kimliği haline gelip korku ve gerilim sahneleri ile özdeşleşebilir. The Conjuring 2 ürkütücü orijinal müzikleri ve başarılı ses tasarımı ile öne çıkan bir film olmuştur. Çoğunluğu evde geçen filmde döşeme ve kapı gıcırtiları, nefes sesleri ve kötü bir varlık tarafından ele geçirilmiş bozulmuş insan sesleri bolca kullanılmaktadır. Bu sesler esnasında yavaş yavaş artan bir gerilim, sahneye hâkim olan bir sessizlik ve izleyiciyi tedirgin eden bir akış bulunmaktadır. Genellikle de hemen sonrasında ürkütücü müzik ile korku duygusu yüksek aksiyonlu sahneler devreye girmektedir. VR versiyonunda da ses efektleri öne çıkan mizansen unsurlarındandır. Bolca eşya sesi ve korkunç karakter sesleri duyulmaktadır. Hatta yönetmen James Wan ekrana gelmeden önce görsel 10'daki: "En iyi deneyim için lütfen kulaklıklarınızı takın ve ekran parlaklığını en sona getirin." uyarısı çıkmaktadır. Bu da sanal gerçeklik deneyiminin en iyi şekilde yaşanabilmesi içindir. Ancak müzik kullanımı film boyunca yoktur. Yalnızca filmin adı yazarken The Conjuring 2 tematik müziği duyulmaktadır. Sonrasında herhangi bir müzik kullanılmamıştır. Bunun nedeni de izleyicilere, 3 dakika gibi kısa bir sürede atmosferik bir deneyim yaşatmak istenilmesinden kaynaklanmaktadır.



(Görsel 10. "The Conjuring 2 VR Experience" uyarı)

Sonuç

VR teknolojisi günümüzde birçok alanda kullanılmakta ve gelişmeye devam etmektedir. Kullanılmaya başlandığı alanlardan birisi de sinema sektörüdür. VR teknolojisinin sunduğu sanal gerçeklik imkânı ile insanlar bambaşka dünyaları, simülasyonları deneme şansı elde etmektedirler. Sinema da temelinde, anlattığı hikayeler ile izleyicileri başka dünyalara, başka hayatlara taşımak istemektedir. Bu nedenle VR teknolojisinin aktarım bağlamı olarak sinemada kullanılmaya başlanması mantıklı bir gelişmedir. VR teknolojisinin sunduğu sanal gerçeklik deneyimi sayesinde izleyiciler filmdeki atmosferi, ortamı ve olayları gerçekçi bir biçimde deneyimleme imkânı elde etmektedir. Bu deneyim de VR gözlük, kulaklık ve 360 derece çekilen/yaratılan filmler aracılığıyla sağlanmaktadır. Gerçekçilik sinemada her türde olduğu kadar korku türünde de büyük bir önem taşımaktadır. Bir korku filmi anlatı unsurları ile birlikte ne kadar gerçekçi olabilirse izleyici o kadar çok korkabilmektedir. VR teknolojisi bu açıdan korku sineması için önemli bir konuma yerleşmektedir.

VR teknolojisinin kendisi gelişim aşamasında olduğu için bu alanda üretilen film örnekleri de henüz sınırlı sayıdadır. Ancak iki boyutlu bir sinema filmiyle 360 derece bir VR filmi karşılaştırabilecek nitelikte örnekler bulunabilmektedir. VR filmlerin mizansenini oluşturan unsurlar iki boyutlu bir filme göre farklılık göstermektedir. Bu nedenle farklılıkların ve sanal gerçekliğin yani simülasyonun film anlatı yapısına olan etkisinin incelenmesi, VR teknolojisinin sinemadaki ve özellikle korku sinemasındaki konumunun görülebilmesi için önemli arz etmektedir. Bu araştırmada da *The Conjuring 2* (2016) iki boyutlu uzun metraj korku-gerilim filmi ile bu filmin tanıtım kampanyası için yaratılan *The Conjuring 2 VR Experience* kısa VR filmi simülasyon kuramı çerçevesinde mizansen eleştirisi yöntemi ile incelenip karşılaştırılmıştır. Her iki filmin de kamera kullanımı, çerçeveleme, kurgu, ses, dekor, mekân, makyaj gibi mizansen unsurları incelenip karşılaştırıldığında aradaki farklılıklar ve benzerlikler ortaya çıkmıştır.

VR filmler ve VR korku filmleri bilgisayar ortamında yaratılmış olsalar da olabildiğince başarılı bir tasarıma sahip oldukları ve VR gözlükle deneyimlendikleri sürece izleyicilere gerçekçi bir sanal gerçeklik yani simülasyon deneyimi sunabilmektedir. VR korku filmlerinde, iki boyutlu korku filmlerine nazaran kamera kullanım tercihleri yerine mekân tasarımı ve atmosfer yaratımının daha çok öne plana çıktığı görülmektedir. Böylece başka bir dünyayı deneyimlemekte olan izleyici gerçek dünyadan soyutlanabilmektedir. Bu da simülasyon kuramında bahsedilen gerçek ile kurmacanın sınırının simülasyon ile silikleşmesinin bir göstergesi haline gelmektedir. Bunu sağlayan 360 derece görüş imkânı olumsuz bir etkiyi de beraberinde getirmektedir. Özellikle korku filmlerinde çerçeveleme ve kamera hareketleri sayesinde yönetmen izleyiciyi istediği noktaya odaklayabilmektedir. Ancak VR filmlerin 360 derece görüş imkânı ile tercihi izleyiciye bırakması sebebiyle korku unsurları izleyicinin görüşünden kaçabilmektedir. Bu da çözülmesi gereken önemli bir unsur olarak yer almaktadır. Aynı zamanda kurgu konusunda da farklı tercihler yapılması gerekmektedir. İki boyutlu uzun metraj filmde sahne kesmeleri veya kamera hareketleri ile genellikle sahne geçişleri sağlanırken VR kısa filmde POV görüşün sahnedeki olaylar bitince odadan odaya yükselişi veya insan gibi kapılardan geçişi ile sahne geçişleri sağlanmaktadır. Fakat bu farklılık iki filmde de kurguyu, akıcılığı ve korku-gerilim duygusunu olumsuz etkilememektedir. Hikâye anlatımı ve yapısına bakıldığında uzun metraj korku filmi başı ve sonu olan bir olay hikayesi anlatabiliyorken VR kısa korku filmi yalnızca bu olay hikayesinden oluşan unsurları kullanarak bir durum, atmosfer deneyimi sunabilmektedir. Bu farklılık da VR filmin 3 dakikalık kısa süresinden ve henüz gelişmekte olan bir teknoloji olmasından kaynaklanmaktadır. Ses tasarımı, müzik kullanımı, dekor ve makyaj açısından ise genel anlamda bir farklılık bulunmamasıyla birlikte korku-gerilim duygusunu yaratmak için her iki filmde de benzer şekilde bir ilerleme gözlemlenmektedir.

VR korku filmleri, izleyiciyi gerçek dünyadan tamamen koparıp bir sanal gerçeklik/simülasyon içine alarak korku-gerilim duygusunu vermek konusunda şimdiden önemli bir noktaya gelmiş olup ilerleme kaydetmektedir. Ancak geliştirilmesi ve değiştirilmesi gereken mizansen, anlatı unsurları bulunmaktadır. VR korku filmlerinin gelişimi için de korku türünün dinamikleri ile iki boyutlu korku filmlerinin mizansen unsurlarının çözülmesi incelenmesi gerekmektedir.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). Popüler sinema ve türler. Alan.
- Adanır, O. (2004). Baudrillard'ın simülasyon kuramı üzerine notlar ve söyleşiler (2. Baskı). Dokuz Eylül.
- Adanır, O. (2008). Baudrillard'ın simülasyon kuramı üzerine notlar ve söyleşiler. Hayalet.
- Ağaoğlu Ercan, E. (2019). Sanal gerçeklik, hakikat kavramının dönüşümü ve popüler kültürdeki yansımaları. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, (34), 115-143.
- Andrew, J. D. (2010). Büyük sinema kuramları. Doruk Yayınları.
- Aydın Çağlıyan, E. (2020). Korku sinemasının cazibesi üzerine felsefi ve psikolojik bir inceleme. *SineFilozofi Dergisi*, 5 (9), 540-550.
- Baudrillard, J. (2011). Simülakrlar ve simülasyon (6. Baskı). (Çev. Oğuz Adanır). Doğu Batı.
- Bordwell, D. Thompson, K. Smith, J. (2020). *Film art: an introduction* (12th edition). McGraw-Hill.
- Cherry, B. (2014). Korku. (Çev. Mine Zorlukol). Kolektif.
- Daniel, A. (2020). *Affective intensities and evolving horror forms: from found footage to virtual reality*. Edinburgh University Press.
- Dönmez, S. C. ve Erkılıç, H. (2019). 360 derece sanal gerçeklik uygulamalarını sinema kuramı üzerinden okumak mümkün mü?. *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü e-dergi*, 2 (1), 40-56.
- Erkılıç, H. ve Dönmez, S.C. (2020). Sanal gerçeklik anlatısının izini sürmek: Trinity vr ve selyatağı vr örnekleri. *SineFilozofi Dergisi*, özel sayı, 318-344.
- Erkılıç, H. (2017). Dijital sinema teorisi üzerine: Akışkan sinema ve akışkan sinema teorisi. *SineFilozofi Dergisi*, 2 (4), 56-72.
- Gibbs, J. (2002). *Mise-en-scene: film style and interpretation*. Wallflower.
- Hanich, J. (2010). *Cinematic emotion in horror films and thrillers: the aesthetic paradox of pleasurable fear*. Routledge Taylor & Francis Group.
- Kabadayı, L. (2018). *Film eleştirisi: Kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümler* (3. Baskı). Ayrıntı.
- Kaplan-Rakowski, R., & Meseberg, K. (2019). Immersive media and their future. In R.M. Branch et al. (Eds.), *Educational Media and Technology Yearbook* 42, 143-153. Springer.
- Kawin B. F. (2012). *Horror and the horror film*. Anthem Press.
- Kule, S. ve Kaplanoğlu, L. (2021). Korku filmi özelinde vr sineması çözümlenmesi: The Conjuring 2: VR Experience ve The Forest – 360 Experience. *USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademisi Dergisi* 3(6), 1159-1189.
- Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 temel ögesi: Sinema filmi çekim teknikleri* (2. Baskı). (Çev. Hakan Gür). İmge.
- Monaco, J. (2001). *Bir film nasıl okunur?* (Çev. Etran Yılmaz). Oğlak Yayıncılık.
- Paçacı, A.K. (2019). *Film eleştirisinde yöntem ve mizansen eleştirisi*. Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Odell, C. ve Le Blanc, M. (2011). *Korku sineması*. (Çev. Ali Toprak). Kalkedon.
- Özdemir, B.G. (2019). Film anlatılarındaki simülasyon mekanlarının Mieke Bal'ın açıkladığı mekân ögesi çerçevesinde Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı ile tartışması. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (1), 55-67.
- Wan, J. (Yönetmen). (2016). *The Conjuring 2* [Film]. ABD: Warner.
- Wan, J. (Yönetmen). (2016). *The Conjuring 2 VR Experience* [Film]. ABD: Warner.
- Williams, E.R. Love, C. Love, M. (2021). *Virtual reality cinema: narrative tips and techniques*. Routledge Taylor & Francis Group.
- Web Kaynakları
- Catholic Priest Blesses 'The Conjuring 2' Movie Set. (2015, 22 Eylül). Erişim adresi: <https://cinemovie.tv/In-Production/catholic-priest-blesses-the-conjuring-2-movie-set-2>
- Experience "The Conjuring 2" virtual reality: Immerse yourself in enfield. (2016, 23 Mayıs). Erişim adresi: <https://www.warnerbros.com/news/articles/2016/05/23/experience-conjuring-2-virtual-reality>
- James Wan. Imdb içinde. Erişim adresi: https://www.imdb.com/name/nm1490123/?ref_=nv_sr_srsrg_0#assistant_director
- The Conjuring 2. Warner Bros içinde. Erişim adresi: <https://www.warnerbros.com/movies/conjuring-2#about>
- Vanity Fair. (2019). This was the decade horror got "elevated". Erişim adresi: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/12/rise-of-elevated-horror-decade-2010s>
- Veer VR Blog. (2019). Paper Triangles: The first ever vr experience we created was "The Conjuring 2". Erişim adresi: <https://veer.tv/blog/paper-triangles-the-first-ever-vr-experience-we-created-was-the-conjuring-2/>
- Youtube. (2016, 20 Mayıs). *The Conjuring 2- experience enfield vr 360* [Video dosyası]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=A6aRkhlQWuE>

20-21 Ekim 2022 Paris, "Le Cinéma Par Ses Photographies" Uluslararası Kolokyumu Hakkında Eleştirel Bir Değerlendirme A Critical Review On International Colloquium "Le Cinéma Par Ses Photographies", 20-21 October 2022 – Paris

Tunç Yıldırım¹

YORUM - ELEŞTİRİ / COMMENTARY - CRITICISM

Özet

Sinemada fotoğrafın yeri, rolü ve işlevi nedir? Sinema fenomeninin yüz küsur yıllık kısa tarihi fotoğrafçılık hakkında neler öğretebilir? Bu gibi temel sorulara yanıtlar vermek için 20-21 Ekim 2022'de Paris'te düzenlenen "Le cinéma par ses photographies. Figurer, publier et écrire le cinéma avec des photographies (des origines aux années 1960)" kolokyumu; değişik fotoğraflar üzerinden sinema sanayini, ekonomisini, tekniğini, estetiğini ve tabii ki tarihini anlamak ve açıklamak için eşsiz bir fırsat sundu.

Bu makalede hem dinleyicisi hem de katılımcısı olduğum yukarıda adı geçen uluslararası bilimsel etkinliğin eleştirel bir okuması yapılacaktır.

Anahtar Sözcükler: : Sinema, Fotoğraf, Sinema tarihi, Fotoğraf tarihi, Colloque : Le cinéma par ses photographies.

Abstract

What is the place, role and function of photography in cinema? What can a brief history of the cinematographic phenomenon teach about photography? The colloquium, "Le cinéma par ses photographies. Figurer, publier et écrire le cinéma avec des photographies (des origines aux années 1960)", organized in Paris from October 20 to 21, 2022 to answer these fundamental questions was able to offer a unique opportunity to understand and explain industrial, economic, technical, aesthetical and of course historical aspects of cinema through different photographs.

In this article, a critical reading of this major international scientific event in which I participated as an auditor and researcher, will be made.

Keywords: : Cinema, Photography, History of Cinema, History of photography, Colloquium: Le cinéma par ses photographies.

¹Doç. Dr. Tunç YILDIRIM – Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü. tuncyildirim@duzce.edu.tr, Orcid: 0000-0003-2546-4517

Giriş

"Hareketli imgelerin sanatı sinemanın gösteriminde, sabit imgenin sanatı olan fotoğrafın rolü nedir?" sorusuna cevaplar aramak için iki gün boyunca düzenlenen çok önemli bir bilimsel toplantıya ("Le cinéma par ses photographies. Figurer, publier et écrire le cinéma avec des photographies [des origines aux années 1960] ") hem dinleyici hem de katılımcı olarak iştirak ettim. Paris'te, sinemanın tanıtımında, eleştirisinde ve yazımında kitlesel bir yere ve öneme sahip her çeşit fotografik belgenin (set ve çevirim fotoğrafları, işletim fotoğrafları, doğrudan film pelikülünden alınma fotogramlar vs.) incelenmesine ve açıklanmasına adanan bilimsel bir süreç yaşandı.

Sunulan tebliğleri ve yapılan konuşmaları değerlendirmek amacı güden bu eleştirel makale, sinema fenomeninin tarihinde fotoğraf medyumunun kullanımına farklı bakışlar içermektedir. İşte bu sebeple makale, söz konusu (hem Fransızca hem İngilizce yapılan) bilimsel etkinliğin insanî bilimler en kayda değer disiplinlerinin başında gelen "sinema araştırmaları" sahasına sunduğu katkıları kronolojik bir düzen içinde özetlemek için hazırlanmıştır.

Toplam dört panelden, on dört bildiri sunumundan, bir orta metraj film gösteriminden ve bir açık oturumdan meydana gelen bu iki günlük bilimsel şölen Avrupa içindeki (Fransa, İtalya, Almanya, Türkiye) ve dışındaki (Amerika Birleşik Devletleri) ülkelerin çeşitli üniversitelerinden (UCLA, Harvard Üniversitesi, Bologna Üniversitesi, Pisa Üniversitesi, Marburg-Philipps Üniversitesi, Paris 8 Üniversitesi, Paris 1 Üniversitesi, Caen Normandiya Üniversitesi, Toulouse Jean Jaurès Üniversitesi, Düzce Üniversitesi), dünyaca ünlü araştırma enstitülerinden (EHESS, École Nationale des Chartes-PSL) ve çok tanınan film/sinema/fotoğraf arşivlerinden, kütüphanelerinden (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Collection IC, Cinémathèque française, Bibliothèque historique de la Ville de Paris) gelen akademisyenlerin, araştırmacıların, sinema fotoğrafları koleksiyonerlerinin, arşivcilerin ve bağımsız yazarların katkılarıyla büyük bir entelektüel yankı uyandırdı. Akademik çevre dışından gelmesine rağmen sinema sanatı ve tarihi boyunca fotoğrafların çeşitli kullanımlarına büyük bir entelektüel merakla ilgi duyan dinleyiciler de etkinlik salonlarını ağızına kadar doldurdu.

Dinleyicisi olduğum ilk günkü bilimsel etkinlikler INHA'da (Ulusal Sanat Tarihi Enstitüsü'nde) yer alan Colbert Galerisi'nin Vasari salonunda düzenlendi. Açılış konuşmalarını uluslararası bilimsel toplantının baş düzenleyicilerinden olan École Nationale des Chartes'ın Hukuk tarihi profesörü Patrick Arabeyre ile Paris 1 Üniversitesi'nin HICSA (Sanatın Kültürel ve Sosyal Tarihi) isimli araştırma laboratuvarına üye sanat tarihçisi akademisyen Pierre Wat yaptılar.

