



CİLT 1

SAYI 2

ARALIK 2016

# sineFİLOZOFİ

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ **INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL**







*SineFilozofi Dergisi*

**Yayıncı**

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Dergi Sahibi**

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Öğr. Gör. Kurtuluş Özgen, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Editör**

Doç. Dr. Aydan Özsoy, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Editör Yardımcısı**

Arş. Gör. Esra Güngör, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Arş. Gör. Ümit Terzi, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Arş. Gör. Işkın Özbulduk Kılıç, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Arş. Gör. Mustafa Kemal Sancar, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Kitap İnceleme Editörü**

Fırat Osmanoğulları, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü**

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Yayın Kurulu**

Prof. Dr. Aynur Kerimova, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan  
Prof. Dr. Süreyya Çakır, Sakarya Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Lale Kabadayı, Ege Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, Türkiye  
Assoc. Prof. Anna Stavrakopoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Yunanistan  
Doç. Dr. Aydan Özsoy, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Gökhan Uğur, Beykent Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Aslıhan Doğan Topçu, Mersin Üniversitesi, Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Ersan Ocak, Bilkent Üniversitesi, Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Selçuk Ulutaş, Nevşehir Hacı Bektaş Veli, Türkiye

**Bilim ve Danışma Kurulu**

Prof. Dr. Aynur Kerimova, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan  
Prof. Dr. Zeynep Direk, Koç Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan, Ordu Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Aytül Tamer Tosun, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Burcu Şimşek, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye  
Assoc. Prof. Anna Stavrakopoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Yunanistan  
Doç. Dr. Gülsüm Depeli, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Barış Bulunmaz, Üsküdar Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Meral Serarslan, Selçuk Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Aydan Özsoy, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Defne Özonur, Yeditepe Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Mehmet Yılmaz, Ordu Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. İbrahim Hakan Dönmez, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Esra İlkay Keloğlu İşler, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Emek Çaylı, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Cengiz Temuçin Asiltürk, Beykent Üniversitesi, Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Çağdaş Emrah Çağlıyan, Başkent Üniversitesi, Türkiye  
Yrd. Doç. Ümit Güvendi Ulutaş, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Cengiz Temuçin Asiltürk, Beykent Üniversitesi, Türkiye  
Fırat Osmanoğulları, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Tamer Ertangil, Türkiye  
Araştırma Görevlisi Sarper Bütev, Kastamonu Üniversitesi, Türkiye

#### Web Tasarımı

Arş. Gör. Emrah Ayaşlıoğlu, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Arş. Gör. Ümit Terzi, Gazi Üniversitesi, Türkiye

#### Logo

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

#### Kapak Tasarımı

Öğr. Gör. Pelin Türker, Türkiye

#### Sayfa Tasarımı

Arş. Gör. Ümit Terzi, Gazi Üniversitesi, Türkiye

#### Redaksiyon

Gökhan Erkılıç, Türkiye  
SineFilozofi Editöryel Ekibi

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

Bu dergi açık erişim sağlama politikasını benimsemiştir, kâr amacı taşımamaktadır ve dergi içeriğine erişim ücretsizdir. *SineFilozofi* gönüllülük esasına dayalı olarak işlemektedir. Dergi içeriğinde yayınlanan makaleler, kitap ve film incelemeleri ile söyleşi/röportaj/mülakatlar için telif ücreti ödenmemektedir. Dergiye gönderilen yazılar, başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Bununla beraber dergide yer alan içerikler, editör grubu ve yazarın kendisinden izin alınmadan başka bir mecrada yayınlanamaz ve *SineFilozofi* dergisinden ayrı olarak dağıtılamaz.

ISSN : 2547-9458  
Tel : 5458545508 - 5066456680  
Web : <http://sinefilozofi.org/>  
E-posta : [sinefilozofi@gmail.com](mailto:sinefilozofi@gmail.com),  
Adres : Bişkek Cad. 81. Sokak No:2 Emek/ANKARA

## İçindekiler

Editörden...	1
2. Sayımız Çıkarırken: Gölgenin SineFilozofisi <i>Serdar Öztürk</i>	3

### -Makaleler-

Montajın İmkânları ile "Kaosu" Düşünmek <i>Kıvanç Süleyman Türkgeldi</i>	6
12 Eylül Sineması ve Parçalanmış Kişilikler <i>Gökhan Uğur</i>	23
Sinemada Gerçeklik ve Estetik İlişkisi Bağlamında Dekadan Bakış Açısı ve Çirkin <i>Selçuk Ulutaş</i>	47
Gücün Edimselleştiği An: Tüm Yargıların Ötesinde Kıyametin Olumlanması <i>Çağdaş Emrah Çağlıyan</i>	79
Beyaz Perdede Öteki Olmak <i>Pınar Eke</i>	97
Varoluşsal Bir Yolculuk Bir Zamanlar Anadolu'da <i>Tezcan Kaplan</i>	125
Zeki Demirkubuz Sineması'nda Varoluşçuluk İzleri: Karanlık Üzerine Öyküler Üçlemesi <i>Ömer Lütfi Günay - Sedef Subölen</i>	147

### -Kitap İncelemeleri-

Serdar Öztürk, <i>SineFilozofi</i> İnceleyen: <i>Burak Medin</i>	168
Élie Faure, <i>Sinema Sanatı</i> İnceleyen: <i>Fırat Osmanoğulları</i>	171

Roy Armes, *Sinema ve Gerçeklik*  
*İnceleyen: İclal Can* 172

John Orr, *Sinema ve Modernlik*  
*İnceleyen: Sarper Bütevo* 175

*-Değini-*

Film Festivallerinin Duygu Ve Düşünce Dünyamıza Katkısı  
*Aydan Özsoy* 181

*-Söyleşi-*

Ümit Ünal İle Söyleşi 184

Interview with Ümit Ünal 194

## Editörden...

İkinci sayımızı çıkarmanın heyecanı içindeyiz. İlk sayıdan bu yana coşkuyla, eksiklerimizi gidermeye çabalayarak hızla yol aldık. Akademik çevrelerden, sosyal medya aracılığıyla yerli-yabancı okurlarımızdan, sinema ve felsefe meraklılarının ilgi ve paylaşımlarından mutlu olduk, gurur duyduk. İlk sayımızdan sonra destek veren herkese gönülden teşekkürler. Yolculuğumuzun doğru bir rotada ilerlediğine olan inancımızı pekiştirdikleri için. Yaşadığımız kaotik dünya ve coğrafyanın krizleri bir kez daha sanata olan ihtiyacımızı göstermektedir. Duygu ve düşüncelerimize aynı anda seslenebilme özelliğine sahip sinema sanatı ve felsefe ise bu ihtiyacı gidermede en etkin yollardan, alanlardandır. Sinema ve felsefe bu çatışmacı ve gittikçe kutuplaşan dünyada ısrarla yeni sorular sormamızı, cevaplar arayarak çözüm yolları üretebilmemizi ve kendimizi gerçekleştirmemizi sağlar. Değişme, değiştirebilme ve yenilenme gücümüzü hatırlatır. Dergimiz bu inançtan hareketle ilk sayıdan başlayarak yazıları, yazarları ve etkinlikleriyle entelektüel bir buluşma, paylaşma ve tartışma alanı yaratmaya çabalamakta. Bu çabalar ve ruh, artarak ve çeşitlenerek devam edecek. Film izleme etkinliklerimiz sonrasında gerçekleştirdiğimiz okumalar, sinema ve felsefe alanında eski, yeni kitapların tartışıldığı buluşmalar ve bunların YouTube kanalında SineFilozofi etiketiyle yüklenen videoları, bu yoldaki çabalardan sadece bir kaçı. Sinemamızın değerli yönetmenleri ile konuşmaya bu sayıda da devam ediyoruz. Yazar ve yönetmen Ümit Ünal ile Büyükada'da keyifli bir röportaj gerçekleştirdik. Yazarlığını, sinemasını, sinema-felsefe ilişkisini ve sinemayı konuştuk. Söyleşinin İngilizce ve Türkçe metni ile video kayıtlarına da bu sayıda erişebilirsiniz.

İlk sayının ardından elimize ulaşan makalelerin fazlalığı hepimizi çok sevindirdi. Bu sayıda ilk olarak Kıvanç Süleyman Türkgeldi, "Montajın İmkânları ile "Kaosu" Düşünmek" adlı yazısında, zamanın kaotik belirsizliğini, sinema nasıl düşünür sorusunu soruyor. Yazar bu soruya montaj ögesinden yola çıkarak cevaplar bulma denemesine girişiyor. İkinci olarak Gökhan Uğur "12 Eylül Sineması ve Parçalanmış Kişilikler: Sen Türkülerini Söyle Filminin Travma Teorisi Çerçevesinde Analizi" başlıklı makalesinde, 12 Eylül Dönemi sinemasına bakıyor. 'Sen Türkülerini Söyle' filmi, travma teorisi çerçevesinde çözümlüyor. Bu sayının bir diğer makalesi Selçuk Ulutaş'a ait. "Sinemada Gerçeklik ve Estetik İlişkisi Bağlamında Dekadan Bakış Açısı ve Çirkin" başlıklı yazısında Ulutaş, sinema ve diğer görsel sanatlar bağlamında, çirkin ve çirkinlik yargısının, bakış açılarının bir ürünü olduğu düşüncesinde. Yazar, F. Nietzsche'nin felsefesi bağlamında, dekadantların çirkin ile ilişkilerini ele alıyor. Çağdaş Emrah Çağlayan, "Gücün Edimselleştiği An: Tüm Yargıların Ötesinde Kıyametin Olumlanması" başlıklı yazısında, Spinoza'nın güç temelli etik öğretisinden hareketle F.F.Coppola'nın *Kıyamet* filmi çözümlüyor. Zorunluluktan çıkan güç ve hak kavramlarından hareket eden bu etik öğretinin, filmin başkarakterlerince dillendirilmesi bağlamında film niteliksel bir analize tabi tutuluyor. Pınar Eke "Beyazperdede 'Öteki' Olmak: 'Dönersen Islık Çal' Filmi Üzerine Bir İnceleme" adlı yazısında, cinsel yönelim farklılığına dayalı 'öteki'nin temsiline odaklanmakta. Yazar, filmin bir travesti olan ana karakteri ve temsilini, sosyolojik bir yaklaşımla çözümlenmekte. Tezcan Kaplan ise "Varoluşsal Bir Yolculuk: Bir Zamanlar Anadolu'da" adlı makalesinde, varoluşçu felsefe bağlamında 'Bir Zamanlar Anadolu'da

filmini okumaya girişiyor. Yazar, okuma sürecinde varoluşçu temaların izini sürmeye çalışıyor. Bu sayının son yazısı iki yazara, Ömer Lütfü Günay ve Sedef Subölen'e ait."Zeki Demirkubuz Sineması'nda Varoluşçuluk İzleri: Karanlık Üzerine Öyküler Üçlemesi" adlı makale, Zeki Demirkubuz'un 'Karanlık Üzerine Öyküler' üçlemesini oluşturan Yazgı, İtiraf ve Bekleme Odası filmlerini, söylem çözümlemesi yöntemiyle inceliyor. Çözümlemede, varoluşçu düşünce ile yönetmenin sinemasının kesiştiği noktalar değerlendiriliyor.

Bu sayının kitap incelemeleri bölümünde dört kitabı ele aldık. Burak Medin'in incelediği Serdar Öztürk'ün 'SineFilozofi' kitabı, Fırat Osmanoğulları'nın incelediği Elie Faure'ın 'Sinema Sanatı' kitabı, İclal Can'ın incelediği Roy Armes'in 'Sinema ve Gerçeklik' kitabı ile Sarper Bütev'in incelediği John Orr'un 'Sinema ve Modernlik' kitabı, okurlar için seçtiğimiz yayınlar oldu. Bu sayımızda film festivallerine değinelim istedik. "Film Festivallerinin Duygu ve Düşünce Dünyamıza Katkısı" başlıklı yazımda, çoğumuzun sinema ile kurduğu ilişkiyi etkilemiş, değiştirmiş ve yönlendirmiş olan film festivallerinin önemini anlatmaya çabaladım. Duygu ve düşünceler arasında gidip geldiğimiz, bakış açılarımızla oynadığımız uzam ve mekânlar olarak film festivallerinin katkılarını unutmamalıyız istedik. Bu sayıda ayrıca Serdar Öztürk, "Gölge Felsefesinin SineFilozosu" başlıklı yazısında, bir insanlık durumu olarak ihmal edilen 'gölge'nin izini sürmekte. Platon'dan başlayarak, S. Freud, C.G. Jung ve Karagöz Hacivat oyunundaki yansımalarını göstermekte. Sinemadaki imajların gerçekliği sayesinde, yaşamımızda fark edemediğimiz gerçeklikleri yakalama şansımıza dikkat çekmekte. Hayata, mekanik ve şematik bir bakış yerine, daha sanatsal ve estetik bakabilme şansımızı hatırlatmakta. Bu sayımızda katkı veren yazarlarımıza, hakemlerimize, tüm yayın, bilim ve danışma kurulu üyelerimize, Ümit Ünal'a, logomuzu tasarlayan Serpil Kaptan'a ve ikinci sayımızın kapak tasarımını yapan Pelin Türker'e ve adını anamadığımız tüm gönüllü dostlarımıza sonsuz teşekkürler. Daha nice sayılarda ve yolculuklarda buluşabilmek dileğiyle...

*Aydan Özsoy*



## 2. Sayımız Çıkarken: Gölgenin SineFilozofisi

Platon'un meşhur mağara alegorisinde ihmal edilen en önemli unsurlardan birisi, "gölge"nin bir insanlık durumu olarak her daim güncelliğini korumasıdır. Bu gölge, bazen gölge tiyatrosu örneğinde olduğu gibi Karagöz olarak kendisini gösterir, bazen "demon" örneğinde olduğu gibi insanın içindeki karanlık yönler, şer öğelere gönderme yapan unsurlara dikkat çeker. Keza, Freud ve Jung da değişik bağlamlarla da olsa gölge durumlarıyla uğraştı. Freud, benliği üçe böldüğünde en alta, aslında bilinçaltı denilen "gölge"yi, karanlık tarafı koymuştu. Jung ise her insanın sevmediği ve gizleme yoluna girdikleri yolları gölge olarak niteledi. İnsan eylemlerindeki çelişkiler aynı zamanda insanın gizlemek, örtmek, maskelemek zorunda kaldığı bu gölge yön ile aşikâr görünen eylemleri ve düşünceleri arasındaki çelişkiden kaynaklanır. Gelgelelim Jung, insanın bu gölgeyi bastırmak, yok saymak yerine onunla el sıkışmasının gerekli olduğunu savundu. Çünkü gölge, tıpkı persona yani maske yanımız gibi kişiliği oluşturan bir unsurdur.

Değişik ülkelerde de örnekleri olan Karagöz oyununda, mum ışığının perdeye yansımalarıyla üretilen imajlar, hayali olarak adlandırılan oynatıcının hareketlendirdiği kuklaların görüntüleridir. Platon'un mağara alegorisinde esirlerin arkasına konulmuş ateşe yansıyan imajlar, duvarlara yansıtılan kuklaların görüntüleriydi. Karagöz oyunundaki gölgeler ile mağara yansıyan gölgeler arasındaki fark var mıydı? Kuşkusuz ikisi arasında belirgin bir fark bulunmaktaydı: Karagöz'de, oyunu izleyenler izlediklerinin bir oyun olduğunu bilmekteydiler. Dışarıdaki dünya ile Karagöz oyunundaki gölgeler arasında fark olduğunun farkındaydılar. Ancak bilerek ve isteyerek, gönüllü olarak gölgelerin içerisine girebilmekte, gölge karakter olan "Karagöz"ün, yani küçük adamın, yani bir tür Şarlo'nun, Kemal Sunal'ın, küçük adamın yaramazlıklarına, taktiklerine, alaylarına gülmekteydiler. Aslında bu, belki de izleyenlerin kendi gölgeleriyle karşılaşmasının bir yoluymuş ve "haz" da muhtemelen "gölge" ile karşılaşmaktan doğmaktaydı.

"Gölge"nin bir insanlık durumu olması, "demon" üzerine yapılan sonu bitmez tartışmalarda da gözlenebilir. Bunlara bakıldığında bariz görünen en önemli unsur "heyecan" ile kurulan ilişkidir. Romantiklerin kurduğu bu ilişkide gerçeklik, kişinin yaratıcı faaliyetlerinin sonucu olarak görülür ve böylece insanın içindeki "gölge" yön olan "demon" yüceltilen bir unsur haline gelir. Mademki demon yaratıcılığın kaynağıdır o halde bastırmak yerine onunla yüzleşmek ve hatta onu yüceltmek gerekir. Şerif Mardin gibi bir sosyoloğumuz ise bizim gibi kültürlerde eleştirel söylem kültürünün gelişmemesinde, demonik tarafın gizlenmesine, maskelenmesine vurgu yaptıklarında benzer temaya temas ederler: Demon, insan kişiliğinin tümünü bir dalga gibi kaplama potansiyeli taşıyan bir eğilim olarak, yaratıcılığın temel patlama noktasıdır.

Bu insanlık durumunun bir başka örneği, Apollon ve Dionsos karşıtlığında da görülür. Nietzsche, *Tragedya'nın Doğuşu*'nda Dionsus'u bir gölge gibi, insanın doğa yönüne gönderme yaparak açıklar. İşte o gölge ile ona biçim vermeye çalışan Apollon arasındaki gerilim ve çelişki yeni yaratıcı oluşumlara yol açacak potansiyele sahiptir.

Platon'un mağara alegorisinin sinema ve özelde SineFilozofi ile ne gibi bir ilişkisi olabilir? Öncelikle felsefenin, paradokslardan üretildiğini hatırlamak gerekiyor. Daha başka deyişle, felsefe, birbiriyle ilişkisiz gibi görünen unsurlar arasındaki ilişki üzerine düşünmeye başladığında düşünce üretir. Sinema ve mağara arasındaki ilişki meselesine böyle baktığımızda öncelikle farklılıkları tespit etmek gerekir. Sinema salonuna giden, ya da herhangi bir başka mekânda sinema izleyen bir insan istediği an izlemeyi bırakabilir, sinema salonundan ayrılabilir ve Platon'un alegorisinin tersine, istediği an dışardaki "ışık" ile temas edebilir. Her şeyden önce dışardaki ışık ile içerideki gölge arasındaki farkın farkındadır izleyici. Sinema izlemeye başlayan izleyiciler, izlemeye başlamadan önce fiziksel dünyadaki hafızalarını da yanlarına getirirler. Bu hafıza, onların daha önceden gördükleri, deneyimledikleri, okudukları, izledikleri bir dünyadır. Oysa mağaradaki esirler, mağaradaki gölgelerin dışında başka bir deneyimle karşılaşmamışlardır. Onların hafızaları, sadece gölgelerden ve gölgeler üzerine yanlarındaki esirlerle yaptıkları konuşmalardan oluşmuştur. Sinema izleyicileri ise, sadece izledikleri gölgeler üzerine değil, gölge dünya üzerine yapacakları konuşmalara kendi başka deneyimlerini katma potansiyellerine sahiptirler.

Bu farklılıklara karşın, mağara alegorisi, yukarıda belirtildiği üzere bir insanlık durumu olarak önümüzde her daim durmuştur, halen durmaya devam etmektedir ve muhtemelen gelecekte de durmaya devam edecektir. Gölge tiyatrodan, demondan, psikanalize ve sinemaya kadar yapılan tartışma ve deneyimler bunun semptomları arasında yer alır. Gelgelelim konunun bir başka yönü bulunmaktadır: Bu alegori, aynı zamanda, bizim dışımızdaki dünyayı, ilişkileri, varlıkları ve hatta kendimizi görmemizi engelleyen zincirleri görmemiz açısından da önemlidir. Bela Balazs'ın dediği gibi, matbaa, insan ile varlık arasına sembolleri ve yazıyı koyarak, her şeyi soyutlaştırmaya başlamış ve insan, varlık ve gerçeklik üzerine soyutlamalardan geçerek düşünmeye başlamıştır. Siegfried Kracauer ise tıpkı Heidegger gibi, bilim ve teknolojinin soyutlama ve genelleştirme mekanizmalarının varlık ile aramıza girdiğini vurgulamıştı. Keza Bergson da yanlısına mekanizmaları arasına alışkanlıkları, sembolleri saymıştı.

Bu çerçeveden bakıldığında, Platon'un mağarasındaki alegori, günlük yaşamın nasıl işlediğini ve bizi esir alan yapıları anlamak açısından bizlere halen ışık tutmaya devam etmektedir. Bakışımızı bozan unsurlar nelerdir? Kör edici mekanizmalar düşüncenin üretimine nasıl engeller oluşturabilmektedir? Bu asli sorular, gölge alegorisiyle her daim önümüzde durmaktadır. Platon'un mağara alegorisi, öncelikle kişisel algılamayla ilgili değildir, çevremizdedir. Mağarada bizler yalnız değilizdir, başkalarıyla birlikte yer alırız. Bizler günlük yaşamda aslında gölgelerle karşılaşan ancak onların gölge olduğunun farkında olmayan varlıklarız. Adetlerin ve sosyal baskının zincirleri insanları belli bir bakış açısına yerleştirdiğinde gerçekliği sadece ve sadece yerleştirdiğimiz bakış açılarıyla görmeye başlarız. Bilim ve teknolojinin zekâyı talep eden bakışı ise kaosu sadece sabitlemekle iş görür. Oysa kaosla birlikte yolculuk ve bazen kaos sonlu içinde görebilmek ayrı bir bakışı gerektirir.

Sinema işte bu noktada devreye girer. Paradoksal bir şekilde karanlık sinema salonunda izlenen gölgeler, Platon'un düşündüğünün tersine artık bizi esir eden imajlar değil, tam

tersine Kracaeur'ün söylediği "gerçekliğin kurtuluğu" ve dolayısıyla da bizim kurtuluğuumuz haline gelir. Platon, imajların bir yanılısama olduğunu düşünmüştü; ancak sinemadaki imajlar bir yanılısama olmak yerine, tam tersine yanılısama mekanizmalarını ortaya çıkaran ve gerçekliğin kopyası yerine kendi içinde gerçeklik haline gelen imajlar olurlar. Sinemadaki imajlar, bize uzak olan dünyayı yanımıza getirirken, yanibaşıımızda olan ancak fark etmediğimiz dünyanın farkına varmamızı sağlarlar. Böylece hayata, mekanik bir bakış yerine, şematik bir bakış yerine, daha sanatsal ve estetik bir bakış sergileme şansına ulaşabiliriz.

*SineFilozofi*, ikinci sayısıyla bu bakışa katkı sağlama derdinde yolculuğuna devam ediyor. Bununla yetinmeyen dergimiz, Youtube'da açtığı kanalıyla, video makaleleri, etkinlikleri, yönetmenlerle yapılan görüşmeleri imajlar halinde sizlere sunuyor. Birlikte yeni SineFilozofik yolculuklara...

*Serdar Öztürk*

## Montajın İmkânları ile “Kaosu” Düşünmek

Kıvanç Süleyman Türk geldi\*

### Özet

*Bir film zamanın akışını nasıl düşünebilir? Nedenselliklerin sonsuz karmaşasındaki; seçimleri, kazaları, “eğer”leri, bazen farkında olamadığımız anları, kısaca zamanın kaotik belirsizliğini sinema nasıl düşünür? Kimliğimizi kuran, rollerimizi belirleyen, yüzlerce etkenin ardında saf olarak duran bir tümlüğü, kaos kavramı ile düşünme denemesinin ardından bu fikrin izini, sinemanın olanaklarıyla düşünen filmlerde sürmek, bu çalışmanın çabası olacaktır. Sinema, hayatımızdaki belirsizlikleri gösterirken aslında niteliksel başka sıçramalar yaratmaya muktedirdir. İşte tam da bu yüzden maddi ağırlığı olmayan imgeler topluluğu değildir. Bir film sonsuz şeye dönüşmeye hazır halde bekleyen düşüncecinin gizli güçlerini içinde taşır. Bu çalışma yukarıdaki sorulara sinemanın montaj ögesi bağlamında cevaplar arayacak ve bunlar üzerine tartışacaktır.*

**Anahtar Sözcükler:** Montaj, Kaos, Virtüel, Deleuze, Hareket-İmge, Zaman-İmge

## To Think About “Chaos” With The Power of Montage

### Abstract

*How can a movie think about the flow of time? On the infinite complexity of causality; decisions, accidents, "ifs", sometimes moments when we are not aware, in short how does cinema think about the chaotic uncertainty of time? The main purpose of this paper will be to think about a pure thought of a “whole” regarding the conception of chaos, which transcends social roles and hundreds of factors establishing our identities, and then try to trace these ideas in cinema. While cinema is showing the uncertainties in our lives, it will create other qualitative leaps. That is precisely why cinema is not a collection of images that does not have any material weight. A film carries the latent powers of “thinking” that is waiting to be transformed into infinite things. This paper will discuss the question above in the context of cinema’s montage element.*

**Keywords:** Chaos, Montage, Virtual, Deleuze, Movement-Image, Time-Image

\* Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü  
İletişim adresi: [kturkgeldi@gmail.com](mailto:kturkgeldi@gmail.com)

## Giriş

Düşünce, Fransız filozoflar Gilles Deleuze ve Felix Guattari için çok genel bir tabirle, insanın kaosa bir çizgi çekebilmek için sahip olduğu bir güçtür. Düşünen insanın kozmosun akışı içerisindeki olguları anlamlandırdığını, deneyimlerini dil vasıtasıyla aktarıp, kendi algısı ile ötekinin algısı arasında bir bağ kurduğunu, öyküler anlatıp, fenomenlerin ya da açıklanamamış soruların yarattığı hislerin ardındaki gizeme ışık tutmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Yine kozmosun büyüsunü anlamaya çalışan insanın “kendi bilincini de” anlamak için çabaladığını ve tüm bunların derinliklerine inmek isteyen bir arzuya sahip olduğunu da söyleyebiliriz. Deleuze ve Guattari’nin perspektifinden konuşacak olursak insan bunu üç yolla yapmıştır ve yapmaktadır: Bilim, felsefe ve sanat. Bu üçü sahip olduğumuz her şeydir ve aslında tek bir şeydir olarak kaosu farklı düzlemlerden kesen düşüncenin kendisidir: “Sanat ve felsefe kaosu keser ve onunla kapışır ama bu aynı kesim düzlemi, kaosun aynı biçimde doldurulması değildir. Sanat felsefeden daha az düşünmez ama duygulam ve algılamalar aracılığıyla düşünür”(Deleuze ve Guattari, 2015: 69). Bilim fonksiyonlar, felsefe kavramlar, sanat da estetik duyular üretmek düşüncenin işleyişine katkıda bulunur. Colebrook’a göre sanatın, bilimin, felsefenin her edimi hayatın bir olayı ve görünüm değiştirerek tecelli edişidir ve her dönüşüm de hayatı kendi özgül tarzında değiştirir (2013: 22).

Bu anlamda Deleuze’ün “*Sinema-1: Hareket-İmge*” (*Cinema-1: The Movement Image-1983*) ve “*Sinema-2, Zaman-İmge*” (*Cinema 2: The Time Image-1989*) kitapları ile sinemaya getirdiği bakış oldukça önemlidir. Deleuze’e göre sinemanın üzerine düşünebilmek için öncelikle sinemanın nasıl düşündüğünü anlamak önemlidir. Sinema zamanın ve hareketin imgesini yaratarak düşüncenin işleyişine katılır. Bir sanatçının bilge olması gerekmediği gibi düşüncesinin ardında da belirli hesaplamalar veya kavramlardan ziyade duygulanımlar olduğunu söyleyebiliriz. Sanat eseri de tıpkı bunun gibi duygulanımlar oluşturmaya yönelik hareket ve zaman imgelerin bir bütünü gibidir.

Sinemayı bu bağlamda düşündüğümüzde “insan gözü” ile “sinemanın gözü”nü kıyaslamak bile meselenin anlaşılmasında önem arz eder. Sinemanın gözü insanın gözü gibi çalışmaz. İnsanın dünyayı algılama biçimi merkezidir. Kendi bakış noktasından topladığı duyuların bütünüdür. Sinemanın montajı<sup>1</sup> bu noktada insan gözünün yapamadığı bir şeyi yapar. Çokluğu kavrayabilir. Aslında bu tanımlama da bizim anlatmaya çalışacağımız konunun özü sayılır. İnsan tarafından zamanın deneyimlenmesi de tıpkı insanın dünyayı algılaması gibidir. İnsanın gündelik yaşamında geçmiş, şimdi ve gelecek kronolojik olarak uzanır. Doğrusaldır. Geçmiş geleceğe yön vermeye devam etse de “şimdi” durmaksızın geleceğin ve geçmişin birleştiği yerde yol almaya devam eder. “Sinema gündelik hayatın bu

<sup>1</sup> Montaj sözcüğünün yerine çoğu zaman kurgu sözcüğü de kullanılabilir. Ancak burada fikirsel bir yapının inşası bağlamından değerlendirmeye çalışacağımız bu çaba için montaj sözcüğü, konunun anlamını daha iyi karşılamaktadır. Montaj burada imgelerin bir araya gelme biçimiyle bir ideaya ulaşmak ve niteliksel olarak farklı bir noktaya çıkmak anlamında kullanılmıştır. Kurgu sözcüğü başka anlamlarda da kullanılabilirdiğinden ve montaj -bu bağlamda- artık bir terim olarak sinemanın teorik yazınının içerisine yerleşmiş olduğundan montaj sözcüğü tercih edilmiştir.

düzenleyici şemalarından özgürleşmiş imgeler veya algılar sunabilir”(Colebrook 2013: 47). Örneğin, “*Rashomon*” (*Raşomon*, Akira Kurosowa, 1950) bir olayın farklı perspektifler bağlamında nasıl algılandığını göstererek hakikatin çok katmanlı doğasından bir kesit alır. Yani bizi tekil gözlemlerin tutsaklığından kurtarıp çokluğun fikrini sunar. Bunu “zaman” bağlamında da düşünebiliriz. Bu yazıda amaç montajın kronolojik anlatıyla oynayabilme yetkinliğini tartışarak neden-sonuç, belirsizlik, rastlantı ve zaman kavramlarını nasıl tahayyül edebileceğimizin üzerinde durmak ve buna bağlı kaos fikri üzerine düşünmektir. İleride inceleyeceğimiz filmler gibi, konu ile paralellik teşkil eden, ancak burada bahsi geçmeyen başka filmlerde de benzer imgelere rastlamak mümkündür. Ancak bu çalışmada biraz sınırlandırma yoluna gidilmiştir

### Kaos ve Virtüel

Hesiodos, *Theogenia*'nın 116. dizesinde “Khaos'tu<sup>2</sup> hepsinden önce var olan” der ve kozmosun ortaya çıkışına dair ilksel bir ilke ortaya atar. Yunan mitolojisinde Khaos, Gaia ve Uranos'un da öncesinde onların da ilk nedeni olarak yer alır. “Khaos türevi bakımından ‘esneyen boşluk’ demektir. Bu da bize hiçliği, boş uzayı, zamanı, sonra kendisinden bütün var olanların oluşacağı o düzensiz karmakarışık yığını düşündürüyor” (Gökberk: 2013: 18). Daha sonraları Khaos'un çocuklarından biri olan Kronos, Khaos'u şekillendirerek evren haline getirmiştir. Macit Gökberk'e göre bu, var olanların hepsinden önce gelen bir hiçlik fikrinin kavramsal olarak ifade edilmesinin ilk denemesidir (2013: 18). Bir anlamda düşüncenin felsefi bir kavramla tezahür edilmesinin, bilinen kaynaklara göre, erken bir örneğidir. Farklı kültürlerin mitlerinde de aynı fikre rastlamak mümkündür. Bir Çin dizgesine göre, gök ve yerin birbirinden ayrılmadan önceki hali de bir duman topu gibi olan ilksel ruhtur (Campbell, 2013: 304). Benzer şekilde çok eski bir Maori şiirinde de evrenin yaratılış fikrine dair yukarıdakine benzer tasvirler görmek mümkündür.<sup>3</sup> Bu açıdan ilksel bir düşünce fikrinin oldukça eski kökenlere dayandığı söylenebilir. Mitolojinin ardından Antik Çağ Felsefesi'nin genel kaygısının aslında ontolojik düzlemde seyreden bir “ilk neden” tartışması olduğu ifade edilebilir. Bu ilk neden Thales'e göre su iken, Anaximenes'e göre havadır ve Demokritos'a göre ise atomdur. Daha sonraları çok büyük farklar içerse de Platon'un “idea” kavramının da ilksel bir tümlüğün fikrini taşıdığını söyleyebiliriz. Bizim için henüz hiçbir şeyin

<sup>2</sup> Eski Yunanca' da “Khaos” olarak geçmektedir.

<sup>3</sup> “...Yerin üstünde yüzen atmosfer,  
Üzerimizdeki büyük örtü,  
Erken şafakla yaşadı,  
Ve ay fırlayıverdi;  
Üzerimizdeki atmosfer,  
Parlayan gökle yaşadı  
Ve böyle güneş beliriverdi...”

Şiirin tamamını Joseph Campbell'in 2013 yılı Kabalcı Yayınları'ndan çıkan “*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*” kitabınının 304. sayfasında bulmak mümkün.

gerçekleşmeden bir olanak olarak durduğu anın, zamanın kendi kronolojik akışının ardındaki matematiksel olmayan bir zamanın fikrini sinema eşliğinde düşünmek esas meseledir.

Bunu tahayyül etmek için doğrudan bir kavrama sırtımızı yaslamak zorlama bir sonuca yol açabilir. Kavramsal açıdan yapılacak bir tartışma, filmi açıklamak için bir anahtar olarak görülmemelidir. Bu çalışmada yapılacak tartışmayı filmin zamanı tahayyül etme biçimini düşünmek bağlamında, ilham verici bir nokta olarak görmek daha doğru olacaktır. Burada zikredilecek kavramlar sadece bu çalışmanın yorumsal düzleminde ödünç alınan ve filmleri düşünme sürecine katkı sağlayan araçlar gibidir. Şunu da özellikle belirtmekte fayda var ki; bu kavramların sınırları buradaki tartışmanın çok daha ötesindedir. Yukarıda da belirtildiği gibi bunlara ancak çok değerli ilham noktaları olarak bakıldığında kavrama bağlı bir yorumlamadan uzak durulabilir. Ancak en nihayetinde buradaki tüm çabanın kendisi de bir yorumlama, filmle girilen bir diyalog ve düşünme çabasıdır.

Yukarıda mitolojik kökenlerine değinilen “Khaos” Deleuze ve Guattari için felsefi bir ilham noktası gibidir. Kaos; “...düzensizliğinden çok her türlü formun dağılıp gittiği sonsuz hızla tanımlanır. Bir hiçlik değil, ama bir gizil olan, tutarlılığı ve gönderimi olmaksızın, aynı anda ortadan kalkmak üzere ortaya çıkan, olabilecek bütün parçacıkları içeren ve olabilecek bütün formları çeken bir boşluktur o” (Deleuze ve Guattari, 2015: 117). Kaos olumsuz anlamda bir düzensizlikten çok kendi içinde farklanarak esneyip açılan “sonsuz bir doğuş ve eriyiş hızıdır” (2015: 117). Kendi kendinde olan tutarsızlığı hem yaratıcı hem de yıkıcı bir güç doğurur. Bu tip bir “kaos” anlayışı “virtüel<sup>4</sup>” kavramı ile birlikte düşünüldüğünde anlaşılmasına daha çok yaklaşır. Yalnız burada neden kaosun Deleuze ve Guattari’nin perspektifinden yorumlandığı sorusu önemlidir. Bu bir tercihtir ama bu tercihin de bir nedeni vardır. Bu sorunun cevabı bölümün sonunda daha iyi anlaşılacaktır.

Deleuze’ün çokluk ve fark düşüncesinin temelindeki “virtüel” ve “edimsel” kavramları Bergson’un etkilerini taşımaktadır. Kısaca değinecek olursak bu kavramlar Deleuze’ün düşüncesindeki “içkinlik düzlemine” ontolojik bir temel oluşturur. Örneğin Bergson’daki “süre” kavramı bir anlamda virtüel olan varlığı çağrıştırmaktadır. Yaşamın kendisi “sürenin” kendini açıklaması ile yaşam her an, bir öncekine göre, kendi kendinden farklı bir hale gelir. Yaşam kendi kendine içkin, her an farklı bir çatallanma yaratarak sonsuz karmaşık ilişkiler ağının içerisinde sürekli farklı bir niteliğe kavuşur. Zaman içerisinde her an durmaksızın geçmişte yerini alırken yarattığı her etki aynı zamanda geleceği şekillendirir. Bu anlamda süre ve virtüel kavramlarının benzer bir noktasının altını çizebiliriz. Her ikisi de içkin bir yaşam ve zaman ilişkisine gönderme yapmaktadır. Hardt’a göre Bergson’da bir salt varlık kavramı bulabiliriz: “Virtüel varlığın basitliğidir, kendindedir, salt hatırlamadır. Varlık kendisinden, dolaysızca, içsel olarak farklılaşır, kendi dışında bir başka ya da bir dolayım gücü aramaz...” (Hardt, 2012: 53). Dolayım gücü aramaması onu aşkın bir nedenden uzak tutar.

<sup>4</sup> Virtüel sözcüğünün karşılığı sanal gibi düşünülmemelidir. Deleuze bunu aktüel yani edimsel kavramı ile yan yana kullanır. Virtüel kavramı bir sanallıktan ziyade belirlenmemiş bir potansiyellik hali ile ilişkilidir. Ancak potansiyelden de ötesini ima eden bir anlam taşıdığından, potansiyel demek yerine virtüel sözcüğü tercih edilmiştir. Bu noktada Deleuze’ün “Bergsonculuk” (2014) kitabının çevirisinin yapan Hakan Yücefer’in virtüel ve gücül ayrımını dikkate aldığım ve bu noktada benzer bir kaygıyla bu tercihi yaptığımı belirtmek isterim.

Edimsel ise bir anlamda virtüelin farklılaşarak sapaklanmasıdır. Bergson'un "Süre" kavramı, virtüel halden sapaklanarak ve edimselleşerek uzayan bir "çokluk" gibidir. "Edimselleşen, edimselleşmekte olan, edimselleşme hareketinden ayrılamaz bir virtüeldir. Çünkü edimselleşme farklılaşma yoluyla iraksayan çizgiler yoluyla ortaya çıkar ve kendine özgü hareketiyle doğa farkları yaratır" (Deleuze: 2014: 83). Burada doğa farkları derken nitel bir fark düşünülmelidir. Bu düşünceye somut bir örnek olarak evrimin kendisi gösterilebilir. Bir organizmada biyolojik açıdan yaşanan değişimler fiziksel ve kimyasal etkenlerin yani çevrenin izini taşır. Bu organizma çevrenin baskısı ve hayatta kalma içgüdüğü ile edindiği niteliklerle aynı çevreye kendi gücü oranında etki eder ve çevre üzerinde değişikliklere yol açar. Böylece yaşam sürekli farklı bir nitelik kazanır. Bir anlamda yaşam kendi olanaklarını yaratır. "Süre"nin, tüm bu farklılaşmanın geleceğe etki etmeye devam eden geçmişi ile her an değiştirerek geçmişte yerini alan "şu an"ı bir bütün olarak bir arada düşünen bir kavram olduğunu söyleyebiliriz.

Bu konu ile benzer şekilde olanaklılık veya potansiyellik gibi kavramlar daha önce de düşünülmüş kavramlardır. Fakat bunların virtüel kavramından bir farkı vardır. Bu noktada konuyu biraz daha açıklayabilmek adına yukarıda referans gösterilen Deleuze'ün "Bergsonculuk" (*Le Bergsonisme*, 1966) kitabının giriş kısmında Hakan Yücefer'in önsözü, virtüel-edimsel ayrımının anlaşılmasında oldukça aydınlatıcıdır.

*"Hareket olanağın edimselleşmesi olarak algılandığı sürece, hareket karşısındaki düşünce onda yeni olan hiçbir şey bulamaz; deneyim düşüncenin önceden bildiğini doğrulamaktan öteye gidemez. Bilgi bakımından henüz çiçek açmamış bitkiyle artık çiçek açmış bitki arasında hiçbir fark yoktur. Birinden diğerine geçiş bir zaman meselesidir sadece. Buna karşılık virtüel önceden belirlenmemiş güçtür. Ne olacağını görmek için hareketin gerçekleşmesini beklemek gerekir. Bir bestecinin kafasında henüz yazılmamış senfoni virtüeldir. Burada öngörülemez gerçek bir yaratım vardır" (2014: 39).*

Virtüelin bu belirsizliği kucaklayan, tüm olanakları, hesaplanabilen ve hesaplanamayan tüm çatalanmaları düşleme biçimi fizik bilimi alanında da epistemolojik olarak bir kırılma noktası gibidir. Arkady Plotnitsky, Deleuze ve Guattari'nin kaos kavramını, quantum teorisi ile kesiştirirken "kaosmos" sözcüğünü kullanır (2006: 40-56). Quantum ile klasik fizikteki epistemolojik farkın arka planında, virtüel bir kaos fikri bulunmaktadır. Yaşanan her olay virtüelden edimselleşen bir etken ve her etken yeni doğa farklarının yani niteliksel değişimlerin oluşumundaki itici güç halini alır. Burada virtüel-edimsel kavramlarına, varlığın kendi içinde farklılaşarak çoğalması ve yaratıcı bir çokluk fikri olarak bakmak daha doğru olacaktır. Kaos, bir ilk neden ya da Platon'daki gibi tüm gerçekliğin esas biçimini kapsayan ve onu önceleyen aşkın bir tümlük olmaktan ziyade, kendi kendine içkin, her edimselleşmesinde yaşamın içinde kalmayı sürdüren, zamansal olarak uzayıp genişleyen ve yaratıcı olanaklara kapı aralayan bir tümlüktür. Bu noktada Spinoza'nın Deleuze üzerindeki etkisini düşünebiliriz. Spinoza'nın töz felsefesinde evrendeki her şey bir tözün sonsuz sıfatları ve onun sonlu ve sonsuz modlarıdır.

*"Herkes Spinoza'nın birinci ilkesini bilir: tüm sıfatlar için tek bir töz. Ama aynı zamanda üçüncü dördüncü ya da beşinci ilkeler de bilinir: tüm cisimler için tek bir doğa, kendisi de sonsuz tarzda*



*değişiklik gösteren bir birey olan bir Doğa. Bu artık bir biricik tözün öne sürülmesi değil, tüm cisimleri, tüm ruhları tüm bireyleri barındıran bir ortak içkinlik planının ortaya serilmesidir”(Deleuze, 2011: 128)*

Deleuze ve Guattari'nin ifadesiyle: “İçkinliğin ancak kendine içkinlik olduğunu ve böylece sonsuzun devinimleriyle kat edilen, yoğunluk ordinatlarıyla dolu bir düzlem olduğunu tastamam bilen kişi Spinoza'ydı” (2015: 54). Aynı pasajın devamında böyle bir düşüncenin olgunluğunu Bergson'un da yakaladığını ifade etmişlerdir. *Madde ve Bellek*'in başında Bergson'un, kaosu durmamacasına yayılmakta olan maddenin sonsuz devinimi olarak tahayyül edişi ile Spinoza'nın töz felsefesinin içkinliği bir birini çağrıştırmaktadır. Spinoza için her şeyin ve kendi kendinin nedeni olan töz ve onun sonsuz görünüşleri şeklinde vücut bulan modusları vardır. Her modus tözün bir parçasını taşır ya da her modus tözün görünümünün sonsuz hallerinden biridir. Spinoza'nın töz anlayışı bir tanrı fikrini çağrışırsa da bu tözü yaşamın ya da kozmosun kendisi olarak da düşünebilmek mümkündür. Bergson maddenin sonsuz devinimi derken kendine içkin bir yaşam fikrinin altını çizen düşüncesi ile Spinoza'nın sürekli yayılarak başka moduslarda vücut bulan töz anlayışı arasında benzerlikler mevcuttur. Bogue'nin yorumunu bu açıklamalara eklediğimiz zaman ise virtüel anlamda bir kaos fikrine ulaşmak mümkündür: “Deleuze için virtüel anlamda zaman sonsuz bir geçmiş ve geleceğe doğru durmaksızın genişleyen ve eşzamanlı bir biçimde, ele geçmez bir şimdiye doğru kasılan şimdisi olmayan kararsız bir geçmiş ve geleceğin zamanıdır. Bu -Nietzsche'ci- ebedi dönüşün zamanıdır” (2013: 221). Her şey virtüelin bulutu içinde asılı durur. Ucu bucağı olmayan zaman sürekli genişleyen bir evren gibi farklanarak olagelmeye devam eder. Virtüel bir tümlük olarak kaos her an şekillenmeye devam eder. Daha önce de belirtildiği gibi kaos; aşkın bir “ilk neden” gibi tetikleyici tek bir unsur değil, oluş halinde olan; bir bulut gibi her farklanmada yeni olanaklara uzanan, yaşama içkin, onunla değişen, değiştiren kısaca devinim halinde olan bir zaman fikrine daha yakındır. Her edimselleşme ise yeni farklar yaratarak virtüelin içinde yerini alır. Deleuze ve Guattari'nin bakış açısından kaosun iki önemli özelliği vardır: bunlardan biri devinim diğeri ise merkezsizliktir (Zourabichvili, 2011: 82). Bölümün başında sorduğumuz sorunun cevabı ve yapılan tercihin nedeni de buradadır. Bir sonraki bölümlerde ele alacağımız filmlerin zamanı kavrama biçimi, buna benzer bir devinim duygusunu uyandıran imgeler taşır.

### **Filmsel Anlamda Düşünmek**

Bu noktada bir filmin önce nasıl düşündüğüne kısaca değinmek gerekecektir. Her şeyden önce “filmin nasıl düşündüğüne” ifadesine bakıldığında bile filmin kendi başına bir varlık olduğunu söyleyebiliriz. Film düşünen bir varlıktır. Deleuze'e göre sanat, insanın kaos ile mücadelesinde tıpkı bilim ve felsefe gibi elinde tuttuğu güçlerden bir tanesidir. Sinema da bir sanat olarak hareketin ve zamanın imgesini taşıma ve sunma gücüne sahiptir. Bu sayede Deleuze'ün sinemayı hareketin ve zamanın imgesiyle düşünen bir varlık gibi gördüğünü söylemek çok yanlış sayılmayacaktır. Buna sinema hareket ve süre blokları ile düşünür de diyebiliriz. “Ekran beyindir, beyin de ekrandır” (Deleuze, 2000: 366) sözü burada önemlidir. Bu deyişi, aslında filmi bir beyin gibi düşünen ve değişen bir varlık gibi görmesinden

kaynaklıdır. Deleuze'e göre beynin kendisi de "zamansal ve mekânsal bir hacimdir" (Deleuze, 2013: 69). Dolayısıyla bir beyin gibi film de düşünür. Fakat zaman bloklarını hızlandırıp yavaşlatarak ya da saf akışıyla düşünür. Renkler ya da seslerle veya çerçeveyi kapalı bir küme gibi görüp içindeki devinimin kendisiyle düşünür. Ya da akışın saf deneyimini sunarak; uzun planlarla zamanı düşünür. Yani film, bir insan beyni gibi düşünmez çünkü düşünme tarzı kendine özgüdür. Örneğin Deleuze'e göre montaj; "hareket-imgelerin zamanın dolaylı bir imgesini oluşturacak biçimde düzenlenmesidir (Deleuze, 2014: 48). Montajı kullanarak zaman bloklarından yeni bir öyküsel zaman yaratmak mümkündür. Bir film geriye ya da ileriye sıçramalar yaparak zamanın içerisinde özgürce hareket edebilir.

Deleuze gibi Elia Faure'de sinemayı plastik bir sanat gibi tanımlar. Yani hareket ve zaman bloklarının yoğrularak bir bütün haline gelmesi ve dramatik bir işleve kavuşmasıdır (Gönen, 2008: 65). Hammaddesi hareket ve zamandır. Dolayısıyla sinemayı bir fikrin algılamalara ve duygulamalara dönüşme potansiyeli taşıyan hareket ve zaman blokları gibi düşünebiliriz. Bir filmin arkasında bir veya birden fazla fikir vardır. Bu fikrin kendisi sinemanın içinde kendi imgesel gücünü bulur.

Jean Epstein, "fotojeni" kavramı ile sinemanın nasıl düşündüğü sorusunu benzer bir perspektiften cevaplamaya çalışır: "Sinemanın grameri kendine özgü bir gramerdir" (Epstein, 2012: 301). Epstein, sinema üç boyutlu uzamsal düzlemin yanına dördüncü boyut olan zamansal düzlemi de ekler. Sinemanın bileşenlerini hareket ve zaman olarak düşünür. Sinemanın düşünme olanakları bu iki bileşenin sonsuz kombinasyonları gibidir ve ifade tarzı primitif, yani dil öncesi bir düzleme işaret eder (Epstein, 2012: 295). "Faure'nin 'sineplastik' kavramı ise Epstein'in bu 'fotojeni' kavramıyla vurguladığı unsurlarla benzerdir. Bu anlamda bir yaklaşım bir anlamda sinemanın hammaddesi üzerine düşünmektir denilebilir. Kameranın hareketinin ya da açısının duygularla olan ilişkisi ya da hareket hızının yarattığı hissiyat filmin göstergeleri üzerinden yapılacak mekanik bir yorum yerine daha şiirsel bir yaklaşımla filme değinmenin önünü açar.

Deleuze buna benzer şekilde filmin nasıl düşündüğünü tarif ederken aslında işitsel olanla görsel olanın farkını anlamaya işaret eder: "Üzerine konuştuğumuz şeyler gördüklerimizin bir sonucudur. Hayatı duyularımız ile deneyimleriz ancak bu deneyimleri dilimizin döndüğü ölçüde aktarabiliriz." Dolayısıyla sinematografik bir fikir, dilin kavramlarının bittiği yerde başlıyor diyebiliriz. Deleuze bunlara "sinematografik idealar" diyor (Deleuze, 1987). Özne olarak kendimizi, fikirlerimizi hatta duygularımızı anlatırken bunu ancak dil aracılığıyla yapabiliriz. Ancak sinema bir özne olarak bizi kuran dilin de ötesinde, tarifi sözcüklere sığmakta zorlanan fikirlerin ve hislerin aktarımında gücünü açığa çıkarır. Bir filmin üzerine konuşurken de hissettiklerimizi tarif etmekte bazen oldukça zorlanırsınız. İyi bir filmi izledikten hemen sonra üzerine bir şeyler söylemek bazen oldukça zordur. Çünkü akla gelen ilk sözcükler içimizdeki hisleri açığa çıkarmakta yetersiz kalır. Kavramlar soğuk gelir. Marcel Proust'un da dediği gibi "bir dünyada düşünür ve konuşur bir başka dünyada yaşar ve hissederiz" (2016: 36). Sinema düşünüp konuştuğumuz dünyanın

sınırlarını aşar. Ardındaki “ideayı” hissederiz ama söyleyemeyiz. Film bunu kendine özgü biricik gücüyle yapar. İşte bu gücün kendini gizil tuttuğu yerdir imgelerin düzlemi.

Yukarıda filmin nasıl düşündüğünü tartışırken filmin bir zihni olduğunu kabul etmiş oluyoruz. Daniel Frampton, “*Filmozofi*”de (2012), benzer düşüncelerden yola çıkarak var olan kavramların sinemayı açıklamak için yetersiz olduğunu ve yeni kavramların yaratılması gerektiğini vurgulamıştır. Bundan yola çıkarak “film-zihin” kavramını geliştirmiştir. Öncelikle bir film bir insan zihni olmadığı için de basitçe “film zihin” olarak adlandırılmıştır. (Frampton, 2013: 122). Bu zihnin kendi düşünme tarzından yola çıkarak “film-düşünce” kavramını da ortaya koymuştur. Filmin düşünme tarzı ise yukarıda bahsedildiği gibi hareketi ve zamanı nasıl bir araya getirdiği ile ilgilidir. Bir anlamda filmin kendisi bir düşünce-imgedir ya da bir düşüncenin imajıdır. Öztürk, sinemaya bu minvalde, daha tefekkür edici bir bakış ile yaklaşmayı önermiş ve bunu kendi kavramsallaştırmasıyla “SineFilozofi” olarak tanımlamıştır (2016: 31).

Örneğin bir film bir karakterin kendi olarak, karakter üzerine veya onun yerine düşünebilir. “*Mullholland Drive*”daki (*Mullholland Çıkmazı*, David Lynch, 2001) gibi özneliği aşabilir ve öznel dünya ile nesnel dünya arasında gidip gelebilir. Gerçek ile hayal arasında yumuşak geçişler yapabilir. Bütün bunları “*Wreckmeister Harmonies*”deki (*Karanlık Harmoniler*, Bela Tarr, 2001) gibi siyah beyaz veya “*Three Colours: Blue*” (Üç Renk: Mavi, Krzysztof Kieslowski, 1993) gibi baskın bir mavi tonuyla düşünebilir. Zamanın akışını yavaşlatıp hızlandırabilir.

## Montaj ile Kaosa Bakmak

Her şeyden önce burada “montaj” derken tartıştığımız şeyin çerçevesini çizmemiz gerekir. Sinemanın teorik tartışmalarının geçmişine bakıldığında montaj bağlamında önemli fikir ayrılıklarının olduğu bilinir. Bunlardan en temeli sinema teorisinin biçimci geleneği ile gerçekçi geleneği arasındadır. Eisenstein için sanat eserlerinin yapısal düzenleri, hemen her zaman, zıtların birliği ilkesine bağlı olarak, zıt öğelerin çatışması üzerine oturmuştur (Eisenstein 2006: 142). Dolayısıyla Eisenstein için montaj, sinema izleyenini bir fikre ulaştıracak, filmin en güçlü dinamosudur. İmgelerin montajla diyalektik biçimde bir araya gelişi bir filmin ideasının temeli gibidir. Bazin için ise montaj izleyeni, farklı anlamların varlığından biraz mahrum bırakan manipüle edici kısıtlayıcı bir güçtür. Bazin’e göre derinlemesine mizansen ve odak derinliği izleyiciye görüntünün daha yakın görünmesini sağlar ve onu gerçeğe daha çok yaklaştırır. Aynı zamanda izleyici analitik bir montajın rehberliğinde ilerleme zorunluluğundan ziyade aktif olarak olayın nesnel izleyicisi konumuna geçer (Bazin 2011: 50). Bazin’in düşüncesi bir manada montajı daha araçsal bir seviyeye indirmek anlamına gelir. Bu yazı bağlamında ise montaj hem bir araç hem de fikri kuran bir dinamo olarak görebiliriz. Burada amaç montajın daha çok süre bloklarını ve bunların tekabül ettiği olayları bir araya getirme biçimiyle ilgilenmektedir. Yani amaç gündelik hayatta tek katmanlı ve kronolojik olarak deneyimlediğimiz zamanın farklı bir yönünü; karşılaşmaları ve tesadüfleri, sonuçları hazırlayan sonsuz nedenleri birleştirme gücü ile montaj ve zaman ilişkisinin ardındaki kaos fikrini düşünmeye çalışmaktır.



Görsel-1: Kör Talih – 1987, Elin trenin kapısına uzanma anı farklı ihtimallerin kapısını aralayacak olan bir kırılma noktası gibidir.

“Kör Talih” (Blind Chance, Krzysztof Kieslowski, 1981) yaşanan olayların yaşamın içerisindeki büyük değişikliklere yaptığı göndermeyi üç ayrı sekans halinde sunar. Tek bir anlatı içinde üç ayrı anlatıya sahiptir. Ama hepsinden önce filmin ilk başında bazı farklı ihtimallerin yaratabileceği farklı senaryoların bütününden oluşan tek bir sekans izleriz. Bu sekansa bakarak neyin ne olduğunu anlamak ilk etapta güçtür. Karakterin bazen çocukluğunu görürüz, bazen doktor olduğu bir zamanı. Bağlantı kurmak mümkün değildir. Filmin ana karakteri Witek’in eliyle trenin kapısını yakalayıp yakalayamaması içinde farklı olanaklar taşıyan bir kırılma anının imgesi gibidir (Görsel-1). El trenin kapısına uzanır; zamandaki büyük değişikliklerin ardındaki sapaklar mekânsal olarak birbirine o denli yakın hale gelebilir ki bir elin uzanma mesafesinde yaşamın farklı bir yönü bir anlığına hissedilir. Her farklı olay içerisinde zaman akışı doğrusaldır. Ancak filmin bütününe bakıldığında sonsuz zamanın içinden sadece üç olanağın ve buna bağlı üç ayrı anlatının oluşturulduğu bir küme seçilmiştir. Film bunu montaj ile bir araya getirerek düşünür. Zaman akışının takip edilemediği başlangıç kısmında dağınık ve sırasız ilerleyen planlar henüz bir şeyler söyleme hakkını kullanmamıştır. Trenin kapısı Witek için zamansal bir sapak gibidir. Zamanda asılı duran bir olanaktır. Henüz kendini açıklamamış bir halde rayların üstünde akmaktadır. Witek’in eli ile buluşma ya da buluşmama olanağı vardır. Sonra buluşmaması durumunda istasyon görevlisi ile kavgaya tutuşup tutuşmaması veya trene bindikten sonra eski bir parti mensubuyla konuşup konuşmaması olanağı vardır. Witek’in çözüm yolları devamlı önünde uzanır. Her yol başka bir yola her kırılma anı ise farklı kırılma anlarına yönelir. İlk ihtimale bakıldığında trene binmek eski bir parti üyesi ile tanışmasına, onunla tanışmak partiye katılmasına sebep olur. Bu, olanakların varlığın içerisindeki sonsuz çeşitliliğini hissettirir. Bu sonsuz olanaklar akış içerisinde sürekli edimsel hale gelir. Bizim duyum yoluyla algıladığımız işte bu edimsel hale

gelmiş olanaklardır. Her edimselleşme zamanın içinde yerini alarak yeniden virtüelleşir ve yeni edimselleşmelere yelken açar. Ancak sonsuz olanakları gündelik yaşamımızda deneyimleme şansımız yoktur. Bunların sadece hayalini kurabiliriz. “Kör Talih” sinemanın bu hayal edilebilir olanakları duyulabilir ve deneyimlenebilir bir hale dönüştürmesini montaj yolu ile merkezine alan filmlerden birisidir<sup>5</sup>.

Filmin son sekansında Witek’in hiçbir yere bağlı bir tutum sergilememek adına dekanın oğlu adına imza vermez. Bunun neticesinde dekanın işinden oluşunda kendine pay biçmesi ve bunun sonucu olarak vicdanını bir nebze rahatlatmak adına dekana son bir iyilik yapmak isteği kendisinin ve başkalarının yaşamında büyük değişikliklere neden olur. Geçmiş anılar yani geçmiş zaman devamlı şu ana etki etmeye ve geleceği şekillendirmeye devam eder. Bergson’un algı ile ilgili düşüncesi bu tanımlamayı destekler niteliktedir: “algı asla tinin mevcut nesneyle basit bir teması değildir; anı imgelere tamamen bulanmıştır ve bu anı imgeler onu yorumlayarak tamamlarlar” (Bergson, 2015: 100). Bu tanımlamaya baktığımızda algımızın daha çok içinde bulunulan şimdiki zamanda gerçekleşen bir eylem olduğunu söyleyebiliriz. Ancak algılanan her şeyin içinde geçmiş deneyimlerden arta kalan anı imgelerin etkisi de mevcuttur diyebiliriz. Bu bir anlamda Bergson’un daha önce açıklanmaya çalışılan süre ve bellek ilişkisine de yaklaşılabildiğimiz bir noktadır. Akışa yön veren kararların ardında bazen anıların yarattığı imgeler vardır. Bunların ne olduğunu kestirmek çoğu zaman zordur. Bu anlamda kararların ardında kalan deneyimlerin doldurmuş olduğu bellek hep virtüel güç olarak varlığını korur. Bellekteki imgeler -yani geçmiş- şimdiki yön vermeye devam eder. Anılar bir anlamda virtüeldir. Biz onları hatırladıkça ve algımızın içinde edimselleşmeye başlar. Edimselleşen her virtüel yeni bir etki ve her etki yeni bir virtüel üretir. Witek’in treni yakalaması neticesinde içinde bulunduğu parti ortamı eski aşkı ile karşılaşması gerçekten Witek’in öngörebildiği bir şey olmamıştır. “Kör Talih” bu noktada sahip olunan düşüncelerin ve ideallerin bile rastlantısallığını sorgulamaktadır. Yvette Biro önemsiz bir etkenin olayların gidişatını nasıl etkilediği ve değiştirdiği üzerine sorular sormuştur. Nihai sonucu belirlemiş olanın ne olduğu ve diğer alternatiflerin uygunluğunun hep bir merak olarak zihnimizi meşgul etmesinden söz etmiştir. (2011: 161). Bu açıdan bakıldığında “Kör Talih”, zamanın deneyimlediğimiz tek yönlü ilerleyişinin altında kalan sayısız başka katmanlarının hayallerinin estetik bir biçimde bir araya getirilmiş bir toplamı olduğunu söyleyebiliriz.

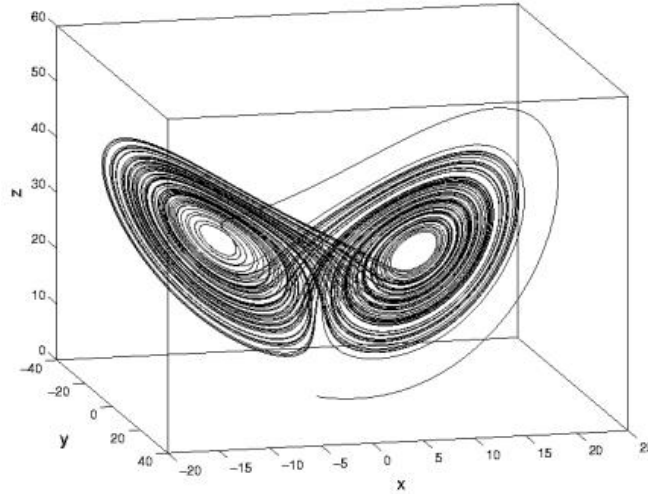
Borges’in “*Yolları Çatallanan Bahçe*” öyküsünde, bahsi geçen romanın labirentsi yapısı tüm olanakların sonsuzluğu gibidir. Karakterlerin olası gelecekleri labirent ustası Ts’ui Pen’in hiç bulunamamış labirentinin kendisidir aslında. Öykünün kendisinde de zamanda çatallanan

<sup>5</sup> “Kör Talih” filminin arka planında işlenen Polonya’daki siyasi istikrarsızlık ve demokrasi yoksunluğu Yvette Biro’ya göre tesadüflerin ilerleyişini daha karamsar bir atmosferde sunmuştur. Burada Witek ne kadar kaçmaya çalışırsa çalışsın pek de iyi sonuçlarla karşılaştığı söylenemez. Zamanın rastlantısallığı adaletin olmadığı bir ortamla birleşince, angaje olmadan yaşamak ve birileri tarafından istismar edilmemek neredeyse imkânsız hale gelir (Biro, 2011: 163). Sivil toplum ve bürokrasi menfaat çatışmalarının yuvası olur. Bireysel tercihler bile toplumun kendisi gibi kaotiktir. Biro böyle bir ortamda zamanın sonsuz olanaklarının dağılımını Polonya’nın karamsar atmosferi üzerinden okumuştur. Filmin de zamanın saf ve sürekli genişleyen boyutunu bu yolla hissettirdiğini söylemek mümkündür.

başka olanaklara sık sık gönderme yapar: “Talihin yüzüme gülüp sizi karşıma çıkardığı şu içinde bulunduğumuz zamanda evime geldiniz; bir başkasında bahçeden geçerken cesedimi buldunuz; gene başka birinde, aynı sözleri söylüyorum ama ben bir aldatmaca bir hayaletim” (Borges, 1995: 66). Borges’in uzamsal olmayan labirentsi bir zaman anlayışı vardır. Öykünün içerisinde de bu sık sık hissedilir. Öyküdeki Dr. Stephan Albert’in soyadı bir mesaj içerir, bu da onu Dr. Yu Tsun’un düşmanı yapar. Ancak başka bir zamanda belki de hiç karşılaşmazlar. Bu ihtimallerin hepsi bir an iç içe görünür. Rastlantısallığın yarattığı bir sonuç, yeni olanaklara yelken açmak üzere gerçekleşir. “Kör Talih” filminde Witek belki çocukluk arkadaşı Daniel’le gelecekte yine karşılaşabilir. Belki bir daha asla onu göremez. Ya da tıp fakültesine devam etmesi başka bir kadın ile beraber olmasına yol açar. Aslında bunlardan hangisinin gerçek olduğu ve neyin neye yol açtığı önemli değildir. Burada önemli olan belki de hayatın her gün seçimlerimizle ve bunun dışında başımıza gelen rastlantısal olaylarla kendini açılmayan bir virtüel bulutu gibi etrafımızı sarıyor olmasıdır. Filmin açılış sekansının montajı kronolojik bir yol izlemez. Bu bölümde izlenen sahnelerde neyin neye sebep olduğunu anlamak mümkün değildir. Ancak buranın gizemi filmin bütünüyle birlikte çözülür. Burası daha çok potansiyel olanakların ya da virtüel olanın, henüz şekillenmemiş kaotik zamanın hissedilmesidir. Olaylar kaotik bir şekilde birbirine bağlanır. Filmin kendine ait zamanında henüz kronolojik bir şekillenme oluşmamıştır. Montaj burada zamanın labirentinin farklı koridorlarını bir araya getirir ve bir anlığına labirentin tepeden görünmesini sağlar.

Çatallanmanın ve kaotik zamanın bir başka örneği olarak “21 Gram”ın (21 Grams, Alejandro González Iñárritu, 2003) kronolojik ilerlemeyen kurgusu film boyunca birbiri ile ilişkisi olmayan insanlar gibi birbiriyle alakasız gibi görünen sekansları bir araya getirir. Kaos fikri belki de sonsuz olanakların toplamı bağlamında imgeleri montajlama şekliyle kendini bir anlığına görünür kılar. Filmdeki karakterlerden biri olan Michael’ın da bir gün bir diğer karakter olan Christina’ya dediği gibi “iki insanın bir araya gelmesi için gerçekleşmesi gereken o kadar çok şey vardır ki”; yaşamın akışının bir mucizesi gibi, olasılık hesaplarının çaresiz kaldığı yerdir burası. Bu anın hissedilişi belki de Christina’nın kazada ölen kocasının kalbi sayesinde hayata bir süre daha tutunabilen Michael’ın ölüm döşeginde iken sarf ettiği sözcükleri ile yoğunluk kazanır: “Yirmi bir grama kaç yaşam sığar?” Sinematografik fikir kendini bazen bir karakterin sözlerinde de açığa çıkarabilir. Bu fikir tümlüğün hafifliğinin hissedilebildiği ama sözcüklerin ağırlığının anlatmaya yetmediği yerde asılı durur. İki dudağın arasından çıkan sözcükler ile filmin diğer imgelerinin gücü bütünleşir. Filmin hissettiği ama açıklamakla uğraşmadığı bir gizem, duyular seviyesine çıkararak ruhun, şansın, belki de tanrı ve sonsuzluğun kendisi olarak sırrını saklamaya devam eder. Film bir şey önermez. Sadece bir şeyi merak eder ve sorular sorar. Tıpkı filmin montajının zamanı doğrusal olarak sunmayı gibi geçmiş ve gelecek birbiriyle iç içe geçmiştir. Montaj sayesinde film bu fikri izleyiciye aktarabilir. Estetik bir tercih olarak düşünülebilecek bu montaj biçimi zamanın hissiyatını doğrudan sunmak yerine fragmanlar halinde sunar. Bağlantıların ve ilişkilerin nerede başladığının merakı seyir esnasında kendini korur. Zaten mesele de bu bağlantılarda

gizli gibidir<sup>6</sup>. Bazı olaylar, arkalarındaki basit birkaç nedene önemli roller yükleyebilir. Ancak onların ardındaki nedenler de düşünüldüğünde karmaşık bir ilişkiler ağı ve hatta Edward Lorenz'in atmosferik hareket modelini andıran ve "Kaos Teorisi"ne ilham veren tuhaf şeklini (Görsel-2) akla getirir. En küçük etken dramatik değişikliklere neden olabilecek bir zincirin tetikleyici unsuru olabilir. Bunu sıklıkla bir film senaryosunun çatışmayı yaratacak tetikleyici unsuru olarak zaten görüyoruz. Ancak burada değinilen filmlerin direkt olarak bu fikrin kendisine dair izler taşıdığını söylediğimizde bu ayrımı daha iyi yapmış oluruz.



Görsel - 2: Edward Lorenz'in atmosfer hareketlerinin kaotik etkileşimini betimleyen şekli (Bkz: Lorenz Attractor)

"Run Lola Run" (*Koş Lola Koş - Tom Tykwer - 1998*) filminde Lola'nın sevgilisine yetişmek için sahip olduğu yirmi dakika, sayısal olarak bakıldığında tek bir süreyi ifade eder. Ancak yirmi dakikalık bir zamansal kesitin bile sonsuz farklılıkta edimselleşme biçimi vardır. Film gösterebildiği ölçüde belirsizliği ve rastlantısal ilerleyen şimdiki zamanı vurgular. Tüm seçenekler zamanın içerisinde aslı bir vaziyette bekler. Karakter her denemesinde bunlardan bir tanesini seçer. Bunlar farklı bir boyutu meydana getirir. Katmanların sadece birkaçını gösterir. Filmde akla gelen şey hep hayattaki seçimlerimizin ağırlığıdır. Bu seçimlerin yarattığı farklı yolları sinema montajın birleştirici gücü ile bir araya getirir.

<sup>6</sup> "Babil" (Babel - Alejandro González Iñárritu - 2006) filminde de Japon iş adamının bir av sırasında rehberine verdiği ve bir şekilde o yöredeki çocukların eline geçen tüfekten çıkan bir kurşun, Amerikalı bir kadının omzuna isabet eder. Aslında kurşunun havadaki ilerleyişi isabet ettiği yer gibi bağlantılar da kaotiktir. Bu kurşun sorunlu bir ilişkinin gidişatına hatta onların Amerika'daki çocuklarına bile etki eder. Bu aslında akışı daha anlaşılabilir kılmak için düşündüğümüz nedenselliğin akış içerisindeki hesaplanamaz sapaklarını ve yeni edimselleşmelerin üst üste yığmaya başladığı olasılıkları düşündürür. "Babil" birbirinden bağımsız gibi görünen üç sekansı yine iç içe montajlayarak tesadüfi bağlantıların arasındaki mekânsal mesafeleri yok eder. Geriye sadece bağlantıları bırakır. Bunlar edimselliğin ufkunun ötesinde aslında tüm olanakların, açılmamış potansiyel gerçeklerin bir arada durduğu, bir tümlük gibi, bulutsu bir sonsuzluk hayalinin, belli belirsiz de olsa, hissedilebilir olduğu anlardır.



Görsel-3: Mr Nobody – 2009. Tren rayları birbirine geçmiş bir halde geleceğe doğru uzanır. Gündelik yaşamda biz bu raylardan sadece edimselleşmekte olanı deneyimleyebiliriz

Benzer şekilde “Mr Nobody” (*Bay Hiçkimse*, *Jaco Von Dormael*, 2009) filmi dokuz yaşındaki bir çocuğun boşanan annesi ve babası arasında bir tercih yapma anıyla çatallanan farklı yaşamlarının hayallerini bir araya getirir. Bunların hepsi yukarıda bahsettiğimiz gibi, bir “sinematografik idea” olarak kaotik zaman fikrini düşündürür. Seçimlerimiz, bir ayakkabı bağcığının dayanıklılığı, bir çağrı, bir kaza ya da şans tüm olanakların çeşitlenmesine, virtüel halden edimsel hale geçmesine imkân tanır. Nemo’nun seçimleri başka hayatlara yelken açar ancak tesadüfler de bu hayatlara kendi gücü oranında yön vermeye devam eder. Tesadüfler seçimlere ve seçimler başka tesadüflere bağlanır. Her yol kendi gerçekliğini yaratır ve bu gerçekliğin içerisinde düşünen Nemo için anlam kazanır, hayat başka türlü düşünülemez. “Sensiz bir hayat düşünemiyorum” derken film sürekli başka sapakların yarattığı olanaklara yumuşak sıçramalar yapar. Filmin içerisinde tüm bu olanaklar bir bir çatallanır (Görsel-3). Hangisinin gerçek olduğu anlaşılmaz. Hangisinin gerçek olduğu da zaten çok önemli değildir. Film gerçek olanın ne olduğu ile çok fazla ilgilenmez. Zaten montajın biçimi bunu bulandırmak için çaba sarf eder. Frampton’un dediği gibi film düşünür ama kendi olanakları ile düşünür. Filmin anlatısını kuran montajlama biçimi diğer incelediğimiz filmlerde de olduğu gibi doğrusal olarak ilerlemez. Zamanın içerisinde çatallanan ayrı yolları göstermek için dağınık bir yapı kurar. Ancak dağınıklığın kendisi zaten zamanın sonsuz olanaklarını hissettirmek için vardır. Deleuze’ün zaman-imaj kavramına bakıldığında da, zamanı çizgisel olmayan muhtelif ilişkilerle açığa vuran bir film düşünme biçimine işaret ettiğini ve bu bağlamda zamanı hissedebilmenin önemli noktalarından birinin montaj olduğunu söyleyebiliyoruz (Frampton, 2013: 216). Filmin kurgusu farklı katmanları birbiri ile iç içe geçirir ve tüm bu karmaşa ortaya homojen bir zaman düşüncesi koyar. Yani saf olan, uzamsal olmayan virtüel bir zaman. Henüz hiç gerçekleşmemiş olanakların ayrıışmamış şekilde



durduğu bir tümlük hissini verir. Bu tümlük seçimlerle ya da tesadüflerle edimsele dönüşür, görünür olur ve algılanabilir hale gelir. Algılanan her yaşam kendi içinde büyük anlama sahiptir. Çünkü bizim dünyayı algılama biçimimiz bu zaman katmanına aittir. Film kendi düşünme biçimiyle başka bir zamanın algılanmasına kapı açar.

Frampton ağır çekim için “ yavaşlatılmış devinim son derece önemli bir düşünme biçimidir ve filmin önemli bir uğrağı kendisini uzatma, geciktirme gücüne sahip olduğunda- yani, film-zihinle “gösterilen olay” kavramsal olarak aynı şey olduğunda ortaya çıkar” (2013: 197) der. Nemo trenin peşinden koşarken yavaşlatılmış çekime o kadar çok şey sığar ki zaman burada iyice esner, uzar ve genişler. Çocuğun zamandaki akışı yavaşlar. Bu aralıkta ise sonsuz olanakların seyri başlar. Artık filmin içerisinde akan zamanın nesnel zaman ile hiç bir ilişkisi kalmaz. Bu, filmin bir çocuğun hayalinde katmanlı gerçeklikleri düşünme biçimidir. Bunu yaparken de şunu sorar: “ben niye benim de bir başkası değilim” ve “kimliğimizi belirleyen nedir”. “Kör Talih” filmindeki Witek’in dekanın son isteğini yerine getirmeye karar vermesi ya da “Bay Hiçkimse” deki çocuğun alternatif gerçekliklerinden bir tanesinde hasta babasına bakarken hikâyeler yazmaya başlaması gibi sahip olduğumuz kimliğimiz bile zamanın izlerini taşır. Rastlantısallıkların etkisi bazen görünenden daha fazladır ve incelediğimiz filmlerde bunu görmek mümkündür.

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Bergson “süre” kavramı ile kendi zaman anlayışına bağlı olarak geçmişin bütünsel olarak varlığın içerisinde kaldığını söyler. Geçmiş anılar virtüeldir. Virtüel olarak bekler ve onun bir parçasıdır. Marcel Proust ise bu anlamda, “geçmiş sırf geçici olmaktan ibaret değildir; aksine her an sürmektedir” (2016: 30) der. Anılar şimdi içerisinde sürekli edimselleşir. Bedenimiz edimsel olan ile virtüel olanın kesiştiği yerdir; “zaman içinde dizilmiş anılardan, bu anıların uzam içinde doğan ya da olası eylemini belirten hareketlere geçişi hissedilemez kademelerle olur” (Bergson,2015: 59). Biz kuşkusuz zamanın eseri olarak şimdinin her anında şekillenmeye devam ederiz.

Deleuze, “Sinema - 2”nin beşinci bölümünde zaman-imge ile ilgili kristal-imge kavramını kullanır. Kristal-imge artık zamanın hareket dolayımıyla değil direkt olarak kavranmasıdır. Kristal-imge zamanın diğer katmanlarını görünür kılar ve bu katmanların bütünü bir virtüellik içerisinde bulunur (1985: 98). Bir karakterin iki farklı hali, iki farklı edimselleşme olasılığıdır. Bunu aynı anda görmek ise virtüel halde duran olasılıkların iç içe durduğu zamana kristalle bakmak ve farklı hallerini görebilmektir. “Bay Hiçkimse”de yazı tura atıldıktan sonra havada dönen parayı henüz kütle çekiminin son sözü söylemediği zaman aralığında, havada çerçevenin odak noktasında ve net olarak görürüz. Bu sınırlı sayıda ihtimali üstünde taşıyan paranın ihtimallerin hepsi olarak durduğu andır. Para yere düşmediği sürece tüm ihtimaller paranın varlığında homojen bir karışım gibi durur. Para hem yazıdır hem de turadır. Frampton’a göre “film-zihin” geçişler ya da kesmeler aracılığıyla kavramlara yerleşir, onlarla bütünleşir. Bir filmin kesmeleri, kurguları -yani imajlardaki geçişleri- tüm filmin aktif düşüncesi olarak açığa çıkar (2013: 207). Burada da paranın ardından gelen evlenme sahnesinde kadrajda evlenmek üzere olan Nemo ve Anna görünür. Kamera sola doğru kaydırma yaparken görüntü bir anda eriyip çözülür ve Nemo ile Elise’in evlenme anına dönüşür ve sonra diğer karakterin bakış noktasından Nemo’nun yüzü görünür ama bu

sırada Elise gitmiş ve yerine Jean gelmiştir. Bu geçişler filmin düşünme biçimi derken anlatmaya çalıştığımız şeylere bir başka örnek teşkil edebilir. Bu sahnenin montajında her bir kesmenin ardından farklı bir karakterin yüzü görünür. Film kendi olanakları doğrultusunda montaj yoluyla ufak bir illüzyon yapar. Seçimleri ve her bir seçimin kendi içinde barındırdığı potansiyeli gösterir. Filmin kendine has olan düşünme biçimi derken bu çalışmanın çerçevesi olan “montaj” unsurunun filme olan en büyük katkısının “zaman” bağlamında ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla kaotik bir zaman fikrinin inşasının izlenilen filmlerdeki sahnelerin kaotik dizilimiyle başladığını ifade edebiliriz.