Sanat eleştirisi tarihi ve fotoğraf tarihi çalışmalarıyla bilinen, aynı zamanda, bilimsel toplantının düzenleme komitesinde yer alan Paris 8 Üniversitesi'nin uzman araştırmacısı Paul-Louis Roubert'in açılış ve kabul konuşmasında sorduğu net soru sinema-fotoğraf ilişkilerini sorunsallaştıran bu etkinliğin ana problematiğini açıklar nitelikte oldu: "Sinema tarihi fotoğrafçılık hakkında neler öğretebilir?" Adına fotogram denen film fotoğrafıyla sinema fotoğrafı arasındaki farklılıkların çözümlenmesi, sinema fotoğraflarının yeniden medyateze edilmesi, sinemanın kültürel ve görsel tarihi çerçevesinde fotoğrafların üretim sebeplerinin araştırılması ve tahlil edilmesi fotoğraf uzmanı sanat tarihçisi Roubert'in ortaya attığı ve kolokiyumun kapsamını belirleyen araştırma alanlarıydı.



Resim - 1: Sorbonne Üniversitesi'nin "Burada ve dünyanın her yerinde" manasına gelen Latince dövizleriyle (HIC ET UBIQUE TERRARUM) kolokiyumun birinci gününe ev sahipliği yapan Colbert Galerisi'nin Vasari salonunun ismi, sanat tarihçiliğinin ve yazarlığının Batı'daki öncüsü kabul edilen Rönesans dönemi araştırmacısı Giorgio Vasari'ye (1511-1574) saygı duruşunda bulunur.

1. Sinemada Seti Fotoğraflamanın Teknik, Estetik ve Ekonomik Yönleri:

"Seti Fotoğraflamak" isimli birinci panelin moderatörlüğünü Paris 1 Üniversitesi'ne bağlı HiCSA laboratuvarından üstlenen akademisyen Eléonore Challine'nin uzmanlık alanı XIX. ve XX. yüzyıllarda fotoğrafın kültürel ve sosyal tarihi ile birlikte aynı tarihsel dönemeçteki görsel kültür ve imajlar tarihidir. Challine sinemadaki bu fotoğrafları kimlerin çektiğini, bu fotoğrafların nasıl yapıldığını, üretildiğini ve aynı zamanda tüm bu fotografik malzemenin hem sinema endüstrisinde hem de sinema tarihinde nasıl kullanıldıklarını bilmek gerektiğini söyleyerek sözü yabancı araştırmacılara bıraktı.

İlk İngilizce oturuma katılan UCLA Üniversitesi'nin prestijli araştırmacısı ve aynı zamanda çok önemli bir kadın belgeselci olan Janet Bergstrom, fotoğraf-sinema kesişimini Alman yönetmen Friedrich Wilhelm Murnau'nun başyapıtlarından Faust (1926) filminde set fotoğrafçılığı yapıp büyümlü imajlar yaratan Hans Natge analiziyle kanıtladı. Keskin kontrastlara dayalı ve özellikle ters ışıktaki üretilmiş bu fotoğrafların dışavurumcu estetiğe dâhil olan Faust filminin görsel atmosferiyle birebir uyduğunu görmek ilginç bir keşif oldu. Natge'nin fotoğrafçılık kariyerinin başında estetik ve teknik olarak kötü eserler verdiğini ancak kendi laboratuvarını kurduktan sonra, çektiği fotoğrafları kendi kendine banyo etmeye (açındırmaya) başladıktan sonra stilistik sıçrama yarattığını belirten Bergstrom, ele aldığı fotoğrafçının profesyonel yaşamöyküsünü kısaca anlattı. Natge'nin alan derinliği yüksek ve hareket ortasında alınmış keskin imajlar yaratmak için hızlı mercekler kullanmasını teknik açıdan mükemmel analiz etti. 1920'ler Alman sinema endüstrisinin en güçlü yapımevi UFA'nın yöneticisi Erich Pommer'in üstün yetenekli set fotoğrafçısı Natge'yi himaye etmesine açıklık getirdi. Natge'nin az bilinen yaşamında neden bir anda sinema ortamından ayrıldığı ve niçin kamera arkasına geçip hiç görüntü yönetmenliğini denemediği soruları ise hala cevaplarını bekliyor.



Resim - 2: Janet Bergstrom'un sunumunda paylaştığı bu fotoğrafta yönetmen F. W. Murnau'nun portresini çeken kişi onun başyapıtlarından biri olan uyarılma Faust filminde set fotoğrafçılığı yapan Hans Natge'dir.

Harvard Üniversitesi'nde post-doktora araştırmacısı olarak görev yapan Katerina Korola, sanat tarihçisi ve sinema tarihçisi olarak bakış açısını tıpkı önceki katılımcı Bergstrom gibi 1920'lerin Alman (Weimar Cumhuriyeti dönemi) sinemasına yöneltti. İngilizce yaptığı sunumda set fotoğrafçılığının dönemin en önemli ikinci sinema endüstrisi Almanya'nın en büyük yapımevi UFA'daki özenli kullanımına ve bunun dekor tasarımında yarattığı efsanevi etkiye kendi kullandığı bir kavramsal çerçeveye başvurarak yani "çevre tasarımı sineması" üzerinden odaklandı. Sinemayı bilhassa çevresel tasarım teknolojisi olarak tanımlayan Korola'nın kullandığı kaynaklar çok çeşitliydi: özel koleksiyon fotoğrafları, Fransız Sinemateği arşivleri, uzman basında çıkan imajlar, fotoğraf illüstrasyonları, sahne arkası fotoğrafları, yan yana getirilmiş değişik set fotoğrafları, reklam materyalleri, prodüksiyon materyalleri ve tabii ki 1920'lerin başat görsel stili olarak fotomontajlar...

Üçüncü sunumu Fransızca olarak Bologna Üniversitesi'nden katılan post-doktora araştırmacısı Stella Scabelli yaptı. 1950'lerin ve 1960'ların İtalyan sinemasında üretilen filmlerde çalışan set fotoğrafçıların profesyonel uygulamalarına odaklanan sunumunda ünlü modern sinemacı Michelangelo Antonioni'ni filmlerini örnekleme olarak set fotoğrafçıların bir dökümünü (yani envanterini) çıkardı. Bir meslek olarak set fotoğrafçılığının tanınması ve ücretlendirilmesi konusunda birincil belgeler üzerinden ayrıntılı açıklamalar gerçekleştirdi. Sonuç olarak ele alınan ve incelenen İtalyan yönetmen Antonioni'nin filmlerinde en düşük ücretli çalışanların seti fotoğraflamak için işe alınan fotoğrafçılar olduğunu ispatladı. Kendisi fotoğraf belgeleri ile birlikte birincil yazılı kaynakları da kullandı. Scabelli, paparazziler veya paparazzolar tarafından çekilen fotoğrafların kullanılmasına bazen izin verilmediğini not düşü.

Paris 8 Üniversitesi'nde sinema araştırmaları disiplini profesör olan Marguerite Chabrol, kendi araştırma alanı olan klasik Hollywood sineması ve sinema araştırmalarının günden güne gelişen alt-disiplini Star Studies ile bağlantılı olan çok önemli bir Fransızca katkı sundu. Klasik Hollywood sineması döneminde reklam aygıtı içindeki set fotoğraflarının (İng. production stills) yeri ve kullanımı konusunda örnek olay çalışması yaptı. İncelediği ve çözümlendiği reklam amaçlı üretilen fotoğraf parçaları, belgeleri ve imajları meşhur film yıldızı Cary Grant'in başrolde olduğu Mühüş Gerçek (The Awful Truth, 1937, Leo Mccarey, Columbia) filmiyle alakalıydı. Chabrol, tebliğini meydana getiren fotoğraf bütüncesinde filmlerden alınma fotogramların eksik olduğunu özellikle vurguladı.

2. Sinemada Tanıtım, Reklam ve Propaganda Aracı Olarak Fotoğraf Kullanımı Meselesi:

"Sinemayı Tanıtmak, Fotoğrafları İşletmek" isimli ikinci panelin moderatörlüğünü Rennes 2 Üniversitesi'nden sinema tarihçisi, sinema meslekleri ve teknikleri uzmanı, Fransa'da 1895-1930 arası görüntü yönetmenleri üzerine yayınlar yapan Priska Morissey yaptı. İlk oturumdaki sunumu École Nationale des Chartes-PSL'den Claire Daniélou ile Caën Normandiya Üniversitesi'nden Myriam Juan ortaklaşa yaptılar. 1910-1940 döneminde film yıldızlarının portre fotoğraflarının nasıl yayıldığını ve yayımlandığını çok çeşitli görsel ve yazılı kaynaklar üzerinden gösterdiler. Her iki kadın araştırmacı da sinemanın kültürel tarihi kapsamında Fransız sinemasının yıldızlık geçmişini çözümlen çalışmalara imza atmış akademisyenler olarak yıldızların portre fotoğraflarını oturmuş bir sistemin yani star sisteminin temsili, söylemi ve uygulaması bağlamında analiz ettiler. Tıpkı Chabrol'un sunumunda olduğu gibi fotoğraf analizleri hem sinemanın kültürel tarihi alanını hem de yıldız araştırmaları isimli alt-disiplini kesiştirdi.

Sonraki sunumu Lumière Kardeşlerin icadı sinematografi sağlam bir endüstriye çeviren Pathé Kardeşlerin arşiv mirasını korumak ve yaymakla görevli Stéphanie Salmon yaptı. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé isimli patrimonial vakıftaki tarihsel koleksiyonun müdiresi/yöneticisi olan bu uzman kişi, sessiz dönemde dünya piyasasında hegemonya kuran, aslında sinemayı yapım/dağıtım/işletim dallarına göre bir endüstriye dönüştüren Pathé firmasının "reklam sanatları konsorsiyumuna" dâhil olan fotografik arşivleri tanıttı. Arşivlerinde 1901'den beri üretilmiş üç milyon fotoğrafın muhafaza edildiğini hatırlattı. Sinemada reklam konusunda fotoğraf malzemelerinin nasıl teknik olarak yeniden üretildiklerini (taş baskı, helyografi, gümüş baskı vs.) örnekleriyle açıkladı. Fransız-İtalyan ortak yapımı olan Leopard (Il Gattopardo, Luchino Visconti, 1963) ve Tatlı Hayat (La Dolce Vita, Federico Fellini, 1960) filmlerinden değişik örnekler verdi.

Bilimsel toplantıdaki üçüncü İngilizce tebliği Marburg-Philipps Üniversitesi'nden katılan Vincent Fröhlich yaptı. Örnek olay analizine odaklanan çalışması The Song of Bernadette (Henry King, 1943) isimli Hollywood filminin 1940'ların ikinci yarısında Batı Almanya'nın işgal altındaki bölgesindeki resimli magazin dergilerinde ve programlama sayfalarında nasıl görsel bir propaganda aracı olarak kullanıldığını işledi. Ahlaki bir değer taşıyan ve inanç (Hristiyanlık kültürü) propagandası yapan bu popüler filme ait fotografik malzemenin değişik kullanışlarını ele aldı.

İkinci panelin dördüncü ve son sunumunu Caën Normandiya Üniversitesi'nden gelen, Avrupa sineması ve ortak yapımlar çalışan araştırmacı Paola Palma yaptı. 1950'lerden 1960'lara İtalyan sinema sanayinde "fotobusta" denilen, 50x70 cm standart boyutundaki 8'lik ile 16'lık seriler içinde tasarlanan küçük afişlerin kullanımına odaklanan çalışması bir hayli analitiktir. Film fotoğraflarının doğrudan fotobusta (yani zarf içindeki fotoğraf) üretmek için kullanılmadığını, aslen set ve çevirim fotoğraflarından faydalandığını yani kullanılan fotoğraf görsellerinin orijinal filmdeki planlarla ilgilerinin olmadığını ispatlayan Palma, bu imajların filmde olmayan şeyleri gösterebildiğini ve filmin gerçek içeriğini manipüle ettiğini ortaya çıkardı. Yeniden

kompoze edilen fotobustalardaki dikey eksen vurgusunun yatay eksenin çok önüne geçtiğini çözümlendi. Örnekleme aldığı filmler 1960'ların İtalyan sinemasının popüler ürünlerinden seçmeyi.

3. Sesli Uzun Metraj Bir Filmin Yok Oluşu ve Sessiz Orta Metraj Bir Foto-Filmin Doğuşu: Bejin Çayırı Meselesi

Kolokiyumun ilk günü École Nationale des Chartes-PSL'den kitap tarihçisi ve sinema tarihçisi Christophe Gauthier'nin sunduğu ve gösterdiği bir foto-filmle sona erdi. Fransa'nın ikinci sinema müzesi olan ve Gauthier'nin de 2006'dan beri filmsel ve filmsel olmayan koleksiyonlardan sorumlu konservatör olarak görev yaptığı Toulouse Sinemateği arşivlerinden gelen Sovyet yapıtı Bejin Çayırı (Bejin Lug, Sergey Eisenstein, 1935-1937, SSCB) isimli filmin restore edilmiş kırk dakikalık versiyonunun gösterimi yapıldı. 1935'de çevirimi başlayan, durdurulan, 1937'de yeniden çevrim aşamasındayken yarım kalan, yasaklanan ve negatifi kaybolan bu meşhur filmin 1960'larda kurulan Toulouse sinemateğine nasıl gönderildiğini açıklayan Gauthier, meşhur yönetmen Sergey Yutkeviç'in, Eisenstein'in Bejin Çayırı'ndan geriye kalan sabit fotoğraf görüntülerini anlatısal devamlılık içinde yeniden kurgulayarak bir foto-film yarattığını ifade etti. Bejin Çayırı'na ait fotogramların hepsinin değil de bir kısmının (toplam fotogram sayısı 600'den fazla) montajından oluşan 1967 tarihli filmin artık var olmayan bir eserin izleri olduğunu bilmek gerekir. Gauthier takdim edip gösterdiği ve tarihsel, teknik yönleriyle açıkladığı bu merak uyandıran Eisenstein'in ilk sesli deneysel filminden geriye kalanlar hakkında sayısal bir serginin hala internet üzerinden erişilebilir olduğunu hatırlatarak sunumunu tamamladı: <https://bejine.lacinemathequedetoulouse.com/>



Resim - 3: Moskova'da 1960'larda bulunan 600'den fazla fotogramın bir kısmı kullanılarak sabit imajlardan oluşan bir foto-film meydana getirildi. Eisenstein'in özgün senaryosundaki anlatısal düzene göre kurgulanan bu imgeler bugün elimizdeki Bejin Çayırı'nı meydana getiriyor .

Katılımcılarından biri olduğum ikinci günkü etkinlikler ise Fransa'nın tarih, arşivleme, konservasyon konularında patrimoniyal merkezi konumunda olan, kuruluşu 1821'e dayanan École Nationale des Chartes'in zemin katındaki küçük ama modern Léopold Délisle salonunda yapıldı.

4. Hareketsiz İmajlardan Hareketli İmajlara Giden Süreçte Fotoğraf-Sinema Birlikteliği:

"Diyalog İçindeki Sabit ve Hareketli İmgeler" isimli üçüncü panelin moderatörlüğünü daha önce tanıttığım Paris 8 Üniversitesi'nden fotoğraf tarihçisi ve sanat eleştirmeni Paul-Louis Roubert yaptı. Birinci sunumu yapan bağımsız araştırmacı Thierry Lecointe, XIX. yüzyıl sonu (fin-de-siècle) Fransa'sındaki sanat ve kültür ortamı bağlamında flip book fenomenini fotogram fotoğrafları ile canlı imgeler kapsamında çözümlendi. Böylece sabit görüntü ile hareketli görüntü ikilemini fotoğraf-sinema etkileşiminde mukayeseli olarak inceledi.

Pisa Üniversitesi'nden ve EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales) katılan araştırmacı Lucas Ianuzzi, 1927 yapımı İtalyan etnografik filmi Siliva Zulü'yu kurmaca ile etnografik çerçeveleme kavramları etrafında sorunsallaştırdı. Sömürge dönemi Afrika sinemasının dönüm noktası olan bu ilginç filme odaklandı.

Toulouse Üniversitesi'nden gelerek sunumunu yapan fotoğraf tarihi ve sinema alanlarında çalışan araştırmacı Jean Deilhaes, Fransız yönetmen Jean Renoir'ın Hindistan'da çevirdiği ilk renkli filmi Irmak (The River, 1951) hakkında konuştu. Hollywood'a özgü Technicolor teknolojisi kullanan ve görüntü

yönetmenliğini Jean Renoir'ın yeğeni Claude Renoir'ın yaptığı bu ilginç filmin yerel rengi ile kullandığı fotoğrafların estetikleri hakkında eleştirel bir tebliğ sundu.

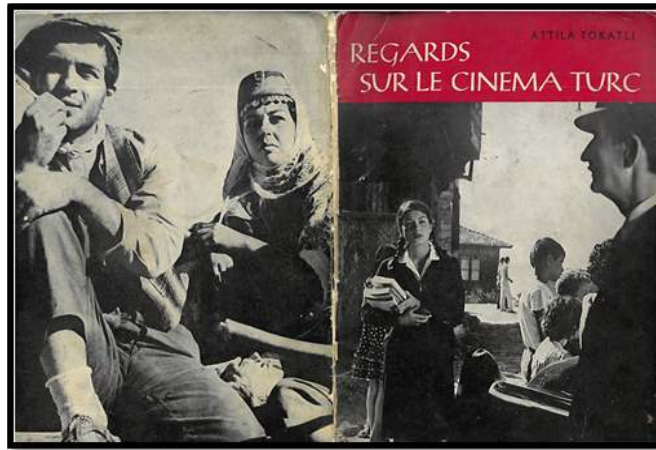
Üçüncü panel sinemayı ilgilendiren önemli fotoğraf koleksiyonları ve koleksiyonerleri hakkındaki bir açık oturum ile sona erdi. Bu yuvarlak masaya Fransız Sinemateğinden Arzura Flornoy, Paris Şehri Tarih Kütüphanesi'ndeki Roger-Viollet koleksiyonundan Delphine Desveaux, Collection IC'den Isabelle Champion katıldılar. Hem kişisel koleksiyoner ve arşivist deneyimlerini, hem arşivdeki fotoğrafların durumunu, erişilebilirliğini vs. anlattılar. Açık oturumun nihai amacı tarihin varlık sebebi olan koleksiyonların Fransa'da nasıl kalıtıma (Fr. patrimoine) dönüştürüldüğünün açıklanması oldu.

5. Sinema Tarihçiliğinde, Müzeciliğinde ve Sergiciliğinde Fotoğrafların Kullanılması:

"Fotoğrafla Sinemayı Görünür Kılmak" isimli dördüncü ve son panelin moderatörlüğünü Paris 1 Üniversitesi'nin değerli akademisyeni ve HiCSA'nın üstün nitelikli araştırmacısı olan Dimitri Vezyroglou yaptı. Fransa'da sinemanın kültürel tarihi, Abel Gance'ın Napoléon'u (1927) ve sinema-devlet ilişkileri alanlarında çok tanınan bir figür olan Vezyroglou'nun moderatörlüğünde üç sunum yapıldı.

Düzce Üniversitesi'nden gelen, Türk sinemasının estetik ve kültürel tarihleri ile Türkiye'de sinema tarihyazımı alanlarında çalışan Tunç Yıldırım, sinemacı olarak bilinen ancak 1966'da Türk sinema tarihi hakkında Fransızca bir kitap (Regards sur le cinéma turc) neşreden Attilâ Tokatlı'nın (1934-1988) eserinin ortaya çıktığı tarihsel bağlamı, aynı zamanda çevirmen, yönetmen, ansiklopedist olan bu yazarın entelektüel portresini çizen kültürel bagajını verdikten sonra, söz konusu kitaptaki on dört fotoğraf levhasının kullanımını inceledi. Yıldırım'ın Tokatlı'nın kitabındaki set fotoğraflarının çözümlemesi 1960'ların Türkiye'sinde sinema tarihyazımının en önde gelen figürü olan Nijat Özön'ün kitaplarındaki fotoğrafların kullanımıyla bir mukayese yaparak ilerledi. Tokatlı'nın filmleri tarihlemeye veya belgelemeye yaklaşımının Özön'ün tarihleme, eser-yönetmen-yapımcı ismi verme gibi klasik yaklaşımından farklılaştığını ispat etti.

Yıldırım sadece fotografik malzemenin çözümlenmesiyle değil de fotografik levhalara eşlik eden ve açıklama yapan, film oyuncularını sınıflandıran lejantların çözümlenmesiyle de ilgilendi. Birincil kaynak olarak fotoğrafın görselliğini, görsel malzemeye eşlik eden lejantların yazınsallığı ile birlikte değerlendirdi. Tokatlı'nın veya Özön'ün Türk sinema tarihine adanan kitaplarında kullanılan fotoğrafların nereden geldiklerinin, hangi arşiv(ler)den alındıklarının veya kime ait olduklarının belli olmadığını çünkü kitaplarda fotografik malzemeye ait kredilerin verilmediğini vurguladı. Günümüzde neredeyse unutulmuş bu Türk sinema tarihçesinin incelenmesi, çözümlenmesi ve yorumlanması sinema tarihyazımı alanında yapılması gereken işlerin başında gelmektedir.



Resim - 4: 1966'da Fransızca yayımlanan *Regards sur le cinéma turc* (Tr. *Türk Sinemasına Bakışlar*) kitabının arka kapağında ve ön kapağında kullanılan fotoğraflarda Fikret Hakan ve Nurhan Nur (*Yılanların Öcü*, Metin Erksan, 1962) ile Selma Güneri (*Son Kuşlar*, Erdoğan Tokatlı, 1965) 1960'ların Türk sinemasını Yeşilçam'ın popüler yüzünden çok farklı temsil eden iki önemli filmde görülüyor.

Son panelin ikinci sunumunu École Nationale des Chartes-PSL'den katılan sinemada müzecilik ve sergileme konularında ihtisas sahibi kültür tarihçisi Stéphanie Louis yaptı. Kendisi, Fransa'da 1940-1960 arasında düzenlenen belli başlı sinema sergilerinde fotoğrafların nasıl kullanıldıklarını belgeselci ve estetikçi yaklaşımlardan tahlil etti. Henüz sonlandırmadığı tarihsel araştırmaları için ulaşabildiği belli başlı görsel malzemenin genel değerlendirmesiyle sunumunu noktaladı.

Sadece son panelin değil tüm dört panelin en uzun ve yoğun sunumunu Eléonore Challine ile Christophe Gauthier birlikte yaparak 1945 yılı odağında Fransa'da fotoğraf tarihi ile sinema tarihi kitaplarını kullandıkları resimler (gravür, illüstrasyon, çizim, desen, fotoğraf vs.) çerçevesinde karşılaştırarak incelemeye tâbi tuttular. Her iki alanda fotografik imgelerin, malzemenin, levhaların vs. nasıl ve niçin kullanıldığını açıkladılar. Bir başka deyişle, fotoğraf ve sinema gibi modern teknoloji ürünü iki görsel sanatın tarihiyle alakalı uzman kitaplardaki (esasen 1930'larda ve 1940'larda basılmış) fotografik malzemenin görsel işlevlerini aydınlatmaya çabaladılar. Koleksiyondan kalıtıma oradan da tarihe giden üçlü süreci açıklayan ikiliye göre resimli tarih yazmak/yapmak için koleksiyonların oluşturulması gerekmekte çünkü bu koleksiyonlar zamanla kalıtıma dönüşmekte ve böylece kalıtım da eninde sonunda tarihsel araştırmalara doğru evrilmektedir.

Sonuç

20-21 Ekim 2022'de Paris'te düzenlenen "Le cinéma par ses photographies" isimli bilimsel toplantıda en üst akademik ve bilimsel seviyede fotoğrafın sinema tarihindeki, estetiğindeki, ekonomisindeki, sanayindeki, reklamcılığındaki, tanıtımındaki, teknolojisindeki vs. her türlü yeri, işlevleri ve rolleri tüm ayrıntılarıyla tartışıldı. Fransa, ABD, Almanya, İtalya ve Türkiye'den katılan farklı unvanlardaki araştırmacılar genellikle örnek olay yani vaka analizi yaparak görüşlerini açıklamaya ve ispatlamaya giriştiler. Bu bağlamda filmsel olmayan bir kaynak olarak fotoğrafın sinema tarihi disiplinde ne kadar önem taşıdığı bir kez daha kanıtlandı. Bir başka deyişle sinema müzelerinde ya da arşivlerinde filmleri toplamanın yetmediği ama filmsel olmayan her türlü grafik belgenin de koleksiyona, arşive alınmasının zorunlu olduğu gösterildi.

SSCB sinemasından seçilen Bejin Çayırı isimli foto-filmin gösterisi de sabit imge fotoğrafla hareketli imge sinematograf arasındaki estetik farklılığı göstermenin en basit ama bir o kadar da etkili yolu oldu. Esas filmin fotogramlarından doğrudan alınan bu fotoğraflar Eisenstein'in görsel stili hakkında açık fikirler verecek seviyeydi.

Açık oturuma katılan amatör ve profesyonel fotoğraf koleksiyonerleri ile arşivistleri de sinemayı ilgilendiren fotoğraf koleksiyonlarının oluşturulmasının ve böylece patrimonyal bir veri bankası yaratılmasının çağdaş bir ülkenin ulusal kültürünün en önemli parçası olan sinema mirasını korumak ve geçmişi ni çalışmak için sine qua non bir şart olduğunu ortaya çıkardı.



Resim -5/6: 20-21 Ekim 2022 tarihlerinde Paris'te düzenlenen "Le cinéma par ses photographies" isimli uluslararası bilimsel toplantının panellerini, sunumlarını ve katılımcılarını içeren program broşürleri. Üstteki kapak görseli, Meksikalı uluslararası kadın film yıldızı Dolorès Del Rio'nun (1904-1983) fotoğraflarının yelpaze şeklinde bir araya getirildiği Cinémagazine tarafından 1928'de basılan kartpostaldır (Collection IC).

Farklı Türden Bir Star: Jean-Luc Godard (1930-2022)

Mehmet Emre Gül¹

YORUM - ELEŞTİRİ / COMMENTARY- CRITICISM

Özet

Bu yazı, 2022 yılının Eylül ayında hayatını kaybeden dünya sinema tarihine yön veren Fransız yönetmen Jean-Luc Godard'ın anısına yazılmıştır. Sinema kariyerine eleştirmen olarak başlayan Godard, son nefesine kadar sinemadan kopmamıştır. Fransız Yeni Dalga'nın en önemli temsilcilerinden biri olan Godard, altmış yıllık sinema kariyerinde elliye yakın film yönetmiş ve auteur kuramının şekillenmesinde önemli bir paya sahip olmuştur. Godard, her zaman çağının ötesinde bir sanatçı olmayı başarmıştır. Godard'ı sadece bir yönetmen olarak görmemek gerekir. Godard, durmaksızın sinema üzerine düşünen bir film kuramcısı, 'imgelerle ve sözcüklerle' felsefe yapan bir filozof, toplumsal olaylar ve eşitsizlikler karşısında sessiz kalmayan ve politik filmler yaparak kitleleri bilinçlendirmeye çalışan bir aktivisttir. Aynı zamanda insanlık tarihine eşsiz bir görsel-kültürel miras bırakan bir auteur'dür.

Anahtar Sözcükler: Jean-Luc Godard, Fransız Sineması, Yeni Dalga, Auteur.

¹ Arş. Gör., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

14 Eylül 2022 tarihinde Godard'ın kendi isteğiyle hayatına son verdiği haberini duyduğumuzda hepimiz şok olduk. Godard; hayatı, kişiliği, sinema kariyeri, filmleri, röportajları ve kısacası her şeyiyle alışlagelmişin dışında bir isimdi. Ölümü de böyle oldu. Godard bir kez daha ve belki de son kez tüm dünyaya kendini alışlagelmişin dışında hatırlatmayı başarmıştı. Godard'ın tüm dünyaya adını duyurduğu filmi *À bout de souffle* (Serseri Aşıklar, 1960) filminin son sahnesinde Jean Paul Belmondo'nun canlandığı başkarakter Michel polisler tarafından vurulur ve film onun ölümüyle biter. Michel ölümden kaçmaz, bile isteye ölümün üstüne gider. Bir anlamda ölümü kabullenmiştir. Ölüm onun için bir kaçış, bir kurtuluştur. Bu ölüm sahnesi ölümün kendisiyle alay eden, absürt bir mizansene sahiptir. Godard'ın bir başka filmin olan *Pierrot Le Fou* (Çılgın Pierrot, 1963) sonunda yine Jean-Paul Belmondo'nun hayat verdiği Pierrot karakteri, kafasına bir dinamit demeti geçirir ve dinamit fitilini ateşleyerek intihar eder. Bir aşk üçgeni etrafında şekillenen *Bande à part* (Çete, 1964) filminin sonunda da kaybeden aşık Arthur'un ölümü tıpkı *Serseri Aşıklar*'daki Michel'in ölümüne benzer bir şekilde son derece karikatürize edilmektedir. Godard, filmlerinde ölümü ciddiye almadığını defalarca göstermiştir. Kendi yaşamına son verşi de tıpkı filmlerindeki gibi olmuştur.

1930 doğumlu yönetmen sinema kariyerine eleştirmen olarak başlar. Ancak onun için eleştirmenlikle film yapmak arasında bir fark yoktur. Godard, kendisini film eleştirisi yaparken yönetmen, yönetmenlik yaparken de eleştirmen olarak gördüğünü söyler (1989: 29). Hatta bu söylemini daha da ileri taşıyarak film izlemekle film yönetmek arasında bir fark olmadığını dile getirir ve film yapmaya olağanüstü bir anlam atfetmez: "Benim için film yapmak ya da yapmamak iki ayrı yaşam değil. Film yapmak yaşamın bir parçasını oluşturmalı, doğal ve normal bir şey olmalı. Film çekmek benim yaşamımı çok değiştirmede, çünkü daha eleştiri yaparken bile film çekiyordum; yeniden eleştiri alanına dönmek zorunda kalsaydım, benim için film yapmanın bir başka yolu olurdu bu" (Godard, 2014: 73).

Godard, Fransız Yeni Dalga akımının getirdiği en önemli yeniliğin sinemaya duydukları aşk olduğunu ifade eder. Godard'a göre Yeni Dalga yönetmenleri dünyaya bakmak yerine filmlere bakarak sorunsal tersine çevirmiştir. Ancak sonradan da bunu sorunsal haline getirmiştir. (Godard, 2014: 247-282). Godard, ısrarla sinemayı, hayata yakınlaştırmaya hatta onunla bütünleştirmeye çalışır. Belki de bu nedenle film yapmakla, film eleştirmek arasında, sinemayla hayat arasında, film izlemekle film yönetmek arasında bir fark olmadığını röportajlarında sık sık dile getirir.

Godard'ın film izlemeyi de film eleştirmeyi de yönetmenlik olarak görmesinin bir nedeni de sinemanın bir "yönetmen sanatı" olduğunu vurgulamak istemesindedir. Andre Bazin ve Francois Truffaut'un da aralarında bulunduğu Godard ve arkadaşları, ünlü Fransız sinema dergisi *Cahiers du Cinema* (Sinema Defterleri) dergisindeki yazılarında yönetmenliğe hak ettiği değeri vermek için büyük bir mücadele verirler. Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Roberto Rossellini, Nicholas Ray, Howard Hawks gibi yönetmenlerin filmlerini defalarca izleyerek analiz ederler ve bu yönetmenlerin filmlerinin birer sanat eseri olarak görürler. Bu eserleri ortaya koyan yönetmenlerin de birer auteur olduğunu kabul ederler ve sinema çalışmalarına auteur kuramını kazandırır.

Godard oldukça üretken bir isimdir. Kendisiyle çağdaş olan Yeni Dalga yönetmenlerinin çoğu 1980-1990'lı yıllarda film yapmayı bırakıp emekli olsa da Godard sinemadan asla emekli olmamıştır. *Le Livre d'image* (İmgeler ve Sözcükler) isimli son filmini 2018 yılında çeken yönetmen Koronavirüs salgını döneminde bile İsviçre'deki sanat ve tasarım üniversitesi *École cantonale d'art de Lausanne* (ECAL) tarafından sosyal medya platformu Instagram'da gerçekleştirilen canlı yayınlara katılarak "koronavirüs günlerinde görüntüler" temalı etkinlikte ders vermiş ve sinemaya dair görüşlerini paylaşmıştır (Michallon, 2020). Godard, 1996'da gerçekleştirilen bir röportajında Pablo Picasso'nun "resim beni reddedene kadar resim yapmak istiyorum" sözünden çok etkilendiğini açıklamıştır. Godard, son nefesine kadar film yapmaya devam etmiştir çünkü sinema onu hiçbir zaman reddetmemiştir. 2021 yılında verdiği son röportajında bile yeni film projelerinden bahsetmesi bunun önemli bir göstergesidir.

Godard, 1960 yılında *Serseri Aşıklar* filmiyle sinemada bir devrim yaratmıştır. *Serseri Aşıklar*, Yeni Dalga'nın ilk örneğidir ve o güne kadar yapılan hiçbir filme benzemez. Özgür ve "amaçsızca" dolaşan karakterler, çizgisel olmayan bir olay örgüsü, entelektüel ve nüktedan diyaloglarla Godard ilk filminden itibaren filmlerine kişiliğini ve dünya görüşünü yansıtmayı başarmıştır. Böylesine cesur, kişisel ve bağımsız filmler çekebilmenin ticari açıdan riskli olduğu aşıkardır. Bu nedenle Yeni Dalga'nın özellikle ilk filmleri düşük bütçeli ve minimal ve yapım yöntemleri göz önünde bulundurulduğunda amatör bir ruha sahiptir. Godard bu konuyla ilgili bir yanlış anlaşılmaya dikkat çeker: "Yeni Dalga'nın pahalı filmlerin karşısına ucuz filmlerle çıkmak olduğu

sanıldı hep. İlgisi yok. Nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, amaç, kötü filmin karşısına iyi film koymaktı sadece” (2014:71). Ayrıca Yeni Dalga yönetmenlerinin ve Godard’ın setlerde yetişmediğini de hatırlatmakta yarar vardır. Bu yönetmenler bir usta-çırak ilişkisiyle olgunlaşmamış, set tecrübesine sahip olmayan isimlerdi. Asistanlıktan değil, eleştirmenlikten gelmekteydiler. Ortaya çıkışları itibarıyla sinema sektöründeki katı hiyerarşiyi de yıkmışlardır. Yeni Dalga akımı kelimenin tam anlamıyla bir başkaldırıdır ve Godard’a göre her başkaldırı sempattir (Lindgaard ve Lamant, 2022).

Godard’ın sinema tarihindeki yeri ve etkisi tartışılmazdır. Yaklaşık 130 yıllık sinema tarihinin 60 yılından fazlasında Godard’ın etkisi bir şekilde olmuştur. Godard, birçok usta yönetmeni etkilemiştir. Bunların arasında Quentin Tarantino, Jim Jarmusch, Abbas Kiarostami ve Lars von Trier gibi yönetmenler vardır. Hatta Tarantino’nun film şirketinin ismi “A Band Apart” Godard’ın *Bande à part* (Çete, 1964) filminden esinlenerek koyulmuştur. Peter Wollen, Godard’ın etkisinin tüm dünyada görülmesinin şaşırtıcı olmadığını söyler ve bu etkinin nedenini şu sözlerle açıklar: “Sinemanın bir iletişim ve ifade aracı olarak barındırdığı olağanüstü olanakların herkesten çok Godard farkına varmıştır. Onun ellerinde sinema, Peirce’ün görüntüsel gösterge, simge ve belirti türü göstergelere eşit ağırlık verilerek oluşturulan o kusursuz gösterge alışımına dönüşmüştür. Filmlerinin kavramsal anlamı, resimsel güzelliği ve belgesel doğruluğu vardır” (2014: 138).

Godard’ın yönetmenler üzerindeki etkisinden bahsetmişken Amerikalı yönetmen Michel Hazanavicius’un *Le Redoutable* (Godard ve Ben, 2017) filmine de ayrı bir paragraf açmak gerekir. Film Godard’ın 12 yıl evli kaldığı ve birçok filmde oyuncu olarak yer alan Anne Wiazensky’nin otobiyografik romanından uyarlanmıştır. Sene 1967’dir ve 68 Olayları öncesinde Godard kendi sinema anlayışını sorgulamaktadır. Artık yaratıcılarından biri olduğu “modern sinema” anlayışından bir kopuğun eşliğindedir ve politik bir sinema yapmayı tasarlamaktadır. Filmde de Godard’ın Anne Wiazensky’le olan çalkantılı aşk hayatı, öğrenci hareketleri, eylemler, kalabalıklar önünde atılan nutuklar ve Çinli Kız (1967) filminin çekim hazırlıkları yer alır. 1968 yılı Godard için bir kırılma noktasıdır. Godard o güne kadar oluşturduğu sinema mirasını terk eder ve bambaşka bir sinema anlayışına yönelir.