### Sonuç Yerine

Yukarıda tartıştığımız filmlerde sinema, kaosun belirsizliğini, zamanın virtüel haldeki tümlüğünü hissettirebilme gücünü, parçaları bir araya getirme biçimiyle yani montaj ile yapmaktadır. Yani çalışmanın esas gayesi montajın zaman ile olan ilişkisidir. Zaman bloklarının bir araya geliş biçimi ile gündelik zamanın akışı içerisindeki farkına varmadığımız birçok olay zinciri ve bu zincirin halkaları arasındaki bağlantı, sinemanın montaj gücüyle görülebilir hale gelir. Bu yolla bir film bize hayatımızdaki rastlantısallığı sorgular. Rastlantısallık burada bir amaçsızlık anlamında düşünülmemelidir. Amaç ve anlam öznel dünyalarımız içerisinde gücünü korumaya devam eder. Hiçbir belirsizlik anlamın önünde engel değildir. Hatta bazen belirsizliğin kendisi bile bir anlama kavuşabilir diyebiliriz.

Son olarak virtüeli ve kaotik zamanı düşünmenin bizim üzerimizdeki dönüştürücü gücüne değinmek yerinde olacaktır. Film bittikten sonra yaşanan fikrîsel sıçrama filmin gücünün sezgilerimizle kavrandığı bir andır. Başka olanakları düşünmenin dönüştürücü gücü virtüel olanın hayal edilebilmesini olanaklı kılar. Sinemanın başka gerçeklikleri düşleyebilme gücü, paralel yaşamları yan yana koyabilmesi, empati yapabilme yetkinliğini de içinde muhafaza eder. Çoklu bir bakış açısının önünü açar. Kimliklerimizin şekillenmemiş hallerinin hayalini ve belki de yersiz-yurtsuz bir var olma hissini esansını bir anlığına gökyüzüne salıverir. Sanatın dönüştürücü gücü olarak başkalarını anlamının yolu belki de önce kendimizin ne olduğunu nasıl olduğunu ya da neler olabileceğini sorgulamaktan geçer. Bu açıdan insanın bütün ömrünün çevresiyle olan etkileşimini düşündüğümüzde, çevre irademiz üzerinde nasıl etkide bulunur ve biz çevreye dolayısıyla başkalarına nasıl etkide bulunuruz? Bir başka çevre bizi nasıl bir birey yapardı? Bunu anlayabilmenin yollarından bir tanesi belki de hepimizin bir tesadüfler dizisinin içerisinde geçerek geldiği şu an içerisinde kendimize mesafe almayı deneyip, farklı deneyimlerin bizi neye benzetebileceğinin hayalini kurmaktır. Bu, empati yapmaya giden yolları aydınlatacak bir başlangıç olabilir. Kaos kavramını ve virtüeli kavramsal olarak tartışmak yaşamın bir ereğinin var olup olmadığı sorusuna da bir yanıt değildir. Burada kaosa veya virtüele bakmak yaratıcı bir belirsizliği görmek gibidir. İşte sinema bu belirsiz ve kaotik oluşun içerisindeki gizli anlamları bize gösterir. Gündelik yaşamlarımız virtüelin kendini açmadığı edimselleşmeler ile çevrili iken, sinema bunun ötesindeki gücü düşündürme imkânını bizlere sunar. Belleğimiz, algımız ve duygularımız ile bazen seçimler yapar, bazen mecbur kalırız ya da kaldığımızı sanırız. Algılarımız bazen

kanılara, kanılarımız yargılara dönüşür. Hakikat dediğimiz şeyler ya da hakikat olduğundan emin olduğumuz şeyler de kanaatlerimizin bir toplamıdır ve bu toplam gündelik zamanın emrinde başımıza gelen olayların ve onlardan arta kalan anıların ve bazen travmaların tortusunu içinde barındırır. Çoklu bir bakış açısı statik yargıların tutsaklığından bizi kurtarır, zamansal ve mekânsal düşünmenin önünü açar. Kendi bulunduğumuz konumların bile arkasındaki arzu ve tesadüf ilişkisini sorgular. Bu bir anlamda kendi kendine mesafe almanın önünü açar. Gündelik yaşamın akışı içerisinde sadece bir anlığına sinemanın çerçevesinden bakıp, belirlenmemiş, edimselleşmemiş bir zamanın hissini duyumsayabilmek, sinemanın bizleri büyüleyen güçlerinden biri olmuştur ve olmaya devam edecektir.

### Kaynakça

- Bazin, Andre (2011). Sinema Nedir? Çev. İbrahim Şener, Doruk Yayınları, İstanbul
- Bergson, Henri (2015). Madde ve Bellek, Çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Biro, Yvette (2011). Sinemada Zaman; Ritmik Tasarım Türbülans ve Akış, Çev. Anıl Ceren Altunkanat, Doruk Yayınları, İstanbul
- Bogue, Ronald (2013). Deleuze ve Guattari, Çev. İsmail Öğretir, Ali Utku, Otonom Yayınları, İstanbul
- Campbell, Joseph (2013). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, Çev. Sabri Gürses, Kabalcı Yayınları, İstanbul
- Colebrook, Claire (2013). Gilles Deleuze, Çev. Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınları, İstanbul
- Deleuze, Gilles (2011). Spinoza: Pratik Felsefe, Çeviren: Ulus Baker ve Alber Nahum, Norgunk Yayıncılık, İstanbul
- Deleuze, Gilles (1997). Time-Image, University of Minnesota Press, Minneapolis
- Deleuze, Gilles (2004). Hareket-İmge, Çev. Soner Özdemir, Norgunk Yayınları, İstanbul
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (2015). Felsefe Nedir, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Deleuze, Gilles (2013). Müzakereler, Çev. İnci Uysal, Norgunk Yayınları, İstanbul
- Deleuze, Gilles (2014). Bergsonculuk, Çev. Hakan Yücefer, Otonom Yayınları, İstanbul
- Deleuze, Gilles (1987). "What is Creative Act ?", Konferans Kaydı [https://www.youtube.com/watch?v=a\\_hifamdISs](https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdISs) Erişim Tarihi: 11.09.2016
- Eisenstein, Sergei (2006). Sinema Dersleri, Çev. Engin Ayça, Agora Kitaplığı, İstanbul

Epstein, Jean (2012). Jean Epstein: Critical Essays and New Translations, Derleyen: Sarah Keller, Jason N. Paul, Çev. Tom Milne, Amsterdam University Press, Amsterdam

Frampton, Daniel (2012). Filmozofi, Çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul

Gönen, Metin (2008). Paradoksal Sanat Sinema, Versus Yayınları,

Öztürk, Serdar (2016). Sinefilozofi: Kurosowa'nın Düşlerine Sinefilozfik Bir Yolculuk, Heretik Yayınları, Ankara

Plotnitsy, Arkady (2006). Chaologies: Quantum Field Theory, Chaos and Thought in Deleuze and Guattari's "What is Philosophy?" Edinburg University Press (40-56)

Proust, Marcel (2016). Aşk Karşılıklı İşkencedir, Çev. Gözde Karalök, Aylak Adam Yayınları, İstanbul

Zourabichvili, François (2011). Deleuze Sözlüğü, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Say Yayınları, İstanbul

## 12 Eylül Sineması ve Parçalanmış Kişilikler: *Sen Türkülerini Söyle* Filminin Travma Teorisi Çerçevesinde Analizi

Gökhan Uğur\*

### Özet

*Bu makale 12 Eylül asker darbesinin sonrasını konu edinen Sen Türkülerini Söyle adlı filmin analizini içermektedir. Bunu yaparken travma teorisi kullanılacaktır. Çalışma kapsamındaki temel hipotez şu şekildedir: 12 Eylül askeri darbesinin öncesinde ve sonrasında yaşanan olaylar bu dönemi yaşayanlarda parçalanmış kişilikler yaratmış ve insanlar bu yaşanan acılardan dolayı devleti sorumlu tutmuşlardır. İnsanların bilinçaltında "Baba" konumundaki devlet "pek çok parçalanmış hayat yaratmış ve nefret edilen bir nesneye" dönüşmüştür. Bu dönemde çocukların gözünde babaları-anneleri ortadan birdenbire kaybolmuş ve zamanla çocuklar bu kaybolmanın ebeveynlerinin kendi rızalarıyla değil de karşı konulmaz ve keyfi devlet gücünden diğer bir ifade ile kadiri mutlak devletten kaynaklandığını anlamışlardır.*

**Anahtar Sözcükler:** 12 Eylül Askeri Darbesi, Travma Teorisi, 12 Eylül Sineması

## September 12 Films and Shattered Personalities: An Analysis of the Movie *Sen Türkülerini Söyle* within the Frame of Trauma Theory

### Abstract

*This article focuses on Sen Türkülerini Söyle that deals with consequences of September 12 military coup in Turkey. Trauma theory is used to carry out an analysis of 12 September films that has never been made before in Turkish academic field. The hypothesis is that the events before and after September 12 military coup caused people in Turkey to have shattered personality, and afterwards they held the state responsible for such a pain/a trauma. State, as a superior FATHER in Turkish people's subconscious, (Devlet Baba/Father State is the term to define state in Turkey) caused many ruined lives and the state became a hated figure for them. In the eyes of the children, their fathers disappeared arbitrarily, which created fury and distrust; however, it takes time to realize that their fathers disappeared not because of their own will but because of the unchallengeable arbitrary state power; put it in other words, by Omnipotent Father.*

**Keywords:** September 12 military coup, Trauma Theory, September 12 Films.

\* Beykent Üniversitesi - İletişim Fakültesi; [gokhan80ugur@yahoo.com](mailto:gokhan80ugur@yahoo.com)

## Giriş

Askeri darbe söz konusu olduğunda, 12 Eylül sineması için travma teorisi akademik alanda akla ilk gelen konu olmayabilir. Darbenin üzerinden bunca yıl geçmesine rağmen 12 Eylül sineması ile ilgili yapılan çalışmalarda dönemi travma teorisinin bakış açısıyla ele alan bir çalışmaya rastlanmamaktadır. 12 Eylül ile ilgili yapılan çalışmalar da çoğunlukla askeri darbenin hangi politik şartlarda ve hangi gizli sözleşmelerle yapıldığını belgelere dayalı olarak yansıtılmasını içermektedir. 12 Eylül askeri darbesi pek çok farklı sosyal sınıftan ve kuşaktan insan için travmatik bir durum olmuştur. 1980'den önce de 1960 ve 1971 yıllarında da benzer bir durum yaşanmıştır. Askeri darbelerle bu derece yoğun bir ülkede ise travma teorisini merkeze alarak yapılan çalışmalar açısından bir azlık söz konusudur.

Bu makalede *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986) isimli filmi travma teorisi çerçevesinde incelenecektir. Böylelikle, bu film çerçevesinde travmalı bireylerin nasıl yansıtıldığı ve travmanın iktidar-devlet ve ideolojiyle nasıl iç içe geçtiği gösterilecektir.

12 Eylül darbesiyle yaratılan travmayı anlayabilmek için 12 Eylül atmosferini kısaca anlayabilmek gereklidir. Böylelikle 1980 darbesini daha geniş bir politik zemine oturtmak kolaylaşacaktır. Bu yapıldıktan sonra travma teorisi açıklanacak ve *Sen Türkülerini Söyle* filmi travma teorisi merkeze alınarak, filmin şekillendiği toplumsal ortam da göz ardı edilmeksizin, incelenecektir.

### I. Travma Kavramı ve 12 Eylül Darbesi'nin Öncesi ve Sonrasında Türkiye'nin Sosyo-Ekonomik Durumu

1970'lerin sonundaki ekonomik kriz, dönemin siyasal partileri için en önemli gündem maddesini oluşturmaktadır. Bu dönem ödemeler dengesindeki sıkıntılar yüzünden ekonomik gidişatın zorlandığı bir dönemdir. 1973'teki petrol krizi, ülkedeki petrolün fiyatını dört kat arttırmıştır. Bu durum ise ülkenin enerji faturasının ödenmesinin her zamankinden daha zor olduğu anlamına gelmektedir. Yükselen enerji fiyatları ve hükümetlerin kötü ekonomi politikaları yüksek enflasyona sebep olmaktadır; 1979 yılında enflasyon %90'lar seviyesine çıkmıştır. Hükümet ne kadar uğraşsa da pek çok ürünü karaborsaya düşürmekten kurtaramamıştır (Zürcher, 2004: 267).

Ekim 1979 yılında Süleyman Demirel IMF tarafından da desteklenen ekonomik programını açıklamıştır. Dönemin başbakan yardımcısı Turgut Özal bu programın uygulanmasından sorumludur ve pek çok sendika söz konusu programdan memnun olmadığı için de uygulamada pek çok sıkıntı yaşanmıştır.

Türkiye siyasal tarihindeki üçüncü askeri darbenin sebepleri arasında artan güvenlik problemlerinden "yozlaşmış" siyasal yaşama kadar pek çok sebep bulunmaktadır. Bütün bunlara ek olarak da İslami köktencilik ve ayrılıkçı Kürt hareketi terörü, politik alandaki terörü

arttırmaktadır. Bu ve benzeri pek çok sebepten dolayı Genelkurmay Başkanı Kenan Evren politikacılardan yönetimi almış ve askeri darbeyi gerçekleştirmiştir (Zürcher, 2004: 268).

12 Eylül 1980'de sabaha karşı 04.30'da Türk Ordusu devleti kurumlarının artık işlemez hale geldiğini ve parlamenter yapının yürümediğini belirterek yönetimi ele geçirdiğini duyurmuştur. Bu duyurudan hemen sonra tüm siyasal partilere ek olarak sendikalardan Disk ve Misk kapatılmıştır. Darbeyi gerçekleştiren generaller kendilerinin en öncelikli görevlerinin demokrasiyi politikacılardan korumak ve siyasal yaşamı temizlemek olduğunu belirtmişlerdir. Böylelikle parlamento ve siyasal partiler kapatılmakla kalmamış tüm belediye başkanları ve belediye meclisleri de lağvedilmiştir. Tüm güç, Milli Güvenlik Kurumu'nun da başkanı olan, Kenan Evren'de toplanmıştır. Ayrıca Milli Güvenlik Konseyi'ni yöneten komutanlar eğitim sistemini, basın, ticaret odası ve sendikaları da kontrol etmektedir. Bu durumun sonucunda ise basın-yayının merkezi olan İstanbul'da pek çok gazetecinin tutuklanmasıyla sonuçlanmıştır. Hatta Atatürk'ün kurduğu Cumhuriyet Gazetesi bile bir keresinde kapanmıştı (Zürcher, 2004: 279). 1981 yılına gelindiğinde ise siyasal problemlerin kamusal alanda tartışılması yasaklanmış, siyasal partilerin varlıklarına el konulmuştur. Bunlara ek olarak, generaller geçmişi silmek istemişlerdir: Cumhuriyet Halk Partisi'nin 30 yıllık arşivi de dâhil olmak üzere partilerin arşivleri yok edilmiştir (Zürcher, 2004: 279).

Bu süreç boyunca tutuklamalar tüm ülke genelinde sürmüştür. Darbeden altı hafta sonra tutuklananların sayısı 11.500 civarındadır; 1980'nin sonuna gelindiğinde bu sayı 30.000'i bulmuştur. Darbeden bir yıl sonra ise sayı 122.600'e ulaşmıştır. Bu uygulamalar ülkede iki önemli sonuç doğurmaktadır. Birincisi, siyasal partilerin faaliyetleri durdurulduğu için ülkedeki kaotik durum ortadan kalkmıştır. İkincisi ise insanların yaşadığı olaylar travmatik sonuçlar doğurmuştur. Tutuklananlar sadece teröristleri değil, akademisyenleri, gazetecileri, saygın sendika liderlerini ve hatta sıradan vatandaşları bile kapsamaktadır. Üniversiteler ise 1982'de kurulan YÖK tarafından denetlenmeye başlamış ve o sene 300 akademisyenin işine son verilmiştir (Zürcher, 2004: 280).

Bu dönemde işkence, hem soruşturma sürecinde hem de hapiste çok sık başvurulan bir yöntemdir. Bu nedenle, özellikle 1983 yılından sonra kurulan siyasal partiler, uluslararası baskı ile ülkedeki yüksek işkence oranlarını düşürmek için uğraşmışlardır (Zürcher, 2004: 280). Kimi asker ve polisler hakkında dava açılmış olsa da sivil otoritenin askerler üzerindeki denetimi oldukça zayıflamıştır. Otoritenin zayıf olması ise işkencenin yaygınlaşma sebebi olarak görülebilir. Pek çok dava sıkıyönetim kanunlarınca askeri mahkemelerde görülmektedir. Darbenin üzerinden iki yıl geçtikten sonra mahkemelerce 3600 idam talebinde bulunulmuştur. Bunlardan 20'si uygulanmıştır.

Siyasal yaşamın yeniden tesis edilmesi için yeni bir anayasa yazılmasına karar verilmiştir. Anayasanın ilk taslaklarında insan haklarına ilişkin bir takım problemler mevcuttur. Örneğin Milli Güvenlik Kurulu ve cumhurbaşkanının yetkileri genişletilirken, basın özgürlüğü ve sendikaların faaliyet alanları kısıtlanmaktadır. Temel hak ve özgürlükler teminat altına alınmakla birlikte herhangi bir şekilde ulusal çıkarlar ve güvenlik, kamu düzeninin tehlikeye girmesiyle birlikte özgürlüklerin de kısıtlanabileceği belirtilmektedir.

Yeni anayasa, halk oylamasına 7 Kasım 1982 tarihinde sunulmuştur. Her ne kadar pek çok sıkıntıya sebep olduysa da Kenan Evren halkın geniş kesimlerince ülkedeki kaosu bitiren kişi olarak görüldüğü için anayasanın çok yüksek bir oyla kabul edileceğine kesin gözüyle bakılmıştır (Zürcher, 2004: 281). Sonuç olarak yeni anayasa %91.4 gibi bir oyla halk tarafınca onaylanmıştır.

Darbeden sonraki ilk seçim 6 Kasım 1983 yılında gerçekleşmiştir. Yeni anayasanın yürürlüğe girmesinden sonra on beş parti kurulmuş olsa da bunların on ikisi asker tarafından kapatılmıştır. Açık kalan üç partinin ikisi askerlerce desteklenmektedir: Turgut Sunalp liderliğindeki Milliyetçi Demokrasi Partisi ve Necdet Calp liderliğindeki Halkçı Parti. Üçüncü Parti ise Turgut Özal'ın partisi olan Anavatan Partisi'dir. Kısa zaman içerisinde Anavatan Partisi diğer iki partinin önüne geçmiş ve sandıktan %45'lik bir oyla birinci parti olarak çıkmıştır.

Katlanılması zor, sıkıntılarla ve işkencelerle geçirilmiş bu yıllar, insanların ruhlarında derin yaralar açmıştır. Ortaya çıkan rakamlar 12 Eylül darbesinin çirkin yüzünü göstermektedir: Büyük Millet Meclisi'nce 2012 yılında yayınlanan bir raporda toplamda 650.000 kişinin tutuklanmış, 14.000 kişinin vatandaşlıktan çıkarılmış, 30.000 kişi siyasi sığınmacı olarak yurtdışına kaçmış, 300 kişinin faili meçhul cinayetlere kurban gitmiş, 171 kişi işkence sırasında ölmüş, 299 kişi hapisshanede yaşamını yitirmiş, 14 kişi açlık grevinde ölmüş, 43 kişi intihar etmiş, 937 film yasaklanmıştır.

12 Eylül Darbesi'ndeki kişisel tecrübeleri yansıtan anılar ve tanıklıkların sayısında 1990'lı yıllarda çok büyük bir artış olmuştur. Söz konusu eserler hem akademik hem de akademi dışı alanlarda gerçekleşmiş olup 12 Eylül Darbesi'nin sinemadaki yansımalarına neredeyse hiç değinmemiştir. 12 Eylül sinemasına değinmeyen, onu konu edinmeyen herhangi bir çalışmanın olmadığını söylemek haksızlık olacaktır. Ancak söz konusu çalışmalar, filmlerin entelektüel boyutuna değinmemekte ve yüzeysel değerlendirmeler yapmaktadır. Ne var ki, sinema toplumun psikolojik taraflarını da yansıtan ve tartışan, kimi zaman bu durumun net bir resmini çeken ve kimi zaman ise bir takım önerilerde bulunan bir sanattır. Sinema kültürel hafıza hakkında pek çok bilgi verebilir, geçmişi belli bir biçimde öyküler hatta bazen de bu geçmişi söylemde yeniden inşa eder. Bunlardan dolayı sinema geçmişin gerçek değil kurmaca bir yansımasıdır. Sinemasal anlatıda kahramanın travma hikayesi kültürel belleği yeniden şekillendirildiği bir alegori olarak işlev görür (King, 2012: 4). Sanatsal üretim, bireylerin kişisel tarihine ışık tuttuğu ve yaşanan travmatik bir olay sırasında belleğin kendisini kapatarak aslında neleri kaçırdığını düşünmeye zorladığı için, yaraların tedavisinde kullanılmaktadır. Yaşanan şok edici olay karşısında belleğin kendisini kapatmasıyla oluşan bu gecikme (latency) ise travmatik belleğin yaşadığı geriye dönüşlerin (flashback) temel sebebidir; bellek neyi kaçırdığını tekrar ve tekrar sorgular, kayıp anları bulmaya çalışır ve boşluğu doldurmaya çabalar. Bu sebeple bellekteki gecikme geriye dönüşlerin olduğu gibi ayrıca kabusların, yineleme saplantılarının (repetition of compulsion), kısacası "travma sonrası stres bozukluklarının" (PTSD) sebebidir. Travma sonrası stres bozukluğu bu durumda şu kısa tanımla özetlenebilir: [Travma sonrası stres bozukluğu] Ani



ve felaketle sonuçlanan bir olayın yoğun tecrübesidir ve bu olay karşısında birey denetim dışı tekrarlanan halüsinasyonlar ve geriye dönüşler, yeniden yaşamalar (reenactment) gibi pek çok davranış bozuklukları sergilemektedir (Caruth, 1996: 57). Travma sonrası stres bozukluğundan mustarip parçalanmış kişilik, dış dünyada gerçekleşen şiddet yüklü bir olay tarafından etkilendiği için, travmatik kişilik dış dünya ile iç dünya arasındaki en belirgin bağı taşımaktadır.

Joyce Carol Oates'in de dediği gibi "geçmiş geleceği hiçbir zaman bırakmaz, hatta belki onu yönlendirir, belirler ve geçmiş geleceğin içinde muhafaza edilir" (Oates, 1994: 17). Peki ya bir kişinin hafızasında bir kara delik, geçmişte yaşanan olayları barındıran ve ona anlam kazandıran anların yok olduğu gizemli bir boşluk varsa? Bir diğer ifade ile silahla yaralanma, bıçaklanma, araba kazası gibi bir kişinin belleğinde olağandışı bir reaksiyona sebep olan bir olay yaşandığında neler olmaktadır? Bu gibi durumlarda, bireyin beyni değişik çalışmaya başlamakta ve kendisini korumak için bellek kendini belli bir süreliğine kapatmaktadır. Ancak bu kez de geçmişte bir boşluk oluşmakta ve bu boşluk kişinin kendi geçmişini kavramasında pek çok sorunu doğurmaktadır: Geçmişteki kimi anılar, kişinin belleğindeki anlamını yitirdiği için kişi bu anıları kavrayabilmek için tekrar yaşamak isteyecek ve hep geriye dönmeyi arzulayacaktır. Söz konusu kayıp parça ise kişiyi bir yıkıma sürükleyecektir. Şok edici olay kişiliği parçalar ve eğer bu olay net bir şekilde anlaşılmasa, ifade edilmezse ve kabul edilmezse ruhu yaralar. Kişi bu durumda yaşanan şok edici olayı kendi yaşamının bir parçası olarak görmeli ve böyle ifade edebilmelidir; travmanın zedelediği belleği iyileştirebilmek için, yaşanan bu olayın kişisel tarihinin bir parçası olduğunu kabul etmek zorundadır. Kişi kendi içsel yolculuğunda, yaşadığı olayı dile getirebilecek duruma geldiğinde iyileşme başlıyor demektir; parçalanmış kişilik artık yeni bir kişilik olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Bu durum ise kurtuluşa giden uzun ve sıkıntılı bir süreç demektir. Bu nedenle, bireyin yaşadıklarını öykülemesi geçmişe bir anlam katar ve gerçekten ne olduğunu anlamasını sağlar. Film veya edebiyat gibi pek çok sanat formu travma geçirmiş bir bireyin zihninde neler olduğunun anlaşılması için çok zengin olanaklar sunmaktadır.

## II. *Sen Türkülerini Söyle* Filminin Analizi

12 Eylül askeri darbesinin önceki darbelerden farkı, darbe sonrasında şekillenen ekonomik yapının, herhangi bir gizlilik endişesi taşımadan, doğrudan sermaye kesiminin çıkarlarına uygun şekilde toplumu şekillendirmesidir. Bu darbe bilinen manadaki darbelerin ötesinde, bir ekonomik modelin dayatılması anlamına gelmektedir. Asıl amaç, Türkiye'nin küresel kapitalist mekanizmanın işleyen parçası olma niteliğinin pekiştirilmesi ve önceki iki darbeden ayrı olarak bir paradigma değişikliği getirmesidir (Başkaya, 2011: 17). Bu bakış açısı ile birlikte, 12 Eylül darbesi ve sonrasındaki dönemde rol oynayan ana aktörlerin, sermaye çevreleri ile olan ilişkileri ve ideolojik duruşlarının önem kazandığı söylenebilir. Bu anlamda Turgut Özal'ın sahip olduğu büyük rol özellikle önem kazanmaktadır (Boratav, 2005: 75) .

Özal, iş çevreleriyle olan ilişkilerinin temellerini, 1967-1971 yılları arasında Devlet Planlama Teşkilatı müsteşarlığı yaptığı zamanlar atmıştır. 1970 yılında Özal, Sabancı Holding’te genel koordinatör, MESS başkanı ve TÜSİAD üyesidir. 1979 yılında ise Özal, dönemin başbakanı Süleyman Demirel’in ekonomiden sorumlu başbakanlık müsteşarı olmuştur (Zürcher, 2004: 283). Bu geçmiş, Özal’ı Türkiye’nin büyük sermayedarları için vazgeçilmez kılmıştır. En net ifadesiyle Özal, bürokrasiye savaş açmış bir burjuvazinin bürokratıdır; burjuvazinin kendi sınıfsal bilincinin farkına varması, güçlenmesi, bağımsızlaşması, devletten bir kopuş yaşamaya başlaması, kendine özgü bir kültür anlayışını devreye sokması bu yıllara denk düşer (Kahraman, 2005: 55). Bu dönüşümler uygulanırken de, Özal hep ön planda olmuştur. Bu anlamda Özal borsa ve rant döneminin temsilcisi olmuş, hem muhafazakar çevrenin, hem finans çevresinin hem de ticaret kesiminin desteğini almıştır. Bunlara ek olarak, Özal yine de işbirliği yaptığı bazı elit kesimin aksine kentsoylu değildir; o “saflıkla alakası olmayan bir Anadolu çocuğudur” (Kozanoğlu, 2004: 23). 12 Eylül ile birlikte ekonominin başına geçirilen Özal, 1983 yılının Kasım ayında ise hükümetin başına geçerek atanmış bürokratlıktan seçilmiş sivil bir lidere dönüşmüştür. Boratav, Özal’ın 12 Eylül darbesi sonrasında oynayacağı önemli rolün daha 12 Eylül’ün gerçekleştirildiği gün bilindiğini vurgulayarak şöyle demektedir (2005: 76):

*Kısacası, 12 Eylül sabahı bir dizi iç ve dış etkenin, “Turgut Özal’ın askeri rejim bakımından vazgeçilmez kişi olduğu” kanısını Konsey’de yerleştirmiş olduğu ve bu durumun farkında olan Özal’ın pazarlık gücünü 12 Eylül rejimi hükümetinin bileşimini etkilemede iyi kullandığı anlaşılıyor. Bu bağlamda Vehbi Koç’un darbeden üç hafta sonra Evren’e yazdığı ve “Turgut Özal.... Bu nazik dönemde mevcudun içinde meselelerimizi en iyi bilen insandır (ve) dedikodulara bakmadan kendisini tutmakta fayda vardır” telkinini içeren mektubu da tipiktir.*

12 Eylül darbesi sonrasında yeniden şekillenen Türkiye için söylenebilecek ilk şey yaşanan ekonomik dönüşümün toplumu derinden etkilediğidir. Paranın gücü her dönem önemli olmakla birlikte, ANAP yönetimi, bu güce ayrı bir önem vermiş ve devletin kritik noktalarına da aynı güce hürmet edenleri yerleştirmiştir (Kozanoğlu, 2004: 96). Özal da bu eğilimini hiç saklamamakta ve “Ben zenginleri severim” açıklamasıyla duruşunu sergilemektedir. Türkiye’nin kendini kaptırdığı hızlı neo-liberal dönüşüm, toplumsal değerlerin altüst olmasına sebep olmuştur. Özal bu ortamda içi boşaltılmış değerler dükkânının en yetenekli tezgâhtarıdır. Söz konusu değer kayması ise o dönemdeki kuşak çatışmalarını arttırmış ve yeni toplumsal tiplerinin oluşmasını sağlamıştır. Oluşan bu yeni toplumsal tipler bir önceki kuşakla taban tabana zıt değerlerle donatılmakla kalmamış, egemen olan, toplumsal gidişata yön veren kesimi de ifade eder olmuştur. Marx’ın açtığı pencereden bu dönemi anlamaya çalıştığımızda altyapıdaki değişikliklerin üstyapıyı şekillendirdiğini, dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. Özal ile birlikte Türkiye, üretim süreçlerinde bir dönüşüm yaşamıştır ve altyapıdaki bu dönüşüm, toplumsal hayatı ve bu hayatın ruhunu oluşturan değerleri çok hızlı bir şekilde değiştirmiştir. Altyapı değişir ve sonra değişmeyen hiçbir şey kalmaz; altyapıdaki değişiklik er ya da geç üstyapıdaki her şeyin dönüşmesine sebep olur ve

maddi yaşamın üretim şekli toplumsal yapı da dâhil olmak üzere insan bilincini dönüştürmeye başlar (Marks: 1993).

İşte *Sen Türkülerini Söyle* filmi daha iyi bir dünyada yaşamak adına hapse girmiş, işkenceler görmüş bir adamın, uzunca bir süre hapis yattıktan sonra dışarıda karşılaştığı bu yeni Türkiye'yi ve yeni tipleri yansıtmaktadır.

*Sen Türkülerini Söyle*, 12 Eylül sineması içinde sıklıkla görülen bir eve dönüş hikâyesidir. Hayri (Kadir İnanır) uzunca bir süre hapis yattıktan sonra yaşadığı mahalleye, ailesinin yanına geri gelir. O, 12 Eylül darbesinden sonra devleti tamamen karşısında bulmaktan da öte yanında hiç kimseyi, hatta en yakın arkadaşlarını bile bulamamış birisidir. Annesi onun gelişini coşkuyla karşılamasına rağmen babası Hayri'nin gelişini umursamaz ve ona yönelik öfkesini gizlemez. Annesinin "Sana bir kötülük yaptılar mı oğlum?" sorusu karşısında babası "Hak etmiştir" diye söylenir kendi kendine. Tam bunun üzerine filmde sık sık göreceğimiz bir sahne karşımıza çıkar: Hayri birden bire işkence gördüğü hapishaneyi hatırlar; iki adam gözleri bağlı olan Hayri'nin koluna girmiş bir yere götürmektedirler ve arka fonda insanların çığlık sesleri duyulur. Hayri film boyunca bu imgeyi sık sık hatırlayacaktır. Siyasi gerekçelerle gerçekleştirilen işkencenin genel kabul görmüş tanımı 1975 yılında 29. World Medical Association'da yapılmıştır ve bu tanıma göre işkence herhangi bir itirafta bulunulması, bilgi alabilmek ya da başka sebeplerle kişiye kasten, sistematik ve nedensiz bir şekilde uygulanan, fiziksel veya zihinsel cezalandırmadır (Başoğlu, 1992: 1). İşkence insan eliyle kasten ve sistematik olarak gerçekleştirilen, kurbanında psikolojik ve fiziksel sorunlara sebep olan bir travma sebebidir. Psikolojik işkence, kişilerarası gerçekleşen travmanın karmaşık bir türü olarak aşağılama, tehdit ve korkuyu içerir. Fiziksel işkence ise fiziksel şiddet sonucunda katlanılmaz fiziksel acılara sebep olmaktadır (Kanninen&Punamaki ve Qouta, 2003: 98). İşkencenin asıl amacı kurbanlarından bazı bilgileri ve ifadeleri alabilmek, muhalif taraflarını yok etmek, karşı tarafın gözünü korkutmak ve zorbalığı kuvvetlendirmektir (Gorman, 2001: 444). Bu anlamda siyasi işkence ile birlikte bireyin kişiliğinin yok edilmesi hedeflenir ve böylelikle rejime ve herhangi bir dirence yönelik bütün toplumun korkutulması sağlanır. İşkence sonucunda kurbanın empoze edilenleri içselleştirmesi sağlanır ve direncinin kırılması istenir. İşkence kurbanda kişisel güç ve kontrol hissini yok ettiği için onun etkisinden çıkmak için öncelikle bu gücü ve kontrolü tekrardan kurbanda inşa etmek gerekir. Ancak bu durum belki de yıllar sürececek bir tedavi sürecine işaret eder. İşkence sonrasında ortaya çıkan travma ise diğer travma türlerinde bazı farklılıklar gösterir çünkü bu travmayı doğuran sebepler ideolojik nedenlerden kaynaklanan planlı bir saldırdır. Siyasi işkencenin asıl gayesi kurbanının çaresiz olduğunu hissetmesini sağlamak, onu yıldırmaaktır. Bunu yapabilmek için de bir takım karmaşık psikolojik teknikler kullanılmaktadır. Böylelikle kurbanın inançları, kişiliği, gerçekte olan bağı kırılmaya çalışılır; işkencenin özündeki insanlık dışı hâl, kurbanın kişiliğine ve toplumsal değerlerine bir saldırdır. Bu sebeple kurban kendini yalıtılmış ve tehlikelere açık hisseder. Bir diğer ifade ile işkencenin özünde bulunan bu insanlık dışı hâl, Mark Twain'in *The Mysterious Stranger* hikâyesindeki Şeytan adlı meleğin insanlardan nefret etmesinin sebebi olan bozulmuşluktur; söz konusu bozukluğa Kant'ın metinlerinde de rastlanır: "İnsanın yaratıldığı böylesine eğri bir odundan doğru olan hiçbir şey şekillenemez" (Kant, 1983: 34) İşkencenin kurbanları sosyal hayata geri döndüklerinde ise -eğer işkenceden

sağ çıkıp dönebilirlerse- kendilerini toplum içinde tam bir kaosun içinde bulurlar ve bu da yetmezmiş gibi kimi yasal ve bürokratik engellerle karşılaşır (Gorman, 2001: 446). Gorman'ın da belirttiği gibi (2001: 444) politik ve toplumsal bir kontrol aracı olan işkence, kurbanlarını toplum için küçük düşürülmüş bir ikaz haline getirir. Bu durumda, toplumu işkence ile kontrol altında tutmak, iktidarı devam ettirmenin en gayr-i insani yöntemi olmaktadır. Ayrıca baskı ve işkenceyle oluşan travmatik tecrübeler, sadece bu işkenceye doğrudan maruz kalanları değil aynı zamanda onların yakın çevresini ve ailelerini de etkisi altına alarak travmatik acının kapsamını genişletmektedir (Gorman, 2001: 444). Film boyunca, Hayri'nin gördüğü işkencelere yönelik çok sınırlı bir bilgi sahibi olunmaktadır. Bu işkence sadece tek bir sahneyle yansıtılmaktadır ve Hayri'nin gerçek hikâyesi tam olarak asla öğrenilememektedir. Bu durum da aslında işkence sonrası yaşanan travmatik stres bozukluğunun sonucudur. İşkence sonrası yaşanan travma, kurbanların bu olayla ilgili yaşadıklarını ifade etmesini neredeyse imkansız kılmaktadır. İşkence, eğer kurban herhangi bir şekilde tedavi görmezse, somatizasyon, inkâr, içe atma (represyon), kopma (dissociation), her daim yaşanan suçluluk duygusu, çaresizlik hissi, depresyon gibi sonuçlar doğurmaktadır. Ortaya çıkan bütün bu psikolojik rahatsızlıklar kurbanın çektiği acıları dile getirilmesine mani olmaktadır. İşkencenin kurbanı ruhen çok uzaklarda gibidir, kendisine ulaşabilmek çok zordur ve duygusal olarak bir çöküş yaşamaktadır. Bu açıdan bakıldığında, eğer amaç kurbanın susması ve hiçbir şey anlatmaması ise, işkencenin bu konuda çok "başarılı" olduğu söylenebilir. İşkence sonrası yaşanan "travma sonrası stress bozukluğu" ileri derecede anksiyete, zayıf hafıza, takıntı, zayıf konsantrasyon, uykusuzluk, kabus görme, duygusal karmaşa, cinsel fonksiyon bozukluğu, mesleki ve sosyal yaşama uyumsuzluk, fiziksel semptomlar, öğrenme bozuklukları, duyarsızlaşma (depersonalization), insanlarla ilişki kurmaktan korkma gibi sorunlar baş göstermektedir (Gorman, 2001: 444). Hayri'de bu belirtilerin hepsi olmasa da gece uyuyamama ve kâbus görme belirtilerinin olduğu görülmektedir. Hapishaneden çıktığı ilk günlerde, geceler boyu salonun ortasında volta atmakta ve bir türlü uyuyamamaktadır. Aslında işkence sonrası yaşanan bu bozukluklar, bir anlamda, kurbanın geliştirdiği bir savunma mekanizması olarak da görülebilir. Örneğin, duygusal uyuşma veya aşırı ihtiyatlı olma (hypervigilance), esasında olağanüstü şartlara uyum sağlayabilmek için geliştirilmiş tavırlardır. İşkence sonrası travma yaşayan bireylerin, travmanın etkilerinden kurtulması için öncelikle yaşanan haksızlıklar karşısında çok daha güçlü durması gerektiğine, bu haksızlıklar karşısında yılmayıp ayakta kalmanın zorunluluğuna kendisini inandırmalıdır. Bu başarılırsa eğer, işkencenin kurbanı, işkencecilerin ona yaşattıkları değersizlik ve güçsüzlük duygusunun üstesinden gelmeye başlayacaktır. Bu da başarılılınca kurban diğer insanlarla daha sağlıklı iletişim kurmaya başlayıp gelecek adına doğru adımı atmayı sağlayabilir (Gorman, 2001: 445). Hayri'nin ise bu anlamda doğru yolda olduğu söylenebilir. Çektiği onca sıkıntıya rağmen hayata karşı duruşu onun daha sağlıklı bir geleceğe adım atmasını sağlayacaktır. Hapisten çıktıktan sonra kendisini dış dünyaya kapatmamış, ilk iş olarak eski arkadaşlarıyla buluşmuş, kendine iş bulmaya çalışmış ve kadınlarla birlikte olup içki içmek ve gece kulüplerine gitmek gibi hapisteyken yapamadıklarını yapmıştır. Bütün bu yapılanlar Hayri'nin travma sonrası stres bozukluğundan çıkışının kolay olacağını bizlere göstermektedir. Filmin sonundaki umut dolu

sahne de bunu doğrular niteliktedir. Bütün bunlara ek olarak, Hayri'nin durumuna, Bağlanma Teorisi (Attachment Theory) perspektifinden bakıldığında, onunla ilgili daha iyi bir resme ulaşmak mümkündür. Kanninen ve diğerleri şöyle demektedir (2003: 99):