Godard, 68’den itibaren sinemayı burjuva eğlencesi olarak değil, kitleleri bilinçlendirmek üzere kullanmaya karar verir. Bu kararı neredeyse tüm sinema camiasından tepki görür. Herkes ondan Yeni Dalga dönemindeki benzer filmler beklemektedir ancak; Godard bunu da reddeder ve yenilikçi arayışlarına devam eder. Godard, 1960’larda yaptığı filmlerle ekran önüne geçmeden, fikirleriyle ve sanatıyla star olmayı başarmış bir isimdir. Kolker ile 1972’de yaptığı bir röportajında Godard, politik sinemaya geçişiyle ilgili “Ben hala bir starım, fakat farklı türden bir star olmak istiyorum” demiştir. Film kuramcısı Sarris ise Godard’ın bu dönüşümü için “bir sanatçının ölümü bir devrimcinin doğumu için ödenen çok yüksek bir bedeldir” tespitinde bulunur (2014: 77).

Godard, sinema için hiçbir bedel ödemekten kaçınmamıştır. Sinema kariyeri pahasına bile olsa her zaman risk alan, cesur bir yönetmen olmuştur. Godard, politik döneminin ardından 1970’li yıllarda televizyonun yaygınlaşmasıyla ve video teknolojisinin de gelişmesiyle bu mecrayı keşfetmek için çalışmalarını bu alana kaydırmıştır. Bu yıllarda Fransız ve İsviçre televizyonları için yaratıcı içerikler üretmiştir. Godard, bu yeni teknoloji ile montajın ve görüntünün sınırlarını zorlamaya devam etmiştir. Görüntü ve ses arasındaki ayrımı belirginleştirmiştir. Godard, video ile çalışmanın kendisine sinemayı başka bir biçimde düşünmeyi öğrettiğini ifade eder. Godard’ın video çalışmaları; *Numéro Deux* (İki Numara, 1975), *İci et Ailleurs* (Burada ve Başka Yerde, 1976), *Six fois deux/Sur et sous la communication* (Altı Kere İki/ İletişim Üstüne ve Altına, 1976), *Comment Ça Va? (Ne Var Ne Yok? , 1975)*, *France/tour/detour/deux/enfants* (Dere Tepe Fransa, 1977) *Histoire(s) du cinéma* (Sinemanın Gerçek Tarihi, 1989-1999) olarak sıralanabilir.

Godard video cihazındaki çalışmalarından sonra tekrar beyaz perde için filmler üretmeye geri dönmüştür. Bu dönemdeki çalışmaları postmodern filmler olarak nitelendirilebilir. Godard bu dönemde *Sauve Qui Peut / La Vie* (Herkes Başının Çaresine Baksın /Hayat,1980) *Passion* (Çile, 1982), *Prénom: Carmen* (Adı: Carmen, 1984), *Je Vous Salue Marie* (Selam Meryem, 1985), *Dédective* (Dedektif, 1985), *Soigne Ta Droite* (Sağını Kolla, 1987), *King Lear* (Kral Lear, 1987), *Nouvelle Vague* (Yeni Dalga, 1990) *Germany Year 90 Nine Zero* (Almanya Yılı 90 Dokuz Sıfır, 1991) *Hélas Pour Moi* (Bana Yazık, 1993) *JLG/JLG Autoportrait de Décembre* (JLG/ Aralık Ayında Otoportre, 1995), *For Ever Mozart* (Daima Mozart, 1996), *Éloge de L’amour* (Aşka Övgü, 2001), *Notre Musique* (Müziğimiz, 2004), *Film Socialisme* (Sosyalizm Filmi, 2010), *Adieu Au Langage* (Dile Veda, 2014) ve *Le Livre d’image* (İmgeler ve Sözcükler, 2018) filmlerini çeker (Gül, 2018: 96).

Godard'ın son yıllarında yaptığı filmler deneysel, felsefi boyutu ağır basan, belirli bir olay örgüsü veya anlatı içermeyen bir yapıdadır. Bu nedenle geniş kitleler tarafından fazla karşılık gördüğü söylenemez. Bu durumun Godard için bilinçli bir tercihin sonucu olduğunu söylemek gerekir. Godard'ın 1960'lı yıllarda yaptığı filmleri belki de sinemaya biraz aşına olan kişiler bile bir çırpıda sayabilir. Bu filmlerdeki imgeler, sahneler, replikler belleklerimizdeki yerini bütün tazeliğiyle korumaktadır fakat; Godard'ın özellikle politik döneminde ve sonrasında yaptığı filmlerin ismini dahi hatırlamakta güçlük çektiğimiz söylemek yanlış olmaz. Bu yüzden, bu metinde tüm bu filmlerin en azından isimlerine yer vermek istedim. Bu filmlerin gerçekten izlenmesi zor, sabır isteyen, izleyiciden çok şey talep eden filmler olduğunu itiraf etmek gerekir. Yine de bu filmlerin birer Godard filmi olduğu unutulmamalı ve bu filmlere de şans verilmelidir. Godard, Yeni Dalga döneminden ibaret değildir. Kendisinin de söylediği gibi o farklı türden bir stardır.

Kaynakça

Cahiers du Cinema Yazarları. (1989). "Godard du Cinema" ...Ve Sinema (İçinde), , Hil Yayınları, (Çev. V. Terzioğlu), İstanbul, 29-32.

Gül, M. E. (2018). Auteur Yönetmen Jean-Luc Godard Sinemasında Dönemler Ve Yenilikçi Arayışlar. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.

Godard, J. L. (2014). Godard Godard'ı Anlatıyor. (Çev. A. Derman). Metis Yayınları, İstanbul

Kolker, R.P. (2014). " Açı ve Gerçeklik: Godard ve Gorin Amerika'da" , Jean-Luc Godard Ed. David Sterritt (Çev. S. Özgül), Agora Yayınları, İstanbul, 78-91

MacCabe, C. (2011). Godard: Sanatçının Yetmiş Yaşında Bir Portresi. (Çev. E. Yılmaz),Dipnot Yayınları, Ankara.

Sterritt, David (2013). Jean-Luc Godard. (Çev: S. Özgül). Agora, İstanbul.

Wollen, P. (2014). Sinemada Göstergeler ve Anlam. Metis Yayınları, (Çev. Z. Aracagök ve B. Doğan), İstanbul.

İnternet Kaynakları

Lindgaard ve Lamant H. (2022). Jean-Luc Godard ile son söyleşi: "Konuşamayız" Medyascope. (Çev. H. Bayrı) Erişim Linki: <https://medyascope.tv/2022/09/17/jean-luc-godard-ile-son-soylesi-konusamayiz/> Erişim Tarihi: 10. 12. 2022

Fransız Yönetmen Jean-Luc Godard'a Ötenazi Yapıldı (2022). Gazete Oksijen. Erişim Linki: <https://gazeteoksijen.com/sanat/fransiz-yonetmen-jean-luc-godarda-otenazi-yapildi-161144> Erişim Tarihi: 10.12. 2022

Michallon, C. (2020). Jean-Luc Godard, Instagram'da "koronavirüs günlerinde görüntüler" üzerine canlı ders verdi. Independent Türkiye Erişim Linki: <https://www.indyturk.com/node/161526/kultur/jean-luc-godard-instagramda-koronavirüs-gunlerinde-goruntuler-uzerine-canli-ders> Erişim Tarihi: 12.12.2022

Frederic Sojcher ve Sineması Üzerine Söyleşi

Röportaj: Muzaffer Musab Yılmaz

SÖYLEŞİ / INTERVIEW

Söyleşi Tarihi: 23.11.2022



Bu yıl ikincisi düzenlenen Uluslararası İletişim Bilimleri Sempozyumu iletişimin farklı dallarında çalışan önemli sayıda akademisyeni bir araya getirdi. TÜBİTAK destekli sempozyum, davetli konuşmacıları ile de adından söz ettirdi. Prof. Dr. Nabi Avcı ve Prof. Dr. Edibe Sözen'in konuşmacı olarak yer aldığı sempozyumun bir diğer davetlisi de Paris Sorbonne 1 – Pantéon'dan Prof. Dr. Frédéric Sojcher'ydı. Sojcher, Sakarya Üniversitesi öğrencileri ve sempozyum katılımcılarına kurmaca ile belgesel arasında konumlandığı sineması üzerine bir söyleşi gerçekleştirdi. Yönetmen ile Türkiye Film Araştırmaları Dergisi için bir söyleşi daha gerçekleştirdik. Sinema düşüncesinin kökenleri, tür sistemi üzerine yorumları ve pandemi sürecinin ardından sinemanın geleceği üzerine konuştuk. İyi okumalar dileriz.

Entretien avec Frédéric Sojcher, réalisateur et académicien

1. Vous êtes un réalisateur qui expérimente entre les genres cinématographiques. Que signifie pour vous la notion des genres cinématographiques? Quel est le résultat que vous souhaitez atteindre en transformant ce concept dans vos films?

Je ne pense jamais au genre du film que je vais réaliser, mais à la nécessité ou pas, pour moi, de « faire un film ». Je dois ensuite trouver les moyens pour le faire. Le cinéma est à la fois un art collectif et un art de la contrainte. Tout film dépend de sa production. Un cinéma n'aura pas les mêmes moyens s'il travaille à Hollywood, en France, en Turquie... ou en Belgique. Bien que résidant et travaillant aujourd'hui en France, je suis d'origine belge. Dans l'Histoire du cinéma belge, il y a une tradition du film documentaire... car la Belgique étant un petit pays, il n'y avait pas d'industrie du cinéma et faire des documentaires étaient pour de nombreux cinéastes le moyen de faire du cinéma, sans grands moyens. J'ai moi-même réalisé des documentaires avec une part de fiction, pour ces raisons économiques. Car c'est bien la fiction qui m'intéresse d'abord et avant tout. Il y a un « mentir-vrai » dans la fiction, une manière d'approcher le réel par le biais de la dramaturgie, qui m'intéresse. Un de mes longs métrages, Hitler à Hollywood (que j'étais venu présenter en 2011 au Festival d'Antalya) mélange des faits historiques et des archives authentiques à une histoire inventée : celle d'un cinéaste, qui au lendemain de la Seconde guerre mondiale aurait voulu créer des studios européens pour contrer la domination hollywoodienne... et aurait mystérieusement disparu. J'invente un complot, ourdi par Hollywood, pour empêcher les autres cinémas d'exister, sur le plan international. C'est une « pure fiction » qui n'est peut-être pas si loin de la réalité...

2. Vous êtes un académicien et un directeur. Ça doit être incroyablement difficile de faire ces deux professions en même temps. Se concentrer sur quelque chose théoriquement et pratiquement est souvent incompatible. Comment maintenez-vous l'équilibre entre ces deux métiers?



Il ne faut jamais mélanger le temps de la création et le temps de la production. Il faut du temps pour "penser" le cinéma et le temps pour en faire. J'ai réalisé mon dernier long métrage, *Le cours de la vie*, l'été, pour que le tournage ne se télescope pas avec mes cours. Quand j'étais étudiant à la Sorbonne (où je suis aujourd'hui Professeur), j'avais comme enseignant le cinéaste Éric Rohmer. Il procédait aussi de la sorte. Je voudrais avoir une production aussi proluxe que lui. Car on est cinéaste quand on tourne, pas quand on rêve un film. Nombre de mes projets n'ont pas pu voir le jour, mais j'ai toujours, depuis que j'ai 15 ans (âge auquel j'ai réalisé mon premier court métrage) un projet de film en tête. Quand j'ai la chance de pouvoir tourner, je ne suis pas du tout dans une posture théorique. Mais grâce à mon expérience sur les tournages et sur la manière de produire mes films, je peux ensuite transmettre à mes étudiants des questions de cinéma dont je n'aurais même pas eu conscience si je n'avais pas de pratique filmique. Quand je ne tourne pas, faute de production, j'écris des livres sur le cinéma. Je citerais en particulier le *Manifeste du cinéaste*, qui tente de cerner les enjeux de la mise en scène filmique et *Main basse sur le film*, qui raconte l'envers du décor d'un tournage.

3. En tant qu'académicien qui tourne des films, quelles sont selon vous les lacunes de l'enseignement du cinéma? Quel chemin les écoles de cinéma doivent-elles suivre entre la théorie et la pratique?

Il y a à mon avis une distinction à faire entre les écoles de cinéma et les universités qui enseignent le cinéma. Les écoles de cinéma sont a priori conçues pour apprendre un métier, pour avoir une approche professionnalisante. Cela peut aussi être le cas à l'université, mais il faut dans le domaine académique aussi avoir une « pensée », avoir une capacité d'analyse, être ouvert aux théories et à l'Histoire du cinéma. Dans certaines universités, il n'y a que très peu de cours pratiques. Dans la formation que je dirige à la Sorbonne et qui s'intitule « Master en scénario, réalisation, production », il y a la fois une approche pratique et théorique.

4. Que pensez-vous de l'avenir du cinéma, notamment après le Covid-19? Comment le cinéma indépendant en particulier en sera-t-il affecté?

Personne ne peut savoir de quoi l'avenir sera fait. Je me méfie des Cassandre, comme des optimistes béats. Si je dénonce la domination économique du cinéma hollywoodien, je suis le premier à apprécier certains films américains. Si je préfère aller voir un film en salle, je suis également abonné aux plateformes qui diffusent des films. Il ne faut pas être dogmatique et rester ouvert à toutes les formes et toutes les diffusions de films. La vraie question est effectivement la place du cinéma indépendant. Sera-t-il toujours possible de voir en salle un film réalisé en dehors des studios et d'une approche exclusivement marchande ? C'est la place du cinéma dans la société et la dimension artistique du cinéma qui se joue, là.

Yönetmen ve Akademisyen Frédéric Sojcher ile Bir Söyleşi

1. Sinemasal türler arasında denemeler yapan bir yönetmensiniz. Sinemasal tür kavramı sizin için ne ifade ediyor? Bu kavramı dönüştürerek nasıl bir sonuca varmak istiyorsunuz?

Bir film çekeceğim zaman hangi türde çekeceğim hakkında değil de neden çekmem gerekiyor diye düşünürüm. Ardından bunu gerçekleştirmenin yollarını ararım. Sinema kolektif olduğu kadar zorlukları da olan bir sanat. Üretim koşulları, ortaya çıkacak filmin temel belirleyicidir. Hollywood, Fransa, Türkiye ya da Belçika, her yerin sinema ortamı birbirinden farklı. Yaşadığım ve çalıştığım yer her ne kadar Fransa olsa da aslen Belçikalıyım. Belçika sinemasında bir belgesel geleneği var. Küçük bir ülke olduğu için sinema

endüstrisinin gelişmediği Belçika'da birçok film yapımcısı büyük imkânlara sahip olmadan film yapmanın yolunu belgesel çekmekte buldu. Ben de temelde bu ekonomik sebeplerden dolayı içerisinde kurmacanın da olduğu belgesel filmler yaptım. Çünkü benim için her şeyden önemlisi kurgudur. Kurmacanın bir «yalan-gerçek» boyutu var, benim ilgimi çeken de gerçeği bu türden bir dramaturji üzerinden ele almak. Uzun metrajlı filmlerimden biri olan Hitler Hollywood'da (2011 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde gösterimi yapılmıştı) tarihi gerçekler ile arşiv kayıtları icat edilmiş bir hikâyeye harmanlanmıştı: İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Hollywood egemenliğine karşı Avrupa stüdyoları kurmak isteyen ve gizemli bir şekilde ortadan kaybolan bir film yapımcısının hikâyesi. Hollywood tarafından diğer ülke sinemalarının küresel düzlemde varlık göstermesini engellemek için düzenlenmiş bir komplo icat ettim. Bu, gerçeklikten çok da uzak olmayan bir «saf kurgu» idi.

2. Bir akademisyen ve yönetmensiniz. İki mesleği birlikte yürütmek son derece zor olmalı. Herhangi bir konuya aynı anda hem teorik hem de pratik bağlamda bakmak çoğu zaman istenildiği gibi gitmez. Bu ikisi arasındaki dengeyi nasıl sağlıyorsunuz ?

Yaratım zamanı ile öğrenme zamanını, sinema üzerine « düşünme » zamanı ile onu fiili anlamda gerçekleştirme zamanını birbirine karıştırmamak gerekiyor. Son uzun metraj filmim Le Cours de la Vie'nin çekimlerini derslerimle çakışmaması için yaz ayında gerçekleştirdim. Sorbonne'da öğrenciyken (bugün orada öğretim üyesiyim), Eric Rohmer hocamdı. O da aynı şeyi yapardı. Onun gibi olmayı çok isterim. Çünkü film çekerken yönetmensinizdir, hayal ederken değil. Projelerimin büyük çoğunluğu gerçekleşemedi, fakat on beş yaşından beri (ilk kısa filmimi çektiğim yaş) aklımda hep bir film projesi vardı. Onu gerçeğe dönüştürme şansını elde ettiğimde, hiç de teorik bir tutum içerisinde değildim. Çekim deneyimlerim ve çekim tarzım sayesinde, pratik düzlemde olmasaydım asla yanıtlayamayacağım konuları öğrencilerime aktarabiliyorum. Çeşitli eksikler nedeniyle film yapamadığım zamanlarda sinema üzerine kitaplar yazıyorum. Burada mizansen sorunları üzerine olan le Manifeste du cinéaste ve kamera arkası üzerine olan Main basse sur le film'i örnek gösterebilirim.



3. Film çeken bir akademisyen olarak, sinema eğitimi veren üniversitelerde nasıl davranıyorsunuz? Sinema okulları teori ve pratik arasında nasıl bir yol izlemeli?