*Bowlby (1969, 1973, 1980) tarafından geliştirilen Bağımlılık Teorisi, yakın duygusal bağlar oluşturmak için insanlığın evrensel bir ihtiyacı olduğunu farz eder. Anne-baba ilişkisinin erken döneminde, çocuk nasıl yakınlık kuracağını, başkalarına güvenip güvenemeyeceğini, birisine değer verip veremeyeceğini ve ilgi çekmek, teselli bulmak, güvenmek için nasıl davranması gerektiğini öğrenir. Bu erken tecrübeler, yeni ilişkiler için genelleştirilen ve yakın ilişkilerde, tehdit edici ve üzücü olaylarda ve yardım isteyen davranışlarda alışılmış tepkilerde görünen, işleyen bir model olarak içselleştirilir. Araştırmacılar, değişik tepki türlerine göre değişen, üç ana bağlanma modeli tanımlamaktadırlar: Güvenli bağlanma, kaçınan bağlanma ve kaygılı bağlanma.*

Güvenli bağlanan kişiler çocukluklarından itibaren bağlandıkları kişilere duyarlıydılar. Bu türden kişiler bağımlılık ilişkilerine açık bir şekilde değer verirken tecrübelerini tutarlı ve mantıklı bir şekilde açıklayabilmektedirler. Güvenli bağlanan sınıfta olanlar, aileleri ideal aile olmasa bile, çocuklukları hakkında dengeli bir değerlendirme yapabilmektedirler. Bu kişiler yakın ilişkiler kurabilirler ve sıkıntılı anlarında çevresiyle iletişime geçip yardım ararlar. Çoğunlukla kendileri ve dünyaya ilişkin dengeli bir değerlendirme yapabilmektedirler ve çevresindeki insanların kendisine olan yaklaşımlarına yönelik olumlu fikirleri vardır (Kanninen&Punamaki ve Qouta, 2003: 99). Farklı bağlanma türleri bireyleri stresli durumlarda nasıl tepkiler vereceğini belirlemektedir. Klinik gözlemleri işkence ve kötü muameleye maruz kalmanın kurbanlardaki arkaik korkuların su yüzüne çıkmasına sebep olduğunu göstermektedir (Kanninen&Punamaki ve Qouta, 2003: 102). Örneğin, Irak hava saldırısından sonra İsraili öğrencilerin gösterdiği tepkileri ölçen çalışmalarda güvenli-özerk kişilerin en az düzeyde semptomlar gösterdiği kaydedilmiştir (Kanninen&Punamaki ve Qouta, 2003: 102). Bununla birlikte kaygılı bağlanan bireyler en yüksek düzeyde stres gösterirken, kaçınan bağlanan bireyler somatizasyonda en yüksek seviyeye çıkmışlardır. Bu durumda hayati tehlikenin var olduğu durumlarda bağımlılık kalıplarına göre gösterilen tepkiler de farklılıklar içermektedir. Ancak Kanninen ve diğerlerinin yaptıkları çalışmaya göre (2003) işkence sonucunda ortaya çıkan travma ve kişilik ilişkisi çok daha karmaşık bir yapı göstermektedir. Onların öne sürdüğü görüş şöyle özetlenebilir: Öncelikle, güvenli bağlananlar güvensizlerle, özellikle de güvensiz-kaygılılarla karşılaştırıldığında, fiziksel işkence sonrasında, daha az semptom göstermektedirler. İkinci olarak, fiziksel işkenceden sonra, kaçınan durumundaki olan kişiler somatik semptomlar ve çekingen travma-sonrası belirtiler gösterirken, kaygılı sınıfta yer alan kişiler ise yüksek düzeyde ihtiyatlı olma, tehlikelere karşı daima tetikte kalma gibi davranışlar sergilemektedir. Üçüncü olarak, fiziksel işkence sonrası yaşanan travma ise bağımlılık tecrübeleri harekete geçirince, güvenli bağımlılık kalıpları bireyleri travma sonrası stres bozukluğu ve somatik semptomlardan korumaktadır. Ancak burada bir farklılık göze çarpmaktadır: Kurbanların gördükleri işkencenin türü verilen tepkileri de değiştirmektedir. Güvenli sınıfta yer alan işkence kurbanları, psikolojik işkenceye maruz kaldıktan sonra, travma sonrası stres bozukluğu ve somatik semptomlara daha açık olmaktadır. Bunun nedeni ise güvenli bağlanan bireylerin işkence sırasında diğer insanlarla

kurduğu ilişkiler, onların geçmişteki tecrübeleriyle uyuşmamakta ve insanlardan görmeyi beklediği tavırları göremedikleri için insanlara karşı olan güvenleri yıkılmaktadır. Kaygılı bağlananlar sınıfında yer alan işkence kurbanları ise psikolojik işkence ile karşılaştıklarında ise daha öncesinden insanlardan zaten kötü eylemler geleceğini bekledikleri için karşılaştıkları gaddarlığa karşı daha hazırlıklı olmakta ve bunun sonucunda daha düşük düzeyde semptomlar göstermektedirler. Son olarak kaçınan sınıfında yer alan kişiler, psikolojik işkence sonrasında yine daha düşük seviyede travma sonrası stres bozukluğu ve somatik semptomlar göstermektedirler, çünkü onlar da daha önceki tecrübelerinden yola çıkarak duygularında adeta bir uyuşma yaşamış ve bu duyguları minimize etmişlerdir. Daha önceden de belirtildiği gibi *Sen Türkülerini Söyle* filmi boyunca, Hayri'nin hapisanede çektiği sıkıntılara yönelik çok kısıtlı bilgiler edinilmektedir. Bu durumda Hayri'nin işkence anlarını öyküleyemediği, dile getirmek istemediği görülmektedir. Ne var ki, Bağlanma Teorisi bağlamında Hayri, davranışları, çevresiyle kurduğu ilişkiler, arkadaşları tarafından sevilmesi, yardıma ihtiyacı olduğu zaman onlarla iletişime geçmesi, duygularını ifade etmekten çekinmemesi itibarıyla (Hayri aynı zamanda bir şairdir) güvenli sınıfında yer almaktadır. Hapishane sonrasında sergilediği tavırlarda ise bu davranışlarından çok da uzaklaşmadığı, hâlâ hayata tutunmak için çabaladığı görülmektedir. Bu durumda onun hapisanede çoğunlukla fiziksel işkenceye maruz kaldığını söyleyebilmek mümkündür. Film boyunca hakkında çok kısıtlı da olsa bilgi sahibi olduğumuz işkencenin (hep aynı görüntüyle tekrarlanan işkence sahnesi) sadece fiziksel işkenceye vurgu yapması bu nedene dayanmaktadır. Bu çıkarım, onun hiçbir şekilde travma sonrası stres bozukluğu yaşamadığı şeklinde yorumlanmamalıdır. Vurgulanmak istenen, Hayri'nin hapisaneden sonra tamamen bir yıkım yaşamadığı, psikolojik olarak çok yıpransa da buna direnmeye çalıştığı, bir enkaz haline gelmediğidir. Hâlâ ayakta kalabilmesi ise onun geliştirdiği güçlü güvenli bağlanma kalıplarıyla ilişkilidir.

Hayri'nin evdeki ilk gecesi, sivil yaşama tekrardan adapte olmasının hiç de kolay olmayacağını göstermektedir. Hayri evin içinde sigara içerek volta atmaktadır, özgürken bile hapisteymişçesine ilk gecesini geçirir. Bununla birlikte babası her ne kadar oğluna kızgın gözükse de esasında ona içten içe sevgi de besler. Hayri'nin annesine, oğlu için para verir. Ancak babası bu sevgiyi dışarı yansıtmamaktadır.

*Sen Türkülerini Söyle* tam anlamıyla idealleri uğruna hapse girmeyi göze alan, yıllarını hapiste geçiren ancak haptisten çıkıp özgürlüğüne kavuşunca yaşadığı topluma yabancılaşan bir idealistin hayatını yansıtmaktadır. Bu idealistin, yıllar sonra sokakta gördüğü ise ülkeleri için fedakârlık yapmaktan çok uzak, tamamen bireysel hırslarla dolup taşan gençlerdir. Üstelik sadece gençler değil Hayri'nin eski arkadaşları da Türkiye'de '80 sonrasında yaşanan ekonomik dönüşüme kolay adapte olmuşlardır. Hepsi serbest piyasanın gerekliliklerini yerine getiren ve Hayri'nin anlamadığı bir dille konuşmaya başlamış insanlar olmuşlardır. Onların dilindeki "ithalat, ihracat, borsa, faiz" kavramları Hayri'nin kullanmaya alışkın olduğu kavramlar değildir. 1980'li yılların başı, yeni oluşan sağın dünya genelinde en etkin olduğu yıllardır. Bu dönemde görülen merkez ülkelerinin ekonomilerindeki kriz büyüdükçe, küresel ekonominin işleyişinde sorun çıkarmayacak sadık pazarlara ihtiyaç artmıştır. Böylelikle

merkezin sorunları, çevre ülkelere yayılarak hafifletilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle merkezde yaşanan krizden çıkış yolu, Türkiye gibi çevre ülkelerin küresel ekonomiye entegrasyonunda yatmaktadır (Önder, 2011: 32). İngiltere’de Margaret Thatcher, ABD’de Ronald Reagan’ın iktidarları yeni sağ tüm dünyada iş başına getirmiştir. Neredeyse her zaman merkez ekonomilerin etkisi altında kalarak onların ihtiyaçlarına göre yönlendirilen Türkiye ise bu rüzgârdan fazlasıyla etkilenmiştir. Sonuç itibariyle, yeni sağın yeni değerleri Türk toplumunca hızla benimsenmiştir. Türkiye’nin Tanzimat’tan beri çektiği sıkıntı olan “çağdaşlaşma anakronizması” neticesinde Türkiye Batı’nın değerlerini eş zamanlı değil de gecikmeli olarak uygulamıştır (Kahraman, 2005: viii). Batı, Türkiye’ye coğrafi olarak çok yakın olsa da, bir anlamıyla o kadar uzaktır; Batı’nın bizler için kıymetli olan kimi kurum ve değerleri gecikmeli olarak ulaşmaktadır. Üstelik Osmanlı’dan bu yana, Batı’ya öykünerek oluşturulan yeni kurumların uygulamaya koyduğu planlar neoliberal küreselleşme çağında Üçüncü Dünya Ülkelerine dayatılan programların aynısıdır (Başkaya, 2011: 25). Belki bu zincirin kırıldığı dönem 80’li yıllar olmuştur, çünkü bu dönemde kapitalizmin işleyiş ilkeleri bu kez günü gününe Türkiye’ye taşınmış ve sonunda yeni bir insan tipi ve zihniyet ortaya çıkmıştır (Kahraman, 2005: viii). Can Kozanoğlu bu konuda şöyle demektedir (2004: 95):

*ANAP 24 Ocak kararlarının uzantısındaki dışa açılma operasyonunu genişleterek sürdürürken, dışa açılan kapıdan yeni değerler girdi içeri. Bunlardan biri, geleneksel ticaret, sanayi gibi geleneksel kavramların üzerine çıkan genel bir “business” kavramıydı, bu kavramın güç kazanma ivmesiydi. Ve Türkiye’nin değişen değerleri içinde, business, hayattaki en hakiki mürşit olma yolunda hızla ilerliyordu. Batı ülkeleri Türkiye’nin birkaç yıl önünde yaşarken, yenilenen ve yükselen business kavramı, klasik işletmecilik-yönetim kurallarını da altüst etmişti.*

Hapiste geçirdiği yıllar Hayri’yi, görünüş olarak, o kadar değiştirmiştir ki, en yakın arkadaşları bile onu ilk anda tanımakta zorluk çekmektedirler. Bu arkadaşlardan biri Şerif’ tir. Hayri onu bir kahvehanede kâğıt oynarken bulur. Aralarında geçen konuşmadan Hayri’nin aynı zamanda şair olduğu anlaşılır ve şiirlerinin çoğunu Neslihan için yazmıştır. Şerif “İstersen seni ona götürebilirim” der; ancak Hayri ilk başta bu fikre sıcak bakmaz. Şerif’in yanından ayrılır. Hapishanedeki arkadaşının yazdığı bir mektubu onun karısına iletmeye söz vermiştir. Bu mektubu bahane ederek kahvehaneden ayrılır.

Türkiye’de askeri darbeler ülkeyi komünizm ve anarşiden kurtararak özel teşebbüs ve dış yatırım için uygun hale getirmek adına yapılmıştır. Bu anlamda, yapılan her bir askeri darbe sermaye adına devlet mekanizmalarının denetlenmesini sağlayan kanalların yeniden oluşturulmasını hedeflemiştir (Boratav, 2005: 22). 12 Eylül askeri darbesinden sonra ise ülkede büyük çaplı ekonomik dönüşüm yaşanmıştır. Yaşanan ekonomik değişiklik herkesin hayatını derinden etkilemiştir. Bu değişikliğin izlerini Hayri de yavaş yavaş görmeye başlamıştır. Hayri mektubu iletme üzere arkadaşının karısının yaşadığı eve gider. Mektubu kadına iletğinde kadın büyük bir merakla mektubu okumaya başlar. Bu sırada Hayri etrafına bakınmakta ve evin içinden detaylar bizlere gösterilmektedir: Masada duran biberon, vitrinde duran eski bir fotoğraf ve yere dağınık bir şekilde atılmış renkli üçüncü sayfa ve magazin haberleriyle dolu bir gazete yansıtılır. 80’li yılların ikinci yarısından itibaren basın üzerindeki

baskı artmış ama aynı zamanda basında büyük boyutlarda sermaye birikimi oluşmuştur. Pek çok farklı yeni gazete çıkmış ve haftalık dergiler yayın hayatına girmiştir. Basın üzerindeki politik baskı ile basının ekonomik olarak genişlemesi bir çelişki gibi görünmekle birlikte genişleyen pazar payı ile birlikte basın kendisine yeni haber mecraları yaratmıştır (Gürbilek, 2011: 54). Bunlardan en önemlisi ise özel hayattır; gazeteler özel hayatı kurcalar, bireylerin fantezilerini şekillendirmeye çalışır, mutlu olmanın yeni ilkelerini belirler ve mahrem olanı kamusallaştırır. Böylelikle özel alan ile kamusal alanın sınırları iç içe girmeye başlar ve özel hayatın tüm detayları gazetelerde yansıtılır. Basın özel hayatın içine sızınca da herkes estetize edilmiş özel hayatları dikizleme fırsatı bulmuştur; artık özel hayatın sınırları yabancılara açılmıştır. Hayri dışarıya açılan bu özel hayatı ilk defa görmektedir. Mektubu okuyan kadın ağlamaya başlar. Kadın, Hayri'ye ağlayarak "Bizim nasıl geçindiğimizi biliyor mu? Nasıl büyüdüler biliyor mu? Neyle büyüdüler" der. Kadın yedi senedir hapiste olan kocasının yokluğunda para kazanmak için her şeyi yapmıştır; şu anda ise fahişelik yaparak geçinmektedir ve evde henüz emeklemekte olan bir bebek vardır.

Hayri karşılaştığı bu durumun etkisi altında evden çıkar ve sokakta yürümeye başlar. Yönetmen Hayri'nin sokaklardaki gezinmesiyle birlikte bizlere Türkiye'deki değişimleri de gösterir. Bir anlamda Hayri'nin aracılığı ile '80'li yıllarda değişen Türkiye'yi görürüz. '70'li yıllar boyunca Türkiye'de ithal sigara ve içki satışı yasaktır. Ancak Hayri'nin tanımaya başladığı yeni Türkiye'de sokaklar billboardlarla, "Marlboro" ve "Indigo Jeans" reklamları ile doludur. 1983 genel seçimlerinden sonra Özal'ın liderliğindeki Anavatan Partisi (ANAP) %45.1 gibi çok yüksek bir oy oranıyla seçimden birinci parti olarak çıkmıştır. ANAP hükümetinin uyguladığı neo-liberal politikalar sayesinde Türkiye yepyeni bir ekonomik yapı ile karşılaşmıştır. Bu dönem içinde Türkiye ekonomisinin dışarıya açılması, ülkede yaşananların da hızla tüketim toplumu değerleriyle karşılaşması sonucunu doğurmuştur. Ayrıca bir önceki sahnede görülen, özel hayatın, gazetelerin magazin sayfalarıyla dışarıya-yabancılara açılması ile ekonominin dışarıya açılması birbirine paralel olarak verilmiştir. Bunlara paralel olarak Türkiye'de 1950 yıllardan itibaren yaşanan iç göç olgusunun ANAP hükümeti döneminde de hızla devam ettiği görülmüştür. Bunun sonucunda ise orantısız ve bilinçsizce büyüyen kentler pek çok çarpıklığı doğurmuştur. Ekonominin dışarıya açılmasıyla birlikte bu dönemde dükkânlarda her türlü yabancı markanın satılmaya, *cafe'ler* ve *fast-food* zincirlerinin de artık büyük kentlerin her yerinde görülmeye başlanmasını beraberinde getirmiştir. Bu anlamıyla İstanbul bir yanıla ışıltılı bir yaşamın ve eğlencenin, büyük alışveriş merkezlerinin, lüks yaşamların merkezi olurken bir diğer taraftan da gecekonduyla dolu, suç oranının her geçen gün arttığı bir metropol olmuştur. Bu dönemde reklamcılık anlayışında da bir takım dönüşümler yaşanmaya başlamıştır. Bir ürünü tanıtmak artık o ürünün işlevlerini insanlara anlatmaktan ziyade onu tüketirsek hangi imaja sahip olacağımızın açıklanması anlamına gelmiştir. Reklamcılığın gelişmesiyle birlikte seyirlik toplumun sınırları genişlemiş; basın, televizyon ve billboardlarıyla tüm toplum açık bir vitrine dönüşmüştür (Gürbilek, 2011: 35). Ülkede gerçekleşen hızlı ekonomik dönüşüm beraberinde hızla zenginleşen yeni bir zengin zümresini de yaratmıştır. Böylelikle Türkiye'de ekonomik dönüşüme ayak uyduramayanların sayısı artarken, diğer yandan da Özal'ın ekonomi-politikalarına ve yeni



yaşam tarzına hemen uyum sağlayabilmiş yeni-zengin azınlığın varlığı göze çarpmaktadır. Bütün bunlar yaşanırken ülkenin gençliği de önemli değişimler geçirir. Bu gençlik özellikle ülkenin aydın kesimi tarafından darbe rejimi ortamında yetişmiş, apolitik gençlik olarak tanımlanır (Lüküslü, 2013: 120); önceki dönemlerin politik kamusu çökmüştür. Bu gençlik politikadan uzak kalan, mümkün olduğunca tükettikleri üzerinden kendini tanımlayan, yaşam tarzı olarak Amerikan yaşam tarzını benimseyen bir gençlik olarak eleştirilir. Bu gençliğin *Sen Türkülerini Söyle*'de belirttiği ilk sahne ise Hayri'nin hapisten çıkıp evine giderken mahallesinde gördüğü gençlerdir. Hayri'nin yanından geçip giden bir grup gencin kendi aralarında konuşurken şöyle dediği duyulur: "Ben bu hafta bir Adidas çekeceğim!". Hayri'nin hapisten çıktığı dönem içinde ülke bir tüketim cenneti haline gelmiş ve 80 öncesinde satılması yasak olan her şey artık itibar sağlayan meta olarak görülmüştür. Altsınıfa ait gençler arasında da marka tutkusu hastalıklı bir hal almaya başlamıştır. En düşük seviyedeki genç işçiler bile maaşlarının büyük bir kısmı ile pahalı marka ayakkabılar almak istemektedir; bu bir anlamda "telafi edici tüketimdir". Söz konusu yeni genç tipi hayatta kaçırdığı şeyleri, yiyemediği yemekleri, giyemediği kıyafetleri, yaşayamadığı duyguları tek bir şeyin en iyisini tüketerek kapatmaya, telafi etmeye çalışmaktadır (Kozanoğlu, 1993: 179). Değer yargılarındaki bu dönüşümü kendi kuşağı ile 80'lerin yeni kuşağı arasında karşılaştırma yapan Erdal Atabek şöyle özetlemektedir (2003: 17):

*Değer yargılarının çarpıcı bir değişim örneğini özel bir reklam sloganı veriyor: OKULUN EN GÖZDE ÖĞRENCİSİ OLMANIN ALTIN KURALI... Bu kural "nedir" diye merak ediyorsunuz. Sahi "okulun en gözde öğrencisi olmanın altın kuralı" ne olabilir, ne olmalıdır? Çalışkanlık mı? Sporculuk mu? Sosyal aktivitelerde öncülük mü? Yakışıklılık mı, şirinlik mi, popülerlik mi sosyal gelişkinlik mi? Hayır, bunların hiçbirisi değil. Reklam, bu sorunun yanıtını veriyor: "Bir Amerikan ayakkabısının sahibi olmak".*

Aktüel dergisinin yaptığı habere göre Türkiye 1980'den itibaren on yıl içinde bir "Jean-Land" haline gelmiştir ve genç nüfus Jeans'e adeta tapmaktadır (Lüküslü, 2013: 120). Bu anlamda Hayri'nin yürürken arkasındaki billboardda görünen Jeans reklamı aslında onun karşı çıktığı bütün değerlerin ve yaşam tarzının toplumda egemen olması anlamına gelmektedir. Bu yaşam tarzı "Özal Gençliği" tarafından coşkuyla karşılanmıştır. Bu gençlik konuştukları dil ile de farklılıklar taşımaktadır. Cümlelerinin içinde İngilizce kelimelere çok fazla yer tutar, bilgisayara meraklıdırlar, ekonomik terimleri çok daha iyi bilirler ve konformizmi her şeyin üzerinde tutarlar. Yine Erdal Atabek'in de belirttiği gibi (2003: 11):

*Sokaktaki adamı da, başbakanı da, şirketin genel müdürünü de işletmenin muhasebecisini de, bir çocuğu da, genci de 'yaşamın temel değerleri' yönetir. Hepimiz sahip olduğumuz değerlere bir nitelik buluruz, kimisi isteklerimizdir, kimisi ideallerimizdir, kimisi gereksinimlerimizdir. Ama hangi değerlere sahipsek bizi yönetenin o olduğunu bilmemiz gerek.*

Hayri eve geldiğinde ev ona geçmiş olsun demeye gelmiş akrabaları ile doludur. Ancak Hayri'nin gerçekliği ile akrabaların gerçekliği uyuşmamaktadır. Herkes Hayri'ye sırasıyla geçmiş olsun dedikten sonra kendi gerçekliklerine geri döner. Akrabalarının asıl ilgi alanları '80'li yıllara damgasını vurmuş olan videolardır. Videokasetlerin ortaya çıkmasıyla beraber

Türkiye’de pek çok sinema kapanmış ve Türk sineması çok büyük bir darboğaza girmiştir. Buna karşılık insanlar artık videolar ve uydu yayınlarıyla birlikte pek çok Amerikan filmi izlemeye başlamıştır. Türk Sineması altın çağını yaşadığı 60-70 döneminden sonra, 70’lerin sonunda sıkıntılı bir sürece sürüklenir. Üretilen filmlerin kalitesi çok yüksek olmasa da sinema salonları bu dönemde hep doludur. ‘80’li yıllara gelindiğinde ise arabesk filmler sinemaya olan ilgiyi biraz diri tutabilse de bu etki fazla uzun sürmemiştir. Ancak bu etki geçince Türk Sineması bir suskunluk evresine girmiş, uzun yıllar boyunca sinema salonları bomboş kalmıştır. Ne var ki, bir zamanlar sinema salonlarını dolduran insanların talepleri bu kez de televizyonlar ve videolar tarafından karşılanır olmuştur. Üstelik Türkiye tekstil sektöründe yine bu dönemde bir gelişim gösterir. Hayri’nin akrabalarından biri konuşma sırasında Amerika ile iş yaptığını söyler. 80’li yıllar Türkiye’nin dışa açıldığı yıllar olmuştur. Türkiye’de 24 Ocak kararlarından itibaren dış borçların ödenmesi teminat altına alınmıştır. Bu sebeple 1950’lerden itibaren geçerli olan içe dönük (ithal ikameci) model yerini 80’lerde dışa dönük ihracat temelli bir büyüme modeline dönüşmüştür (Başkaya, 2011: 20). Kapılar dış pazara ardına kadar açılınca da, o kapıdan içeri denetimsiz pek çok yabancı kültür ürünü girmiştir. Hayri’yi ise bu değişim ilgilendirmez. Bu nedenle insanlar bu konuları konuşmaya başlar başlamaz kendini yanlarındaki insanlara yabancılaşmış hisseder. Daha sonrasında ise herkes susup televizyondaki Amerikan filmi izlemeye başlar. Bu durumdan son derece bunalan Hayri’nin sıkın yüzü görülür. Tam bu sırada *non-diegetic* olarak bir türkü duyulur. Türkiye’de halk türküsü özellikle sol gruplar tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Türkiye’de halk türküsü, Anadolu değerlerini ve yabancı etkilere karşı direnişi temsil eden bir özelliğe de sahiptir. Bu anlamıyla 80’li yılların Türkiye’inde herkesin dilindeki nağme milli değerlere uzakken, Hayri’nin içindeki musiki, milli değerleri, bozulmamışlığı ve özden ayrılmamışlığı ifade eden halk türküsüdür. Bu nedenle, o kendi türkülerini söylemeye devam eden, kendi bildiği doğrulardan uzaklaşmayan ve onlara daima sadık kalacak kişiyi temsil eder. Film, ismini ise bundan alır. Kısacası ülkedeki değişen müzik anlayışı, aynı zamanda, değişen hayat tarzını ifade etmektedir. Değişmeyen ise Hayri’nin söylediği türküler, savunduğu ilkelerdir. 80’ler sadece sol muhalefetten gelenlerin değil toplumun diğer pek çok kesiminden insanların sert bir travma olarak yaşadığı bir dönemdir. Bununla birlikte bu dönemin toplumsal yapısı tam bir karşıtlıklar buluşmasına sahne olur; 80’ler yalnızca pişmanlığın, kızgınlığın değil, bir takım imkânların da var olduğu yıllardır. Türkiye bir taraftan devlet tarafından yaratılan ret, yadsıma ve inkâr ülkesi iken, diğer yandan da maddi vaatlerin, insanların açlığını çektiği, özlemine duyduğu, iştahını kabartan her şeyin sunulduğu bir fırsatlar ülkesidir. Ülkede hem pek çok kişi işkence ve baskı ile susturulmakta hem de yeni bir “Konuşan Türkiye” yaratılmaktadır:

*80’ler Türkiye’sinin ayırt edici yanı yalnızca bu karşıtlıkları çarpıcı bir biçimde bir araya getirmesi değil, birbirinden hiçbir zaman tam kopmamış bu kültürel stratejileri, görünürdeki bütün çatışmaya karşın birbiriyle uzlaştırarak var edebilmiş olmasıydı. Siyasi baskılarla vitrinlerin ışıltısı, savaşın dehşetiyle taşranın kültürel yükselişi, işkenceyle bireyselleşme çağrıları, susma zorunluluğuyla konuşma iştahı, Türkiye’de bence bugün de birbirine muhtaç olan bu iki farklı projenin çizdiği çerçevede, kısa bir zaman dilimi içinde aynı sahneyi paylaştılar (Gürbilek, 2011: 9).*

Bir kişinin, toplum hızla değerlerini değiştirirken, kendi değerlerine duyduğu sadakatin ise bir bedeli olacaktır: Yaşadığı topluma yabancılaşma. Bu film yaşadığı topluma yabancılaşmış ama kendi türküsünü söylemekten vazgeçmeyenlerin hikâyesini yansıtmaktadır. Akrobalarının yanında bunalan Hayri yine hapisanede yaşadığı işkenceleri hatırlar ve film boyunca tekrar tekrar görülen işkence görüntüsü yine karşımıza çıkar. Akrobalarının yanında sıkılırken bu imgeyi ve çılgılık sesini duyan Hayri'yi bir sonraki karede uyurken görürüz ancak çılgılık sesi devam etmektedir ve Hayri yataktan sıçrayarak kalkar. Yani bu imgeyi sadece uyanırken değil uyurken de görmektedir; bellek sürekli geri dönüşlerle travmatik ana gitmektedir.

Her şeye rağmen Hayri hayata tutunmak zorunda olduğu için, kendisi hapisteyken, işlerini büyütüp zenginleşen arkadaşları aracılığı ile iş bulmaya çalışır. Bu arkadaşlarından biri Tunca'dır. Tunca artık reklam sektöründe yer alan ve adını duyurmuş bir yapımcıdır. Hayri onu ziyaret ettiğinde Tunca onu içtenlikle karşılar. Hayri'ye "Viski içer misin?" diye sorar. Viski, Türk toplumunda Amerikan değerlerini, yani Hayri'nin karşı çıktığı kültürü, temsil etmektedir. Tunca'nın yaptığı araba çekimleri satışı arttırmak için kadın bedeninin kullanıldığı, cinselliğin ön planda olduğu çekimlerdir. Fonda, Ingrid Kup'un "Feel Me" şarkısı çalarken mayolu bir model arabanın etrafında dans etmektedir ve bu esnada kadrajın içindeki ağızları kapalı gazoz şişeleri fokurdayıp fışkırır. Söz konusu sahne bir meyve suyu reklamı içindir ve Hayri'nin sahip olduğu bütün değerlerin aksini temsil etmektedir. Belirtildiği gibi bu dönemin Türkiye'si hem sözün bastırıldığı ve hem de söz patlamasının yaşandığı bir ülkedir. Türkiye, baskı dönemi sonrası özgürlüğün geldiğinin zannedildiği ve sözün, imgenin ve görüntü patlamasının yaşandığı bir yanılısamayı tecrübe etmektedir. Yakın zamana kadar mahrem kabul edilen pek çok konu, konuşulup gündemi meşgul eder olmuştur. Cinsellik ilk defa bu kadar açık bir şekilde söze dökülmüştür. Özel hayatın detayları ilk defa bir kamu meselesi olmuş ve ifade edilmiştir. Özel hayat otoriteden bağımsız söze dökülmeye başlamıştır -en azından ilk başlarda bu yanılısama yaşanmıştır (Gürbilek, 2011: 23). Endüstrileşme, Türkiye'de, bir yandan bağımsız bireyi ortaya çıkarırken diğer yandan da ülkede cinselliğin önemli bir pazar değeri olduğu keşfetmeye başlanmıştır. Bu dönemde cinsellik geleneksel toplumun elinden kurtulmuş, ancak bu kez de paranın egemenliğine girmiştir. Metalaşan cinsellik, metalaşan diğer tüm şeyler gibi, doğallığını yitirmiştir. Cinselliğin metalaşması hayatın her alanında kendini hissettirmiştir. Satışı arttırmak için meyve suyu reklamından araba reklamına kadar pek çok şey kadın bedeni üzerinden kitlelere ulaştırılmaya çalışılmıştır. Bu durum ise bir cinsel ikilem doğurdu: "Bir yanda insanın doğal yaşamının bir parçası olan cinsellik -öbür yanda endüstrinin geleneklerine göre yapaylaştırılmış cinsellik" (Atabek: 2003: 138).

Set çıkışı Hayri ve Tunca arkadaşlarıyla barda buluşurlar. Aralarında geçen konuşmadan Hayri'nin Konya'da iki sene sürgünü olduğunu ve orada iş bulmak zorunda olduğu anlaşılır. Bu esnada bara Hayri'nin eski sevgilisi Neslihan gelir. Hayri Neslihan'a dışarı çıkıp dolaşmayı teklif ettiğinde Neslihan bu teklifi reddeder. Hayri'nin hapiste geçirdiği yıllar boyunca Neslihan kendisine basın sektöründe iş bulmuştur ve dış haberler servisinde

gazetecilik yapmaktadır. Ancak Neslihan'ın gözünde Hayri hayat yarışında çok gerilerde kalmış bir *loser*'dir.

Hayri, Tunca ile birlikte bar çıkışı arabalarına fahişeleri alırlar ve geceyi otelde geçirirler. Sonrasında ise sabaha kadar içmeye devam ederler. Hayri eve geldiğinde babası ile annesinin tartışmalarına şahit olur. Babası Hayri'ye hala üniversite yıllarında siyasi olaylara karıştığı için kızgındır. Bu esnada Hayri pencereden dışarı bakar ve dışarıda film boyunca sık sık yansıtılan gençleri görür. Yansıtılan genç tipi '80'li yıllarda ekonomik değişim ile dönüşüm geçiren bir başka kesimi ifade etmektedir. Hayri'nin pencereden gördüğü sadece zamana ayak uydurmuş gençlik değildir. Evinin penceresinden ayrıca hırsızlık yapan, ev soyan gençliği de görür. '80'li yıllarda yerleştirilmekte olan yeni-ekonomi politikaların gençler üzerindeki etkileri çok büyük olmuştur. Bu dönem tam anlamıyla bilgisayar kullanabilen ve İngilizce konuşabilenlerin "yırtacağı" dönemdir. Amerika Birleşik Devletleri'nin Türkiye'de "zafer" kazanmasıyla birlikte gençler İngilizce eğitim veren üniversitelere gitmeyi daha çok ister hale gelmiştir. Her toplumsal dönüşüm kendisini yeni kelimelerle ifade ettiği için ortaya çıkan bu yeni gençliğe "yuppie gençliği" denilmeye başlanmıştır (Kozanoğlu, 2004: 94). Yuppilik olgusu ithal bir olgu olmakla birlikte o dönem moda olan Batılı değerleri ve onu benimsemiş yeni tip insanı ifade etmektedir. Sadece Türkiye'de değil Avrupa da benzer bir dönüşüm tecrübesini yaşamıştır. İtalya'da ismi "soldi, successo e sport" yani "para, başarı, spor"dan gelen 3S kuşağı, Fransa'da ise zengin semtlerden olan Neuilly, Auteuil ve Passy oturdukları için bu semtlerin baş harfleri olan NAP olarak anılan grup Türkiye'deki *Yuppie*'lere denk düşmektedir (Kozanoğlu, 1993: 17). Bununla birlikte Türk *Yuppie*'lerinin kendine özgü bazı tarafları bulunmaktadır. Kozanoğlu'na göre, Türkiye'nin en ünlü *Yuppie*'leri aslında *Yuppie* değildir (2004: 94), çünkü *Yuppie*'lik orijinal anlamı itibariyle başarı için her yolu mubah gören orta sınıftan genç kesimi ifade etmektedir. Esasında, bu gençler yine de arka planda kalmaktadır, çünkü ön planda doğuştan *Yuppie* olanlar -patron çocukları- yer almaktadır. *Yuppie, young urban professionals*'ın kısaltması olarak kullanılmaktadır. Bu yeni tip insan çok hırslı, çalışkan, pragmatist "paranın gücüne tapan, yalnızca yükselmeyi ve kazanmayı düşünen genç yöneticilerdi" (Kozanoğlu: 2004: 96). Hayri'nin tanıdığı bu yeni gençlik *Yuppie*'lerin savaşı kazandığını gösterir. Bu gençlik "Materyalist Veletler" olarak tanımlanır. Bu gençliğin asıl gayesi ilerleyen dönemlerde bir şirkette yönetici olmaktır. Ahmet Altan "Ey Türk Gençliği" başlıklı köşe yazısında (1987) bu gençliği şöyle tasvir etmektedir:

*Türk gençliği şu sırada en çok borsayla ve döviz fiyatlarıyla ilgileniyor. Hisse senetleri kaçıyor, kaça satılıyor, borsadan nasıl para kazanılıyor... Bunları merak ediyor (...) Ortak özellikler ise şunlar: İşadamı düşünceli, teknokrat yapılı, rekabetçi ve muhafazakâr. Bir fikir ya da inanç uğruna kendisini feda etmeyi asla düşünmüyor. Bilgisayarla ilgileniyor, dil öğrenmek istiyor. Dünyaya açık. Trene binip Avrupa'yı dolaşıyor. İyi bir eşle evlenip, iyi bir evde oturup, iyi bir arabaya binmek istiyor.*

1980 yıllardan itibaren "özel sektör" zihniyetinin hâkim olması sonucunda yaşanan ekonomik dönüşüm yaşam tarzını da farklılaştırmıştır. 1950'li yıllardan başlayarak devam ettirilen bu çaba, Özal iktidarı ile birlikte son noktasına ulaşmıştır. 80'lerin yuppie gençliğini 90'larda

“Tiki Gençliği” alacaktır. Lüküslü’ye göre “Tiki” kelimesi ise ünlü Rotring marka kalemin Tikky serisinden gelmektedir (Lüküslü: 2013: 124). Bu kalem o dönemde bir prestij göstergesidir ve dış görünüşe önem veren, pahalı markaların kıyafetlerini giyinen gençliği işaret eden negatif bir ifadedir. Hayri’nin ise penceren gördüğü hırsızlık yapan gençlik ne Yuppie ne de Tiki gençliğine uymaktadır. Onlar paranın her şeyden daha önemli olduğu bir dönemde Tiki görünmek için hırsızlığı mubah gören arada kalmışlardır. Yapılan araştırmalar da ‘80 gençliğinin paraya ne kadar önem verdiğini göstermektedir. Örneğin İstanbul Mülkiyeliler Vakfı Sosyal Araştırma Merkezi’nin yayınladığı *Türk Gençliği 98: Suskun Kitle Büyüteç Altında* raporu da bu olguyu desteklemektedir. Rapor’a göre gençlerin devletten beklentileri iyi bir eğitim değil iş ve ekonomik destektir. Söz konusu olan değer kayması eski kuşaklarla karşılaştırıldığında çok büyük bir tezat oluşturmaktadır. Örneğin 1915 doğumlu olan ünlü akademisyen Mina Urgan kendi kuşağı ile ‘80 kuşağı arasındaki uçurumu şöyle ifade etmektedir (1999: 10-11):

*Gençliğimde çok acı çektim, ama şimdiki gençlerin acıları benimkinden bin beter herhalde. Çünkü benim kuşağım, gençliğini ve gençliğin sorunlarını umutlu bir dönemde yaşadı hiç olmazsa. O birinci ve tek Cumhuriyet gözümüzün önünde kurulmaktaydı. Eğer çalışırsak, doğru dürüst eğitim görürsek, aç biilaç ortalarda kalmayacağımızı biliyorduk. Güçlü bir umut içimize öyle derin kökler salmıştı ki, şimdi yaşadığımız toplumsal felaketler, hortlayan gericilik bile, benim gibi dinazorları hâlâ yıldıramadı.*

*Oysa liberal denilen ekonominin o yağmacı ve vahşi kapitalizmin yıkıcı rekabet ortamı içinde bocalayan Turgut Özal’ın zavallı veletlerinde, bu türden bir umut hiç yok. Çok çalışsalar da, üniversiteler bitirseler de, aç kalacakları korkusundan kurtulamıyorlar. Ne yazık ki çoğunun amacı, bizim kuşağın amacından bambaşka. Bizler, kendimizi her açıdan en iyi şekilde eğitip, hem çevremize yararlı olmak hem de huzur içinde yaşamak isterdik. Onlar ise, ellerinden geldiği kadar çok para kazanmak istiyorlar. Çünkü bizlerin her şeyden önemli saymadığımız para, onların tek güvencesi. Bir insanın, insanca yaşayabilecek kadar para kazanması şarttır elbette. Ama Özal veletleri, çok çok para, gerektiğinden fazla para istiyorlar (İkide bir de “Özal veletleri” diyorum. Çünkü bu berbat zihniyet, Turgut Özal’ın o çirkin “vizyon”larından. Rahmetli, 12 Eylül darbecilerinden çok daha fazla kötülük etti bu memleket. Çünkü darbeciler gibi işkence yoluyla bedenlere hasar vermekle yetinmedi, kafalara hasar verdi.)*

Hayri Konya’daki sürgün yıllarında para kazanabilmek için iş bulmak zorunda olduğundan, artık genel müdür olmuş arkadaşı Turgay’ın çalıştığı ofise gider. Turgay çok meşguldür ancak Hayri ile olabildiğince ilgilenir. Bu esnada Hayri Turgay’ın ofisinde kendisinin hapse girmesine sebep olan ve onu ihbar eden adamı görür. Adam aynı holdingde pazarlama müdürü olarak çalışmaktadır. Hayri, Turgay’ın ofisinden ayrılrsa da holding binasının önünde, “pazarlama müdürünü” beklemektedir. Pencereden Hayri’nin kendisini beklediğini gören pazarlama müdürü paniğe kapılır ve iş çıkışı endişeli bir şekilde eve gitmeye başlar. Hayri, adamı izlemektedir ve adamı gördüğünde yine işkence çektiği dönemleri hatırlar. Hayri, adama şimdilik bir zarar vermemeye karar verse de onu izlemeyi sürdürür.

Bütün bunlar olurken Hayri eski sevgilisi Neslihan'ı aklından bir türlü çıkaramamaktadır. Arkadaşlarının telkini ile Neslihan, Hayri'yle sahilde yürümeyi kabul eder. Görüşmedikleri dönem içinde Neslihan evlenmiş, boşanmış, hayatına pek çok erkek girmiştir. Sahil boyunca ikisi eski günlerden konuşurlar, anılarını tazelerler. Hayri Neslihan'a yeniden birlikte olmayı ve aradan geçen zamanı unutmayı teklif eder. Neslihan "Benim gitmem lazım" diyerek teklifini dolaylı yoldan reddeder. Yine de beraber dolaşmayı sürdürürler ve bir gece kulübüne giderler. Ancak burada Neslihan Hayri'nin yanında durmaz ve başka erkeklerle konuşmaya başlar. Hayri gece kulübünde dans eden gençleri ve içinde bulunduğu durumu düşününce kimseye belli etmeden ağlamaya başlar. Hayri'ye ihanet eden aslında pazarlama müdürü değil, toplumdur.

Hayri annesine Konya'da iş bulduğunu 1-1.5 sene sonra döneceğini söylediğinde annesi gözyaşlarına hâkim olmaz. Bunu duyan babası, annesine yine öfkeli bir şekilde "sanki sürgüne gittiğini bilmiyoruz" der. Bu söz Hayri'yi bir kez daha işkence gördüğü anlara götürür. Hayri kendisini psikolojik olarak sıkıntıda hissettiği her dönemde bu işkence yıllarını hatırlamaktadır.

Pazarlama müdürü ise hâlâ Hayri tarafından izlenmektedir. Artık Hayri onun işten ne zaman çıktığını ve yaşadığı apartmanı bildiğinden adamdan önce apartmana gider ve adamı beklemeye başlar. Adam apartmana girdiğinde adamın arkasından sessizce yaklaşan Hayri elini bir silah gibi yaparak adamın ensesine dayar. Korkudan ne yapacağını bilemeyen adam donup kalmıştır. Tam bu esnada Hayri "Pat!" diye bağırır. Adam o kadar korkmuştur ki, düşüp bayılır.

Hayri'nin Konya'ya gitmesine bir gün kalmıştır. Bunu duyan arkadaşları onunla sabaha kadar vakit geçirmeyi teklif ederler. Hayri de bu teklifi kabul eder ve bir yandan da pazarlama müdürünün korkudan bayıldığını hatırladıkça gülümser. Hep beraber yine aynı gece kulübüne giderler. Burada Hayri yine canı sıkılmış ve üzgün bir şekilde bir köşede oturmuş içkisini yudumlarırken arkadaşları pistte dans etmektedirler. Bu esnada arkadaş grubu içinde olan ve Hayri'ye yakınlaşmaya çalışan model Sibel, Hayri'yi elinden tutar ve onunla eve giderler. Burada Hayri ile Sibel birlikte olur ve sonrasında gece kulübüne geri dönerler. Artık herkes sarhoş olmuştur ancak kimsenin eve gitmeye niyeti yoktur. Sabah olduğu vakit, diskodan çıkıp, hep beraber mangal partisi yaparlar. Hayri hariç herkes şarkı söyleyip mutlu bir şekilde içkilerini içmektedir. Bir ara Turgay "Nereden nereye?" der ve Tunca ona hak verir. Hep beraber fotoğraf çektirirler. Fotoğraf çekilirken Şerif, Turgay ve Tunca çok mutluysen Hayri çok kızgındır. Bu esnada Turgay şimdiki seviyeye gelene kadar ne kadar çok çalıştığını, yıllarca ne kadar emek verdiğini, dürüst olmak adına nelere katlanmak zorunda kaldığını, ancak bunun ona hiçbir şey kazandırmadığını ifade eder. Tunca'nın "İnsan niye yaşar?" sorusuna Turgay'ın dalga geçerek verdiği "Çocukları için, onlara güzel bir gelecek bırakmak için yaşar" şeklindeki cevabına Hayri dışında herkes gülerken karşılık verir. Belli ki, Hayri'nin arkadaşları bir zamanlar ilkelerine bağlı olarak yaşadıkları için pişmandırlar. Ancak bu konuşmalar Hayri gibi yıllarını hapislerde geçirmiş bir adama çok büyük bir hakarettir. Tunca bu sefer Şerif'e aynı soruyu yöneltir. Şerif'in cevabı zamanın egemen hayat tarzını

yansıtmaktadır: “Antika arabalara sahip olmak için, her gün güzel kadınlarla birlikte olmak için”. Tunca, Hayri ile konuşmaya başlar: “Üniversite yıllarında sen çok yakışıklıydın. Hala da yakışıklısın. Hatırlar mısın Mine diye bir kız vardı? Ben ona âşıktım, o da sana. Onu hep sen çıkarırdın dışarı. Ben de Mine’yi görmek için hep seninle dolaşırdım. Bak bugün ise her gün başka bir kadın var hayatımda” der. Bu sözler, Yönetmen Şerif Gören’in, Türkiye’de ‘80’li yıllarla birlikte kadının “değişim değeri”nin öne çıktığını düşündüğünü gösterir. Tunca, Sibel’i kastederek konuşmaya devam eder: “Sibel’e o evi kim aldı biliyor musun? Kim döşedi o evi? Bunlar bizim 30 senedir bir gösterip bir yok ettiğimiz güzel bebeklerdir. Ekranı girerler, istediğimiz süre kalırlar ve yok olurlar” Sibel’in de duyacağı şekilde söylenmiş bu sözler karşısında Hayri şaşkınlığını gizleyemez. Tunca, Hayri’ye hitap etmeyi sürdürür: “Sen ise o kadar yılı boşu boşuna harcadın Hayri. Ne uğruna!? Biliyorum sen şimdi diyeceksin ki “kadınlarımıza saygılı davran, onları alıp satılan bir mal gibi görme”. Ama sen o kadar yılı boşu boşuna harcadın. Ne uğruna Hayri!?”. Böylelikle, Hayri’nin arkadaşlarının da onun idealleri uğruna yaşamasını kıymetsiz gördüğünü anlıyoruz. Hayri, arkadaşlarının gözünde, değişen Türkiye’de ekonomik yapıya uyum sağlayamayan, herkes yabancı müzik dinlerken kendi türküsünü söylemeye devam eden insandır. Hayri’nin arkadaşları, yıllar yılı az maaşla çok çalışarak bütün isteklerini bastırdıklarını ifade etmektedirler ve zamanla, koşulların uygunlaşmasıyla, söz konusu bütün bastırılmış olanlar birer birer geri dönmektedir. ‘80’li yıllar herkesin aynı anda her şey olmak istediği yıllar olmuştur. O güne değin feragat edilen pek çok şeyi gerçekleştirme fırsatı bulanlar, bu fırsatı hiç kaçırmamışlardır. Artık zengin olabilmek için üstün niteliklere sahip olmak gerekmemektedir; imkânlar dünyası herkese açıktır. Bununla birlikte bastırılan her şey geri dönerken bireyler kendi arzularının tatmini için her türlü yola başvurmuştur (Gürbilek, 2011: 19). Kozanoğlu 1980’li yıllarda acımasızca her şeye egemen olmaya başlayan paradigmayı şöyle özetlemektedir (2004: 52):

*Döneme egemen olanların uygun gördüğü, dahası zorunlu gördüğü şeyleri tüketirseniz, finans sektörünün nimetlerinden yararlanacak biçimde yaşıyorsanız, demek ki kentlisiniz ve aferin size. Dayatılan tüketim kalıplarına uymuyorsanız ya da uyamıyorsanız, gücünüz yoksa, niyetiniz yoksa, köylüsünüz ve hemen değişmelisiniz. Yoksa hiçbir şeyden yakınma hakkınız olamaz. Peki, o tüketim kalıplarını sorgulamaya kalkarsanız? O zaman sesinizi duyuracak menzile bulamazsınız (...)*

Hayri, kadının alınıp satılan bir meta olarak görüldüğü, görüntünün her şey olup derinliğin önemini yitirdiği, mükemmel sığılıklarından hoşnut insanların sunumlarını iyi yaptığı sürece günü kurtarabildikleri ve sıradanlığın üstün insanı olmaktan asla gocunmadıkları bu yeni dünya düzeninde bir yabancıdır; bu sebeple onların yanından ayrılır. Piknik alanından arabayla uzaklaşan Hayri şoföre arabayı durdurtur ve arka pencereden geride kalmış üç arkadaşına bakar. Elini bir kez daha silah gibi yapar, arkadaşlarına doğrultarak üç kere “Pat!” der. Aynen kendisine yıllar önce ihanet eden pazarlama müdürü gibi, savundukları ilkelere ihanet eden bu üç arkadaş da hayatından çıkarmış, onları sembolik olarak öldürmüştür; Hayri, onların kendisinin antitezi olduğunu anlamıştır.

Hayri evine gelir. Annesi, kız kardeşi ve babasıyla vedalaşır. Babası her zamanki gibi onunla konuşmaz ve Hayri evden ayrılırken ona sırtını döner. Tam kapının önünde Hayri

onlara (ve aynı zamanda kameraya bakarak seyirciye): “Güle güle. Her zaman başınız dik, alnınız açık olsun. Oğlunuz utanılacak hiçbir şey yapmadı” der. Travmanın yarattığı yıkımdan çıkışta, kurbanın yaşadığı tecrübelerin hikâyelemeyle dile getirilmesinin önemi çok büyüktür. Post-travmatik dışa vurmada (acting out) kişi geçmişi tarafından esir alınmıştır ve sürekli olarak o travmatik sahnenin tekrarını yaşar. LaCapra’nın ifadesiyle bu travmatik sahnede geçmiş şimdiki zamana geri döner ve bu durum ise geleceği bloke eder (2001: 21). *Acting out*’ta kişi sanki tekrar orada, o travmanın yaşandığı mekân ve zamanda gibidir. Bu durumun film boyunca Hayri tarafından sık sık tekrar edilmektedir.

Birey yaşadıklarını dile getirip, bunları kendi tarihinin bir parçası olarak algılamaya başladığında travmanın kurban üzerindeki baskısının azaldığını söyleyebilmek mümkündür. Bu aşamadan sonra kişinin kendini anlattığı hikâyesinde var olan güçsüzlük, utanç ve aşağılanma temaları yerini insanlık dışı şartlarda hayatta kalmaya çabalayan birinin insanlık onuru ve erdemine bırakır. İşkence sonrasında yaşanan suçlanma ve acziyet duygularının yükü, kendi yaşamının değerinin anlaşılması ve yaşadıklarını tam anlamıyla kavrayabilmesi ile birlikte azalmaya başlar (Gorman, 2001: 449); işkence sonrası travma geçiren kişi kendi yaşamındaki geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasındaki bağı kurarsa travmadan kurtulmayı daha kolay başarır. Bu durum ise Bataille’in vurgu yaptığı travma sonrası oluşan yeni kişiliktir (1995).

Hayri’nin yukarıda belirttiği “utanılacak bir şey yapmadı”ğına yönelik cümlesi ise bu duruma işaret etmektedir. Türkçe ifade biçiminde “yapmadı” fiili geçmiş zamanda yer alırken, “utanılacak” gelecek zaman ekindedir ve bu tek cümle ile geçmiş ve gelecek zaman arasında bir bağ kurulur. O, geçmiş zaman ekiyle kurduğu bu cümle ile şimdiki zamanı, geçmişteki eylemlerini düşünerek değerlendirir; ikisi arasında bir bağ kurar, yaptıklarından pişman olmadığını belirterek onurlu, gururlu kişiliğini ilan eder. Bunları ise kameraya bakarak söylediğinden aslında annesine değil izleyicilere hitap eder. Hayri için işkencede geçen yıllar onun onurlu kişiliğini inşa etmiş ve daha da gururlu birisi olmasını sağlamıştır.

Hayri’nin bu cümlesi ile birlikte *non-diegetic* olarak film boyunca Hayri’yi temsil eden türküyü duyulur. Türkü devam ederken, Hayri yaşadığı apartmandan çıkar ve yan apartmanda bir odada aynı türküyü söyleyen bir grup müzisyen görünür. *Non-diegetic* türkü birden *diegetic* olur. Toplumun genelinde söylenen müziğin yapısı Hayri’ninkinden çok farklıyken Hayri ve Hayri gibileri temsil eden müzik bir evin küçük bir odasına hapsolmüştür. Ülkedeki tüketim kültürüyle şekillenen yeni yaşam tarzı her yere egemenken, Hayri’nin ait olduğu ilkeler ufacık odalarda yaşanmaya çalışılmaktadır. Hayri son olarak, mahallesindeki bir çocuğa, yani geleceğe, el sallar. Her şeye rağmen umutludur.

## Sonuç

70’li yıllar boyunca yaşanan politik kaos çok farklı biçimlerde kurgulanmıştır. Toplumsal sorunlar sinemanın olduğu kadar romanların, şiirlerin de konusunu



oluşturmaktadır. Dolayısıyla çok daha büyük ve net bir resme ulaşabilmek için fikirlerin dışarıya yansıtıldığı her türlü aracın da etraflıca incelenmesi gerekmektedir. Böylesine bir çalışma ise bu çalışmanın sınırlarının çok ötesinde yer almaktadır. Bu çalışma ile birlikte sadece sinema sanatının sınırları dâhilinde, 1980 darbesinin parçaladığı kişiliklerin beyazperdeye *Sen Türkülerini Söyle* filmi çerçevesinde nasıl yansıtıldığı incelenmiştir. Bunu yaparken de travma teorisinin açtığı pencereden beyazperdedeki yansımaya odaklanılmıştır. Çalışmanın konusu her ne kadar tek bir filmi merceğe altına almışsa da çok daha genel bir çıkarım yaparak şu ifade edilebilir: Türkiye’de devlet ile birey arasında yaşanan sorunun temelini her iki taraf arasındaki ilişkilerin ahlaki yozlaşmışlığı oluşturmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti Devleti, Osmanlı’dan aldığı miras ile vatandaşlarına çoğunlukla tam olarak güvenememiş, onun en ufak bir eleştirisini çok sert bir şekilde engellemeye çalışmıştır. Bu durum sonucunda Türkiye’de halkta eleştiri kültürü gelişmemiş, devlet ise her türlü eleştiriye kendi varlığını tehdit eder görmüştür. Devletin eleştiren, hak talep eden, daha iyi bir ülkede yaşamak için nelerin yapılması gerektiğini ifade eden bireylere uyguladığı baskı ve şiddet kimi zaman bireyleri sindirmiş kimi zaman ise onların çok daha büyük bir tepki göstermesini sağlamıştır. Toplumsal belleği yaratan sanat aracılığı ile de yaşatılan şiddet unutulmamış daima akıllarda kalmıştır. Bu anlamıyla sinema ise toplumsal hafızamızın diri kalması için geçmişimizi tekrardan hatırlamamızı sağlayan en önemli araçlardan biridir. Parçaladığı kişilikler en yetkin şekilde sinemayla beyazperdede yansıtılmıştır.

1980’lerin ikinci yarısında, 1980 darbesi ve öncesinde yaşananların bireyler üzerinde ne gibi etkiler yarattığını inceleyen önemli çalışmalara imza atılmıştır. Yoğun baskı dönemlerinde, bireylerin kişilikleri yaşadıkları işkence ve korkuyla birlikte parçalanır. Bu parçalanma kişinin kendi içinde çıktığı yolculukla kontrol altına alınmazsa bireyde bir daha telafisi mümkün olmayan hasarlara yol açar. 12 Eylül Sineması olarak adlandırılan ve varlığını sadece ‘80’lerin ikinci yarısında değil 2000’li yıllarda da sürdüren filmler, geçmişle yapılan hesaplaşmaların bir ürünüyken aynı zamanda darbenin parçaladığı kişilikleri iyileştirme görevi de üstlenmiştir. Bu açıdan bakıldığında Mesut Kara’nın yaptığı saptamaya tam olarak gerçeği yansıtılmamaktadır. Kara (2012), 12 Eylül Sineması’nın temel karakterinin sadece yıkıntı haline gelmiş bireylerin resmedilmesi olduğunu söylemektedir. Ancak, bu çalışmada gösterildiği üzere, resim görüldüğü kadar da kötü değildir. Yönetmenler filmlerinde geçmişi bir anlamda görüntülerle hikayelemede, yani onu dile getirip (narration) geçmişte yaşananları anlamaya çalışmaktadırlar. Yönetmenlerin bu filmlerde içine düştükleri travmatik çukurdan çıkış ümidi taşıdıklarını, çok zayıf da olsa bir ümit barındırdıklarını söyleyebilmek mümkündür. Ancak yine de Battaille’ın (1995) vurguladığı o yeni kişilik inşasını bu filmlerde yakalamak mümkün değildir. 12 Eylül filmleri için tamamen umutsuz denilemeye de umudun yeteri kadar büyük olmadığını söylenebilir; umut bir güneş gibi parlamaz, ne yazık ki cılız bir mum ışığıdır.

Türkiye’de askeri darbeler olmasa ne olurdu? Tabii ki, tarihi olayların bu türden ihtimaller üzerinde değerlendirilmesi çok zordur. Bu sebeple böyle bir sorunun sorulması hatalıdır. Ancak bunun yerine şu sorulabilir: Türkiye’deki askeri darbelerin varlığı bizlere neyi gösterir? İlk elden verilebilecek cevap sivil güvenin hala tesis edilmediğidir. Bireyler birey olma haklarını tam olarak kazanamamışlardır. Bireysel gelişim çok farklı müdahalelere

uğramıştır, daima bir toplum mühendisliği ile belli bir *tip* insan yetiştirilmeye çalışılmıştır. Bu kuşatmacı ve üstten bakışın en büyük zararı ise ülkenin özgün insan yetiştirmekte çok gerilerde yer almasına sebep olmuştur. Böyle bir ülkede ise sanatın, akademik hayatın, kısacası fikrî dünyanın gelişmemesi, özgün bir konuma varamaması hiç de şaşırtıcı değildir. Türkiye’de gerçekleştirilen her askeri darbe sadece demokrasinin gelişimini engellememiş, aynı zamanda özgün bireylerin önünü de tıkamıştır; Türkiye gibi bir ülkede başarılması en zor iş, özgünlüğe erişmektir.

12 Eylül filmleri Türk sinemasında görgü tanıklığı yaptıkları için önemli bir yer tutar. 12 Eylül’e giden yolda ve sonrasında yaşanan olayların yarattığı korku ve anılar, bu olayları yaşamışların tanıklığında şekillenir ve beyazperdeye yansıtılır. Bu durumda 12 Eylül filmleri aynı zamanda geçmişin inşasında önemli bir yer tutmaktadır; şimdiki zamanın anlaşılması için geçmişin kavranması gerekmektedir; günümüzdeki pek çok kültürel dönüşümün temelinde 12 Eylül’de yaşanan kırılma vardır. 12 Eylül filmlerinde bu kırılmaya tanıklık edilir. Yine de unutulmamalıdır ki, 12 Eylül sineması siyasi sinemaya girmektedir ve yansıtılan geçmiş, yönetmenlerin rızaları doğrultusunda sosyal gerçekliğin bir kısmının altını çizerken diğer yönlerini görmezlikten gelebilir. Bu filmler, politik şiddetin ve baskıcı askeri yönetimin hüküm sürdüğü bir ülkede yaşanan hayatı gerçekçi bir şekilde resmeder. Bu filmlerin en önemli özelliği ise izleyicileri 12 Eylül olaylarıyla ortaya çıkan sorularla buluşturmak ve özellikle bu dönemi yaşamamış olan genç kuşağın söz konusu sorular hakkında düşünmesini sağlamak, onları iktidar ve otorite konuları hakkında düşünmeye teşvik etmektir.

*Sen Türkülerini Söyle* ise babasının telkinlerine kulak asmayıp üniversitede siyasi olaylara karışan Hayri’nin hikâyesidir. Hayri hapishanede işkence görmüştür ve bu film yine bir eve dönüş filmidir. Hayri’nin gördüğü işkence sürekli olarak tekrarlarla aynı işkence anını hayal etmesi şeklinde yansıtılmaktadır. Hayri sosyal hayata uyum sorunu yaşayan ama bu hayattan da kopmayan, her şeye rağmen umudunu canlı tutan bir idealist olarak yansıtılır. Bununla birlikte *Sen Türkülerini Söyle*’de işlenen asıl konu ‘80’lerin ikinci yarısından sonra Türkiye’nin tecrübe ettiği kültürel dönüşümdür. Bu açıdan bakıldığında, Hayri’nin üniversite yıllarında beraber siyasi mücadele verdiği arkadaşlarının, kültürel bir dönüşüm geçirdiğini görülür. Bu dönüşüm öylesine yoğundur ki, Hayri kendi duruşundan herhangi bir taviz vermemesine rağmen arkadaşları adeta onun antitezi haline gelmiştir. Ülke, Hayri’nin karşı durduğu ne varsa hepsini sahiplenmiştir. Gençlik, aradan geçen kısa sürede çok büyük değişim yaşamış, apolitik bir hüviyete bürünmüş ve tüketimin esas olduğu bir toplumsal yapı yaratılmıştır. Bu anlamıyla film “Özal’lı Yıllar” olarak adlandırılan dönemin eleştirisidir. Serbest piyasanın bütün gerekliliklerini yerine getiren 12 Eylül sonrası oluşan yeni insan tipi, yıllarca yaşayamadığı lüks yaşamı Özal döneminde bulmuştur. Bu hızlı kültürel farklılaşma ülkeyi on yıl içinde altüst etmiştir. Bu açıdan bakıldığında Yönetmen Şerif Gören’in bu filmde aklını kurcalayan asıl konunun ülkenin yaşadığı yıkıcı dönüşüm olduğunu söylenebilir. Hayri ve onun gibilerinin yıllar yılı çektiği onca sıkıntı, işkence adeta boşuna gitmiş gibidir. Ancak Hayri bu onurlu duruşundan dolayı pişman olmuş gözükmemektedir; o her şeye rağmen kendi türkülerini söylemeye devam eden biridir.

## Kaynakça

Altan, Ahmet (1987). "Ey Türk Gençliği." *Hürriyet Gazetesi* 30 Eylül.

Atabek, Erdal (2003). *Modern Dünyada Değer Kayması ve Gençlik*. İstanbul: Alkım Yayınevi.

Başkaya, Fikret (2011). "Seksen Öncesi / Seksen Sonrası veya Rejimin Niteliği", Erkin Başer, Nihat Koçyiğit ve Mustafa Öziş (der.), *Bugüne Bakmak: 1980 sonrasında Türkiye'de Yaşanan Toplumsal Dönüşüm Süreçleri*, Ankara: Dipnot Yayınevi, s. 13-31.

Başoğlu, Metin (1992). "Introduction". *Torture and Its Consequences: Current Treatment Approaches*. M. Başoğlu (ed.), New York: Cambridge University Press, s. 1-8.

Bataille, Georges (1995). "Concerning the Accounts Given by the Residents of Hiroshima". *Trauma: Explorations in Memory*, Cathy Caruth (der) Baltimore: The Johns Hopkins University Press, s. 221-236.

Boratav, Korkut (2005). *1980'li Yıllarda Türkiye'de Sosyal Sınıflar ve Bölüşüm*. Ankara: İmge Kitapevi.

Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Gorman, William (2001). "Refugee Survivors of Torture: Trauma and Treatment". *Professional Psychology: Research and Practice* 32.5: 443-451.

Gürbilek, Nurdan (2011). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.

İstanbul Mülkiyeliler Vakfı Sosyal Araştırmalar Merkezi, (15 Mayıs 1999). *Türkiye Gençliği 98: Suskun Kitle Büyüteç Altında*. Web. 11.12.2012.

Kahraman, Hasan Bülent (2005). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm*. İstanbul: Everest Yayınları.

Kanninen, Katri and Punamaki, Raija-Leena and Qouta, Samir (2003) "Personality and Trauma: Adult Attachment and Posttraumatic Distress Among Former Political Prisoners". *Peace and Conflict: Journal of Peace Psychology* 9.2 s.97-126.

Kant, Immanuel (1983). "Idea for Universal History with a Cosmopolitan Intent" *Immanuel Kant, Perpetual Peace and the Other Essays*. Hackett Publishing Co.

Kara, Mesut (2012). *Sinema ve 12 Eylül*, İstanbul: Agorakitaplığı,

King, Claire Sisco (2012). *Washed in Blood: Male Sacrifice, Trauma, and the Cinema*, New Jersey: Rutger University Press.

Kozanoğlu, Can (2004). *Cilalı İmaj Devri: 1980'lerden 90'lara Türkiye ve Starları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kozanoğlu, Hayri (1993). *Yuppieler, Prenslar ve Bizim Kuşak*. İstanbul: İletişim Yayınları,

LaCapra, Dominic (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.

Lüküslü, Demet (2013). *Türkiye'de "Gençlik Miti": 1980 Sonrası Türkiye Gençliği*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Marx, Karl (1993). *A Contribution to the Critique of Political Economy*, S. W. Ryazanskaya (çev), Moscow: Progress Publishers.

Oates, Joyce Carol (1994). *What I Lived For*. New York: Dutton Adult

Önder, İzzettin (2011). "Emperyalizmin Türkiye'yi Dönüştürme Etkisi: 1980 Sonrası Politikalar". *Bugüne Bakmak: 1980 Sonrasında Türkiye'de Yaşanan Toplumsal Dönüşüm Süreçleri*. Erkin Başer, Nihat Koçyiğit ve Mustafa Öziş (ed.), Ankara: Dipnot Yayınevi, s. 31-59.

Twain, Mark (2008). "The Mysterious Stranger". Yurdanur Salman (çev.) *Seçme Öyküler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Urgan, Mina (1999). *Bir Dinozorun Anıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

## Sinemada Gerçeklik Ve Estetik İlişkisi Bağlamında Dekadan Bakış Açısı Ve Çirkin

Selçuk Ulutaş\*

### Özet

*Gerçekliği özümsemenin bilimi olarak tanımlanan estetik sadece güzel ile ilgili değildir. Estetik fenomenin ontolojisinin de inceleneceği bu çalışmada güzelin dışında başka kategorilerin ve özellikle de çirkinin nasıl mümkün olduğu üzerinde durulmaktadır. Çirkin veya çirkinlik denilen yargının gerek sinemada gerekse diğer görsel sanat dallarında bakış açılarının bir ürünü olduğu çalışmada ele alınmakta ve bu bakış açılarından "Dekadan" bakış açısına yoğunlaşmaktadır. Dekadan bakış açısı Nietzsche felsefesi etkisinde gelişen bir konumlanma noktasını anlatmaktadır. Bu çalışmada dekadantların çirkin ile ilişkileri ele alınmaktadır.*

**Anahtar Sözcükler:** Sinema, estetik, bakış açıları, gerçek, hakikat, estetik objektivasyon, dekadans, dekadant, sanat, felsefe, çirkin

## Decadent Perspective on the Relationship of Reality and Aesthetics in Cinema and the Ugly

### Abstract

*Aesthetics, described as the science of assimilation of reality, does not solely concern the beautiful. This study discourses on how it is possible for categories outside of the beautiful, particularly the ugly to exist, as well as examines the ontology of aesthetic phenomenon. The ugly or the judgement of ugliness is addressed in this study as a product of different perspectives in cinema as well as in other visual arts and the "Decadent" viewpoint is predominantly focused on across these perspectives. Decadent perspective describes a positioning point that has grown under the influence of philosophy of Nietzsche. This study discusses the relationship of decadents and the ugly.*

**Keywords:** Cinema, aesthetics, perspectives, reality, truth, aesthetic objectivation, decadance, decadent, art, philosophy, ugly

\* Yrd. Doç. Dr. Selçuk Ulutaş; Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi; selcukulutas1980@gmail.com

## Giriş

Modern anlamıyla kullanılmadan çok önce Antik Yunanda karşımıza çıkan "Estetik" bedene yönelik bir söylemdir. Duyu alanı ve duyguları ilk kez tartışmaya açan Antik Yunandan sonra ortaçağ düşünürlerinin de estetik ile ilgili çalışmalarının olduğu bilinmektedir. İlk çağlarda başlayan ama Antik Yunanla beraber etkileri felsefi düzlemde tartışmaya açılan insan ve sanat ilişkisi ile ilgili bu gün artık daha çok fikre sahip olduğumuzu söylemek mümkündür. Bu nokta gerçekleştirilen tartışmalar ve estetik felsefesinin kuruluşundan bu güne geliştirilen teoriler sanat eserlerinin insanların irrasyonel alanları olarak kabul edilen duygu dünyalarını etkiledikleri ve duygulanımlar yarattıkları etrafında dönmektedir. Daha basit bir ifade ile estetik felsefesi duyum ve duygu ile ilgilidir.

Maddesel dünyada varoluşa ilgili olarak yorumlanan ve çirkin olarak tanımlanan beden, olay veya olguların sanat eserlerinde bir şekilde yer alması durumu yeni bir durum değildir. Çirkin, bir estetik kategori olarak tüm sanat tarihinde kendine yer bulmuştur. Bir sanat eseri için çirkinden söz etmek demek sanat eserinin fiziki yapısının çirkin olması demek değildir. Çirkin örneğin bir ressamın kötü ve başarısız resim yapması durumunu anlatmamaktadır. Bir insan yüzünü başarısız bir desenle çizmek anlamına gelmeyen bu durum maddesel olarak çirkin bir yüzü, ya da varoluşa doğrudan zarar veren veya ortadan kaldıran çirkin bir olay veya olguyu başarılı bir desenle çizmek örneği ile açıklanabilir. Bu noktada çirkin olarak tanımlanan yeryüzündeki herhangi bir fenomenin estetik fenomene dönüştürülmesi ile ortaya çıkan çirkin kategorisinde sanatsal bir başarı, ustalık ve hatta güzelliğin bulunduğu belirtilmelidir. Çirkin kategorisinde biçim diğer estetik kategoriler gibi sanatsal değerleri taşımaktadır lakin bir estetik fenomene dönüşen çirkinliğin izleyicide yarattığı duygular olumsuzdur. Örneğin sinemada bir tecavüz sahnesi, biçim açısından son derece başarılı inşa edilebilir. Ancak o sahneyi izleyen izleyici için o sahnenin yarattığı duygu olumsuz olacaktır. Bir başka ifade ile yeryüzündeki tüm çirkinliklerin sanat alanına taşınması özel durumunu anlatabileceğimiz konu çirkinin estetiğidir.

Çirkinin sanat eserlerinde kendine yer bulabilmesi ile toplumsallık arasında önemli bir bağ bulunmaktadır. Bu bağ ile ortaya çıkan durum ise çirkinin sanatsal ifadeleri ile estetik ereğin ötesinde başka toplumsal ereklerle ulaşma ihtiyacıdır. Bunun en net örnekleri Ortaçağ Hristiyan sanatından verilebilir. Örneğin şeytan, cehennem veya çalışmada incelenecek olan ucubelik imgelerinin bir şekilde dönemin iktidar pratikleri açısından önemi büyüktür. Yaratılan bu imgeler sayesinde egemen düşüncenin kitlelere ulaştırılması amaçlanmıştır. Sanatın o dönemdeki yoğun etkisi ile kilise gibi mekânlara yapılan resim heykel gibi unsurlar hegemonyanın yaratılmasında oldukça önemlidir. Edebi alanda ise yine toplumsal yapılarla ve bakış açıları ile bağlantılı olarak çirkinin estetiğinin farklı biçim ve amaçlarla ortaya çıktığı görülmektedir. Örneğin 1800'lü yılların Avrupa'sında idamın meşru olduğu ve kimsenin karşı çıkmadığı bir toplumsal atmosferde Victor Hugo "Bir İdam Mahkûmun Son Günü" isimli eseri ile idamı farklı bir perspektiften ele alarak çirkinin estetiği adına edebi açıdan önemli bir örnek vermiştir. Rebelias'ın eserleri ise bakış açısı anlamında çağdaşlarından çok farklıdır. Çirkinliği kullanım bakımında dünyadaki ender örneklerden birisi olan Rebelias temelde hâkim çirkinlik

algısına imgesel düzeyde saldırmaktadır. Bu iki sanatçıdan ilki imgesel alanda çirkinlik kabul edilmeyen bir fenomeni çirkin olarak imgeleştirme mücadelesindeyken diğeri ise özellikle Ortaçağ Hıristiyan düşüncesinin çirkinlik imgelerini ters yüz etmek istemektedir. Bu anlamda "çirkinin" pek çok örnekle de gösterileceği gibi sanat tarihinde özel bir yeri söz konusudur. Modern kabul edilen çağlarda ise gerek edebiyat alanında gerekse görsel sanatlar alanında çirkin toplumsal koşullar nedeniyle sürekli karşımıza farklı biçimlerde çıktığı görülmektedir.

Öznelere çirkinin estetiği karşısında estetik bir haz aldıklarını ama bu estetik hazın güzelin veya diğere estetik kategorilerin yarattığı hazdan farklı olduğunu söyleyebiliriz. Çirkin olan bir şeyden haz alma durumu başlangıçta garip görünmektedir. Ancak bu durumu "Estetik haz" ve "Duyumsal hazı" birbirleri ile karşılaştırarak anlatabiliriz. Duyumsal hazlar her daim pozitif bir hisse yol açmaktadırlar. Yemek yemek, cinsellikten alınacak hazlar bu türdedir. Estetik haz ise hem pozitif hem de negatif olabilir. Olumsuz hisler de estetik haz için önemlidir. Estetik haz kalıcı bir hazdır eylem bittikten sonrada devam eder duyumsal hazlar ise eylemin bitmesi ile sona erecektir bu yüzden geçicidir (Tunalı, 2011: 15). Çirkinin estetiğinin yarattığı haz bu nedenle geneli olumsuz duygulara işaret etmektedir. Sadistçe bir haz alma durumu değildir.

Çirkinin estetiğinin anlatılabilmesi için bir sanat eserinin varoluşundaki ikili yapıdan söz etmek gerekmektedir. Bu yapı estetik objektivasyon olarak tanımlanmaktadır. Bahsedilen yapılar ile sanatçılar belli bakış açılarından farklı gerçeklikler yaratmaktadırlar. Temelde bu bakış açıları neyin çirkin olarak tanımlanacağı ve sanatsal olarak inşa edileceği ile ilgilidir. Her şeyden önce çirkin olan olay veya beden günümüz toplumlarınca görülmek istenmeyen, kaçılan bir şeydir. Bir çirkinliği göstermek ile o çirkinliğe bakan kişinin bakış açısı arasında ciddi bir bağlantı söz konusudur. Örneğin hırsızlık farklı perspektiflerden kimi zaman olumlu kimi zaman ise bayağı olarak verilebilir. Sinema filmleri de sanatçıların bakış açılarını yansıttıkları ürünlerdir. Çirkin için oluşturulan temel bakış açılarını dekadandan bakış açısı, toplumcu gerçekçi bakış açısı ve Kitsch bakış açısı olarak tanımlamak mümkündür (Ulutaş, 2015). Dekadandanlar, çirkinliği aristokratik ve Nietzscheci bir perspektiften görürken toplumcu gerçekçiler ise kapitalist koşullarda ezilen kitlelerin perspektifinden görmektedir. Gösteri sineması olarak adlandırılabilir Kitsch bakış açısından üretilen eserlerin ise pek çok bakış açısında eksik bir gezinti yaptığı ve asıl amacının kitlesel bir satış olduğu söylenebilmektedir. Yukarıda bahsedilen bakış açılarında çirkin beden ve olaylar farklı ele alınmaktadır. Bu çalışmada incelenecek bakış açısı dekadandan bakış açısıdır.

## Estetik Objektivasyon

Sanat eserlerinin ontolojik yapılarını anlatmak için kullanılan "Estetik Objektivasyon" kuramı Hartmann tarafından geliştirilmiştir (Aktaran: Tunalı, 2011: 55). Felsefe tarihindeki pek çok düşünürün de bu kurama katkısı olduğu bilinmektedir. Hartmann sanatla ilgili tüm var oluş tartışmalarını bu kuramı ile çerçevlendirmektedir. Objektivasyon bu anlamda sanatsal üretimi izah etmek için var olan bir şeyin objeleşmesini değil var olmayan bir şeyin obejeleşmesini anlatmak üzere kullanılan bir kavramdır.

Objektivasyonda objeleşmeden değil, bir objektifleşmeden bahsedebiliriz diyen Hartmann, objektivleşme ile zorunlu olarak neyin objektivleşmesi gerektiği sorusunu gündeme getirir. Canlı tinsel varlık, yani kişisel ya da ortak tinin Objektivleşen şey olduğunu ifade eden düşünür, objektivleşmede bir tinsel varlığın zorunlu olarak bulunması gerektiğini ve bu objektivleşen tinsel varlığın, varlık düzeninde yeni bir varlık alanı oluşturduğunu söyler. Bu alan, reel varlık alanı ile ilgili değildir ve onun dışında bulunan bir varlıktır. Fakat bu ilgisizlik ile onun reel varlıkla hiçbir bağlantısının bulunmadığı kastedilmemektedir. Aksine, objektivleşmiş tinsel varlığın reel varlıkla belli düzeyde bir ilişkisi bulunmaktadır. Bu ilişki ontoloji alanına gönderme yapar çünkü tinsel varlığın objektivleşmesi, ancak, reel olan bir var olanda yani bir maddi yapıda mümkün olmaktadır. Bu açıdan, objektivasyon her zaman bu yapıya bağlıdır; Bahsedilen yapı, tinsel bir içerik değildir ve duyulur olarak kavranabilir, nesnel bir reel (maddi) yapıdır (Tunalı, 2011: 54). Daha basit bir ifade ile tinsel yapının var olabilmesi için ön koşul duyulur alana ait bir maddi yapı ile bağlanabilmesidir. Objektivasyon bu anlamda maddi yapı olmaksızın meydana gelmediği gibi tinsel yapı olmaksızın maddi yapının tek başına bulunması ise objektivasyon değil objeleşme olarak yorumlanmalıdır.