Bana göre sinema okulları ile sinema eğitimi veren üniversiteler arasında bir ayrıma gidilmeli. Sinema okulları meslek öğretimi, profesyonel bir yaklaşım kazandırmak amacıyla tasarlanır. Bu mantık üniversitelerde de olabilir tabii, fakat akademi alanında düşünmek, analiz kabiliyetine sahip olmak, teorilere ve dünya sinemasına odaklanmak gerekiyor. Bazı üniversitelerde pratik ders sayısı son derece az. Sorbonne'da yürüttüğüm « Senaryo, Yönetim ve Yapım » dersinde pratik ve teori harmanlanmış bir biçimde yer alıyor.

4. Özellikle Covid-19 sonrası dönem bağlamında soruyorum, sinemanın geleceği hakkında ne düşünüyorsunuz ? Özellikle bağımsız sinema bu süreçten nasıl etkilenecek ?

Geleceğin ne getireceğini kimse bilemez. Kuşkularım var. Eğer Hollywood sinemasının ekonomik üstünlüğünü kınayacaksam, çeşitli Amerikan filmlerini takdir edecek ilk kişi de ben olurum. Sinema salonlarında film izlesem de online film platformlarına aboneyim. Basmakalıp düşünmemeli, farklı film ve gösterim kanallarına yönelik açık fikirli olmalıyız. Burada sorulması gereken asıl soru bağımsız sinemanın bulunduğu konum. Stüdyo koşullarının dışında tamamen ticari bir anlayışla çekilmiş bir film sinemalarda izlenebilecek mi ? Burada söz konusu olan, sinemanın toplum içindeki yeri ve onun sanatsal boyutudur.

Abdülhamit Güler ile Söyleşi

Röportaj: Büşra Atahan, Berfin Budak



Abdülhamit Güler Kimdir?

Abdülhamit Güler, 1980 yılında Erzurum'da doğdu. 6 yaşında göçtüğü Bursa'da ilk ve orta öğrenimini tamamladı. Bursa Merkez İmam Hatip Lisesi'nden mezun olduktan sonra Atatürk Üniversitesi Erzurum MYO Radyo-TV Yayıncılığı bölümünü bitirdi. Sonrasında Dikey Geçiş Sınavı ile aynı üniversitenin İletişim Fakültesi Radyo TV ve Sinema Bölümüne geçti, 2003'te bitirdiği okul sonrası İstanbul'da çalışmaya başladı.

Birçok medya kuruluşunda muhabir, editör, haber müdürü ve yayın yönetmeni olarak çalıştı. Habercilik ile sinema çalışmalarını uzun yıllar birlikte yürüttü. Çeşitli kısa film, belgesel ve senaryo çalışmalarına imza attı. Sinema eleştirmenliğini uzun yıllardır sürdürüyor.

Bize Biraz Kendinizden Bahseder Misiniz?

Ben Abdülhamit Güler, sinemacıyım. Sinema benim ilk kariyer hedefim değildi, ben 28 Şubat sürecinde lisedeydim, o dönemde medyanın sosyolojik olgu olarak hatta manipülasyon aracı olarak dördüncü kuvvet etkisini net bir şekilde görünce haberci olmaya karar vermişim daha doğrusu niyet etmişim ama kat sayı meselesinden ötürü biz o dönem üniversiteye giremiyorduk ben de arkadan dolaştım, önce yüksekokul okudum sonra dikey geçiş yaptığım fakülteyi okudum. 15 yıl televizyonculuk yaptım, gazetecilik yaptım, dergi, radyo, internet, haber bağlamında aklınıza ne geliyorsa hepsini yaptım. Ben aslında sinemayla üniversitede tanıştım, ilk kariyer hedefimi 15 yıl gerçekleştirdim, en son bir ulusal haber kanalında gece müdürüyken bıraktım, vazgeçtim çünkü artık arzu ettiğimin o olmadığını fark ettim, fark edeli çok olmuştu da tabii ev bark çoluk çocuk kolay olmuyor neyse vazgeçtik, köprüden önce son çıkışta haberciliği bıraktım şu an yalnızca sinema ve bağlantılı alanlarla ilgileniyorum. Kariyer noktasında, kariyer demeyelim de adına ne diyorsanız, meslek hayatı, uğraş, iştiğal ne diyorsanız, o noktada benim gözettiğim öncelikli şey kırmızı çizgilere hanel gelmemesidir, hani en zor şartlarımda bile benim kırmızı çizgim dediğim şeylere dokunan, onları gevşetecek durumda olan şeyler oldu ise hemen işimi bıraktım hatta alan bile değiştirdim bu benim için önemli, kendi doğrularım doğrultusunda hareket etmeye çalışıyorum. Sinema noktasında da dediğim gibi ben üniversitede sinemayla tanıştım aslında, ilk sinemaya gittiğimde yaşıım on yediydi, 'Independence Day (Kurtuluş Günü)' filmiydi, teyzemin oğlu götürmüştü ama üniversitede gerçekten esas filmlerle, sinemayla tanışınca ondan sonra kalben, ruhen sinemayla bir bağım olduğunu hissettim. Televizyonculuk yaptığım dönemlerde VCD ve DVD kiralara izin günlerimde film günü yapardım kendime. Rekorum altıydı, pandemide Covid olduğumda 8 oldu, 8 film izledim.

Filmler izlerdim, beğendiğim filmleri listelerdim, birçok sinemacıyla, yönetmenle, yöntemle, tarzla ve tabii ki birçok duyguyla ve anlamla o dönem tanıştım ben. Çok sayıda belgesel çektim TRT'ye, kısa filmler çektik, çok sayıda kısa film seti kurdum bana ait olmayan, eğitimler veriyorum, özellikle eğitim ve film çekme meselesini hem yegâne profesyonel uğraşım hem de duygu ve anlam noktasında varlık alanım olarak belirledim, devam ediyorum.

Türkiye'de Film Çekecek Birinin Karşılaşabileceği Zorluklar Nelerdir?

Ben 2017'de uzun metraj senaryo yazım desteği aldım. Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü bu desteği veriyor, destek şunun için veriliyor bir sinopsisle belki en fazla tretmanla başvuruyorsunuz, diyorsunuz ki ben bunu senaryo haline getireceğim. Bakanlık da size para veriyor tamamlıyorsunuz, sadece bunu istiyor bakanlık başka bir şey istemiyor. Ben de o şekilde bir senaryo tamamlamıştım, sonra 2 yıl önce

de bakanlığa uzun metraj ilk film desteği için başvurduğum aynı senaryoyla değil ama başka bir senaryoyla, önce erteleme aldım sonra ret yedim, destek vermediler. Bakanlık Türkiye’de film çekecek olan tabii bağımsız sinemacıların ilk uğrak yeri, ikincisi TRT 12 Punto’dur, üçüncüsü festivaller ve tabii ki ondan sonra bağımsız destekçiler. Ben ret yediğim halde şunu yapmıyorum tabii ki, bana destek vermediler, bize destek vermediler, kimse sinemadan anlamıyor, bize film yaptırmayacaklar demiyorum, hiç kimse destek vermese de yapacağım şey şu; kendi imkânlarımla film çekeceğim. Herkes kısa film çekebilir ama bir şekilde network ya da imkân biriktirmiş olan herkeste uzun metraj çekebilir, öyle düşünüyorum. Telefonla bile film çekilir mi, çekilir evet, şu anki kayıt telefonla alınıyor. Telefonla çok kişi film çekti hala çekiyorlar, uzun metraj da çekildi, çekilir de zaten mühim olan fikirdir. Bir fikriniz olsun onu çekin, telefonla çekin kötü olsun yani teknik olarak kötü olsun ama fikir iyi olsun, fikrin iyi olduğunu hissedin ondan sonra elinizdeki kötü şeyle ona destek arayın, en başta ben olmak üzere mutlaka destek veririz mühim olan fikirdir.

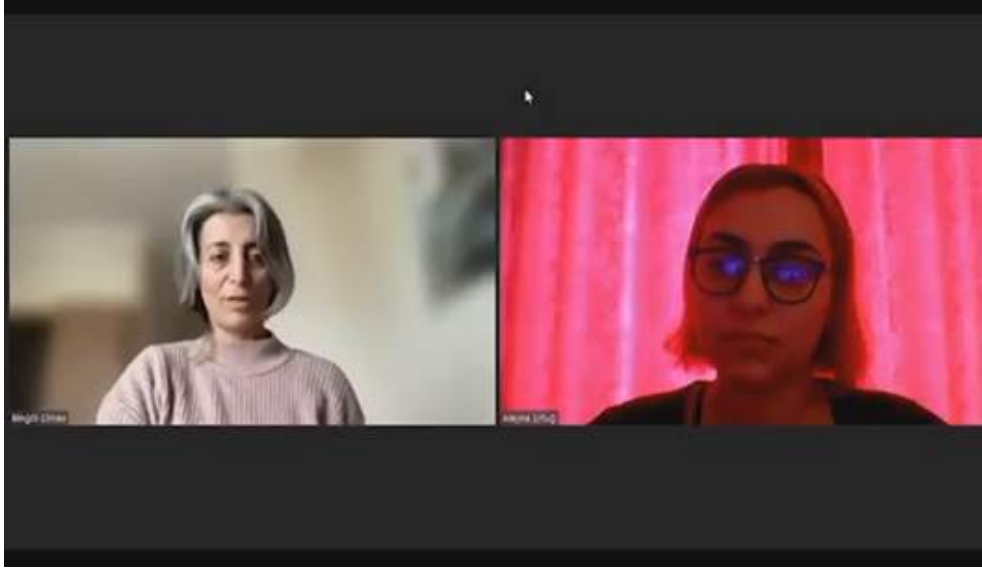
Televizyon Programcılığı Üzerine Gözlem ve Tavsiyeleriniz Nelerdir?

15 yıl habercilik yaptım, şu an en çok izlenen televizyon haber kanallarında da çalıştım, küçüklerinde de çalıştım, gazete, internet, dergi, radyo, televizyon başka hangi mecra var bilmiyorum sosyal medya hariç çünkü sosyal medya ben televizyonculuğu bıraktıktan, haberciliği bıraktıktan sonra sosyal medya oldu. En önemli tavsiyem budur, tarafsızlık diye bir şey yoktur. Tarafsızlık modern zamanın habercilik bağlamındaki en meşhur ve maalesef en etkili yalandır. Yalandır, hatta en hafif ifadesiyle yalandır ya da en hafif ifadesiyle ütopyadır yani çok duygusalsın çok inanıyorsun buna diyelim bu ütopyadır, bunun dışında başka kavramlar da kullanılabilir. Tarafsızlık diye bir şey yoktur sadece dürüst olmak vardır, bir insan dürüst olduktan sonra tarafsız olmak zorunda değildir, habercilik yaparken de bu böyledir. Aynı şey geçerlidir, şunu demiyorum tabii ki yani işte bir siyasi liderle ilgili haber yapıyorsunuz burada tarafsız olunur mu evet olunur, yani şöyle tarafsız olunur herkesin dünya görüşü vardır ve bunu farkında olmasan da metnine yansıtırsın, kurguna yansıtırsın. Desteklemediğin bir siyasi liderin haberini yaparken o cümlemin yüklemine iddia etti diye bitirirsin farkında olmayabilirsin, farkında olmadan bunu yaparsın, desteklediğin kişi bir açıklama yaptığında da ona vurguladı dersin, altını çizdi dersin, yüklem her şeyi belirler çünkü bunu farkında olarak da yapabilirsin olmayarak da yapabilirsin, bu çok tarafsızlığa girmiyor dürüst olma meselesi önemli.

Mesleğin en önemli özelliği bence zamanı okuyabilmek, sinema için de haber için de zamanı okuyabilme meselesi çok önemli. Ben habercilik yapmak isteyen gençlerin de şu an şartlardan yakınmasını anlayamıyorum, hepsine aynı şeyi söylüyorum telefonun var mı var, çıkar o telefonu diyorum, demiyorum. Telefonun var mı var, Youtube kanalın var mı var, habercilik mi yapmak istiyorsun, kamera önü mü düşünüyorsun çık sunuculuk yap, yap yani yeteneğin varsa göster oradan birisi mutlaka keşfeder sizi ya da orayı referans olarak gösterirsiniz. 15 yıl yaptım bu işi kimse bana diplomamı sormadı, sadece işe kabul edildikten sonra fakülte mezunu olmak durumundasınız basın sigortası olması için, orada diplomamı sordular bana diplomanızı verin diye onun dışında kimse diplomamı sormadı çünkü ben okula girdiğim andan itibaren okulumuzun gazetesi, radyosu, televizyonu, yerel televizyon, üniversite dergisi, STK dergisi, kısa filmler, belgeseller aklınıza ne geliyorsa her şeyi yaptık biz okul döneminde onun çok da faydasını gördük ki yani Sakarya gibi bir ortamı yoktu Erzurum’un o zaman, 1999-2003 senelerinden bahsediyoruz, öyle bir ortam olmadığı halde insanlar kendini geliştirip İstanbul’da yer edinebiliyor gerçekten İstanbul’da yani ortalama fena olmayan bir kariyer ya da iş hayatı yaşadım ve gördüm ki gerçekten ihtiyacınız olan öncelikli şey kendinizi geliştirmeniz, ikincisi biraz network biraz ilişki lazım onu da şu an kurmaktan daha kolay hiçbir şey yok. Bana sosyal medyadan yazıyor bir tanesi, hocam animasyon çalışmam var göndersem bakar mısınız, tabii kırmak istemiyorum hiç kimseyi gönder bakarız diyorum animasyon ne yapabilirsin ki yani, gönderdi baktım ve ağzım açık kaldı, pixar ayarında bir iş yapmıştı hemen o arkadaşşı çağırdım yüz yüze de tanıştım, animasyon yapan iki arkadaşla tanıştırdım, yapımçı iki üç arkadaşla tanıştırdım şu an iş beğenecek duruma geldi. Bütün bunlar, bu imkânlar ortadayken bence hiç kimsenin bahanesi yok, yapmanız gereken tek şey kendinizi geliştirmeniz.

Bingöl Elmas ile Görüşme

Röportaj: Aleyna Ertuğ



Aleyna Ertuğ; Merhabalar Bingöl Hanım. Hoş geldiniz. Nasılsınız?

Bingöl Elmas; Merhaba, çok teşekkür ediyorum. Sizlerle buluşmak daha da keyifli.

Aleyna Ertuğ; Öncelikle çok teşekkür ediyorum. Röportaj teklifimi kabul edip vakit ayırdığınız için. Öncelikle şuradan başlamak istiyorum. Projelerine hayran kaldığım bir yönetmen olarak sizin nasıl bir çocukluğunuz olmuştu? Yani çok özel değilse bunu merak ediyorum. Sizi tetikleyen, bu yola sokan ilk çocukluk yıllarınız, duyarlılıklarınız ya da... Toplumsal konulara da değindiğinizi varsayarsak her zaman sesinizi çıkaran biri miydiniz? Yoksa bunu sinema sayesinde mi eyleme dönüştürme fırsatınız oldu?

Bingöl Elmas; Çok tatlı bir soru... Öncelikle teşekkür ediyorum övgünüz için, filmlere gösterdiğiniz ilgi için de. Çünkü bu çok spesifik bir şey, bu kadar popüler kültürün olduğu bir dönemde belgesel sinema ile ilgilenmek.

Onun dışında... Mesela İstanbullu karla önce çok romantik tanıştı. Kar videoları paylaştı keyifli bir şekilde, ondan sonra tadını çıkarmaya çalıştı. Ama bizim için böyle çok romantik olmadı kar. Kar çok ağır yaşam koşulları demek, kar üşümek demek, kar aylarca yeri, yeşilliği başka renkleri özlemek demek. O yüzden Erzurum demek eşittir kar demek. Bazen böyle yolumuzu açmak için kar küremek demek öyle bir şey. Tabii ki doğanın her hali çok kıymetli. Ağacın ve doğanın kara olan ihtiyacını biliyoruz ama insan olarak işte böyle bir fantezi var. Evet, kar çok güzel ama niye sıcak yağmıyor ki ya da renkli yağsa güzel eğlenmek vardı. Koşullara nasıl baktığımızla da alakalı bir şey. Erzurum sert bir iklim, insanı da sert yapısı da sert. Çok muhafazakâr bir yer ve hali ile cinsiyetinizi ve kimliğinizi, dilinizi çok yoğun hissettiğiniz bir yer.

Bunun ayrımcılığına da çok maruz kaldığınız bir yer. O yüzden bu, çocukluktan itibaren farkında olmadan bir dirençli olma hali getiriyor. Bulduğumuz yerde çok geniş topluluklar içindeydik, renkli topluluklar içindeydik ve o yüzden gözlem yapabilme şansı çok vardı.

Çok insanla etkileşim şansı vardı. Dolayısı ile bu aslında dezavantajlı bir durum oldu benim için. Tabii ki çocukken ben sinemacı olacağım gibi bir hayalim ya da buna dair bir fikrim yoktu. Daha sonra iletişim fakültesini kazandım. Yine çok bilinçli bir tercih değildi. Gazeteci olmakla ilgili bir eğilim vardı ama klasik, üniversite olsun da bir şekilde neresi olursa olsun mantığı vardı. Ben de onlardan biriyim. Aslında hukuk istiyordum da sonra iletişim oldu. İletişim de bir şeyler öğrenebildiğimiz bir alan ama sinemaya dair çok kollu bir alan.

Sonrasında meslek birliğinde, belgesel sinemacılar birliğinde çalıştım ve etrafımda çok güzel filmler yapan insanlar vardı.

Festivaller yapılıyordu. Bu da benim için belgeselle gerçek anlamda tanışmak için ideal bir ortam oluşturdu. Şans oldu benim için ve sinema ile ilgili serüvenim böylece başlamış oldu.

Aleyna; Anladım. Hatta bir sonraki sorum da buydu. Radyo Televizyon ve Sinema bölümünü bilinçli olarak mı tercih ettiniz. Her zaman hayalini kuruyor muydunuz diye soracaktım. Onun da cevabını almış oldum. O zaman diğer soruma geçeyim.

Bingöl; Bu konu ile alakalı şunu söyleyebilirim, ne yazık ki Türkiye'deki iletişim fakültelerinde sinemayı da, gazeteciliği de, televizyonculuğu da, reklamcılığı da her şeyi bir potaya koyup her şeyden birazcık eğitim hali var. Ne yazık ki sonrasında iletişim fakültelerinde de potansiyel işsizlik söz konusu, hele şimdiki zamanlarda bu çok daha ciddi boyutlara varmış durumda. Keşke öyle ortaya karışık bir şey yapmak yerine gerçekten alanla ilgili sağlam bilgi edinebileceğimiz bir şey. Ben belgesel sinema görmedim mesela iletişim fakültesinde. Anlatabiliyor muyum?