Doğada kendiliğinden var olan bir ağaç objeleşme (objection) iken o ağaçtan meydana getirilen örneğin aşk ile ilgili bir heykel ise objektivasyondur. Bu aşk heykeli reel varlık alanı olarak bir kütükten vücut bulur. Fikri ve duygusal bir dünyayı ifade eden tinsel tarafı sayesinde reel varlıktan yani kütüğün obje halinden farklılaşır. O artık bir estetik objektivasyona dönüşmüştür.

İnsan kendinde anlamı olmayan obje ya da doğa olaylarına da örneğin güneşin batışına ya da Everest dağına da bir anlam yükleyebilir ve bunlar insanları duygulandırabilir<sup>1</sup>. Ancak kendinde anlamı olmayan obje veya doğa olayları için bu anlamlar yakıştırılmış anlamlar olup, üretilen anlamlar maddeden zihne değil zihinden maddeye ulaşan bir gerçekliği nitelendirmektedir. Sanat yapıtında ise durum farklıdır. Kendisine üreticisi tarafından bir anlam yüklenmiş olan sanat yapıtının var oluşu bu anlam(tin) ile ilgilidir (Bozkurt, 2012: 51). Bir çiçek için bu çiçek şu anlamdadır demek mümkün değildir. Ancak bir çiçek resmi için bu mümkündür. Çiçek resmedilince kendinde varlık olmaktan çıkarak tinsel bir varlığa dönüşmüştür.

Baumgarten estetik nesne veya sanat eserini akılla bağlantılandırmaktadır. Düşünür aklın mükemmelliğinden pay alan sanat eserinin, aklın karşıtı olarak tanımlanan duyu alanıyla kaynaştığını ifade eder ve bunu yeni bir var oluş alanı olarak tanımlar (Aktaran: Eagleton, 2010: 34). Düşünürün estetiğin bilimsel temellerini atan isim olarak diğer bir yönüyle estetik objektivasyon kavramının yaratımına katkısı da önemlidir. Aklın mükemmelliği ile tasarım ve henüz madde olmayan bir duruma gönderme yapılırken duyum alanı ile aklın birleşimi ile de tasarımın maddeleşmesi anlatılmaktadır.

<sup>1</sup>Reel varlıklardan duygusal anlamda etkilenme durumu için kullanılan kavram *Einführung*'dur.



Hegel kendi yaşadığı çağın öncesindeki dönemlerde sanatın bir manevi ihtiyaç olarak ortaya çıktığını ancak bu durumun değişmeye başladığını bildirmektedir. Öncelikle sekülerleşmenin hâkim olduğu toplumlarda sanatın dini kurumlarla bağlantısının azalması da bu durum için önemli bir parametredir. Yeni dönemde yani modernite de insanın daha yüksek manevi ihtiyaçlarının olduğunu söyleyen düşünür bu yüksek ihtiyaçlar ile düşünme ve yargı unsurlarını ön plana çıkarmaktadır. Bu bir anlamda sanat eserinin dolayımlanmış bir nesneye dönüştüğünü açıklamak anlamına gelmektedir. Hegele göre bir iletişim nesnesine dönüşen sanat eserleri düşünce ve tını nesneleştirmekte ve bunları görünür kılmaktadır (Fraser, 2008: 119-120). Bu anlamda sanat düşünsel ve ruhsal olanın somutlaşmış hali olarak algılanmaya başlanmış dolayısıyla da estetik objektivasyon kuramı için Hegel'in bu düşünceleri önemli bir zemin hazırlamıştır.

Heidegger ise maddesel olan ile bir başka şeyin görünür hale getirilme çabasından söz ederek sanat eserinin nesne oluşuna değinmektedir. Ancak bu nesne oluş nesnenin kendisinin ötesinde bir şey söylemesi nedeniyle diğer nesnelere farklıdır. Sanat eserinin nesne doğası alegori karakteri taşımaktadır. Bu açıdan sanat eserinin maddi yapısı kendinden başka bir şeyi göstermektedir. Eserin nesne oluşu bir temel yapıdır bunun üzerine ise başka ve asıl olan diğer yapı gelerek salt nesne oluş aşımaktadır (Aktaran: Kulka, 2012: 210, Heidegger,2011: 11-12).

Sanat eserinin içerik ve biçim ikiliği veya maddi ve manevi yapıların ontolojik açıdan önemini fark eden düşünürlerden birisi de Nietzsche'dir. Nietzsche (2001) bu ikiliğin birbirleri ile hem farklı şeyler olduğunu hem de birbirlerinden ayrılmalarının mümkün olmadığını Yunan Tragedyası üzerine yazdığı eserlerinde Apollon ve Dionysos üzerinden anlatmaktadır. Apollon<sup>2</sup> ve Dionysosun<sup>3</sup> arasında bir anlaşma söz konusudur. Bu anlaşmada Apollon'a düşen görev, biçimin mükemmelliğinin sağlanmasıdır. Bu açıdan işin nesne kısmı ile ilgili görev Apollona verilmiştir. Apollon biçimi simgeler. Dionysos ise esriğin sağlanması ile görevlidir. Coşkunun duygunun tanrısı Dionysos bir yeniden doğma anı yaratarak insanların insani duygulara ulaşmasını sağlamaktadır. Dionysos insan duygularını yaşamı solduran şeylerden arındırarak dokunuşlar yapmaktadır.

Nietzsche Yunan Tragedyasının yapısı üzerine ele aldığı yazıları vasıtasıyla sanat alanında salt maddesel olanın yani biçimin duygu olmaksızın önemini yitirdiğini, diğer taraftan da esrinmenin yani yaşamı olumlayacak duyguların var olabilmesi için de biçimin mutlak surette Apollonik bir şekilde var olması gerektiğini ifade etmektedir. Bu metinlerdeki en önemli kısım bu iki figürün Apollon ve Dionisus'un birlikteliklerinin mecburi oluşudur (2001:16).

Tüm bu tanımlar sanat eserlerinin varoluşlarını aydınlatma ve estetik objektivasyonun günümüzdeki mümkün tanımları açısından veri sağlamaktadır. Bu tanımların ışığında sanat eserlerinin iki temel katmanın birlikteliği ile var olması durumu çirkinin estetiğini mümkün

<sup>2</sup> Antik Yunan'da şiir müzik ve güzel sanatlar tanrısı (NTV. Mitoloji, 2015: 132)

<sup>3</sup> Antik Yunan Şarap ve esriklilik tanrısı. Toplumsal kaygılardan kurtulma özelliği ile anılmakta. Tiyatronun kurucusu olduğu inancıyla adına Dionysia isminde Antik Yunanda şenlikler düzenlenmiştir. Roma Mitolojisindeki karşılığı Bacchus'tür (NTV. Mitoloji, 2015: 160-162)

kılmaktadır. Taşıyıcı katman yani maddesel katmanın daimi güzelliği ön koşulu ile manevi katman çirkin olabilmektedir.

Bir objektivasyon olarak sinema eserinin maddi yapısı resim veya heykele kıyasla daha çok katman içermektedir. Filme veya dijital ortama kaydedilen görüntüler, sesler, yazılar ve bunların bir arada nasıl kullanıldıkları yani filmin kurgusu, filmin biçimini diğer bir ifade ile bir objektivasyon olarak sinema eserinin maddi kısmını oluşturmaktadır. Pek çok katmanın bir araya gelmesi nedeniyle maddi kısmın biçimsel olarak başarılı olması için ciddi bir emek ve ustalık gerekmektedir. Nitekim maddi kısım manevi kısmın taşıyıcısı konumunda olduğu için gerekli düzeyde estetik bir değer taşımaz ise yaratılacak anlam ve duygu da oluşmayacaktır.

Sinema filmlerinin bir estetik objektivasyon olarak çirkin ile ilişkisi ise elbette manevi katmanın bir çirkinliği göstermesi ile ilgilidir. Çirkinin bir estetik kategori olarak sinemada sıkça kullanıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle modern hayatı anlatan veya modernizmin etkilerini gösteren sinema eserlerinin çirkin olay veya bedenleri sıklıkla objektive ettikleri ortadadır.

### **Bir Estetik Kategori Olarak Çirkin**

Çirkinin de içinde bulunduğu diğer tüm estetik kategorilerin insan ile gerçeklik arasındaki estetik ilişkileri gösterdiğini ve estetiğin güzelin bilimi olmadığını söyleyen Zizz “Estetik gerçekliğin sanatsal özümsemesinin bilimidir” demektedir (2011:150). Bedene yönelik ve doğrudan duygular ile ilgili bir söylem olarak estetiğin sadece olumlu değil diğer tüm duyguları yarabilme potansiyeline sahip kategorileri bulunmaktadır. Bu anlamda günlük kullanımı ile sürekli olumlu olarak düşünülen kavramın aslında sadece güzele indirgenmesi problemlidir. Nitekim estetik bir fenomenin ontolojisi güzel ve onun yaratacağı duyguların dışında örneğin çirkinin yaratacağı duyguları da mümkün kılmaktadır. Bu yaratım ile gerçeklik arasındaki bağlantı oldukça güçlüdür. Sanatsal yaratım bir şekilde duygulanıma neden oluyor ise bir tür gerçekliğin ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Söz konusu durum gerçek ile ilgili olunca ve yukarıdaki iddia ile yani “estetik gerçeği özümsemesinin bilimidir” savından hareketle gerçeğin salt güzele indirgenmesi söz konusu olamaz. Bu konu ile ilgili Kagan'ın (2008: 15) “Estetik güzelin bilimi değildir” şeklinde Zizz'i destekler bir ifadesi bulunmaktadır. Kagan'a göre estetik insanı çevreleyen ve insan eylemi ile ortaya çıkan gerçekliğin sanat alanındaki tüm estetik değerlerin tamamını araştıran bilimdir.

Estetik görüşlerin sistematik olarak ortaya çıkmasından önce ve sonra güzel kadar çirkin olanın da üzerine düşünülmüştür. Ancak estetik kuramcılarının çoğunun estetik olan ile güzeli birbirleri ile aynı görmeleri temelde son derece önemli bir sorunu ortaya çıkarmaktadır. Böylelikle estetik güzel olanı inceleyen bir alan gibi algılanmaya başlanmıştır. Oysaki yukarıda da belirtildiği üzere estetik güzel dışında da sınıflandırılabilen bir yapıya

sahiptir. Estetik ile ilgili bu sınıflandırma "Estetik Kategoriler" olarak adlandırılmakta ve estetik objenin ikili yapısından kaynaklanmaktadır. Bu ikili yapı maddesel olan ile fikirselle (tin, duygu, anlam) yani manevi olandan ibarettir. Estetiğin çirkin olarak ortaya çıkan kategorisi maddesel yapının çirkinliğini değil, tasarımın yani aktarılan olay, olgu veya fikrin ya da diğer perspektiften tinsel kısmın gösterdiği çirkinliği ele alır. Gösterilen çirkinlik olumsuz bir duygu yaratmaktadır. Ancak bu çirkinlik güzel kabul edilebilecek bir temsille başarılı oluşturulan bir göstergeyle sunulmak zorundadır. Estetik kategori olarak çirkin başka bir ifade ile gösterge sistemi gibi değerlendirilirse, gösterenin çirkinliğini değil gösterilenin çirkinliği ile ilgilidir. Çirkin kategorisinde bir eserin değerlendirilmesi için sanatın ve estetiğin maddi değerlerini taşıması gereklidir. Bunu anlatabilmek için en güzel örnek çirkin bir kadının resmedildiği ancak güzel olarak (estetik) tanımlanacak bir resimdir. Çirkin olan resim değil resimde gösterilen kadındır.

Çirkinlik ve sanat ilk bakışta bir araya gelemeyecek şekilde görünen iki kavramdır Zizz' e göre de sanat ve çirkinlik birbirleriyle bağdaşmayan kavramlardır. Bu ifade sanatın salt güzel olanı yansıttığı anlamına gelememektedir ki çirkin de sanatın içeriklerindedir. Sanat eserleri güzel ve çirkin olan şeyleri içerik açısından kapsayabilir. Ancak kapsadığı şey ne olursa olsun sanatta her şey güzeldir. (2011:166).

Sanatta her şey güzel olmak zorundadır ve bu durum çirkin kategorisi için özellikle geçerli bir durumdur. Çirkin kategorisinde kabul edilen bir estetik objektivasyonun nesne veya madde katmanının izleyiciyle iletişime geçecek katman olması nedeniyle sanatsal değer taşıması dolayısıyla estetik bir tavırla meydana getirilmesi gerekmektedir. Bu maddi yapı taşıyıcı bir yapıdır. Tin, Düşünce, kanı, duygu veya anlam olarak ifade edilebilecek manevi katmanın var olması bu maddi katmana bağlıdır. Bu açıdan Çirkin kategorisinde yer alacak sanat eserlerinin manevi katmanının çirkinlikle alakalı olduğunun belirtilmesi gerekmektedir. Örneğin "Laocoon ve oğulları" isimli heykelde<sup>4</sup> heykelin kusursuz maddi yapısı kusurlu ve çirkin bir olayı göstermektedir. Bu heykelin anlattıkları ile ilgili rivayetlerin tamamı heykelin yapıldığı dönem itibari ile olumsuz olay ve sonuçlarını işaret eder. Bu nedenle defalarca taklitleri yapılmış bu heykelin çirkin kategorisine girmesinin nedeni ise manevi katmanının sunduklarıdır. Bu heykele bakarak onun anlam dünyasına girdikten sonra olumlu duygular hissetmek pek de mümkün değildir. Ancak heykelin karşısında onun maddesel yapısının sanat eserini izleyen kişi üzerinde bıraktığı hayranlık diğer bir boyuttur. Bu anlamda hayranlık verecek ustalıkta yaratılmış sanat eserlerinin maddesel yapıları güzellik denilen estetik değeri taşımaktadırlar. Nitekim bir estetik fenomenin ortaya çıkması için gereken dört ana unsurdan birisi maddesel güzelliğin anlatıldığı Estetik değerdir.

Estetik fenomenin ontik bütünlüğünde dört temel yapı taşından söz edilmektedir. Bunları estetik süje, estetik obje, estetik değer veya güzellik ve estetik yargı olarak

<sup>4</sup> Apollon'un rahiplerinden olan Laocoon Truva savaşında Truva atı ile ilgili gerçeği açıklayacağı için Athena tarafından gönderilen bir yılan tarafından öldürülmüştür (Vatican Museums Guide, 2016: 42).

belirlenmektedir. Estetik fenomen veya estetik varlık bu dört yapı taşının birliktelikleri ile var olabilir (Tunalı, 2011: 17-18).

Estetik değer veya güzellik ile anlatılmaya çalışılan sanat eserinin maddi katmanının yani nesnesinin güzelliğidir. Kagan (2008: 129-131) sanat eserinde güzelliğin insan eliyle yaratılmış tüm nesnelere olduğu gibi yaratıcı kişinin ustalığı ile ilgili olduğunu savunmaktadır. Bu durum yüksek düzey bir örgütlenme gösteren bir sistemi işaret ederken sanat yapının güzellikten mahrum kalması durumunda sanat eserinin diğer tüm değerlerinin ortadan kalkması yani sanatsal oluşun sona ermesi durumu söz konusudur. Kagan biçimin kusursuzluğu ve güzelliğinin önemini vurgulamaktadır. Sanat eserlerinde çirkin veya bayağı olan da estetik değer (güzellik) sayesinde kendilerine yer bulabilmektedir.

Güzellik her ne kadar pek çok tanımlamayla ortaya konulmaya çalışılsa bile tam anlamıyla net bir kavram değildir. Bu açıdan çağlara, toplumlara ve öznelere göre değişebilen çok perspektifli bir güzellik anlayışını kabul etmek gerekmektedir. Benzer toplumsal öznellikler yaşayan bireyler için güzellik ile ilgili pratikte karşılaşılan hem fikir oluş ise bu durumun toplumsallıkla bağlantısını kurmamız konusunda bize fikir vermektedir. Özellikle sanatsal güzellik konusunda kimi düşünürlerin takındığı elitist bakış açısı kabul edilemez<sup>5</sup>. Bunun yerine sanatsal güzellik konusunun halen muğlak kalması ve formüllere dönüşmemesi belki de sanatın devrimci ruhu açısından en önemli husustur. Aksi takdirde sanatsal güzelliğin formülize edildiği bir dünyada yeni akımların ve denemelerin kabul görmesi ve dolayısıyla değişim de mümkün olmayacaktır.

Estetiğin salt güzele indirgenemezliği sonrasında çirkin ve sanat ilişkisi bağlamında yanıt bekleyen iki önemli soru ortaya çıkmaktadır. İlk olarak doğa'da veya insan müdahalesi sonucu nesneleşen sanatsal olmayan şeylerde çirkin olarak tanımlanan şey nedir? İkinci soru ise sanat eserinde çirkinlik nedir?

Rosenkranz çirkinini tanımlamaya çalışan araştırmacıların ilkidir. Umberto Eco'nun detaylı çalışması "Güzelliğin Tarihinde" yer alan Rosenkranz'ın çirkin tanımı şu şekildedir:

*En çirkin çirkinlik doğada bizi öğrendiren varlıklar değildir. Bataklıklar, biçimsiz ağaçlar, semenderler ve kurbağalar, patlak gözlerle bize bakan deniz canavarları, iri yarı gergedanlar, fareler ve maymunlar. Hain ve önemsiz eylemlerde, tutkunun kırışık çizgilerinde, sert bakışlarda ve günahlarda budalalığını açıkça gösteren bencilliktir. (...) Çirkinlik göreceli bir kavram olduğu için yalnızca başka bir kavramla bağlantılı olarak algılanabileceğini algılamak zor değildir. Bu diğer kavram güzelliktir. Çirkinlik yalnızca*

<sup>5</sup> Örneğin evrensel güzellikle ilgili görüşlerini ortaya koyan Hume evrensel güzelliğin fark edilebilmesi için iyi duyu organlarının yanında ince zevklere sahip olma hususunda bahseder. Bu durum açıkça Aristokrasiye bir övgüdür çünkü yaşadığı çağda ince zevkleri taşıyan ve taşıma potansiyeline sahip insanlar aristokratlardır. Bu tavır o gün için geçerli görülse bile günümüzde geçerliliğini yitirmiştir (Ferry, 2012:73-78).

*güzellik nedeniyle vardır ve bu onun olumlu terimidir. Eğer güzellik olmasaydı çirkinlikte olmayacaktı. Çünkü çirkinlik yalnızca güzelliğin karşıtıdır (Aktaran: Eco, 2012:136 ).*

Objeleşmiş varlıkların yukarıda belirtildiği üzere kendinde anlamları söz konusu değildir ve insanlar bu varlıklarda bir anlam görüyorlarsa verilen bu anlam tamamen öznelere o varlığa yükledikleri değişken yargılardır. Doğada olan canlı veya cansız varlıklar için üretilen estetik yargılar bu nedenle sorunludur. Kendinde anlamı olmayan varlıkların çirkinliğini tanımlamak için kullanılan ucube kavramı incelendiği takdirde bu sorunun daha net ortaya çıkması mümkündür.

Ucubelik ile ilgi kapsamlı araştırmasında Ancet bu tanımlamaya bir şekilde uyan bazı canlıların var oluşa ilişkin olumsuz bir değere gönderme yaptığını ifade etmektedir. Var oluşla ilişkisi kurulan bu durumda bir norm arayışından söz edilebilmektedir. Bunun nedeni eksiklik veya form olarak problemlili görüntünün yaşama içkin olarak algılanmaması ve normal kabul edilmemesidir (2008). Bu noktada yaşamın devam etmesi adına canlılar için gereken doğal normların dışında bedenleri yargılayanların kendi öznellikleri ekseninde ideal kabul edilen normlar ürettikleri görülmektedir. Oysaki doğada var olan canlıların temel amacı var olmaktadır ve onların güzellikleri ya da çirkinlikleri ile ilgili yargı değişken ve izafidir. Örneğin bir yılanın veya bir fok balığının modern insanın perspektifinden ve ideal güzellik anlayışı çerçevesinden çirkin veya ucube bir canlı olarak tanımlanması problemlidir. Her iki canlı da var olabilmek için gereken tüm doğal normları kendi türleri içinde taşımaktadırlar. İnsan içinde benzer bir durum söz konusudur. Var olmayı başaran bir insanın ucubeliği veya çirkinliği ile ilgili yaratılan yargı değişken ve izafidir.

Sanat eserinde ise çirkin, yarattığı duygunun negatifliği ile güzelden ayrılmaktadır. Güzel genel olarak pozitif bir duyguya hitap ederken çirkin kategorisindeki eser estetik bir haz sunmakla birlikte bu hazzın yönü olumsuz bir duyguyu işaret etmektedir. Eco'nun ifadesiyle reel dünyada hissedilen çirkin sanat alanına aktarıldığında gerçek ve etkili bir sanatsal tasvirle telefi edilebilmektedir. Bu telefi ediliş çirkinin izleyici kitlesi üzerindeki duygulanımının anahtarı konumundadır (2009: 20).

Sanat eseri için manevi katmandaki çirkin veya onun zıddı olan güzelden bahsedildiği zaman sanat eserinin izleyici kitle üzerinde yarattığı duygunun da birbirlerine zıt olduğu görülmektedir. Yani çirkin bir beden veya çirkin bir olayın tasvirlerinin yaratacağı etki ile güzel beden veya olayın yaratacağı etki birlerinin tersidir. Güzel pozitif duyguların yaratımına neden olurken çirkin ise negatif duygular ile anılmaktadır. Bu negatif duygular ise izleyicide bir estetik haz uyandırmaktadır. Bahsedilen hazzın hedonist veya sadist bir haz olmadığı belirtilmelidir. Bu noktada Hartmann'ın (Aktaran: Tunalı, 2011: 39) izleyicide oluşan duygunun gerçek dışı oluşunu vurguladığını hatırlamamız gerekmektedir.

Negatif duyguların oluşması ve bu duyguların gerçek dışı oluşu onun etkisizliğinden ziyade farklı bir doğaya sahip olduğunun göstergesidir. Örneğin çirkinin estetize edildiği her hangi bir filmi izlerken karşılaşılan olay örgüsünün kurmaca olduğu izleyici tarafından bilinmektedir. Bir işkence sahnesini izleyen izleyici için karşılaştığı görüntüler ekrandaki

renklerden ibarettir. Bu açıdan gerçek bir işkence sahnesine tanık olan kişinin duygulanımı ile onu ekranda gören kişinin duygulanımı eşdeğer olamaz. Lakin sanat eserleri ve günümüzde özellikle sinema ile bizlere sunulan çirkin gerçekte karşılaşılan çirkine yakın ve benzer hislerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. İşkence sahnesini izleyen sağlıklı bir ruh sahibinin bundan olumlu hisler ile ayrılması mümkün değildir. Bu olumsuz hisler de estetik haz kavramı ile açıklanmaktadır. Böylelikle estetik hazzın olumsuz da olabileceği vurgusuyla birlikte çirkin karşısında estetik haz alan kişinin çirkinin var oluş ile ilgili yarattığı olumsuzlukları tecrübe etmesi söz konusu olmaktadır.

Sanat alanında çirkinin var oluşunun Antik Yunandaki örneklerine Platon'un devlet isimli eseri aracılığı ile ulaşılabilmektedir. Genel olarak sanatın, duygusal vatandaş üretme potansiyeli üzerine olumsuzlandığı Platon'un eserlerinde, düşünürün bakış açısından çirkin olarak kabul edilen olay veya bedenlere ilişkin daha sert bir tavırla karşılaşılmaktadır. Çirkinin teatral olarak gösterilmesinin olumsuz olacağı yönündeki düşüncelerini Platon şu şekilde ifade etmiştir.

*"O zaman," dedim, "becerikli, erdemli birer erkek olsunlar diye, özenle yetiştirmeye çalıştığımız kimselerin, erkek oldukları halde bir kadını taklit edip canlandırmalarına izin vermemeliyiz; ister genç ister yaşlı bir kadın olsun, erkekle kavga eden ya da tanrılara karşı günah işleyen ve sözde mutluluğuyla şişinip duran ya da bahtsız, acı çeken ve yanıp yakman, hatta hasta, âşık, hamile bir kadını taklit etmelerine müsaade etmemeliyiz." ". Ayrıca, fahişeleri ve köle erkekleri de kölelik yaparken taklit etmemeliler." Demin söylediğimiz insanların tam tersi özelliklere sahip olan, sarhoşken veya ayıkken birbirlerine bağırıp çağıran, küfür eden, birbirlerini alaya alan veya gerek ahbablarına gerekse kendilerine karşı sözle veya eylemle bu türlü saldırganlıklarda bulunan kötü ve yüreksiz insanları taklit etmemeliler (Platon, 2005: 131).*

Platon sanat eserlerini hakikatin taklitlerinin taklidi olarak değerlendirmekte bu yüzden sanat eserlerinin gerçeklikten net bir kopuş sağlayacağını ifade ederken diğer taraftan da insanları duygusal yönde etkilemesi nedeniyle sanat eserlerinin aklın kullanımını olumsuz etkileyeceği düşüncesindedir. Platon'un ideal yurttaşı için duygular tehlikelidir. Bu noktada sanata bakışı genel olarak olumsuz olan düşünürün düşüncelerinin kısmen doğru olabileceğine ilişkin sanat tarihinden örnekler vermek mümkünken onu haksız çıkaracak ve toplumsal açıdan olumlu öznellikler yaratabilme potansiyeli taşıyan sanat eserlerinin bir hayli fazla olduğunu söylemek mümkündür. Platon'un bu olumsuz bakış açısı içinde çirkin olana bakış açısı daha da katıdır. Deliler ve kötü insanların taklitlerinin yapılmasının tüm bu çirkinlikleri meşrulaştıracağı düşüncesini taşıyan düşünür için genel olarak çirkin ise kendisinin Devlet isimli eserinde tanımladığı ideal devletinde görmek istemediği her şeydir. Sonuç olarak bu da bir bakış açısının ürünüdür ve politik bir durumu da işaret etmektedir. Platon kendi yaşadığı çağda bir bakış açısına yerleşerek çirkin olanı tanımlamıştır.

Platon ideal bir insanlık yaratmak istemektedir. Bu yaratım için gereken ideal insansılaştırma durumunu olumsuz etkileyen ve kurulmak istenen ideal devletin içindeki

hayatın ve yurttaşların bozulmasını çağrıştıran şeylerin tamamı düşünür için çirkindir. Bu çirkinlikleri sanatsal tasvirleri ise diğer tüm sanatsal tasvirlerden daha olumsuzdur (2005:137-181-320).

Platon'un genel olarak sanata özelde ise çirkine bu olumsuz tavrının Aristoteles'in felsefesinde başka bir boyuta ulaştığı görülmektedir. Öncelikle Aristoteles Platon'un sanata ilişkin düşüncelerinin bir kısmını kabul etmekle birlikte onun düşüncelerini keskin ve eksik olarak nitelendirmiştir. Aristoteles de Platon gibi sanatı hakikatin dışında bir şey olarak değerlendirir. Sanat gerçek değildir. Lakin gerçek olmaması onun her daim olumsuz bir etki yaratacağı anlamına gelmemektedir. Aristoteles kendisini felsefi mimarisinde odak noktası olan erdem ve aktöre ile ilgili sanatın olumlu etkilerinin de olabileceğini anlatır. Özellikle "katharsis" kavramı bu noktada son derece önemlidir. Çeşitli anlamlar yüklenmeye çalışılan kavram temelde sanatın erdemli yurttaş yaratmada olumlu katkılarının olabileceğine ilişkin inşa edilmiştir. Katharsis Aristotelesin kullanımıyla aslında bir sanat eseri vasıtasıyla haz alan sanat alımlayıcısının aynı zamanda bir şeyler de öğrenebileceği iddiası üzerine kurulmuştur. Bu durumda gerçek olmayan sanatın gerçekliğe pozitif bir etkisinden söz edilmektedir. (Carrol, 2012: 34-35). Çirkin ile ilgili kavrayış da benzerdir. Aristoteles çirkin olanın güzel tasvirlerinin yapılabileceğini söyleyen ve bu nedenle çirkinin estetiğini ifade eden öncülerdendir (Eco, 2009: 16). Bu bağlamda Aristoteles'in Katharsis kavramı kapsamında çirkinin sanatsal ifadelerinin de alımlayıcının eğitimi açısından kullanılabilir olarak değerlendirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Sanat tarihinin her döneminde karşılaşılan çirkinin kapitalizm sonrasında giderek yaygınlaştığını gözlemlemek mümkündür. Bu anlamda güzel pek çok sanatçı ve kuramcı için de kuşkulanacak bir şeye dönüşmüştür. Brecht' in(Aktaran: Acar, 2012: 29) bu kuşkuyu ifade ettiği sözleri dikkat çekicidir: "Estetik açıdan parlak bir biçimde ortaya çıkan eserlerin yanlış olabileceği bir ortamda yaşıyoruz. Güzel olan artık bize kesinlikle doğru olarak görülmemeli. Çünkü doğru güzel olarak duyumsanmıyor. Güzelden ne olursa olsun kuşkulanmalıyız."

Mümkün bir estetik kategori olarak çirkin özellikle modern insan ve sanat ilişkisinde önemli bir konuma sahiptir. Çirkin diğer taraftan ise bir yargı olarak sanat alanında bakış açılarının imgesel bir mücadelesine de işaret etmektedir. Bu durum estetik ve gerçeklik ilişkisi ile çalışmada ele alınmaktadır.

### **Estetik ve Gerçeklik**

Evrendeki fenomenlerin idealar âleminin soluk görünüşleri olduğu noktasında ortak fikir bildiren Antik Yunan düşünürleri evreni ikili bölümler ile ifade etmişlerdir. Duyulur dünyanın önemini yitirmesine neden olan bu görüşün ortaçağ felsefesine de hâkim olduğu bilinmektedir. Bu durum felsefede Kant'ın fenomen tanımı ile değişmiştir. Kant'a göre fenomenler görünüş değil birer belirşir. Bu tanımlama ile görüntü ve öz ayrımını ortadan kaldıran Kant fenomeni belirşir olarak ifade ederek belirenin koşullarına gönderme yapmıştır.

Böylelikle düşünürün fenomeni bu şekilde ifade edişi ile duyumsal alandaki görünüş ve başka bir evrendeki yani duyum alanı dışındaki öz düşüncesi yerine duyum alanına ait beliriş ve yine duyum alanındaki anlam ikilisi ikame edilmiştir. Bu yeni fenomen tanımıyla birlikte gerçeklik ve öznenin bu gerçekliğin inşasındaki konumu gündeme gelmiştir. Gerçekliğin özne tarafından zihinsel bir süreçte inşa edildiğini anlatmaya çalışan bu düşünce fenomenlerin ardında bir öz arama fikrini de değiştirmiştir. Öz veya Kant'ın kendi tanımıyla Noumenon'a ulaşamayacağını bildiren düşünür, fenomenin öznenin zihninde belirdiğini ve özneye verili olan mekan ve zaman da bu belirişin gerçekleştiğini bu nedenle bu belirişin öz ile ilgili değil kendi belirişini koşullandıran koşullara gönderme yaptığını söylemektedir. (Aktaran: Deleuze, 2007: 24-28). Beliriş olarak tanımlanan fenomen için bu yüzden farklı mekan, zaman ve koşullarda farklı ve potansiyel olarak sınırsız gerçekliklere duyum alanında ulaşmak mümkündür.

Fenomen'in beliriş olarak kabulü ve gerçekliğin bu manada özne ve öznenin zihin durumuna hapsolmuşluğu düşüncesi sonrasında ele alınması gereken diğer bir konu sanatsal gerçekliktir. Bu düşünceler temelde maddesel dünyadaki hakikatin fenomenolojik düzlemde öznelliğe dayandığı düşüncesi çerçevesinde ele alındığında sanatçı ve hakikat ilişkisinin de öznelliğe dolayısıyla bakış açılarına hapsolması durumu ortaya çıkmaktadır. Her hangi bir fenomen sanatçı tarafından yorumlanmakta ve objektive edilmektedir.

Kant duyusal olanın özerkliğinin yeniden elde edilmesi durumunu “kavram” ile açıklarken Nietzsche bu durumu hakikat istenci ile dile getirmiştir (Ferry, 2012: 203). Hakikat istenci her türlü hakikate inanmak anlamına gelmemekte ve kim olduğumuzu anlamak, hayatı düzenlemek, kendimizi kandırmaktan kaçınmak, hayatın rahatlığının ötesine<sup>6</sup> geçmek anlamında kullanılmaktadır. Düşünür insanların düşüncelerini yönlendiren ve düşünsel güvenlik sağlayan çeşitli hatalı kavramların hakikatin tam karşısında olduğunu ifade ederek onlara savaş açmaktadır (Williams, 2006: 29). Daima hakikat istenci ile güdülenen insana Sokrates sonrası felsefe ile diyalektikçi<sup>7</sup> yol göstermiştir. Nietzsche ise diyalektikçi karşısına aristokratik bir karakter olan sanatçıyı yerleştirir. Diyalektikçi duyusal olanı yadsır ve düşünsel olana yani sakatlanmış felsefeye yönelirken sanat ve sanatçı ise doğrudan duyusal alanına hitap eder. Platon felsefesinin ters yüz edilmiş hali olarak yorumlanan Nietzsche felsefesinde Platon ve etkisi altındaki düşünürlerin duyusal alanının dışında kurguladıkları hakikatler dünyasının ortadan kaldırıldığı ve hatta bununla birlikte görünümüler dünyasının da kaldırıldığı görülmektedir. Bu noktada duyusal alanının değerinin yükselişi ile felsefe karşısında sanat üstün bir konuma yükseltilmiştir. Bu durumda sanat, Platoncu felsefe ile ulaşılan hakikatin üstünde, hayatın ve varlığın en asli özünü oluşturan güç istencinin en doğrudan ifadesi olarak görülmüştür (Ferry, 2012: 204-206).

<sup>6</sup> Hayatın rahatlığının ötesine geçmek köle ahlakından kurtulmak ile ilgili bir durumdur.

<sup>7</sup> Sokratesçi yöntem diyalektikçi ile diyalog yoluna başvurmuş düşünülür olana yönelmiştir (Ferry; 2012: 203). Hakikati bu yolla tek gösterme isteği de Nietzsche' felsefesinin hakikate bakış açısı ile ters düşmektedir.



Duyumsal dünyada yorumlanan ve bir gerçekliğe sahip olan fenomenler karşısında özneler çeşitli duygulara ulaşabilirler. Fenomenin bize hissettirdikleri karşısında oluşan yoğun duyguların elbette aynısı değil ama benzerleri ise duyum alanındaki bir fenomenin estetik fenomene çevrilmesi ile ortaya çıkabilmektedir. Sanatın gerçekliği ve hayatın gerçekliği bu anlamda nitelik olarak birbirlerinden ayrılmaktadır (Demir,2012: 78). Yukarıda da belirtildiği gibi sanat yoluyla ulaşılan duygular vasıtasıyla estetik haz kavramı mümkün olabilmektedir. Bu kavramın gerçeklikle ilişkisi ise duyum alanında birebir bir fenomeni tecrübe etmek yerine o fenomenin sanatsal tasvirleri vasıtasıyla gerçekliğe ulaşmakla ilgilidir. Sanatla hakikate ulaşmanın verdiği haz olarak da yorumlayabileceğimiz bu süreç özellikle gerçek hayatta fark edemediğimiz ve bir özne olarak fikirsel veya duygusal açıdan gerçeklik yaratamadığımız, karşılaşmadığımız, tecrübe etmediğimiz veya karşılaştığımız bile algılayamadığımız ya da yorumlayamadığımız fenomenler ile ilgili kurulan sanatsal gerçekliğe katılmak ile ilgilidir.

İnsanın hakikatinin ortaya çıkarılması için gereken aracın politika değil sanat olduğunu belirten Nietzsche<sup>8</sup>, bireyin dar kişisel bakışının ötesinde bir bakışı ve Dionysosça bir iç görüyü ancak sanatla elde edebileceğini ifade eder. Düşünür hakikat olarak sanatın insan oluşla ilgili koşulları sunmanın ötesinde aynı zamanda var oluşun dehşetine ve bir yandan da saçmalığına anlam ve önem atfetmemizi sağladığını bildirmektedir. Sanatın hakikatini politikacıların yaratacağı hakikatten üstün gören düşünür, insanların ihtiyaç duyduğu şeyin şiddet içeren politik devrimler olmadığını ve insanlığın "tin" i bir kültür anlayışı üzerinden temellendirmeye ihtiyaçları olduklarını söylemektedir. Nietzsche' insanı değiştirmek için kültürel bir devrime işaret etmekte ve bu noktada sanatın hakikatle ilişkisi kapsamında kendi geliştirdiği ahlak<sup>9</sup> anlayışına da gönderme yapmaktadır (Aktaran: Pearson, 2011: 21).

Modern insanın bu bağlamda sanata diğer tüm çağlardan fazla ihtiyacı olduğu iddia edilebilir. Nitekim modern hayatın karmaşıklaşan süreçleri karşısında çaresiz kalan özne için karşılaştıkları fenomenleri tanımlama ve hissetme konusunda sanatın bir tür ilaç etkisi yaratacağı aşikârdır. Gerçekliklerin kurulması için gerekli fikirsel süreçlerde sorun yaşayan modern insanı tanımlamak için üretilen kavramlardan birisi olan yabancılaşma kavramının bu durumu açıklama noktasında çalışmaya katkısı olacaktır.

Marx'a göre yabancılaşma, insanlar ve ürettikleri arasındaki doğal bağlantının çöküşüdür, insanları parçalara ayırırken birbirlerine karşıda bariyerler koymasına neden olmaktadır (Aktaran: Ritzer, 2012: 29-30). Yabancılaşma kavramı temelde bir bilgi, fikir ve anlam problemine bunun sonunda da hissizliğe işaret etmektedir. Fenomenleri tanımlayamayan özne için bu nedenle hakikat çarpıtılmaya müsait ve muğlaktır. Benzer durumu Nietzsche ise yabancılaşma kavramını kullanmadan ifade eder.

Nietzsche öznelerin fenomenlerle ilgi kendilerine sunulan bilgiden fazlasını talep etmemeleri nedeniyle bir ruh dinginliğine ulaştığını ancak çoğu zaman ise içlerinde

<sup>8</sup> Dünürün sanata atfettiği bu özellikler ve sanatın kabul gören "iyinin ve kötünün" üstünde toplumları birleştirici olması gibi diğer özellikler Antik Yunan Tragedyası temel alınarak ortaya konulmuştur.

<sup>9</sup> Özellikle efendi ve köle ahlakı kavramları bu noktada önemlidir çalışmanın ilerleyen kısımlarında bu kavramlar üzerinde durulmuştur.

buldukları cehalet nedeniyle hata yapmaya müsait olduklarını söylemektedir. Cehalet ve sonunda oluşan vahşi kişilikleri sakinleştirmenin yegâne koşulunun daha çok bilmek olduğunu ifade eder (2011a: 71). Marx tarafından yabancılaşma olarak tanımlanan durum Nietzsche'de nihilizmin bir sonucu olarak belirlemektedir. Nihilizmin hâkim olduğu toplumsal koşullarda fenomenlerin kitlelerce yorumlanması bilgi eksikliğine de bağlı olarak sorunludur. Bu nedenle ister yabancılaşma kavramı ile ister nihilizm ile açıklansın fenomenle ilgili sorunlu yorumlamalara neden olan durum öncelikle diyaloglarla işleyen düşünce sistemleri ile ilgilidir. Düşünce sistemlerinin bu denli sorunlu olması birbirlerini etkilemeleri nedeniyle duyguların da problemlili oluşmasına neden olmaktadır<sup>10</sup>. Bu sorun çoğunlukla modern ve sonrası çağda duygusuzluk veya hissizlik olarak ortaya çıkmaktadır.

Anestetik (anestezi) kavramı günümüz insanının duyum alanına olan tepkisini açıklamak açısından önemlidir. Bu kavram nihilizmi yaşayan veya diğer perspektiften yabancılaşmış kişi için fenomenlerin silik veya anlamsız olmasını dolayısıyla da bir hissizleşme durumunu anlatmaktadır.

Toplumsal yapı ve bu yapıya uyumlu geliştirilen söylemlerin yarattığı yabancılaşma ile kuşatılmış özne için sanat bir kurtuluş umududur. Yabancılaşmamış bir bilme halinin ortaya çıkması için sanat bir ön koşul olarak görülmelidir (Eagleton, 2010: 16-17). Bu bilme halinin, evreni kendi dışımızda kavrama, farklı bakış açıları gezerek kendimizin fenomenlerle olan ilişkisi dışında yeni gerçekliklere ulaşabilme ve anestetik hayatın etkilerinden kurtulma şeklinde ifade etmek mümkündür. Nitekim sanat ile ilgili bu durum Proust tarafından da ortaya konulmaktadır. Proust (Aktaran: Delueze, 2004: 50) bir insanın kendisinin yarattığı gerçekliğin dışına çıkabilme durumu noktasında sanatı işaret etmektedir. Sanatın etkisi diğer insanların fenomenleri nasıl değerlendirdiğini göstermek suretiyle başlamaktadır. Böylelikle kendi anlam dünyamıza ve zihin hapishanelerimizde sıkışmış bizler sanat sayesinde çeşitli dünyalara seyahat edebilir bakış açıları gezinebiliriz.

Fenomenin bir beliriş olarak öznenin zihni ile ilgili olduğunun kabul edilmesinden sonra öznenin konumuna göre hakikatin oluşması konusunda bakış açıları belirleyici bir konuma yükseldiği ifade edilmelidir. Bu noktada fenomen bakış açıları ve konulanma noktalarında yorumlanan bir şeydir. Karşılaşılan fenomenin sanatsal ifadesi ise öncelikle fenomenin duyum alanında belirışı ile ilgilidir. Duyum alanında sanatçının bakış açısına göre beliren fenomen ve onunla ilgili gerçek daha sonrasında sanatsal bir ifadeye dönüşmektedir.

Sokaklarda yaşayan evsiz insanları düşünelim ve bu insanlarla ilgili bir film ortaya koymak için senaryo oluşturalım. Çekeceğimiz film için evsizler ile ilgili pek çok bakış açısından binlerce gerçekliğin yaratılabileceğini söylemek yanlış olmayacaktır. Örneğin L. Bunuel "*Viridana, 1961*" isimli eserinde evsizleri son derece problemlili var oluşlar olarak göstermektedir. Orçun Benli'nin "*Bu Son Olsun, 2012*" isimli filminde ise evsiz olarak

<sup>10</sup> Duygu ve düşünceler arasındaki bu bağlantı Spinozanın duygulanım ilgili düşüncelerine dayandırılmaktadır. Öyle ki basit düzeyde fikirler duyguların oluşabilmesi için bir ön koşul olarak ifade edilmiştir (Spinoza, 2009).

gösterilen katakterler kimi zaman bilge, kimi zamanda sempatik olarak sunulmuştur. Bir başka filmde ise evsiz insanların kader kurbanı oldukları ve hepsinin birer hayatları varken bu duruma geldikleri gösterilebilir. Bir fenomen olarak evsizler bu noktada bakış açılarınca önce sanatçıların zihinlerinde bir gerçekliğe sahip olacak akabinde ise sanatçı tarafından bu gerçeklik tüm manevi özellikleri ile objektive edilecektir.

Bakış açıları gerçekliğin özellikle sanatsal gerçekliğin oluşmasında son derece önemlidir. Tek ve aynı fenomen, farklı bakış açılarından sunulduğunda birçok farklı gerçek oluşmaktadır. Bu durum diyalektik düşüncede perspektifsel öge olarak tanımlanmaktadır. Şeylerin belirleşmelerinin bakan kişiye göre değişebileceğini anlatan perspektifsel öge her bakış açısının eşit değere sahip olmadığını bildirir (Ollman,2011: 36).

Estetik fenomenin bakış açıları ekseninde hakikatler yaratması ve alımlayıcıya bu hakikatleri duygu düzeyinde sunması durumu perpektifsel öğede bahsedilen her bakış açısının eşit olmaması durumundan ötürü estetik fenomen iki tarafı kesin bir bıçak gibi düşünülmelidir. Bu durum karşısında özellikle günümüz medyasının kitleleri nasıl yönlendirdiği düşünüldüğünde estetik kavramının olumlu ya da olumsuz bir kavram olmasının ötesinde insan ile hakikat arasındaki ilişkileri düzenleme potansiyeli sahip bir olgusal duruma işaret ettiği üzerinde durulmalıdır. Hakikat yaratma ve etkileme gücüne sahip olan sanat eserleri için çirkinliğe yönelik bakış açılarını üç temel bakış açısı ile ifade etmek mümkündür.

Bunlardan ilki "Kitsch" bakış açısıdır. Aslında Kitsch'in bir bakış açısı olarak yorumlanması da sorunlu kabul edilebilir. Çünkü diğer bakış açılarından farklı olarak Kitsch belli felsefi sistemlere bağlı değildir. Başka bir ifade ile net bir bakış açısı olarak ifade edilemez ve muğlaktır.

Aslında Bir kavram olarak Kitsch'in akademide ortak bir tanımı bulunmamakta ve kavram daha çok estetik yetersizlik olarak algılanmaktadır. Bu durum elbette son derece tartışmalıdır lakin kavram daha çok geniş kitleleri etkilemeyi başaran ticari işler için kullanılmaktadır. Bu ticari işler sanat eserine benzese bile bir şekilde sanatsal olandan uzak olarak algılanmaktadır. Diğer taraftan ise Kitsch ile ilgili yaygınlaşan olumsuzluğu kabul etmeyenlerinde sayısı bir hayli fazla ve kavramı yeni bir modern estetik kategorisi olarak değerlendirenler de söz konusu (Kulka, 2014: 25-41). Bu çalışmada çirkinliğe yönelik bakış açılarından bir tanesi olarak Kitsch'in seçilme nedeni ise kitlelerin beğenisini kazanan ticari sinemayı anlatmak için kavramın uygun görülmesidir. Kitsch bakış açısından üretilen sinema eserleri bu çalışmada bir obejektivasyon olarak maddi yapısı sanat eserlerine benzeyen ancak manevi yapısı boşluklu ve sabun köpüğü niteliğinde değerlendirilmiştir.

Diğer tarafta ise fikirsel boyutta düşünce sistemlerinin etkisindeki bakış açılarından söz edilebilir. 19. Yüzyıl sonrasında çirkin sanatta iki temel bakış açısıyla objektive edilmiştir. Bu bakış açıları "dekadan ve toplumcu gerçekçi bakış açılarıdır. Dekadanlar toplumsal çöküşmenin sonucunda ortaya çıkan çirkinle ilgilenmişlerdir. Çirkin dekadanlarda yadsınmamış tam tersine olumlamıştır. Burjuvanın kültüre ve siyasete derin etkisi ve yarattığı

bunalım sonucunda dekadanlara göre ortaya çıkan aşağılık ve bayağılık ve bir tür hastalık dekadan sanatçılar tarafından natüralistçe bir haz ile işlenmiştir. Toplumcu gerçekçi sanatçılar dekadanlara kıyasla kendi bakış açılarından çirkin olanın kökünden kazınması için sanat üretmişlerdir (Kagan, 2008:132-134). Toplumcu gerçekçiler Marx'ın etkisinde sanat üretmiş ve işçi sınıfının perspektifinden fenomenleri değerlendirmişlerdir. Gerçekçi sanatçıları eleştiren Brecht'in (2006:163) çağrısı toplumcu gerçekçilerin bakış açılarını ve bu bakış açısına göre nasıl eserler üretmeleri gerektiği konusunda bir çeşit kılavuz niteliği taşımaktadır. Düşünür gerçekçi sanatçıların egemen düşünce ve bakış açılarından çıkararak insan hayatı için temel problemleri gören ve bu problemlerin çözümleri için çalışan işçi sınıfının penceresinden dünyayı görmeleri gerektiğini salık vermektedir.

Yapılan bazı tanımlarında, ideolojinin imgesel bir mücadele alanı olduğu belirtilmektedir. İmgelerin anlamları ile ilgili olan bu mücadelede farklı bakış açıları imgelerin anlamlarını sabitlemeye veya değiştirmeye çalışmaktadır (Eagleton, 2005: 176-202-203). Estetik ve hakikat arasındaki bağlantı ise bir yandan da bakış açıları arasındaki mücadeleyi ortaya koymaktadır. Bu anlamda bakış açılarınca yaratılan ve farklı hakikatler ortaya koyan sanat eserlerinin imgesel alanda bir mücadele içinde olduklarını ifade etmek gerekmektedir. Ayrıca bu bakış açılarının en azından temelde ne olduklarının belirlenmesi son derece önemlidir. Gerek izleyici gerekse sanatçı adaylarının bakış açılarını bilmeleri öncelikle Kitsch olarak ifade edilen ve var oluş olarak sorunlu eserlerin en azından bilinçsizce üretilmesini engelleyecektir. Bu çalışmada çirkin üzerine gerçeklik üretme çabasındaki bakış açılarından bir tanesi olan Dekadan bakış açısı incelenecektir.

### **Dekadan Bakış Açısı İle Sinemada Çirkinin Estetiği**

Nietzsche hakikatin bulunacak veya keşfedecek bir şey olmadığını aksine yaratılması gereken bir şey olduğu konusunda ısrarcı bir tavır sergilemektedir. Bu durum düşünür tarafından belirlenmiş bir bilince ulaşmadan ziyade etkin bir belirleme olarak ifade edilmiştir (Aktaran: Pearson, 2011:34). Dekadanlar kendi yaşadıkları yüzyılın siyasi, toplumsal ve kültürel dokusunun etkisinde hakikati yaratma mücadelesi vermektedir. Özellikle Nietzsche felsefesinin yoğun bir şekilde belirlediği dekadan bakış açısını, Bergson ve Shopenhauer'in felsefeleri de etkilemektedir.

Dekadan bakış açısına sahip sanatçılar tanık oldukları pek çok olay olgu ve bedende bir çöküşmenin ve yozlaşmanın yarattığı çirkinini görmektedirler. Fenomenlerin onlara bu denli çirkin olarak belirmesinin ana nedeni var oluş karşısındaki konumlanma noktalarıdır. Bu açıdan dekadanların var oluş ekseninde tanımlanması ve bunun sanatsal olarak yeniden yaratılması noktasında Nietzsche'nin düşüncelerinin dekadan sanatçıların bakış açılarını ve konumlanma noktalarını belirleyen en önemli unsur olduğu ifade edilmelidir. Nietzsche (Aktaran: Pearson, 2011:37) bizzat kendisi dekadan bakış açısında olan kişileri dekadant olarak tanımlamıştır. Bu tanım dekadant kişinin eleştirel konumuna dikkat çekmektedir.

Yaşamın solmasına neden olan düşünceler ve inançlar karşısında kendi felsefesini inşa eden Nietzsche özellikle ikili bölümler ile duyular vasıtasıyla algıladığımız dünyanın değersizleştirildiği düşünce sistemleri ile açık bir savaş içindeydi. Gerçekliğin duyum alanı dışında aranmasını öneren Antik Yunan düşüncesinin Ortaçağ ve hatta Nietzsche'nin yaşadığı dönemde bile etkili olması ve felsefi düşünce sistemlerini yoğun şekilde etkilemesi düşünürün bu savaşındaki önemli bir başlangıç noktasıdır. Vattimo (2005:125), Nietzsche'nin bu açıdan felsefe tarihindeki diğer düşünürlerden farklı olarak Platon tarafından ortaya atılan ve yoğun etkisi olan ikili bölümleri (fenomen-öz) reforme etme girişiminde olmadığını tam tersine felsefede hakim olan bu düşünce sistemini tersine çevirdiğini dile getirmektedir. Deleuze (2010: 24) ise Nietzsche'in gerçekleştirdiği bu tersine çevirmeyi destekleyerek Antik Yunan'dan tüm felsefi sistemlere ve hatta din felsefelerine sirayet eden düşüncenin yaşamı engellediğini, sakat bıraktığını ifade etmektedir.

Düşünce sistemleri yaşamı nasıl algılayacağımız noktasında oldukça etkin unsurlardır. Bu düşünceleri bir filozof gibi izah edemesek bile sistemler bir şekilde geniş halk kitlelerine ulaşmayı başarır ve fenomenlerin nasıl algılanacaklarını belirler. Platon'un hiç ismini bile duymamış bir kişinin evreni Platon'un tarif ettiği şekliyle ikili bir yapıyla algılaması bunun için önemli bir örnektir. Bu anlamda felsefe alanında gerçekleştirilen tartışma aslında sadece özel bir alanla ilgili değil tüm hayat ve insanların genel tutumları ile ilgilidir. Bu tutumun inşası ve anlam dünyası arasındaki bağlantı noktasında karşımıza "Nihilizm" kavramı çıkmaktadır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi kendinde anlamı olmayan evrenin anlamsızlıkla anlamlandırılması olarak ifade edilebilecek olan hiççilik (nihilizm) Granier'in (2005: 35) ifadesiyle duyularla algıladığımız bu dünyanın yanıltıcı olduğu ve hiç bir anlamının olmadığı şeklinde bir umutsuzluğun ve kaygının dikta edilmesi anlamına gelir. Nihilizm değerlerin değerlerini yitirmesi ile ilgilidir.

Hiççilik, Dünyayı deneyimleyişimiz ile bu deneyimimizi yorumlamak için başvurduğumuz katılım yoluyla bize miras kalan kavramsal aygıtımız arasındaki karşıtlığın bulunduğu bir durumu tanımlamaktadır. Geleneklerin veya ahlakın ayakta tutamadığı ahlaksal bir krizi tanımlayan bu durum temel bir dönüşümün yaşandığı her hangi bir dönemi anlatmaktadır (Pearson, 2011:57). Duyumsadığımız dünyanın değişmeye başlamasıyla alışık olduğumuz anlamlarının anlamını yitirmesi çöküşmenin temel nedenidir. Çöküşme ile ilgili karşılaşılan tüm fenomenler bu açıdan nihilizmin ürünüdür. Dekadanlar nihilizmin bu etkisi üzerine yoğunlaşırken aynı fenomenler toplumcu gerçekçiler için bir sistem sorunu veya ekonomi politik bir sorun olarak yorumlanmıştır. Dekadanları özellikle hiççiliğin hâkim olduğu alt sınıflar ile ilgili düşünceleri ile toplumcu gerçekçiler arasında taban tabana bir ayrılık olduğu ortadadır. Dekadan bakış açısında yozlaşmanın en yoğun yaşandığı ve giderek yayılmaya başladığı yer alt sınıflar olarak görülmektedir. Alt sınıfların bir şekilde çöküşmeyi tüm sosyal sınıflara bulaştırdıklarını düşünen dekadandanların bu bakış açısı da Nietzsche vari bir bakış açısıdır.

Dekadanların bakış açısını biçimlendiren Nietzsche' in temel problemlerinin başında insan oluş ve ahlak gelmektedir. İnsan oluşa aristokratik bir perspektiften bakan düşünür ahlakı da aynı şekilde kategorize etmektedir ve böylelikle çöküşmenin tanımlanmasını

kolaylaştırarak "Köle ve aristokratik ahlak" kavramları ortaya çıkar. Köle ahlakı basiti, bayağıyı ve kötüyü işaret ederken, aristokratik ahlak yüce bir ahlak olarak tanımlanmaktadır.

Yaratıcı ve Dionysosçu Efendi ahlakı, güç için çabalama ile ilgilidir. Bu ahlaktaki hareket noktası güç, dayanıklılık, sağlık, mutluluktur ve Nietzsche tarafından soylu ahlakı olarak da tanımlanır. Köle ahlakı ise edilgin ve savunmacıdır. Köle ahlakında ıstırabı bastıran her şey bu ahlakı taşıyan insanların toplu şekilde özgür olmamaları ve acı içinde olmaları nedeniyle iyi olarak değerlendirilir. Nietzsche Efendi ahlakını yaşamı yükselten güç olarak görür. Köle ahlakı ise yerinde sayan savunacı ve yaşamın yükselmesini engelleyen bir yapıya sahiptir. Bu nedenle Nietzsche felsefesinde soylu ahlakı ciddi şekilde savunulmaktadır (2006: 334-335).

Köle ahlakı daha başta kendi olmayana, farklı olana hayır der diyen Nietzsche eyleme geçmek için bu ahlakın hep dış bir iticiye ihtiyacı olduğunu ifade etmektedir. Bunun için yaratıcı gücü sorunludur. Köle ahlakına sahip kişinin ruhu şaşırır, gizli yolları ve arka kapıları sever, nasıl sessiz kalacağını, unutmayacağını, bekleyeceğini, geçici olarak kendini küçültmeyi, alçak gönüllü olmayı bilir ifadeleri ile düşünür bu ahlaka sahip kişilerin güvenilmez olduklarını anlatmak istemektedir. Ayrıca hınç duygusuna sahip bu tür birden soylulardan daha kurnaz olur ve hıncını almak için eyleme geçer. Nietzsche Soylu insan için ise; kendisine yapılan kötülüğü unuttur, düşmanını sev yasası geçerliyse sadece onun için geçerlidir demektedir (2011:53-54). Köle ahlakı ve efendi-soylu ahlakı üzerine daha pek çok şey yazmak mümkündür. Nietzsche'in övgüyle bahsettiği soylu ahlakının modern çağlarda aristokrat olarak tanınan kişilerin ahlakı olmadığı ve bir tür idealleştirme durumu olduğunun belirtilmesi gerekmektedir.

Nietzsche gerek çöküşte olduğunu söylediği Hıristiyan inancı gerekse toplum tarafından iyi ve kötüyü belirleyen ve onun yaşadığı çağda sorunlu bir hal alan hâkim ahlakın veya köle ahlakının duyumlu insan var oluşunu yerdüğünü yani bir hakikat yaratarak duyumsal alanı önemsizleştirdiğini böylelikle oluşan kültürün ise insanı bir "hasta hayvana" çevirdiğini söylemektedir. Kendisinin de bu hastalığın içinde olduğunu itiraf eden düşünür hastalıkla baş etmenin de bu itiraftan geçtiğini söylemektedir. Kişinin sağlıklı veya çöküşen bir çağda doğup doğmaması onun elinde değildir. Ama gereken şey kişinin kendi çağının arzularını fark etmesidir. Kişinin kendi çağını alt etmesi, kendi çağına tiksinti duyması ve bu çağdan duyduğu acıyı yenmesi gerekir diyen düşünür bu anlamda kendini bir dekadant olarak tanımlar. Böylelikle hem hastalıklı hem de dekadant olmasından ötürü sağlıklı bir tavrının olduğu da vurgulamaktadır (Aktaran: Pearson, 2011:39-112)

Nietzsche dekadansın ayrıca bir tür salgın hastalık olduğu düşüncesindedir. Bu hastalığı tanımlarken dekadansın genelleşerek zayıfların güçlüler üzerinde tahakküm kurmaları durumunu anlatır ve bunun bir kaos, bir felaket olduğunu dile getirir. (Granier, 2005: 36). Bu durum köle ahlakının yaygınlaşması ile doğrudan alakalıdır. Düşününün yaşadığı dönemde zayıfların güçlüler üzerinde kurduğu tahakküm işçi sınıfını ve burjuvayı işaret etmektedir. Nietzsche işçi ve burjuva sınıfını çöküşmenin temel sorumluları olarak

görür. Hatta düşünürün özellikle işçi sınıfına yönelik eleştirileri o kadar ağırlaşır ki bu sınıfın yarattığını söylediği yozlaşmanın çözümü için işçi sınıfının göç ettirilmesi gibi bir çözüm üretir (2009:159). İşçi sınıfının şehirlerde giderek çoğalması ve bir süre sonra da burjuva ile birlikte devlet yönetimlerine bir şekilde talip olması o dönemin aristokratları açısından bir tür yıkım olarak yorumlanmıştı. Nietzsche'nin perspektifinden çöküşmenin nedenlerinden birisi de siyasi olarak aristokrasinin gücünü kaybetmesi denilebilir. Bu güç kaybı ile toplumsal yapının değişime uğradığı ancak, bu değişimin çok da olumlu olmadığı belirtilmektedir. Nietzsche (Aktaran: Granier, 2005: 37) dekadansın bu süreçte tüm uygarlığın bir hastalığı haline geldiğini ve güçlülere kadar herkesin bu salgında hastalandığını söyler. Bunun yaygınlaşmasında ise kullanılan aracın eğitim olduğunu bildiren düşünür, eğitim bir hile olarak insanın ahlakını iyileştirme bahanesiyle çöküşmenin eğitimi olmuştur ve insanı evcil, uslu vasat sürü hayvanlarına dönüştürmeye çalışmaktadır der. Din adamları bu durumun başındaki kişilerdir. Bu bir tür sistematik evcilleştirme ve günah ideolojisi vasıtasıyla işler.

Yukarıda bahsedilen evcilleşen ve nihilizmi farkında olmadan içselleştiren kitlelerin o dönemde siyasal olarak destekledikleri sistem parlamenter demokrasidir. Bugünkü ulus devletlerin yapılanmaya başladığı bu süreç tarihin önemli değişimlerinden bir tanesi olarak adlandırılabilir. Monarşilerin cumhuriyetlere evrildiği bu siyasal süreçte Eco'ya (2009: 350) göre dekadansın yeni demokratik idealleri düşman olarak algılamışlardı. Sanat için sanat fikrinin benimseyen bu sanatçılar hastalık olarak gördükleri yapıyı sanatla düzeltme gibi bir isteğe de sahip değillerdir. Zizz'e (2011: 211) göre sanat için sanat anlayışını benimseyen dekadansın bakış açısı kentsoylu kültür bunalımını yansıtan, biçimci ve modernist okullar ve akımlar tarafından benimsenmekteydi. Dekadansın bakış açısından üretilen estetik görüşler çöküşme halindeki toplumsal yaşam karşısında bağımsız ve biçimin başat olduğu bir sanatı desteklerken yaşadıkları çağda karşılaştıkları bireyciliğin ve ahlaksızlığın estetize edilmesi eğilimini taşımaktaydılar.

Çirkinliğin tarihi isimli eserinden Eco (2009: 352) dekadansın ve yukarıda anlatılan süreci şu Paul Verlaine üzerinden şu şekilde göstermiştir:

*Makine ve pozitif bilimin zafer çağı aynı zamanda dekadancılığın da zaferiydi. Güzelliğin resmetmeye değer tek şey olduğu ve dandilerin hayatın kendisinin sanat olduğu yönündeki inancı yeni bir estetik inanç olarak şekil aldı. Yorgunluk şiirinde Paul Verlaine, kendi çağını Roma ve Bizans'ın çöküş dönemiyle karşılaştırdı: Söylenecek her şey söylenmiş, tüm zevkler denenmiş, tortusuna kadar içilmişti ve hastalıklı bir medeniyetin durduramayacağı çevremizde saklanmış barbar kavim ufukta belirmişti. Yapılacak hiç bir şey kalmamıştı...*

Eco dekadansın sanatçılardan Paul Verlaine için tiksindiriciliğin ressamı, en kötü olana meyilli şeklinde bir açıklama eklemiştir. Ayrıca sanatçı için ucuz batakhanelerin, çürük ve acı tütünün, mezberelerin, düşkünlerin evinin kokularından heyecan duyduğunu yazmaktadır. Diğer bir dekadansın Baudelaire için ise Eco, sanatçının *Leş* isimli eserinde mide bulandıran şeylere övgü düzdüğünü belirtmiştir. Dostoyevski ve Prost da o dönem dekadansın özellikler taşıyan ve özellikle çirkine yönelen sanatçılar olarak görülmektedir (2009: 353). Zola (Aktaran: Casou, 1999: 293) 1866 yılında kendi beğenisinin çağın koşullarından dolayı yozlaştığını itiraf

etmiştir ve çöküşmeden ve onun sanatsal ifadelerinden haz aldığını söylemiştir. Bunun nedeni olarak ise yaşadığı çağın insanı olduğunu ve önceki çağların şatafatlı sanatının bu çağda artık geçerli estetik hazzı yaratamayacağını ima etmiştir.

Zola'nında sözlerinden anlaşılacağı üzere klasik sanatın işlediği konular ve özellikle yüce oluşla ilgili ele alınan her şey çöküşme süreci olarak tanımlanan ve kapitalizmin gerek ekonomik gerekse siyasal alandaki hâkimiyetini arttırdığı 19. yüzyılın ikinci yarısında dekadan sanatçıların hiç de ilgilerini çekmemiştir. Dekadanların tavrı çağın insanı olmak, bu çağı Nietzsche vari bir bakışla yorumlamak ve karşılaştıkları fenomenleri özellikle bunalım yaratıcı düzeyde çirkin ve bayağı olarak yorumladıkları şeyleri hiç bir toplumsal amaç gözetmeksizin sanat alanına taşımak olmuştur. Çöküşmenin veya yozlaşmanın önlenemez artışı ve toplumsal olarak eskiye dönüşün<sup>11</sup> imkânsızlığı dekadan sanatçıların gözünde çirkinin kaçınılmaz oluşunu sağlamıştır. Yaşadıkları bunalımlı atmosferde bakış açıları nedeniyle çirkin, sanatlarının önemli bir parçası olmuştur.

Dekadanlığın ortaya çıkışı ve tarihsel anlamda bir süre devam ettikten sonra ortadan kalktığına yönelik ifadeler bakış açısı anlamında dekadanlığın sona erdiğini söylemek için yetersizdir. Sanat alanında kendilerini 19. yüzyılda dekadan olarak tanımlayan gurup gibi bugün bir akım veya birliktelikle karşılaşmasak bile 19. yüzyılın dekadan bakış açısının bugün de özellikle sinemada devam ettiği örneklerle sıkça karşılaşılmaktadır. Calinescu (2013:225) ise günümüz İtalya'sında dekadan bakış açısının net bir şekilde devam ettiğini hatta "dekadensitimo" ismiyle antihümanizma ve bireyci tavrın ele alındığı ve Nietzsche temelli bir estetik kategorinin bulunduğunu ifade etmektedir.

Bu durumda 19. Yüzyılın çok sonrasında bile farklı koşullarda ve farklı toplumsal yapılarda bir çöküşmenin olup olmadığı sorusu günümüzdeki dekadan bakış açısının sanat alanındaki izlerini takip etmek açısından son derece önemlidir. Öncelikle çöküşme kavramını yukarıda da belirtildiği üzere hiççilik üzerine kuran dekadanların hiççiliğin halen dünya üzerindeki egemenliği nedeniyle var olma ihtimalleri gözden kaçırılmamalıdır. Diğer tarafta ise evresel değerlerin yerle bir edildiği modern ve post modern etki altındaki bir dünya da halen ciddi ahlaki<sup>12</sup> buhranların yaşandığını kabul etmek için dünya üzerinde her hangi bir yerde sadece bir kaç dakika haberleri izlemenin de yeterli olacağı ortadadır. Çağımızın pek çok sorunu olması ve bu sorunların kaynağının ve çözümünün bulunması noktasında günümüzde de halen düşünce sistemlerinin ekseninde bakış açılarının ideolojik bir mücadele verdiklerini söylemek mümkündür. Sanat alanında bu sorunların ortaya çıkardığı çirkinliği ele alan sanatçılarda bu bakış açılarına göre çağdaş sanat eserini üretmekte. Bu anlamda özellikle günümüzde post-modernist ve post yapısalcı teoriler üzerindeki etkisi tartışmasız olan Nietzsche'nin sanat alanında da halen bir gurup sanatçıyı özellikle sinema yönetmenlerini derinden etkilediğini ve böylelikle dekadan bakış açısının halen çirkinin sanatsal ifadesinde geçerli olduğunu savunmak yanlış olmayacaktır.

<sup>11</sup> Aristokrasi yönetimindeki görkemli kent hayatı kastedilmektedir.

<sup>12</sup> Köle ahlakının devam etmesi anlamında kullanılmıştır.



Tüm bunların ışığında sinemada dekadan bakış açısı çirkinini göstermek için Nietzsche vari bir konumlanmadan, yorumlar ve hakikatler üretmektedir. Sinemada dekadan bakış açısı ile çağımızdaki değerlerin değerlerini kaybetmesi, hiççiliğin yükselerek toplumsal çöküşün alt yapısını oluşturması ve var oluşun tüm bunların ekseninde sekteye uğraması veya ortadan kalkması durumları ve bunlar ile ilgili karşılaşılan fenomenler işlenmektedir. Bu fenomenlerin bir sinema filminde yer alması toplumları kuşatan çirkinin sanatsal olarak ifade edilerek bir çeşit hakikate dönüştürülmesi anlamına gelmektedir. Nitekim insanların her gün gördükleri sıradan şeyler dekadan bakış açısından çirkin olarak ifade edilmekte ve yeni bir hakikat olarak sunulmaktadır. Bu hakikat ile sınıfsal bir kurtuluş hesaplanmamaktadır. Aslında bireysel bir kurtuluşun amaçlandığını söylemek de dekadanların sahip oldukları sanat için sanat yaklaşımı düşüncesine aykırıdır. Bunun için dekadan bakış açısı sadece mevcut çöküşme ile ilgili fenomenlerin sanatsal ifadelerini ortaya koyma amacının ötesinde bir amaç taşımaz. Fakat bu eserlerin yarattığı hakikat ile estetik anlamda hakikatle yüzleşen kişilerde bireysel bir farkındalığın oluşması olasıdır. Diğer tarafta ise dekadan bakış açısı ile üretilen imgeler mevcut imgelerin yarattığı anlamsızlık ve hiçliğe bir saldırı niteliğindedir.

Yönetmen Lars Von Trier çağımızın en önemli dekadantları arasındadır. Nietzsche'nin etkisinin yoğun görüldüğü yönetmenin "*Dogville, 2003*" isimli filmi de dekadan bakış açısının anlaşılması bağlamında oldukça net bir örnektir. Filmde demokrasi, kölelik, iyilik, emek, gibi kavramların imgeleri yeniden üretilmiş ve kabul gören imgeler ters yüz edilmiştir. İnsan üzerine düşünen bir sinema filozofu olan Trier, filmdeki olay örgüsü içinde gösterdiği çirkinliklerden ötürü doğrudan insanın kendisini sorumlu tutmaktadır. Örneğin *Dogville*'de gerçekleşen olaylar toplumcu gerçekçi bir yönetmen tarafından işlenmiş olsaydı bu filmle Trier'in yarattığı hakikatin çok uzağında başka sanatsal bir hakikatle karşılaşmamız mümkün olacaktı. Film'de Trier'in çirkin olarak ifade ettiği fenomenlerin bir kısmı gösterilmeyecek bir kısmının sorumlusu ise insan değil insanın yaşadığı koşullar olarak gösterilecekti.

Lars Von Trier günümüz sinemasında Nietzsche metinlerinden en çok etkilenen ve toplumsal çöküşme, nihilizm ve ahlaki yapı arasındaki bağlantıları kuran yönetmen olarak dikkat çekmektedir. Lars Von Trier dışında pek çok yönetimde benzer eğilimleri göstermektedirler. Türkiye'de Nuri Bilge Ceylan özellikle "*Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011*" ve "*Kış Uykusu, 2014*" filmlerinde dekadan bakış açısını açıkça sergilemektedir. Zeki Demirkubuz'un tavrı özellikle "*Kader, 2006*" ve "*Masumiyet, 1997*" isimli filmleri ile 3. Sayfa, 1999 filminde dekadan bir bakış açısından şekillenmektedir. Rus yönetmen Andrey Zvyagintsev'in filmlerinde aynı bakış açısının hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Luis Bunuel'in *Viridana'sı*, Felix van Groeningen'in "*De helaasheid der dingen (Çölde Kutup Ayısı,2009)*" isimli filmleri de dekadan bakış açısına örnek teşkil etmektedir.

### **Dekadanların Bakış Açısından Sinemada Çirkin Beden**

İnsan bedeninin güzelliği ve çirkinliği hakkında konuşabilmek için estetik, etik ve bilişsel kategorilere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu kategorilerin geçerli yargılar üretmesi için ise

ötekinin bedeni referanstır. Diğer bir ifade ile öteki beden olmadan bedensel çirkinlik veya güzellik gibi yargıların geliştirilmesi mümkün değildir. Bu bir tür yargı olarak kişinin kendi bedeninin yetersiz olduğu bir durumu işaret eder. Özne için kendi bedeni verilidir ancak bu tür yargılar için bir bilince erişmesi adına öteki beden ön koşuldur (Bahtin,2005: 72-73). Diğer bedenler ile karşılaşan öznenin toplumsal bilinci güzellik veya çirkinlik ile ilgili yargılar geliştirmeye müsait bir yapıya dönüşür. Örneğin Zeki Ökten'in yönetmenliğini yaptığı ve Kemal Sunal'ın başrolünü oynadığı *Hanzo*, 1975 filmindeki aynı ismi taşıyan karakter için insanlarla karşılaşmadan önce bir toplumsal bilinç ve yargılamayı uygun hale getirecek öteki bedenlerin olmaması güzellik veya çirkinlik ile ilgili yargıların *Hanzo*'da gelişmemesine veya en primitif düzeyde gelişmesine neden olmuştur. İnsanlarla karşılaşması sonrasında bu yargılara ulaşmaya başlar.

Bedenle ilgili çirkinlik veya güzellik üzerine geliştirilen yargılar öznenin bilincindeki anlamlar kümesi ile ilgilidir ve bu yargılar doğrudan yargılanan bedene yönelik gelecek duyguların belirlenmesini sağlamaktadır. Kristeva (2004: 23-24) çirkin veya var oluşa zarar vereceği düşünülen öteki bedenlerin iğrenme duygusunu tetiklediğini belirtmiştir. Öteki beden öznenin kendi bedenini uzamda var edebilmesi için gereklidir. Bu anlamda öteki özdeşleşilen ve hatta bütünleşilen, öznenin var oluşunu öndeleyen ve hatta özneyi var eden konumundadır. Bu yüzden öteki beden ile geliştirilen yargılar doğrudan öznenin kendi var oluşu ile ilgilidir. Çirkinlik veya muğlaklığın iğrenme gibi güçlü bir duyguya neden oluşu var oluşla ilgili olup öteki beden öznenin var oluşundaki konumu ve aynılığı ile ilgilidir. Var oluşu öteki bedenle sağlayan özne için muğlak veya çirkin olan bir beden, var oluşa simgesel bir saldırı olarak yorumlanmaktadır.

Kagan bir insanın güzelliğinin bedenin ideal uzamsallığı ile ilgili olmasının ötesinde öznenin bilinci ve bu bilince bağlı olarak gerçekleştirdiği eylemlerle ilgili olduğunu ve bu durumun görmezden gelinmesi halinde bedensel güzelliğin biyolojik bir soruna indirgeneceğini belirtmektedir (2008:117). Kagan elbette bedenin toplumsal öznenin zihninde bir takım idealler ile yargılandığını bilmektedir. Bu ideallerin görünürde bir kısmı ise bir bedenin biyolojik olarak ideal var oluşu ile ilgilidir. Bu idealler toplumsal öznenin bilincinde sürekli bir değişime uğramaktadır. Bunu anlamak için sadece 20. Yüzyıldaki medyayı ve magazin basınına takip ederek güzel kadın ve erkek imgelerinin nasıl değiştiğini gözlemlemek yeterli olacaktır. Ancak özellikle beden ile ilgili durum daha karmaşıktır. Beden bir göstergedir. Bu anlamda Kaganın düşüncelerinden yola çıkarak bedenin biyolojik yapısını gösteren, bilinç ve eylemi ise gösterilen olarak tanımlamak mümkündür.

Bedenin bir gösterge olarak yorumlanması düşüncesi sanat tarihindeki pek çok eserde de desteklenmektedir. Özellikle insan çirkinliğinin salt biyolojik bir durum olmadığını görmek için Eco'nun "Çirkinliğin Tarihi" isimli çalışma kaynak gösterilebilir. Sanat eserleri çirkinliği salt biyolojik bir durum olarak objektive etmemektedirler. Birçok sanat eserinde kötülük, günahkârlık, ahlaksızlık, şeytani oluş, tekinsizlik ve bilumum var oluşa zarar veren eylem veya bilinç durumları insan çirkinliği kullanılarak sanatsal anlamda ifade edilmiştir. Bu açıdan

gerek sanat alanında gerekse gerçek hayatta göstergeye dönüşen insan bedeni üzerinden yaratılan yargılar için asıl olan eylem ve bilinç durumudur (Eco, 2009).

Beden yüzünden ötekiye ulaşmanın imkânsızlığından bahseden Ancet Bu imkânsızlığın normal'in veya ideal'in dışında olanın insanlığı perdelemesiyle gerçekleştiğini söylemektedir (2008: 37). Bu durum gerçek hayat için örneğin ilk kez karşılaştığımız bir bedensel anomali için geçerlidir. İlk yargılar nedeniyle çirkin görüntüsü yüzünden öteki beden bize bir saldırı gibi gelebilir ancak bu bedenin bilinci ve eylemlerine tanık olduktan sonra bunun bir saldırı hali olmadığını fark etmek olasıdır. Bu yüzden aslında insanlığı perdelediği söylenen bedensel durum henüz eylem ile eşleşmemiştir. Sanat eserinde ise bedensel çirkinliğin bir eylemle birleştirilmesi insanlığın perdelenmesi anlamında daha etkili olabilmektedir. Var oluşa zarar veren eylemle ideal güzellikten uzak bir bedenin bir araya gelmesi son derece etkili bir duygulanıma neden olacaktır.

Bu durumu en net haliyle pek çok Hollywood filminde görmek mümkündür. Kötü karakterlerin bedensel anomalileri veya ideal güzellikten<sup>13</sup> uzak oluşları dramatik yapıyı güçlendiren bir unsur olarak sıkça kullanılmıştır. Aynı durumu yeşilçam filmlerinde de görmek mümkündür<sup>14</sup>.