Aleyna; Belki de farklı bir alana yönelecektiniz ya da belgesel sinemacılığa daha erken yönelecektiniz. Yaptığınız iş bir yerde izleyicinin de aktif rol oynadığı bir alana hizmet ediyor. Siz, sinemanın başka türleri gibi bir derdi kelime kelime anlatmak yerine o derdi yaşayan kişiyi ya da kişileri bulup onların anlatmak istediği kadarını kayda alabiliyorsunuz. Bir yandan da bu derdi keşfeden kişi de siz olduğunuz için yani bir yerde sizin de bir derdiniz olduğu için bu özellikle kadınlar mesela kadın haklarına da ne kadar duyarlı olduğunuzu bildiğim için de buraya geleceğim. Bunları yaparken acaba anlaşılır mıyım ya da anlatmak istediğim tam anlamıyla karşı tarafa geçer mi gibi bir kaygı yaşıyor musunuz? Yoksa zaten yapmak istediğiniz iş bir şekilde ulaşıyor ulaşması gerekenlere yani büyük kitlelere ulaşmıyor belki ama diğer türler kadar ses getirmiyor belgesel anlamında söylüyorum bunu. Bu sizin için bir kaygı mı? Yoksa yeterli buluyor musunuz?

Bingöl; Sorularınız çok güzel bu arada Aleyna. Teşekkür ediyorum gerçekten çok hoş yerden kuruyorsunuz. Yani şöyle ki şunu ayırmamız gerekiyor. Belgesel sinema, popüler kültürün alanında olan bir şey değil o yüzden çok böyle kitlesel olabilme olasılığı olan bir alan değil. Bu hayal içinde de değiliz yani o yüzden ama tabi ki işlerimiz, yaptıklarımız daha çok insana ulaşsın temennisi, uğraşı, çabası içerisindeyiz.

Seçtiğimiz konuların anlaşılması meselesine gelince, paylaştığımız her şeyle böyle bir derdimiz vardır. Çünkü bu bir iletişim şeklidir. Bu bir tasarımı hissettirme şeklidir. Yarattığınız atmosferi insanlara katıp katamadığınıza dair bir merak. Bir çabadır ve özellikle Türkiye gibi her şeyi çabuk tüketen ve her şeyi çok yüzeysel, derinleşmeden tüketme alışkanlığı olan bir toplumda bu daha da zor. Mesela kentsel dönüşüm çalışıyorum. Kentsel dönüşümde benim için o binalar aslında doğanın kalbine saplanmış, insanın kendi bindiği dalı kesmesi anlamına geliyor iken, o imajları kurduğumda o anlamda kurmayı ima ederken bir başkası için modernizm, bir başkası için o konfor, ilerleme, gelişme anlamına geliyor. Bazen o görüntüyü o imajı bozmak için çok uğraşmanız gerekiyor. Başka türlü algılanmamanız gerekiyor. Bir de işte mesela finalde bir balon sahnesi var yıkımları balonlarla yapan bir iktidar anlayışı var.

Aleyna; Evet...

Bingöl Elmas; Onu aslında ironi olarak yapıyorsunuz. Meselenin kendisi ironi. Benim tasarlamadığım, önüme düşmüş bir sahneydi. Ama mesela toplumun bir bölümü bunu gerçekten kırıklama olarak yaşıyor yani gerçeğin bu kadar kırıldığı bir ortamda siz bir şey üretmeye çalışıyorsunuz. Biri için o problem olarak algılanabiliyor. Dozu o kadar önemli ki ve kafayı yiyorsunuz. Sizin dışınızda üretilmiş bir gerçeklik var ve siz o alanda üretirken oralara düşmemek oradan anlaşılacak başka niyetler, niyet ettiğiniz şeyi doğru tarif etmek için çırpınıp duruyorsunuz. O kadar kolay bir şey değil. Mesela Evcilik'te yaşlı, şalvarlı, Kürt bir adam vardı filmde görünen tek erkek olarak... Zaten Türkiye'de hep sorunu kendinden uzakta görmek hep dışında görmek hep düşmanı dışarıda görmek çok yaygın o yüzden hemen onu görüp bütün kötülüklerin bütün çocuk evliliklerinin bütün günahını o adama yıkmak gibi bir şeye dönüşebiliyor. Çünkü Türkiye'deki televizyonlar Kürt imajını hep öyle yaratıyor ve o yüzden siz de onu oraya koyduğunuzda aynı imajı yeniden üretmekle karşı karşıya kalabiliyorsunuz. O yüzden bunun için tekrar çırpınmak zorunda kalıyorsunuz bu adam da aslında kurban bu sistemin kurbanı ve aslında orada da kötü bir işçilik var. O yüzden bu çocuk evliliklerinin bütün günahını bu adama yükleyemezsiniz. İçinde sosyolojik, felsefi, psikolojik sayısızca düşünme anları var ve bunu üretirken de hep yanı başınızda hep masanızda olan bir şey.

Aleyna; Bir algıyı kırmak zor bir şey ve bunu yapmaya çalışıyorsunuz. Var olan bir düşünce var ve siz bir fikri aktarmaya çalışsanız belki daha kolay yapacaksınız ama bıçak sırtı bir yerden yapıyorsunuz ve algı kırmak daha da zor aslında.

Bingöl; Çok doğru, çok doğru... Güreştiğim kısmı da oydu. Alışkanlıklar içerisinde algılanan bir şey, siz bunun aksini başka tür boyutları olabileceği tamamen söküp yeniden dikmeye çalışıyorsunuz o yüzden de bu bazen bölücü, bozucu gibi bir yaklaşıma maruz kalma ihtimaliniz var. Çünkü mesela en önemlisi resmi söylem dışında, iktidar söylemi dışında bir şey üretiyorsunuz. Bunu yaptığınız anda zaten oralara değişik gelir.

Aleyna; Peki; Sizi bu sektöre çeken ilham kaynağınız nedir? Mesela görünmeyeni göstermek istemek de olabilir. Ya da insanları keşfetmek, sonuçta bir belgesel ve işiniz insan bir yerde yani buradaki ilham kaynağınız nedir?

Bingöl; Belgeselde kalmanın ilhamı diyebilirim çünkü çok zor bir alan ve çok emek isteyen bir şey ve her fırsatta dönüp bu kadar uzun uğraşlar verdiğiniz şeyin karşılığını sık sık sorguluyorsunuz. Yani aslında özellikle bir yerden ilham gelsin gibi bir yaklaşım değil zaten bu bizim yaşam şeklimiz diyelim. Zaten sokaktayız zaten insan hikâyelerinin ortasındayız. Zaten çok meraklıyız. Çok soru soruyoruz, ondan sonra güzel ışığı fark ediyoruz orada bir hikâye olunca heyecanlanıyorsunuz ve sürekli kaydetme ve paylaşma refleksiniz var. Bütün bunlar olunca doğal olarak belgeselin yolunda yürüyorsunuz anlamına geliyor. Yani oturayım da filmimi üretelim değil aksine şöyle oluyor o kadar çok konu var ki hangisine başlasam acaba yani hangisine sıra gelse şunu da anlatmak istiyorsunuz. Bunu da anlatmak istiyorsunuz çünkü aslında bu derinleşme ihtiyacı ve derinleştiğini paylaşma ihtiyacı o yüzden de hiç konu bulmakta bence belgeselciler zorlanmıyor.

Aleyna; Önünüzde fikir oluyor zaten.

Bingöl; Fikrim yok demek mümkün değil, mümkün gelmiyor bana yani. Biri size sipariş verirse zorlanırsınız. Yani şu konuda film üretir misiniz derse. Orası başka bir yere gider çünkü yürekten hissettiğiniz şeylerin peşindediniz diğeri sizin için düşünülmüş tasarlanmış bir şey. Ama zaten çalıştığımız bir alansa yani ilgi duyduğumuz, içerisinde bulunduğumuz bir alansa orada da burada da bir sürü fikrim var buyurun diyebiliyorsunuz.

Aleyna; Evet, doğru. Az önce de bahsettiğim gibi kadın haklarına da duyarlı olduğunuzun farkındayım. Ben de sizi "Pippa'ya Mektubum" filminizle tanıdım. Projelerinize konu olan kadınlara da değinelim istiyorum. Beni çok etkileyen "Pippa'ya Mektubum" hatta sizin deyiminizle eyleminiz olan bu belgesel filmde Pippa Bacca'nın ölümü içinizde ne gibi bir ses çıkartma arzusunun tetikledi. Yani başka bir şey yapılabilir miydi? Yani ilk gördüğünüzde ne hissettiğinizi merak ediyorum aslında nasıl bir harekete geçme dürtüsü oldu içinizde.

Bingöl; Yani bir kere öfkelenmişim çünkü artık yeter duygusu çok yükseliyor. Mevzu Pippa'dan çok barış için yola çıkmış insana güvenebilirim diyen bir kadının hunharca öldürülmesi ve buna inanmak ve bunu reddetmek inkâr etmek değil de şöyle bir şey hani bu bilginin yerleşmesini ben kabul etmiyorum. Hayır, bu yolculuk devam edecek, hayır biz de yola çıkacağız her şeye rağmen insana inanmak için uğraş vereceğiz. Her şeye rağmen bu kadar güvensizliğin pompalandığı bir dünyada bu kadar korkunun pompalandığı bir dünyada biz güvenli yaşam alanlarımızı inşa etmek için elimizden ne geliyorsa yapacağız ve bize ait olan ne varsa geri almak için de elimizden ne geliyorsa yapacağız.

Bu bazen bir kadın olarak, bazen bir birey olarak, bazen bir çevreci olarak, bazen bir kimlik olarak yaptığımız bir şey. O yüzden de Pippa o dönemde bildiğim biri değildi. Yaptığı işe dair etkilendiğim kısmı bir insana güvenebilirsiniz kısmıydı yani o yüzden ben o yolculuğun devam etmesi gerektiğini düşünüyordum ve o şekilde yani o dürtü ile kendimi yola attım diyebilirim.

Aleyna; Bildiğim kadarıyla Pippa Bacca bu yolda tek başınaydı diye düşünüyorum yanlış mı biliyorum emin değilim ama...

Bingöl; Önce bir arkadaşı ile birlikte yola çıktı sonra uzunca Balkanları geçtiler İstanbul'da yolları ayrıldı onların.

Aleyna; Anladım. Türkiye sınırları içerisinde aslında yalnızdı.

Bingöl; İstanbul'dan sonraki kısmında ayrıldı.

Aleyna; Anladım. Sizin yanınızda ekibiniz vardı. Onlara rağmen kendinizi savunmasız hissettiğiniz oldu mu?

Bingöl; Yani şöyle, ekibin varlığı ilk başta aklımızda olan, bir süre sonra hiçbir karşılığı olmayan bir şey. Çünkü filmi izlediğinizde görüyorsunuz, kaybediyoruz kolaylıkla birbirimizi. O yüzden o fikir psikolojik olarak bir anda var sonra yok oluyor. Yani o işin tehlike boyutunu düşünmeye başladığınızda bu tehlike her an her şekilde yanı başınızda onu unutmamak gerekiyor. Her türlü otostopta bu aynı şekilde var aslında her türlü Türkiye'nin herhangi bir yerindeki yaşam alanında bu riskle baş başasınız. Yani akşam bir saatte bir yerde yürüdüğünüzde evlerinizin içinde de çok güvenli bulunan evlerin içinde de kadın için tehlikeli yerler; enestin oranını düşünürsek. Kadın cinayetlerinin oranını düşünürsek anlatabiliyor muyum? En güvenli olduğun yeri de inşa edemeyeceğini görüyorsun. Burada biraz kendine inanmak, yaptığın şeye inanmak gibi bir motivasyonla yola çıkıyorsunuz yoksa yola ilk çıktığım anda karşılaştığım bir sürü davranış zaten böyle elimi ayağımı boşalttı, devam edemeyeceğim galiba dediğim anlar oldu. Oradaki ekibin varlığından daha sert bir durum idi. Muhtemelen olmasa başka türlü bir ruh hali ile başlıyordum. Bu çok değişken bir ruh hali bütün o yolculuk boyunca süren bir şey değil. Her an yer değiştirebilen bir şey ama o korkunun üstüne sinmesine müsaade etmedim.

Aleyna; Keşke anlattıklarınızı anlamıyor olsaydım ama bunu dinleyecek olan bütün kadınlar da anlar bunu. Bu çok kötü bir durum gerçekten. Bu arada otostopa değinmişken Ağustos Karıncası'na geçmek istiyorum. O belgeseldeşöyle bir cümle geçiyor.; "Problem çıkar diye düşünürsen o işi yapmaktan vazgeçersin risk almak lazım". Sizin de hayatta yola çıkma sebebiniz ya da sizi ayakta tutan bir cümle var mı?

Bingöl; Böyle sorunca çıkmaz benden ama genel olarak hani çok sorunlu bir dünya yaratmış bir insanlık var ve zarar vermeye çok motive eden bir yaşam stili var. Zararım yok zararım olmadan ya da kirlenmeden ya da yozlaşmadan ya da yanlış yapmadan var olma çabası anlatabiliyor muyum? Bunun kendisi bile çok zor bir şey çünkü her an yoldan çıkmanız için bir sürü şey var. Yani her an kendinizden uzağa düşmeniz için sayısızca durum var. Savaşlarla çevrili bir ülkedeyiz. Sürekli çatışmalarımız var. Sürekli mücadelelerimiz var. Sürekli kamplaşmalarımız var. Korku dolu bir sürü şeyimiz var. O yüzden hani sağlıklı bir birey olmaya çalışmak yozlaşmamak yozlaşmamayı başarmak kendi başına önemli bir varoluş gereksesi.

Aleyna; Anladım. Peki belgesel film çekmenin en büyük zorluğu nedir sizce?

Bingöl; Sürekli bir kaynak meselesi var. Çünkü sürekli sıfırdan başlıyorsunuz ve bu düzenli bir ekip oluşmasını ve sürekli her şeyi dağıtıp sürekli her projede yeniden başlama gibi bir şeyi beraberinde getiriyor. Bu durum çok zor olabiliyor. Bazen çok usandırıcı olabiliyor. Oysaki kaç tane film yaptık bir finans güvencesinin olması gerekiyor. O güvence içerisinde daha rahat hareket etmeniz gerekiyor. Biz her seferinde varlık savaşı veriyoruz. Durmadan varlık savaşı veriyoruz. Bu çok usandırıcı bir şey ve hali ile süreleri uzatan bir şey yani bir film ile kendi koşulundan çok daha uzun süre uğraşmak zorunda kalıyorsunuz. Bu çok kritik bir şey, filmle olan duygusal ilişkinizi zedeleyen bir şey bu. Geciktirilmiş bir doğum gibi bir şey. Belgesele meraklı ve belgesel izleyen çok sayıda insan var. Ama herkes kendi küçük ruhu içinde devinip duruyor. Bunun böyle birbiriyle kesişen gruplar birbirinin ürünlerini paylaşan gruplara dönüşmesi ne kadar iyi olurdu. Eğer politik bir mesele ile uğraşıyorsanız güvenlik sıkıntınız sürekli başınıza bir şey geleceğine dair endişeler ve hapse girmeme için uğraşma gibi şeyler var.

Aleyna; O zaman maddi olanaksızlıklar en büyük zorluk diyorsunuz. Yapım şirketi olan kişilere, aynı zamanda yapımcı olanlara maddi anlamda çok rahatmış gibi bakılıyor ama bir yerde de çok büyük zorlukları var diyorsunuz.

Bingöl; Sadece belgesel yapıyorsanız geçinmeniz söz konusu değil. Benim ekstra yaşam standartlarımla ilgili geçinme düzeyinde tuttuğum için, o standart da çok aşağıda olduğu için ben başka hiç uğraşmadan şimdilik belgeselle devam edebiliyorum. Genel koşulda bunun bir karşılığı yok. Yani hani başka bir işi daha yapmak zorunda kalıyorsunuz ki film yapabilesiniz, geçinebilesiniz.

Mesela büyük oranda gizli işsizlik demek aslında. Sadece belgesel değil Türkiye sineması için geçerli bir şey. Çünkü filminizi yaptıktan sonra siz her ne kadar sürekli üretiyor olsanız da bir para akışı olmadığı için bir tür işsizlik içerisindeyiz. İstihdamla ilgili, başka şeylerle ilgili problemler yaşıyorsunuz. Mesela yurt dışında meslektaşlarımızla konuştuğumuzda onlar bir filmi yaptıklarında bir kaç yıl geçinme ile ilgili süreçlerini çöze-

biliyorlar. Ya da mesela ülkede o sene bir şey ürettiyseniz şu kadar saat sanatla uğraştıysanız devletin size verdiği sanatçı fonları var. Destekleri var. Maaşları var. Anlatabiliyor muyum? Bu sizi çok daha fazla güvende hissettiren daha konforlu hissettiren bir şey bizim için her zamanki gibi survivor, sürekli hayatta kalma... Ama yani bununla umutsuzluk aşılama da istemiyorum. Sadece bilinçli bir tercihle hareket etmek. Eğer siz para dönen bir işle uğraşmak istiyorsanız belgesele uğramazsınız ama benim bir derdim var ekonomik olarak da bunu çözeceğim başka türlü çözeceğim ama bu filmi de üretmek istiyorum şu kadar da zaman ayıracağım gibi bir düşünce ile girdiğinizde gayet sizin içinde rahat diyebileceğimiz bir alan.

Aleyna; Anladım. O zaman diğer soruya geçeyim. Şimdi ilk soruda cevap vermiştiniz zaten Radyo Televizyon dışında aslında hukuk okumak istediğinizi söylemişsiniz. Hala bu düşünceniz geçerli olur muydu? Yönetmen olmasaydınız hangi mesleği seçerdiniz diyeceğim ama bir yerden de sormak istemiyorum hukuk okumak istemişsiniz mesela onun dışında yani derdinizi anlatabileceğiniz, insanlarla çatışabileceğiniz bir şey mi yapmak isterdiniz yoksa keşke kafam rahat olan kimseye bulaşmadığım bir iş yapmayı tercih etseydim mi derdiniz?

Bingöl; Yani böyle sanırım yok hala hukuk okumakta ısrarcı olmazdım yani hani memleketteki hukukun halini görünce bulunduğum yeri iyi buluyorum. Belgeselle uğraşmak güzel. Doğal koşullarım başka olsaydı dansçı olmak isterdim. Sinemacı olmanın bulunduğum, ürettiğim durumdan dolayı bütün bu olumsuzluklarını ve usandırıcı yanlarına rağmen kendimi şanslı buluyorum. Kendime özgür alanlar yaratıyorum. Bir konu ile ilgileniyorum ve onunla uzun uzun çalışıyorum ve mesaimi kendim belirliyorum, gideceğim yeri kendim belirliyorum. Bu özgürlük kendinize ait hayatı inşa etmekle ilgili bir şans.

Aleyna; Aslında bir yerde meslek değil bu sizin için tutku. Bu alanda kılavuz niteliğinde bir kitabınız var mı? Ya da illa yönetmenlik ya da film çekmek anlamında değil. Böyle başucu kitabı gibi olabilir ya da düşüncelerinizin şekillenmesini sağlayan böyle ilk en sevdiğiniz kitap denildiğinde aklınıza ne geliyor?

Bingöl; Böyle sorulunca ne film ne kitap gelir benim aklıma.

Aleyna; Peki, İletişim Fakültesi öğrencilerine önerebileceğiniz bir kitap olur mu?

Bingöl; İşte diyorum ya böyle zamanlarda kitlenirim ben. Şu kitabı açın okuyun vesaire değil. Sadece şunu diyebilirim tek yönlü değil çok yönlü donanmak zorundayız. Biz hem gözümüzü eğitmek hem gönlümüzü hem kafamızı hem ruhumuzu bütün bunları eğitmek zorundayız. Bunlar hazırdan gelen şeyler değil ve kendimizi keşfetmek ama bunla da psikiyatri salonlarından çıkmamak anlamında demiyorum. Aslında var oluşumuzla ilgili huzursuzluğumuz var ve bu huzursuzluk normal bir huzursuzluk ama siz bunu kontrol etmeyi bilmediğinizde bir anda ilaçlara doğru gidiyorsunuz. Başka yerlere doğru gidiyorsunuz aslında bu huzursuzluğu üretmek kişinin kendini keşfetmesi gerekiyor. Yani sistemin bizim için uygun gördüğü yaşam modellerine kuşkuyla bakmak gerekiyor. Bizim için güzel dediğine bizim için estetik bulduğunu bizim için konforlu buldukları ile ilgili şeylere hep şüpheyle bakmak gerekiyor. Çünkü herkesin çok daha kişisel özellikleri çok daha spesifik özelliği var ve biz bunu keşfetmediğimiz için ruhumuz hastalanabiliyor. Gözümüz kararabiliyor. Sanatımızı icra edemiyoruz. Yaratıcı yanlarımız tıkanabiliyor. Bunu keşfetmenin yolunu bulmalı bekli de hani sürekli vücudu hareket isteyen bir bireyizdir. Siz onu masa başına gömmemeniz gerekiyor. Onu kendine ait kendini daha verimli hissedebileceği işe doğru uzanması gerekiyor. Önce kişinin kendini keşfetmesi gerekiyor. Bir diğerinden öğrendiği şekilde değil. Ben nasıl biriyim? Ama bununla sadece hazcı bir yerden yaklaşmak da değil sadece kariyer odaklı bir yerden yaklaşmak da değil. Çünkü bunların hepsi yine sistem tarafından empoze edilen şey. Aksine keşfetmek ben nasıl biriyim? Narsist bir yerden de değil. Kendinize döndüğünüzde tuzaklar bir anda beliriyor. Bir anda narsizme gidebiliyorsunuz dehlizine gidebiliyorsunuz. Ondan sonra başka başka bir şeye ya bir bütün olarak hayatı görmek. Biz ne yeryüzüne tek başına gelmiş bir bireyiz ne de yani bir topluluğun içinde sorumluluklarımız olan yaşam için paylaşım alanlarımız çok olan ve bu kesişmelerde daha sağlıklı iletişim için uğraş veren bir birey olmaya çabalamak zorundayız. Tabi ki bütün bunların yanın da ya ben kendimle ilgileniyorum deyip etrafınızda olan haksızlıklara da göz yummamanız gerekiyor. Çünkü etrafınızda olan haksızlıklara ses çıkarmanız aynı zamanda kendinizi de doğru inşa etmeniz anlamına geliyor. Hani düşünsene adalet duygunuzu sarsan bir şey var ve siz duyarsızlaşıp başka bir tarafa dönüyorsunuz. Ama bunu da böyle psikolojik öfkelerle sadece kırgınlık ve öfkeyle yaklaşamazsınız aksine bir bilinçle yaklaşmak zorundasınız. Yani bu çok çok sayısızca önerilerim var.

Aleyna; Evet, aslında sadece iletişim fakültesi öğrencilerine değil birçok öğrenciye birçok kendini hala keşfedemeyen insana da ilham verecek sözleriniz var. Şimdi aslında ben bunu son soruya ayırmıştım son olarak iletişim fakültesi öğrencilerine önerebileceğiniz bir tavsiye var mı? Diyerek bitirecektim. Ama onu da cevaplamış olduk.

Bingöl; Şunu ekleyebilirim; çok özür dilerim, lütfen işsiz kalacağım endişesine kapılıp da işsiz kalacaklar diye onunla eğitim süreçlerini heba etmesinler. Gerçekten donansınlar gerçekten okuduklarını gerçekten okusunlar. Mutlaka dil öğrensinler. Yani dil o kadar olmazsa olmaz bir durum ki bu alanla ilgili ondan sonra şu anda derslerinde mutsuzlarsa sayısızca içerik var çok kaliteli içerik var kendileri için o programları yapsınlar kendi eğitimlerini eksik buluyorlarsa kendileri tamamlasınlar sinema ile ilgili teknoloji ilgili sayısızca çok nitelikli içerikler var internette. Yani onlarla zaman geçirmek onları edinmek. Çünkü bu dönem okumak gerçekten okumak gereken bir zaman o endişeyle o boşlukla geçirmemeniz gereken bir zaman mesela kendim ve çevremdeki arkadaşlarla şöyle bir şey gözledik. 2. sınıftan itibaren biz işsiz kalacağız diye düşündük ve şimdiden gidip çalışmalıyız dedik. Ben onun pişmanlığını çok duydum çünkü keşke okurken okusaydım gerçekten bu sefer o eksiklerinizi çalışırken tamamlamak çok daha zor bir şeye dönüşüyor. Çalışırken bir konuda eğitiminizi ilerletmek çok daha zor bir şey. O yüzden okurken okusunlar bol bol okusunlar çok okusunlar. Çeşitli okusunlar ve doğru düzgün kitaplar okusunlar. Boş şeyler değil.

Aleyna; Yani iş hayatına atılmadan önceki son çıkışınız aslında doldurabildiğiniz kadar kendinizi doldurun diyorsunuz. Aslında dürüst bir yerden söylüyorsunuz bunu her türlü işsiz kalacaksınız, bu ihtimal değil kesin kalacaksınız ama en azından bu zamanları iyi değerlendirin diyorsunuz.

Bingöl; Zaten yani dünyada üniversitenin anlamı iş bulmak değil bu bizim ülkemize özgü bir sakatlık. Yani üniversitenin anlamı sizin bir konuda eğitiminizi daha da ilerletmek, kendinizi entelektüel olarak daha donatmak için olan bir imkân. Daha derinleşmek için olan bir alan, biz de hala iş bulabilmek ile ilgili bir dert var onun endişesi sadece iletişim fakültesi değil bu arada yani biz böyle Türkiye de yaklaşık 10 tane üniversitede iletişim fakülteleri için atölye yaptık orada da gözlemediğim şey o. Bütün böyle okulların hepsi, sessizce bir sürü yeni bölüm açılmış okulların kendilerinin de inanmadığı, aslında sırf o kadar sayıda genci aman şurada oynasınlar oynasınlar kendi kendilerine diyebileceğimiz tabela üniversitesi diyebileceğimiz sayısızca üniversite var ve onun için de size bu kadar yılınızı ayırın diyorlar ve o eğitimler tabi ki çok zayıf tabi ki çok niteliksiz. Bir öyle handicap var bir çoğu üniversitesinde istihdama katkı sunmasının imkanı yok çünkü öyle bir alan yok öyle bir gerçeklik yok. Türkiye'nin bu kadar fazla iletişimciye ihtiyacı yok orada da bir sakatlık var. O yüzden oranın kurbanı olmamanın yolu sizin kendi kendinizi donatmanız! Siz eğer zaten sinema ile ilgili gerçekten niyetliyseniz iyi filmler izleyip güzel hikâyeler okuyup iyi müzikler dinleyip daha sonra onları bir araya getirmek için teknik de öğrendiyseniz zaten girmişsinizdir o yola. Ya da iyi bir gazeteci olmak istiyorsanız iyi mecraları takip edip arka planındakileri soruşturup sürekli sorular soran bir bireyseniz zaten o yoldasınızdır.

Aleyna; Evet, Teşekkür ederim. Çok güzel bilgiler ve tavsiyeler verdiniz. Kendinizle ilgili de çok güzel açıklamalar yaptınız. Çok teşekkür ederim ben kendi adıma da...

Bingöl; Teşekkür ederim çok çok teşekkürler...

Oğuzhan Ejderoğlu ile Söyleşi

Röportaj: Toykan Bilal Taşkesen

Al İşte (2012) ve Bi3'lü (2015) internet dizileri ve Ülke (2013) isimli kısa filmi ile dikkatleri üzerine çeken, son dönemlerde reklam filmleri ve müzik klipleri ile tanınan Oğuzhan Ejderoğlu ile Türkiye Film Araştırmaları Dergisi için söyleşi gerçekleştirdik.



Öncelikle sizi tanıyabilir miyiz?

Borçka'da doğdum. İlkokul ikinci sınıfa kadar orada yaşadım. Liseyi Ankara'da okudum. Yeditepe Üniversitesi Reklam Tasarım ve İletişim mezunuyum. Yaklaşık 10 yıldır üretiyorum.

Peki sizin serüveniniz nasıl başladı?

İlk tiyatroyla başladım. Lise zamanlarımda böyle bir meslek yoktu aklımda. Bir şeyler izlemeyi ve o izlediğim şey hakkında yorum yapmayı seviyordum ama sinemayla alakalı en ufak bir fikrim yoktu. Lise birinci sınıftayken tiyatro ek dersi için gönüllü arıyorlardı. Katılmak isteyenleri konferans salonuna çağır-dılar ve arkadaşlarımla beraber gittik ama bizim derdimiz tamamen serserilik. Seçmeye falan girmeyeceğiz. Salonun en arkasına geçtik seçmeleri izliyoruz. Bir yerde bir olay oldu ve ben çok yüksek sesle güldüm. Tiyatro hocası bana doğru döndü ve sahneye çık dedi. İstemiyorum dedim ama hoca çıkmam için rica etti. Sahneye çıktım, bana bir tirat verdi ve onu oynadım. Sonrasında tiyatro ekibine alındım. Ben bir anda kendimi alakasız bir dünyanın içinde buldum. Hocamız Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan Çetin Azer Aras'tı. Hala görüşürüm kendisiyle. Aramız çok iyi oldu, çok iyi anlaştık. Beni Devlet Tiyatrosu oyunlarına götürdü, özel tiyatrolardan birkaç kişiyle tanıştırdı. Hala sinema fikri yok ama sadece oyunculuk üzerine konuşuyoruz. Hocamız o zaman Samanyolu TV'de Tek Türkiye dizisinde oyuncuydu ve dizi Konya'da çekiliyordu. Bir gün dizide bölüm oyuncusu ihtiyaçları olmuş ve Çetin Hoca da beni önermiş. Beni prodüksiyondan aradılar ben de gittim. Benim sahnem normalde bir saatti ve çektikten sonra o gün içinde bitecekti. Uzadı da uzadı, üç gün Konya'da kaldım üç dakikalık bir sahne için. Ben orada hayatımda ilk defa kamera arkasını gördüm. Yönetmenimiz Naci Çelik Berksoy'du. Çetin Hoca'nın referansıyla gittiğim için sağ olsunlar çok ilgilendiler benimle. Farklı farklı yerlerden çekiyorlar, ışıklar kuruluyor kısacası bambaşka bir dünya oluşturuluyor. Ben büyülendim seti ilk gördüğümde. Naci Hoca ile konuştuk biraz onun tavrı da beni çok etkiledi. Ondandır dedim ki benim yerim burası, ben bunu yapmak istiyorum tiyatro değil. Üniversitede ne okuyacağıma karar verdim ve buraya geldik. O konferans salonuna gitmeseydim bambaşka bir iş yapıyor olurdu belki de.

Enteresan bir hikâye gerçekten. Üniversite kararınızı verme sürecinizde neler yaşandı?

O da çok ilginç oldu. Bizim dönemimizde yirmi dört tercih hakkı vardı. Ben yirmi üç tane Sinema ve televizyon ile alakalı bölüm yazdım ama yirmi dördüncü tercihim boş. Ben onuncu veya on birinci tercihime kesin girerim diyordum. Liseden bir arkadaşım kendi tercih listesine Yeditepe Üniversitesi Reklam Tasarım ve İletişim bölümünü eklemiş beni de davet etti. Ben de son sıraya onu yazdım. Belli ya zaten bana göre gideceğim yer kırmayayım seni dedim son sıraya onun dediğini yazdım ve o geldi. (Gülüyor)

Sinema ve Televizyon okusaydınız şu an farklı olur muydu?

Hayır, yine aynı olurdu. Aksine biraz da reklam okuduğum için şanslı hissediyorum kendimi. Olayın farklı

bir boyutuna girmiş oldum. Reklam ve sinema arasında eğitim konusunda fark var gerçekten. Sinema eğitiminde çok fazla kuram öğretiyorlar, reklam eğitiminde daha başka şeyler öğretiyorlar.

Hiç okul değiştirmeyi düşündünüz mü?

Yeditepe Üniversitesi'ne yüzde elli burslu girdim. Dünyagöz Hastanesi'nin kısa film yarışması vardı o zamanlar. Yarışmada ödül aldım ve okulda bursumu yüzde yüz yaptılar. Normalde yatay geçiş planı vardı kafamda. Böyle olunca kalmaya karar verdim.

Müzik klipi çalışmalarına nasıl başladınız?

Benim özellikle rapçi olan çok müzisyen arkadaşım vardı o zamanlar. Onlara klipler falan çektim. Şu an onlar da kendilerine göre bir yerdeler rap camiasında. Onlar o zamanlar yeni yeni bir şeyler yapıyorlardı şu an olduğu gibi değillerdi.

Üniversite dışında kendinizi nasıl geliştirdiniz?

Sektörde iki yön var. Birincisi setlerde asistan olarak pişmek. İkincisi de çekerek öğrenmek. Açıkçası benim setlerde yönetmenlerin yanında asistanlık sürecim çok uzun sürmedi, ben çekerek öğrendim. Ben hayatım boyunca 6 ay çalıştım dizide, onun dışında çalışmadım. Çünkü dedim ki ben buradan bir şey öğrenemiyorum sadece görüyoruz. Teknik ve sanatsal olarak hiçbir şey öğrenemiyorsun çünkü öyle saçma bir sistem var ki yönetmene yaklaşamıyorsun bile setlerde. Ve senin öğrenmek istediğin şey o adamda ama ona da yaklaşamadığın zaman bir anlamı kalmıyor yani setlerde durmanın. Bu yüzden kendi kendine çekerek öğrenmek bana daha mantıklı gelmeye başladı. Tavsiye olarak çekerek öğrenin diyebilirim. Pratikte yürüyor iş, risk almak gerekiyor. Hasan Kuyucu'nun yanında çalışmaya başladığımda risk almadan olmadığını öğrendim. Bana bir iş gelmişti, kocaman bir set epey fazla kişi çalışıyordu. Daha önce hep küçük işlerde çalışıyorum, tek kamera çekiyorum. Yapabilir misin dediler yaparım dedim.

Sektörde girişken ve özgüvenli olmak çok önemli o zaman.

Yapabileceklerini bilmek, özgüvenli olmak önemli. Ama şunu da gördüm dışarıdan ne yapacağı belli ama kendisini anlamsız şekilde o kadar büyütüyor ki komik oluyor. Ben mesela üniversitedeyken hatırlıyorum bazı kişiler gelirdi uzun metrajla başlıyoruz derdi. Üniversitede ne uzun metrajı? Üniversitelik de değil aslında bugün bile bana uzun metraj çekelim deseler duraksarım. Demek istediğim bu tarz özgüven kötü. Yaptığı işe inanılmaz oldu, muhteşem oldu gibi söylemlerde bulunan insanlar beni aşırı irite ediyor. Bir insan kendi yaptığı işe o kadar yükseliyorsa orada bir problem vardır. Aynı zamanda mesela keyif almadan haz duymadan bu işi yapmak dünyanın en saçma şeyi.



Rap müzik demişken, bir yönetmen olarak bu türün patlamasını nasıl yorumluyorsunuz?

Türkiye'de her şey gibi rap müzik de birden patladı. Yurtdışında en başta bir şey oluyor. Yansıması bazı ülkelerde ortaya çıkıyor. Ceza 2002 yılında patladı Medcezir ile. Bence çok iyi şarkıydı ama medyanın Ceza'yı patlatmasının nedeni çok iyi şarkı olması değildi. Çünkü Dünya'da Eminem diye bir şey patlamıştı ve Türkiye'de ona bir karşılık gerekiyordu. Ceza olsun onun karşılığı dediler ve Türk Eminem diye bir şey çıkardılar. Dünya'da zaten rap müzik çoktan patlamış, popu alt üst etmişti listelerde. İlk başta trap müzik Travis Scott gibi isimlerle değil Wiz Khalifa, Tyga gibi isimlerle çıkmıştı o zamanlar. Bu dediğim dönem de 2010'lu yıllar. Bizde de 2017 yılında karşılığını bulmaya başladı. Bence evet eserler güzel ama Dünya ile paralel gitme amacı var bizim medyamızda ve onu aşamıyoruz. Ben sadece gözlemimi söylüyorum. Sadece müzik sektöründe değil hiç üretemeyen bir ülke olduğumuz için günün sonunda dışarıda olanı kopyalamak zorunda kalıyoruz.

Şam'ın yeni albümünden Bu Sözleri Yazdığım Dolar İki Liraydı ve Affet Beni parçalarına ortak klip çektiniz. Klipin oluşum sürecinden bahsedebilir misiniz?

Şam albüm daha çıkmamışken albümü bana gönderdi ve klip çekelim bir şarkı seç yapalım dedi. Albümü dinliyorum defalarca ve Yasin Bey parçasında duraksadım. Dedim bunu mu yapsak. Bir fikir geldi aklıma ama o fikir Bu Sözleri Yazdığım Dolar İki Liraydı ve Affet Beni şarkılarına uydu ve ona karar verdik. Orada da nasıl bir ironi yapalım uzun adam demiş ben de dedim cüce kullanalım. Cüce üzerinden hayatın zorluğunu anlatalım dedik hikâye öyle çıktı ortaya.

Yasin Bey'de duraksadım dediniz. Aklınıza bir fikir mi geldi?

Kafamda bir şey oluşmadı aslında şarkıyı beğendim sadece. Albümün çıktığı döneme yakın sanırsam karadeliğin fotoğrafını çektiler. Albümü dinlediğim zaman hep o karadelik gözümün önüne geliyordu. Bir tane karakterin sanırsam Şam'ın belki kuklası tam hatırlayamıyorum, insanların o karadeliğe düştüğünü görüyordum sürekli. Yavaş yavaş da o karadeliğin dolduğunu fark ediyordum yani o insanlar taşıyordu. Aslında oradaki mantık şuydu; o karadeliğin aslında bir dibi olduğu ve insanların oradan taşması bir patlamayı, isyanı tasvir ediyordu. Albüm bu hissiyatı vermişti bana. Ama bu başı sonu olan bir hikaye değildi sadece bir metafor olarak aklıma gelmişti.

Bazı klipleriniz sanatçı odaklı oluyor, bazı klipleriniz Şam'da olduğu gibi belirli bir hikaye, metafor üzerinden ilerliyor. Bu neye göre kararlaştırılıyor?

Dediğim gibi iki tür müzik klipi türü var. Birisi reklam gibi yapılan sanatçıyı ön plana çıkaran hikâyesi, anlattığı bir şeyi olmayan tamamen konsept üzerine kurulmuş bir video klip. Diğeri de Şam'a yaptığımız gibi tamamen yönetmene bırakılabilen hikâye odaklı video klip. Türkiye'de ikinci örneğini pek göremeyiz çünkü sanatçıların çoğunun maddi kaygısı var. Şam'da öyle bir kaygı olmadığı için aslında böyle yaptık diyebilirim. Müzik klipi bir reklam, ben bir gofretle sanatçıyı aynı kefeye koyuyorum. Ben bir gofret reklamında o gofreti güzel göstermem ve gofretin o kırılma anını insanlara hissettirmem lazım. Müzik klipi de aynı şekilde. Sanatçıyı insanların kabul etmesi lazım. Nasıl reklam için ajansla ürün üzerine konuşup müşteriye ürünün nasıl lanse edilmesini tartışıyorsanız video klipte de sanatçıyla da nasıl görünmek istediğini konuşuyoruz. Sanatçının istediği tipe göre mesela serkeş bir tip mi istiyorsun daha havalı bir tip mi ona sanatçı karar veriyor ve biz ona göre konsept yazıyoruz. Ama mesela Şam ile çalışmamızda albümü bana gönderdi, senin de olmanı istiyordum dedi ve yaptık. Şam zaten klipte görünmeyi çok istemiyordum açıkçası dedi, böyle olduğu zaman da şartlarım oluyor. O zaman senaryoyu tamamen bana bırakıyorsun. Sen yoksan klipte ben yapıyorum ve bitince veriyorum sana. Bunu Sansar Salvo'nun Kaan Boşnak ile olan şarkısında da böyle yaptım. Artık böyle işler yapmak istiyorum açıkçası. Mesela Xir'e bir iş yapacağız hemen hemen yine bu tarz bir şey olacak. Bazı insanlar Sallan şarkısında sonra klipte dans eden kişiyi Xir sanmaya başladı. O yüzden bir kısımda onu söylerken göstereceğiz.

İlk klip çekme kararı nasıl veriliyor? İlk aşamadan biraz bahsedebilir misiniz?

İki şekilde oluyor aslında. Birincisi sanatçı sana geliyor ben bir şarkı yaptım veya albüm yaptım klip çekmek istiyorum nasıl bir şey yapabiliriz diyor. Ben direkt nokta atışı şunu yapmak istiyorum diyen, çok samimiyetim olmayan sanatçılara bütçesini soruyorum. Çünkü ben 50 bin liraya da bir şey de tasarlayabilirim 550 bin liraya da. Helikopter patlatırım onun bütçesi başkadır bir tane kamerayla çekerim onun bütçesi başkadır. İlk önce bana bütçe çerçevesini çizmen lazım. Bu sadece klip için değil reklamda da böyle sinemada da böyle. Klipte de aynı şekilde bütçe çerçevesi belirleniyor. Kliplerde sanatçının genelde PR uzmanları oluyor. Onlar yeni çıkan bir sanatçıysa nasıl göstermemiz gerektiğini, nasıl bir tarz yaratmak istediklerini bize söylüyorlar. Bu adamın daha havalı veya sempatik görünmesi lazım gibi şeyler. Ona göre konseptler belirleniyor.



Çalışmalarınızda kurguyu kendiniz mi yapıyorsunuz?

Kendim yapıyorum. Başkasının isminin yazdığını görebilirsiniz hepsi de iyi kurguculardır ama final editine ben oturuyorum. Benim kurgularım çok uzun sürüyor. Açık konuşayım benim sihrim kurguda, asla tamamen kurgucuya bırakmam işi. Tüm işi kurgucuya bırakmak bana çok uzak bir dünya gibi geliyor. Özellikle müzik kliplerinde ritim çok önemlidir. Biz seneler önce Maestro'nun Sokağın Rüyası parçasına bir klip yaptık. İş tamamen ritmik kurguya dayalıydı. O işi mesela imkânı yok kimseye bırakmazdım. Klipte çok prodüksiyonel bir şey de yok, onu tek kamerayla tek başıma çektim.

Artvin'de doğduğunu söylemişsiniz. Artvin'de bir proje düşünüyor musunuz?

Artvin'de bir şey çekmek istiyorum, belgesel fikrim var yazdım kenarda duruyor. Oralarda aylar çok meşhurdur, ayı insan ilişkisiyle alakalı bir şey yapmak istiyorum o çok ilgimi çekiyor.

Sektör dışında ilginizi çeken başka bir şey var mı?

Bu sektörün dışında ilgimi çeken başka şeyler de var tabi. Nasıl anlatsam gurmelik gibi bir şey aslında. Peynir, yemek falan tadıyorum. Beğendiğim şeyleri bizim bir aile şirketimiz var orada satıyorlar. Farklı ithal ürünler, herhalde 500 çeşit peynir tatmışımdır şu ana kadar. Orada yaptığım şey yemek değil aslında kültür test etmek.

Yemek zaten başlı başına bir kültür değil mi?

Yemek aslında ciddi bir metafor, yani sosyolojik bir gözlem yapıyorsun orada. Çünkü yemekler toplumların ekonomik durumundan etkilenmiştir. TRT'ye Milli Mücadele belgeseli için Gaziantep'e gittik tamamen yemek üzerine kurulmuş bir şehir. Yemek başlı başına bir kültür yani, yemek kültürü beni içine çekiyor.

Yemek kültürü ile ilgili bir belgesel düşünüyor musunuz?

Hiç öyle bir şey düşünmüyorum ama içinde bulunmak keyifli geliyor bana. Aynı zamanda farklı farklı hikâyeler dinliyorsunuz böyle yaptığınızda. Hikâyeye dinlemek çok önemli. Anadolu'yu gezmek istememde bir amacım da hikâyeye dinlemek. Çok farklı hikâyeler var, gözlem bence bu işin en önemli şeyi. Mesela Mısır Apartmanı'na gidiyorsunuz ve diyorsun ki burada Mehmet Akif Ersoy yaşamış. Bu bana hiç basit gelmiyor, apartmana bir adım atıyorsun onu hissediyorsun içinde. Mehmet Akif Ersoy'u büyütüyorum gözümde, sadece bir karakter. Geçmişte yaşamış ve iz bırakmış bir karakterin olduğu yerde olabilmek güzel bir şey. Bir an kendini orada buluyorsun. İstiklal Caddesi'nde otur mesela bütün gün izle her gördüğün karakteri.

Sinemada gözlemin çok önemli olduğunu düşünüyorum. Siz ne düşünüyorsunuz?

Kesinlikle. Zaten insanlardan besleniyorsun. Senaryonun temeli ne diye düşündüğümüz zaman bazıları hikâyeye der, ben karakter olduğunu düşünüyorum. Hikâyeyi oluşturan şey de karakter bana göre. Hikâyeye kendi kendine oluşan bir şey değil karakter oluşturuyor hikâyeyi. Sen burada oturuyorsun karşına geliyor başka birisi ve bir hikâyeye başlıyor. Ve bu da insan gözlemlene ile oluyor işte. Ayrıca karakterlerin inandırıcılığı her zaman çok önemli. Yani benim karaktere inanmam lazım.

Burada senaristin empati özelliği devreye girmiyor mu?

Evet, iyi empati yapabilmesi gerekiyor. Senaryoda karakter ile empati yapabilmesi gerekiyor, bu çok önemli bir şey ve temel kural bu yani kesinlikle. Neyi yazarsan yaz örnek veriyorum bir beyaz yakalı yazıyorsun, sen oturup bir beyaz yakalıyla empati yapmazsan onu yazamazsın ki.

Tüm bunların yanında senaristin okuma alışkanlığının da önemi var değil mi?

Tabi ki. Kitap okumak çok önemli. Şöyle söyleyeyim ben hafızası çok güçlü bir insan değilim. Yani okuduğum, izlediğim şeyi çok fazla aklımda tutan bir adam değilim. Ama ben kitap okumayı birazcık egzersiz olarak görüyorum.

Kitap okumak, senaryo yazımını ve yönetmen yorumunu geliştiriyor diyebilir miyiz?

Kesinlikle. Ben çok yavaş kitap okurum. Çünkü okurken aynı zamanda hayal ediyorum yani sahneyi kurguluyorum. Bu olay işte hayal gücünü, sahne tasarımı geliştiriyor. Sanatsal bakış açısı tamam bir tarafta ama bir de tasarım becerisi gerekiyor. Bir sahneyi tasarlıyorsun baştan. Başka sektörlerde çalışan bu işi bilmeyen arkadaşlarım bana soruyorlar o kadar sahneyi nasıl tek parça halinde çıkartabiliyorsun diye. Bu pratikle gelişen bir şey işte. Örneğin iki kişi konuşurken ayrı ayrı görüyorsun bir de genel plan çekersen daha yaratıcı oluyorsun. Daha farklı dördüncü bir açı bul falan. Bu okuyarak, pratikle gelişen bir şey. Ben üniversitedeyken her şeye açı bakıyordum. Arkadaşlarımla oturuyorum bambaşka bir şey

konusuluyor ama ben o konuşmadan kopup o konuşmayı hayal edip açılar üretiyorum. Bunun ayrıca senaryo versiyonu var. Bir arkadaşım mesela bana bir derdini anlatıyor onu hemen kafamda kurmaya başlıyorum. Diyor işte ailemle sorunlarım var falan kafam onu kurmaya başlıyorum. Zaten senaryo soru sorarak ortaya çıkar. Sorular soruyorsun sürekli senaryodaki karaktere. Onu neden dedi, bu neden böyle oldu derken 5N1K dedikleri şey burada ortaya çıkıyor. Değişik insan hikâyelerinden epik bir hikâye çıkartabiliyorsun.

Ben kötü filmleri senaryoya bağlıyorum biraz. Siz ne düşünüyorsunuz?

Nereden duyduğumu hatırlamadığım çok güzel bir söz var. “Çok iyi bir senaryo çok kötü bir film olabilir ama çok kötü bir senaryo asla iyi bir film olamaz.” diye. Senaryo önemli ama şöyle bir şey var ki iyi bir senaryoyu kötü bir yönetmen çok kötü de çekebilir. Ama kötü bir senaryoya dünyanın en iyi yönetmenini bile getirsen bir şey yapamaz. O yüzden senaryo önemli ama yönetmen yorumu da önemli çünkü yorum- luyor bir noktadan sonra. Teslim ediyorsun yönetmene bambaşka bir şey çıkıyor.

Sinema salonları konusuna giriş yapmak istiyorum. Sinemanın bitmesi bu sıralar epey tartışılan bir konu. Siz de on yıl öncesinden internet dizisi yapmış biri olarak bu konuyu nasıl yorumluyorsunuz?

İnsanlar filmi izlemek için gidiyor. Herkes filmi başka bir şey için izliyor: birisi karakter için izliyor, birisi oyuncu için izliyor, birisi gerçekten bir hikâye izlemek istediği için izliyor, birisi de gerçekten sinemayı bütün öğeleriyle hissetmek için izliyor. Şu an imkânlar çoğaldı. Netflix, MUBI, Amazon, Disney gibi platformlar var. Ulaşmak çok kolay olduğu için insanlar sinemayı çok tercih etmiyorlar.

Sinemanın o atmosferi bambaşka bir şey. Pandemi de sinema kültürünün zayıflamasında bir etken oldu bence. Pandemi sinemayı bitirdi diyebilir miyiz?

İster istemez bitirdi ama etrafımdaki insanların çoğu şikâyetçi. Tamam çoğu filmi televizyondan izlemek zorunda kalsak da arada bir sinemaya gidip o atmosferi hissetmek istiyoruz. O karanlıkta, o sesle o hissiyat bambaşka bir şey. O titreme hissi bambaşka bir şey. Filmin drop noktasında bütün oturduğun koltuğun titremesini evde yaşayamıyorsun. En fazla dandik televizyonunun hoparlörü garip bir ses çıkartır öyle. Bende o hissiyat hiçbir zaman ölmez. Sinema ticari olarak gerileyebilir ancak hiçbir zaman ölmeyecektir. Kamera açısıyla, senaryosuyla, hikâyesiyle, ses miksajıyla, renk düzenlemesi ile sinema bir bütün. Sen evde film izlediğinde doğru renk referansın asla göremiyorsun. Sen oradaki maviyi nasıl görüyorsun kim bilir. Sese çok fazla bütçe ayrılıyor inanılmaz bir ses ekipmanı ile çekiliyor o iş ama senin o evde izlediğin televizyon sana o sesi doğru vermiyor ve adamın yaptığı şey kafadan çöp oluyor. Ama sinemaya gittiğin zaman adamın emeğini ve yaptığı işin eksikliğini sonuna kadar görebiliyorsun. Bazı kötü sinemalarda yine doğru ses ve rengi göremiyorsun. Ama iyi bir sinema salonunda doğru sesi ve doğru rengi görebiliyorsun, sinemanın bütünselliği bu. Evde bu konuda biraz kısır kalıyorsun. Toparlayacak olursak sinema ölmez, azalır. Ticari açıdan biter, sinema salonları tek tük olur kapanır ama sinema ölmez.



İnsanlar sizce bir noktadan sonra bunun farkına varır mı?

Farkına varır değil olay bazı insanlar da sevmiyorlar. Yani evimde oturayım izleyeyim kafası var. Adamın derdi o hissiyat değil çünkü. O adamın tek derdi filmi, hikâyeyi izlemek. Ağlayarak veya gülere geçmek tek istediği bu. Bazı insanlar da bütün benliğiyle onu hissetmek istiyor. O karanlıkta tamamen ona odaklanmış bir şekilde onu hissetmek istiyor. Ben onu istiyorum mesela, benim sinemadan beklentim beni tamamen içine alabilmesi. Evde beni ne kadar içine alabiliyor bilmiyorum çok iyi bir iş olması lazım.

Sinema salonlarında tekelleşme var. Bunu nasıl yorumluyorsunuz?

O sadece Türkiye'ye özel bir şey değil dünyanın her yerinde var. Sinema dünyada inanılmaz bir ticaret.

Dağıtımda da aynı tekelleşme sorununu görüyoruz.

Evet. 2 veya 3 yıl önce bir kriz yaşanmıştı dağıtıcılarla ilgili. Yılmaz Erdoğan resti çekmişti. Bu konularda biz ne söylesek boş. Hayatında hiç uzun metraj film yapmamış bir insanın bu konuda yorum yapması bana doğru gelmiyor. Çünkü işin dinamikleri çok başka. Ben hayatımda hiç uzun metraj yapmadım, o yüzden dinamiklerini çok bilmiyorum. Dışarıdan gözlemlediğim kadarıyla biliyorum. Türkiye'ye özgün bir durum olmadığını, dünyanın her yerinde böyle olduğunu düşünüyorum.

Uzun metraj film çekmeyi düşünüyor musunuz?

Düşünüyorum ama şu an değil. Uzun metraj bana çocuk oynadığıymış gibi gelmiyor. Çok meşakkatli geliyor. Uzun metraj yapmış olmak için yapmam asla. Kendimi hazır hissetmem lazım. Kendimi o seviyede hissettiğim zaman uzun metraj film çekerim. Üniversitede 13 bölüm Al İşte'yi çektim. Ayrıca internet dizisi diye bir şey yoktu o zamanlar. Dünyada ufak tefek olsa da Türkiye'de yoktu.

Son olarak uyarılama filmler hakkında görüşünüzü alarak kapatmak istiyorum. Yapılan uyarılama filmler hakkında ne düşünüyorsunuz?

Uyarılama bir iş yapıyorum diyorsa yapımcı bana kalırsa bir problem yok. Ama bunu söylemeden insanların önüne bir şey sunuyorsa çok saçma oluyor. İnsanları kandırıyormuş gibi oluyorsun yani biraz. Yedinci Koğuştaki Mucize mesela uyarılama iş. Güney Kore'den uyarılama sanırım. Uyarılama olmasına rağmen bu kadar patlama yapması garip.

Çok güzel bir röportaj oldu. Teşekkür ederim.

Ben teşekkür ederim.