Çirkin bedenin var oluşa zarar veren eylemle bir arada sunulması ideoloji alanındaki bir imgesel mücadeleyi de bizlere göstermektedir. Çirkinliğe yönelik bakış açıları bu anlamda bedensel çirkinliği farklı şekillerde kullanmaktadır. Bu çalışmanın sınırlılıkları çerçevesinde çirkin bedenin dekadan bakış açısınca nasıl kullanıldığı incelenmiştir.

Günümüzde dekadanlar için endüstriyel bir göstergeye dönüşen bedenler çöküşmenin sanatsal ifadesinde gerçekçi bir tavırla abartısız bir ifade ile çirkin edimle birleştirilerek kullanılmaktadır. Ancak dekadanların çirkin bedeni dramatik yapıyı güçlendirmek için özellikle kullandıklarını söylemek hatalı olacaktır. Daha çok hastalıklı ve çöküşme halindeki var oluşları oldukları gibi gösterme eğiliminde olan dekadanlar genel hatları ile bir salgına dönüşen çöküşmenin toplumun alt tabakalarından yayıldığı düşüncesini taşımaktadırlar ve abartısız bir şekilde bedeni kullanmaktadırlar. Bu yüzden bedenin dekadan bakış açısından kullanımı özellikle bir çirkinleştirmeden ziyade bu günün ideal güzellik anlayışını zaten taşıma konusunda sıkıntı yaşayan var oluşların gösterilmesi ile ilgilidir. Diğer bir ifade ile sosyo-ekonomik ve kültürel olarak alt sınıf olarak düşünülen kitlelerin bedensel olarak günümüzün ideal güzellik anlayışına erişebilmesi gerçek dünyada mümkün değildir. Özellikle giyilen kıyafetler bu durumu açık bir şekilde etkilemektedir. Dekadanlar ise özel bir anlam yüklemeyen çöküşme halinde olduklarını gözlemledikleri gerçek kişileri ve bedenleri abartısız bir şekilde sanatsal olarak ifade etmektedirler.

<sup>13</sup> Hollywood'un ideal güzellik anlayışı sürekli değişmektedir. Özellikle kostümler ve makyajda bu noktada etkindir.

<sup>14</sup> Son yıllarda bu durumun kısmen değiştiği ve kötü karakterlerinde özellikle kitsch sinemada birer satış ve pazarlama unsuru olarak ideal güzellikteki oyuncuların seçildiği gözlemlenmektedir.



**Görsel 1:** Yönetmen Zeki Demirkubuz'un "*Üçüncü Sayfa*" isimli filminden bir kare.

Zeki Demirkubuz'un *Üçüncü Sayfa* isimli filminde Dekadan bakış açısından bir kadın imgesi yaratılmaktadır. Filmde kadının çirkinliği bedensel bir anomali (yüzündeki yara izleri hariç) ile işlenmemiştir. Bunun yerine alt sınıfları çağrıştıran kıyafetleri ve bakımsızlığı ile kadının bedeni bir sınıfsal göstergeye dönüştürülmektedir. Bu göstergede izleyici dekadansı fark edene kadar kadının bedeni ile ilgili çirkin yargısı geliştirmek zordur. Kadının bayağılığı ve çöküşmeye dâhil oluşu gösterildiğinde bedensel çirkinlikte belirginleşir ve olumsuz hislere neden olur.

Bedeni tek başına yargılayarak çirkin olduğuna karar vermek temelde ideolojik saplantılarla bağlantılıdır. Örneğin zengin bir insanın bedeninin veya üzülme ya da merhamet hissi yaratacak çirkin bedenlerin eylem olmaksızın çirkin olarak algılanması temelde sorundur. Bu durumda özellikle dekadancılar çirkin bedeninin çirkinliğini eylemle birleştirme gibi bir genel tutumlarının olduğunu söylemek mümkündür.



**Görsel 2:** Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın "*Bir Zamanlar Anadolu'da*" isimli Filminden çöküşme içindeki bir beden.

Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* isimli filmi de bedensel çirkinliğin eylemle birleştirildiği eserlerdendir. Yukarıda Görsel 2'de gösterilen karakterin bedensel çirkinliği filmin başlangıcındaki bu sahne ile değil ilerleyen sahnelerde kişinin bilinç ve edimlerinin ortaya koyması ile ortaya çıkmaktadır. Bu beden çöküşme içindeki bir bendendir ve bu çöküşmenin görüntüsünü taşır. Dolayısıyla bu beden filmin başlangıcında

izleyicinin alışkın olduğu bir gösterge ve imge olması nedeniyle çirkin bir beden algısı yaratmasa bile bilinç durumunun ortaya koyulması ile çirkin bir bedene dönüşmektedir.



**Görsel 3:** Luis Bunuel'in dekadandan bakış açısı ile ürettiği ve hem nihilizmi hem de küçük insanı gösterdiği filmi *Viridiana*'dan bir sahne.

*Viridiana* isimli film Ahlaki çöküş içindeki küçük insanın tasvirleri yapmaktadır. Toplumun en alt kesiminden köle ahlakına sahip hınç dolu insanlar Nietzsche vari bir bakış açısından oldukları gibi gösterilir. Henüz çirkin eylemi gerçekleştirmedikleri sahnelerde izleyicide çirkinlik algısı ve bu algı ile oluşan duygu yerine Nietzsche'nin nefret ettiği merhamet duygusu oluşmaktadır. Lakin çirkin eylemin gerçekleşmesi ile bedeninin de çirkinliği algılanır bir hal alır. Bu durum bize köle ahlakına sahip kişilere karşı dikkat etmemiz gerektiğini bedensel çirkinliği bir destek unsuru şeklindeki kullanımıyla hatırlatır.

Yukarıda örnek verilen sahnelerden anlaşılacağı üzere dekadandan bakış açısına sahip yönetmenler çöküşme halinde olan özneleri gösterirken çirkin bedenleri abartısız bir şekilde kullanmaktadır. Ancak burada özellikle bir çirkinleştirmeden ziyade var oluşları dönem itibarıyla sorunlu olan kişilerin görüntüleri verilmektedir ve eylem ile mutlaka desteklenmektedir. Genellikle toplumsal ve ekonomik alt sınıfların görüntüleri olan bu çirkin bedenlerin çirkinlikleri asil olmayan çöküşme halindeki eylemleri ile ortaya çıkarılmaktadır. Diğer taraftan çirkin eylem halinde olan ve çirkin olarak lanse edilen bedenlerin sanatsal ifadeleri son derece başarılıdır. Bir estetik objektivasyon olarak değerlendirilen tüm bu çirkinlikler başarılı bir biçimle sunulmaktadır. Özellikle çirkin bedenler ışık, renk ve ton uygulamaları ve diğer görsel kompozisyon unsurları ile sanatsal bir sunuya dönüşmektedirler.

### **Dekadanların Bakış Açısından Çirkin Olay**

Güzellik veya çirkinlik gibi yargılar sürekli değişen toplumsal yapıların etkisinde öznenin anlam dünyası ile ilgilidir. Çirkinlik ile ilgili yargı sürekli bir değişimin etkisi altında olsa bile gerek beden gerekse olay veya olgu boyutunda temelde insan ve diğer varlıkların yok oluşu ya da bozulması ile ilgilidir. Gerçek hayatta kötülük, ahlaksızlık, şiddet ve bilumum var oluşa zarar veren olay ve olgular bakış açılarıncı tespit edilerek birer estetik objektivasyona dönüştürülmektedirler. Genel olarak bir olay özelde ise çirkin bir olay doğrudan edimle ilgilidir.

Olay değişim demektir. Değişimin meydana gelmesi ise edimle mümkündür. Sinema filmlerinin anlatıları da temelde değişim ve edim üzerine kuruludur. Sinemada öykü olayı, öykü varlıklarının yaşamında değerleri değiştirmekte bu açıdan anlamlı değişikler yaratmaktadır (Mckee, 2011: 31).

Bir olay ile ilgili geliştirilecek yargının edimle bu denli alakalı olması edimi gerçekleştiren kişi ve onun bilinç durumunun araştırılması zorunluluğunu ortaya çıkarmaktadır. Bahtin edimi gerçekleştiren kahramanın sanatsal tasvirleri ile ilgili olarak bu sorunu şu şekilde ele almaktadır:

*Eстетик geçerliliğe bürünen bir şey de kahramanın varlıktaki, anlamı yönlendirdiği tutumdur- yani kahramanın bütünlüklü ve benzersiz varlık olayında işgal ettiği içsel yerdir, olaydaki değer kuramsal konumudur...*

*Tıpkı sanatta beden daima bir ruh ile canlandırılması gibi, ruh da değer ve anlam bakımından büründüğü konumdan bağımsız, karakter, tip ve içsel durum olarak nitelendirilmesinden bağımsız kavranamaz...*

*Edimde bulunan bilinç kendisini düzenleyen ve anlamını belirleyen amaçlara ve değerlere ihtiyaç duyar. Bu anlamda edimde bulunan bilinç "ne için" "hangi amaçla" "nasıl" "bu doğru mu?" "gerekli mi?" "zorunlu mu" gibi soruları sorarken asla "ben nasıl birisiyim?" "ben kimim?" sorularını sormaz... (Bahtin,2005:178-179-180).*

Çirkinlik olarak tanımlanabilecek bir olayın temelde amaçlar ve değerlerle şekillenen bir bilinçle bağlantısı söz konusudur. Çirkinini yaratan bilinç bu yüzden bakış açılarınca sorunlu kabul edilmektedir. Sorunlu kabul edilen bilinç durumunun sanat ile ortaya konulması ise imgesel bir mücadeleye işaret etmektedir.

Bu noktada dekadanların çirkin olay olarak adlandırdıkları olayların tanımlanmasında, karakterlerinin kim olduğu, nasıl bir bilinç taşıdığı ne türde eylemler gerçekleştirdikleri önem kazanmaktadır. Dekadanlar açısından bu konuda en önemli referans yine Nietzsche'dir. Düşünür genel olarak eylemlerine göre insanları çeşitli karakter sınıflarında toplamıştır. Nietzsche'nin karakterleri kendi çağındaki koşullarda gözlemlediği karakterlerdir ancak genel olarak insan ile ilgili önemli veriler sağlar ve bu karakterleri günümüzde ve hatta belki gelecekte de görmek mümkün olacaktır. Nihilizmin etkisi bu toplumsal karakterleri belirlemede önemlidir bu açıdan bu karakterlerin işaret ettiği insan ve onun eyleminin görünürden kaybolması nihilizmin yok olması ile ilgilidir. Nietzsche karakterlerini ilk aşamada "Sürü insan, özgür insan ve Üstinsan" olarak kategorilendirir.

Mevcut ahlaki düzen içinde yaşayan ve bilgelikten nasibini almamış insan tipi Nietzsche tarafından "Sürü veya yığın insan" olarak tanımlanmaktadır. Kabul ettiği ahlaki değerler çerçevesinde kendi görmediği gerçekliği değerlendiren bu insan tipi kendine benzeyenleri ayakta tutacak değer yargılarının taşıyıcısıdır ve bu değerleri yaşadığı çağa yaymak ister. Sürü insanı bir zamanlar o topluluğu ayakta tutan ama şuan geçerliğini kaybetmiş ahlaki anlayışı

sürdüren insan birliklerini anlatmaktadır. Özgür insan kendisine sunulan ve dışında kalması çok zor olan bu ahlakın dışında kalan insandır. Düşünür özgür insanı egemen söylemin dışına çıkan dolayısıyla da yalandan arınmış kişi olarak konumlandırmaktadır. Üst insan ise yaşama yeni değerler kazandırabilme potansiyeli olan yeni başarıların insanıdır ve egemen olan ahlakın dışındadır (Aktaran: Büyük, 2013: 13).

Diğer Nietzsche karakterleri ise bir anlamda sürü insanını daha ayrıntılandırmaktadır, “üstün insan”, örümcek, “İsa Pavlus ve Buda” ve “soytarı, maymun iblis” bu alt karakterlerdir. Bu karakterleri Deleuze tarafından şu şekilde yorumlar:

*Üstün insan: Sayıları pek çoktur ama aynı girişimin parçalarıdır. Tanrının ölümünden sonra, tanrısal değerlerin yerine insanca değerlerin geçirilmesi, demek ki kültürün evrimi ya da tanrının yerine insanı koyma çabasını temsil eder. Değerlendirme ilkesi aynı kaldığı ve dönüşüm gerçekleşmediği için, onlar tam olarak nihilizme aittirler...*

*Örümcek: O oç almanın ya da hıncın ruhudur. Bulaşma gücü onun zehridir. İstenci bir cezalandırma ve yargılama istencidir. Silahı iptir. Ahlakın ipliği. Düsturu eşitlik. (herkesin ona benzediği bir eşitlik)*

*İsa, Pavlus ve Buda: Nihilizmin temel bir evresini temsil eder. Musevi hıncın sonra, vicdan azabı evresi ama ikisinde de, yaşama karşı hep oç alma, aynı düşmanlık girişimi söz konusudur. Çünkü Hıristiyan aşk, yaşamın yalnızca hasta ve üzüntülü yanlarına değer verir.*

*Soytarı: Soytarı hor görür ama onun hor görüsü hıncın kaynaklarıdır. O ağırlığın ruhudur. Zerdüş gibi kendisinin de aştığını, üstesinden geldiğini ileri sürer. Ama onun için üstesinden gelmek, ya kendisini taşımak ya da üstünden(insanın ve Zerdüşün omzuna tırmanmak) atlamaktadır (2010: 57-59)*

Böyle Buyurdu Zerdüş isimli eserinde insan tipleri hakkında bilgi veren Nietzsche için dikkat çekici nitelikteki diğer iki insan tipi büyük ve küçük adamlardır. Şan ve şöhret sahibi insanlara yol göstermeye çalışan ama çöküşme halinde olan vicdanı zayıf ruhu küçük büyük insan duygularının değişkenliği ile tanınır ancak bu insan tipi diğer taraftan halkın vicdanını belirleme gibi bir işleve sahiptir. Büyük adam düşünür için olumsuz bir kategoridir. O toplumsal şovun yöneticisi olarak kitleleri etkiler. Küçük adam ise acınası bir varoluşu simgeler, zehirlidir ve bu zehri herkese aşlamaya çalışır. Masum ve şirin görüntüsünün altında, kurnazca ve korkakça bir karakter yatmaktadır. Küçük insan kendisine gösterilen alçak gönüllük karşısında sinsice kötülükle durur. Nietzsche için küçük adam da olumsuz bir kategoridir. Nietzsche'nin aynı eserinde söz edilen diğer olumsuz bir kategorisi ise ayak takımıdır. Bu insan gurubu, genel olarak toplumun kültürel ve ekonomik geniş alt sınıflarını tanımlamak için kullanılmıştır ve egemen ahlakı sürekli yayma konusunda çalışan sınıf olarak zehirli ve bulaşıcıdır (2006: 60-61-62-100).

Bu insan tipleri bir sanat eserinde özellikle sinemada dekadanslar tarafından sıkça kullanılmaktadır. Çöküşmenin gösterilmesinde çirkin beden bir aracı iken çirkin olay veya

edim odak noktasıdır. Bu anlamda mevcut çöküşmenin karakterleri ve eylemleri dekadan sanatçı için temel kaynaktır. Bunların tespiti ise Nietzsche'nin karakter kategorileri ile tespit edilebilir. Örneğin Anadolu'daki çöküşmenin gösterildiği ve Nuri Bilge Ceylan İmzası Taşıyan "Bir Zamanlar Anadolu'da" İsimli filmin karakterleri bazıları Nietzsche referans alınarak şu şekilde yorumlanıp sınıflandırılabilir:

Doktor Cemal: Doktor Cemal tipik bir özgür insandır. Çöküşme içinde kalmıştır.. Nietzsche'nin Zerdüş'ünün küçük insan ve ayak takımı ile ilgili uyarı niteliğindeki sözlerini dinler nitelikte çöküşme karşısında çoğu zaman tepkisizdir. Nietzsche "Köpeklerin, kurttan nefret etmesi gibi, halkın nefret ettiği kişi özgür ruhtur, zincir düşmanıdır; tapınmayandır, ormanda yaşandır" şeklinde özgür insanı tanımlamaktadır. Bu bağlamda Doktor Cemal'in tüm film boyunca çöküşmeyi uzaktan izlemesi, savcı ile diyaloglarında savcının karısının ölümü ile ilgili inançları yerle bir etmesi ve son karede çöküşme adaleti karşısında hukukun zincirlerini kırması yani öznel bir yargı geliştirerek tüm küçük insanların büyük insanlar adına ceza vermek istediği katil ile ilgili kararı, onun özgür insan oluşunun nedenleridir.

Savcı Nusret: Üstün insan ve büyük insan özellikleri taşımaktadır. Sekülerleşen dünyada adaletin tanrı yerine temsilcisi olan insanlardandır. Ancak adalet ile ilgili hiçbir şeyi değiştirecek yaratıcı gücü olmadığı için geleneğin devamını sağlar ve ona verilen görevi yerine getirmeye çalışmaktan başka bir gücü yoktur. Ayrıca büyük insandır. Ondan doğruyu göstermesini bekleyen kitleler vardır. Şan ve şöhret sahibidir. Halkın vicdanını temsil eder. Olaylar karşısında inanmak istediğine inanır. Nitekim bu durum onun hem bir üstün insan hem de büyük insan olarak eşinin ölümü ile ilgili durumda görünür olmuştur. Ayrıca sürü insanı özelliklerini taşır

Muhtar: Muhtar karakteri Nietzsche'de nihilizmin temel karakterlerinden "İsa, Pavlus Buda'ya örnektir. Muhtar tipik bir şekilde bu dünyadaki yaşamdan oç alma girişimindeki insan tipinin bir göstergesidir. Yaşamın hastalıklı veya solduğu kısımları ile ilgilenen bir yönetici temsilidir (Ulutaş, 2015: 2010).

Bu karakterlerin dışında kalan tüm karakterler ise toplumsal çöküşmenin aktörleri olarak küçük insan veya ayak takımı olarak filmde konumlandırılmıştır. Filmde gösterilen tüm eylemleri ile bu insanlar sorunlu karakterlerdir.

Dekadanların çoğunlukla çirkin ile içli dışlı olma nedenleri onları yüksek düzeyde eleştirel bir konuma yükseltmektedir. Dekadan bakış açısı özellikle monarşiler sonrasındaki yeni siyasal ve ekonomik koşulları ile birlikte karşılaşılan örneğin kente göç gibi toplumsal durumların yarattığı kaosa ve bu kaos ile birlikte yaygınlaşan bilinç durumu karşısında eleştirel bir tavır takınmaktadırlar. Yaşamı yücelten olay ve olguların bahsedilen ve yaygınlaşan bilinçle görünmeyecek kadar azaldığı bir atmosferde yaşamı solduran edimlerin yarattığı çirkin olayların giderek artmasını hastalıklı bir durum olarak görürler. Bu hastalığın tedavisini yapma girişiminde olmayan dekadandanların kurtuluş çaresi olmayan bir kanser hastası konumunda oldukları ortadadır.



Dekadanlar için ulaşılmış en üst insanlık durumunun alt sınıflarca çözülmeye uğratılması ve onların insani anlamda yaşadıkları çöküşme var oluşu tehdit eden en önemli unsurdur. Diğer bir ifade ile alt sınıflar ve onların yaşamı kavrayışları yaşama ve var oluşa zarar vermektedir. Sinemada bu fikirden hareketle hazırlanan eserleri dekadandan kabul etmek mümkündür.



**Görsel 4:** Luis Bunuel'in dekadandan bakış açısı ile ürettiği ve hem nihilizmi hem de küçük insanı gösterdiği filmi *Viridiana*'dan bir sahne. Yatacak yer ve yiyecek verilen ve üretme imkânı koşulsuzca sağlanan insanların kendilerine bu imkânı sağlayan Rahibe Viridiana'nın evine zorla girerek evi alt üst etmeleri ve tecavüz girişimi ile sonuçlanacak sahne.

## Sonuç

Teknik gelişmelerin sanat alanına en büyük katkısı pek çok sanat dalından faydalanan sinemanın özerk bir sanat dalı olarak ortaya çıkışına zemin hazırlamasıdır. İnsanların kendi gerçekliklerinden çıkarak karşılaştıkları fenomenlerin başka öznelerce nasıl yorumladığını anlamaları açısından genel önem taşıyan sanat, sinema alanıyla kitlesel düzeye ulaşmıştır. Bu bağlamda sinema, sanatın etkisinin modern çağlarda artmasına potansiyel olarak katkı sağlamaktadır.

Sinema bir estetik objektivasyon olarak diğer sanat dalları ile aynı sanatsal varoluşu taşımaktadır. Ancak edebiyat, resim, fotoğraf, heykel, müzik gibi sanat dallarından farklı olarak ontolojik yapısı bir miktar daha karışık gözükmektedir. Bu açıdan bir maddi yapı sayesinde nesneleşen düşünce, duygu, anlam veya tin sinemada diğer sanatlara kıyasla daha çok katmanla verilmektedir. Bir objektivasyon olarak sinema eserinde maddi yapı veya nesne oluşu kabaca görüntü ve ses olarak düşünmek mümkündür. Bunların yanı sıra bu katmanların bir arada sunulması için gerçekleştirilen işlem yani kurgu da maddi yapının bir parçası olarak kabul edilmelidir. Böylelikle sadece tek bir hamile anın sunulduğu resim sanatına kıyasla pek çok hamile anın görüntüsü ve pek çok sesin bir aradılığı sinema filminin nesne oluşunu sağlamaktadır. Kurgulanan görüntü ve sesler ile ortaya çıkan bütün, sanat eserinin nesne doğasının oluşmasını sağlamaktadır. Bu nedenle maddi yapısı çok katmanlıdır. Bahsi geçen maddi kısmın bir estetik değer taşıyabilmesi için görüntüler; görüntü düzenlemesi, ışık, renk gibi unsurlar dikkate alınarak günümüz sanatsal değerleri çerçevesinde ve yaratılacak anlamla bağlantılı olarak oluşturulmalıdır. Ses kullanımında ise; diyaloglar, müzik ve efektler

(dış sesler) de anlam yaratma konusunda son derece etkindirler ve bu yüzden bu unsurlarında sanatsal değerler göz önünde tutularak icra edilmesi gerekmektedir.

Maddi yapının taşıdığı manevi yapı ise bakış açılarından yeniden yaratılan bir hakikati tanımlamaktadır. Bununla anlatılmak istenen maddi yapının hakikat yaratımının dışında kaldığı değildir. Bilakis hakikat maddi yapı üzerinde şekillenmektedir ancak hakikatin yaratıldığı kısım eserin anlamını, duygu ve düşüncesini taşıyan manevi yapıdır. Maddi yapı ise hakikatin nesneleşmesi olarak yorumlanabilir. Sinema eserlerinin yaratacağı hakikat bu nedenle görüntü ile sesin kurgu ile bir araya getirilerek nesneleşmesiyle ilgilidir. Nesneleşme bu nedenle yaratılmak istenen anlamdan ve duygudan asla bağımsız değildir. Örneğin bir kişinin yaşadığı üzüntüyü göstermek için yakın plan bir çekim yapılması ve onun dramatik bir müzikle bir araya getirilmesi anlamın ve dolayısıyla hakikatin oluşmasını sağlamaktadır. Bu açıdan sinemada bir estetik kategori olarak çirkinin var olması estetik objektivasyonun manevi kısmı ile ilgilidir. Manevi kısım çirkinin yaratacağı olumsuz duyguları maddi kısmın estetik değerleri ile sunmaktadır.

Çirkin denilen yargı ve onun estetik bir hakikate dönüşmesi ise yukarıda da belirtildiği üzere bakış açıları ile ilgilidir. Yargılayan her hangi bir bilinç diğer bilinçlerden farklı olarak hayatın içindeki olay veya bedenleri çirkin olarak yorumlayabilmektedir. Bu açıdan hem sanatın diğer alanlarında hem de günümüz sinemasında da yukarıda kategorilendirilen bakış açılarınca çirkin değişken bir yapıdadır. Bu bakış açıları arasında bu çalışmada yer verilen dekadan bakış açısı ise sanat için sanat düsturu ile Nietzsche felsefesi etkisinde hareket ederek çirkin beden ve olayları tanımlamakta ve bunları birer estetik objektivasyona yani sinema filmlerine dönüştürmektedir. Bu noktada dekadan bakış açısını en çok etkileyen durum son iki yüzyıldır devam eden toplumsal dönüşümler ekseninde ortaya çıkan "Nihilizm"dir. Nihilizm karşısında dekadan bakış açısına sahip yönetmelerin tavrının ise Nietzsche'nin genel olarak evreni kavrayışı ile ilgili olduğu tespit edilmiştir.

Nietzsche'nin evreni kavrayışı ve felsefesi kendisinden önce gerçekleştirilen ve özellikle Platon felsefesinden etkilenen düşünce sistemlerinin bir tersine çevirmesi olarak okunabilir. Duyum alanının yeniden önem kazandığı felsefesinde Diyonisosçu bir tavır takınan Nietzsche diğer düşünce sistemleri ile yaratılan hakikati ve görünüşü yıkmak için mücadele vermiştir. Bu anlamda düşünürün etkisi altında olan dekadan bakış açısına sahip sinema yönetmenlerinin ise benzer bir mücadeleyi imgesel alanda verdiklerini söylemek mümkündür. Bir taraftan da ideolojik olan bu mücadele önceki felsefi sistemlerin destekleri ile sabit anlamlara ulaşmış olan imgelerin kırılması ve bu imgelerin anlamlarının yarattığı hakikat algısının değiştirilmesi ile ilgilidir.

## Kaynakça

- Altuğ, Taylan, (2012). Son Bakışta Sanat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ancet, Pierre, (2010) Ucube Bedenleri Fenomenolojisi. (çev. E. Topraktepe). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bahtin, Mihail, (2005a). Sanat ve Sorumluluk. (çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Brecht. Bertol, (2006). Brecht İle Söyleşiler. Ü. Oskay. (Editör). *Estetik ve Politika*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Calinescu, Matei, (2013). Modernliğin Beş Yüzü. (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Carroll, Noel, (2012). Sanat Felsefesi. (çev. G. Tirkeş). Ankara: Ütüpya Yayınevi.
- Casou, Jean, (1999). Sembolizm: Sanat Ansiklopedisi. (çev. Ö. İnce, İ. Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Deleuze, Gilles, (2004). Proust ve Göstergeler. (çev. A. Meral). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Deleuze, Gilles, (2007). Kant Üzerine Dört Ders. (çev. U. Baker). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Deleuze, Gilles, (2010). Nietzsche. (çev. İ. Karadağ). İstanbul: Otonom Yayıncılık. (Eserin Orijinali 1965’de yayımlandı).
- Demir, Eyyup, (2012). Estetik, Ankara: Orion Kitap evi.
- Eco, Umberto, (2009). Çirkinliğin Tarihi. (çev. U. Ergün, ö. Çelik, vd). İstanbul: Doğan Egmond Yayıncılık.
- Eco, Umberto, (2012). Güzelliğin Tarihi. (çev. A.C. Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Egmond Yayıncılık.
- Eagleton, Terry, (2010). Estetiğin İdeolojisi. (çev. B. Gözkan, H. Hünler, T. Armaner, vd). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Ferry, Luc. (2012). Homo Esteticus, çev. Devrim Çetinkasap. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Fraser, Ian, (2008). Hegel ve Marks: İhtiyaç Kavramı. (çev. B.S. Aydaş). Ankara: Dost Kitapevi.
- Granier, Jean. (2005). Nietzsche. (çev. I. Ergüden). Ankara: Dost Kitapevi.
- Heidegger, Martin. (2011). Sanat Eserinin Kökeni. (çev. F. Tepebaşılı). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kagan, S. Moissej, (2008). Estetik ve Sanat Notları. (çev. A. Çalışırlar). İzmir: Karakalem Kitapevi.
- Kristeva, Julia, (2004) Korkunun Güçleri (çev. N. Tural). İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Kulka, Thomas, (2014). Kitch ve Sanat. İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınları
- Mckee, Robert, (2011) Öykü. (çev. N. Yılmaz, E. Yılmaz, F. Kınalı). İstanbul: Plato Film Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich, (2001). Tragedyanın Doğuşu (çev. İ.Z. Eyüpoğlu). İstanbul: Say Yayınevi.
- Nietzsche, Friedrich, (2006). Böyle Buyurdu Zerdüş. (çev. M. Batmankaya). İstanbul: Say Yayınevi.
- Nietzsche, Friedrich, (2009). Tan Kızılığ (çev. Ö. Saatçi). İstanbul: Say Yayınevi.
- Nietzsche, Friedrich, (2011). Ahlakın Soy Kütüğü Üstüne.(çev. A. İmam). İstanbul: Say Yayınevi.
- Mitoloji, (2016) İstanbul: NTV Yayınları.
- Ollman, Bertell. (2011).Diyalektiğin Dansı. (çev. C. Saraçoğlu). İstanbul: Yordam Kitap.
- Pearson, Ansell. (2011). Kusursuz Nihilist (çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayın Evi.

- Platon (2005). Devlet. (çev. C. Saraçoğlu, V. Atayman). İstanbul: Bs Basın Dağıtım.
- Ritzer, George. (2012). Modern Sosyoloji Kuramları. (çev. H. Hülür). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Spinoza, Benedictus, (2009). Etika. (çev. H.Z. Ülken). Ankara: Dost Kitapevi.
- Tunalı, İsmail, (2011a). Estetik (13. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ulutaş, Selçuk, (2015) İki Binli Yıllar Türk sinemasında Çirkinin Estetiği. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Vatican Museums Guide (2016). Florence: Guinti Editore.
- Vattimo, Gianni, (2005). Nietzsche İle Diyalog. (çev. D. Kundakçı). Ankara: Dost Kitapevi.
- Williams, Bernard. (2006). Hakikat ve Hakikilik, çev. Ertürk Demirel. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Zizz, Avner. (2011) Estetik: Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi. (çev. Y. Şahan). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

## Gücün Edimselleştiği An: Tüm Yargıların Ötesinde Kıyametin Olumlanması

Çağdaş Emrah Çağlıyan\*

### Özet

Çağımız dünyasının getirdiği evreni algılama eğilimi, insan-merkezli bir karakter taşır ve bireysel özgürlüğe yönelik bir inanç doğurur. Bu algıya sahip kişiler bir yandan, kendilerini tüm eylem ve etkilenimlerine tümüyle egemen olarak görse de, karşılarında buldukları, her yönüyle onları tutsak eden, değiştiremeyecekleri bir dünyadır. Burada nasıl eyleme geçeceklerine yönelik yasalardan yoksun oldukları için duygu ve tutkuları tarafından sürüklenir, özgürlük sandıkları bir tutsaklığa gömülürler. Bunun karşısında ise; tüm olay ve olguların doğal ya da tanrısal belirlemce gerçekleştiğini savlayan bütüncül bir dünya algısı vardır. Spinoza'nın tek bir tözün varlığını kabul eden öğretisi, bu algıyı dışavuran önemli bir örnektir. Tek bir töz olarak Doğa ya da Tanrı<sup>1</sup>'nin varlığı kabul edildiğinde, insana ait kavrayış, evreni yorumlamak için yetersiz kalır ve insana ait tüm yargılar geçersizleşir. Kötülük ya da haksızlıkla suçlanan olay ve olgular, tanrısal bir konuma erişilince ancak bir zorunluluklar ağı oluşturur; tek varlığın kendisi de buradaki güç etkileşiminden ibarettir. Bu doğrultuda, Spinoza'nın etik öğretisi de güç kavramı temelinde yükselir. Tüm varlıkların doğal belirleme tabi olduğu durumda herkes gücü uyarınca davranır ve gücünün ulaştığı her şeyi hakeder. İnsan ancak içinde bulunulan zorunluluk ağını kavradığında eylemlerinin yasalarını bularak edimsel özgürlüğe ulaşır. Zorunluluktan çıkan güç ve hak kavramlarına dayalı bu etik öğretinin en etkili biçimde dışavurulduğu örneklerden biri Kıyamet (Apocalypse Now, F.F. Coppola, 1979) filmidir. İnsan-merkezli olmayan bu öğreti, filmde tanrısal bir konuma yerleştirilen başkarakterlerce dile getirilmiştir. Bu doğrultuda, söz konusu film, karakter odaklı bir metin analizine tabi tutularak felsefi bir öğretinin sinemada somutlaşma şekli irdelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Güç, hak, etik, Spinoza, Kıyamet

\* Yrd. Doç. Dr. Çağdaş Emrah Çağlıyan; Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü; İrtibat adresi: [mental.tushe@gmail.com](mailto:mental.tushe@gmail.com)

<sup>1</sup> Metnimizin bütününde Doğa ve Tanrı kavramları, Spinoza'nın düşüncesiyle koşut olarak, eş anlamlı kullanılmıştır. Spinoza'nın öğretisi her ne kadar panteist temellere sahip olsa da, yaşadığı dönemin gereği olarak öğretisinin özeğindeki tek varlığı genellikle Tanrı olarak tanımlamıştır. Bu nedenle çalışmamızda, Tanrı ve Doğa'yı çoğunlukla bir arada kullanmak uygun bulunmuştur.

## The Moment the Power Actualised: The Affirmation of the Apocalypse Beyond all the Judgements

Çağdaş Emrah Çağlıyan\*

### Abstract

*Tendency of perceiving the universe brought by our age has an anthropocentric character and creates a dogma towards individual freedom. Although people with this faith see themselves dominant on all of their activities and influences, what they find out is a system, which totally captures their freedom and they are not capable of changing it. Since they lack of codes determining how they would act against this situation, they are dragged by their emotions and ambitions, and finally embed in a captivity they presume freedom. Against this perception, there is a holistic comprehension of the World, that claims all of the incidents and phenomena become fact by natural or divine determination. Spinoza's doctrine that hypostatizes only one substance is an important example that expresses this perception. If we affirm the existence of God or Nature as the only one substance, the perception of the human remain incapable to interpret the universe and all of the moral judgements become invalid. The events and the phenomena condemned with injustice and evilness constitute a web of obligations from the height of God; the one entity itself is composed of the interactions of power. In this direction, the ethic doctrine of Spinoza is based upon the concept of power. At the case, all of the creations are dependent on the natural determination, everyone act according to their power and deserve everything their power reach. Humans attain actual freedom, only if they comprehend the web of obligation they are in and find the codes for their actions. One of the movie examples manifests most effectively this ethic doctrine based upon the power and the right arose from the obligation is Apocalypse Now (F.F. Coppola, 1979). This un-anthropocentric doctrine is uttered by the protagonists in godlike positions. In this direction, aforesaid film is subjected to character-based text analysis and the way of concretising of a philosophical doctrine in cinema is examined.*

**Keywords:** Power, right, ethic, Spinoza, Apocalypse Now

---

\* Asst. Prof. Çağdaş Emrah Çağlıyan; Başkent University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema; Contact mail: [mental.tushe@gmail.com](mailto:mental.tushe@gmail.com)

## Giriş

Çağımız insanının yaşamında genellikle gözlemlenebilecek önemli bir olgu, tanıklık ettiği zulüm ve yıkım olaylarından, düzeyleri değişmekle birlikte, sıkıntı duymak ama içinde bulunduğu baskılayıcı ortamı dönüşüme uğratacak bir etkin güce sahip olamamaktır. Bu durumun nedenleri üzerine düşünüldüğünde, çağın tininin getirdiği dünya ve yaşam algısının önemli bir rolü olduğu görülebilir. Çünkü bu algı, bir yandan insanın bireysel özgürlüğe sahip olduğuna ilişkin bir sanrı üretirken öte yandan hiçbir biçimde içerisine tesir edemeyecekleri bir düzenek tarafından kuşatılmış olduklarını duyumsatacak ikircikli bir özelliği içerir. Bu noktada, bireysel özgürlüklerine olan inançları, kişilerin yalıtılmışlıklarını pekiştirirken, evrendeki tutsaklıklarına son verecek konuma gelmelerine asla izin vermez.

Dolayısıyla, insanları bireysel istençleriyle hareket eden özgür varlıklar olarak tasarlamamanın onların edimselliğini arttırmadığı görülmektedir. Modern anlamıyla bireysel özgürlüğe duyulan inanç genellikle, insanın tümüyle kendi bilinçli varlığına ait olmayan belirlenimlerden, konumdan yakınmasına, gerek evrene gerekse kendi varoluşuna ilişkin olumsuz bir tutum geliştirmesine neden olur. Bu noktada karşılaşıcağımız olası sorular şunlardır: İnsan varlığını edimsel kılacak olumlayıcı bir yaşam tasarımı ya da dünya algısına ulaşma olanağı bulunur mu ve böyle bir tasarım hangi temellerden çıkarsanabilir?

Böyle bir tasarıma erişebilmek için sonu olumsuzlamaya varan bir bireysellik yerine olumlayıcı bir bütüncüllüğe vurgu yapan bir düşünce dizgesinin izini sürmek gerekmektedir. Söz konusu bütüncüllüğe, belki de en kapsamlı yorumuyla Spinoza'da rastlayabiliriz. Spinoza'nın düşüncesinin temellendiği nokta, varolan tek bir tözün olduğudur, bu töz ise Doğa ya da Tanrı ile özdeştir (Copleston, 2013: 9), evrenin geriye kalan kısmı da ancak bu tek varlık aracılığıyla anlaşılabilir. Bu düşünceyi izlediğimizde, tek bir töze dayalı evren tasarımında insana özekselleşen (merkezi) bir konum vermenin ussal dayanaklarının sarsılacağı açıktır. Böyle bir tasarımda sonlu varlığa sahip insanı, bireyselliğinden, özvarlığından yola çıkarak değerlendirebilmemizin olanağı yoktur; onu artık ancak bütünselliğin içinde kapladığı yerden hareketle kavrayabiliriz.

Buradan çıkarsayabileceğimiz sonuç, insan odaklı bir evren tasarımından uzaklaşınca, bireysel özgürlüğe ilişkin önyargılı inancımızın sürekliliğini koruyamayacağıdır. Böylece, evrene yönelik uslamamamızda insani sınırlılıklarımızı aşmak, bakışımızı Doğa ya da Tanrı'nın düzeyine çıkarmak yönünde güdüleniriz. Belirli bir yüksekliğe eriştiğimizde artık kendimizi, Deleuze'ün belirttiği gibi, her zaman için bileşen ilişkiler içinde algılayabiliriz, çünkü "ebedi yasalar uyarınca bileşen bu ilişkilerin dışında hiçbir şey yoktur" (2011: 45). Bu dayanaklar üzerinde temellenmiş bir öğretinin alışlageldik biçimde, 'özgür' kişilere birtakım yasaklar koyarak onların edimselliğini budayan bir ahlaksal zemini yadsıyacağı açıktır. Peki, bütüncül temellerden yola çıkan bir etik anlayış, insanı özvarlığını açımlayabileceği şekilde etkin kılacak eylemlere olanak verebilir mi?

Kavrayışımızı varsıllaştıracak şekilde tanrısal bir konuma yerleşme çabamız, bizi benmerkezciliğin sınırlamalarından uzaklaştırır ve varoluşu olumlamamızı kolaylaştırır. Böyle bir evrede, yaşamdaki adaletsizlikten yakınmayı bırakıp haksızlık gibi görülen bir

edimin birtakım güç etkileşimlerinin zorunlu getirisi olduğunu idrak ederiz. Bu idrake doğru yönelirken ise gündelik yaşam etkinliklerimizden çok deneyimlediğimiz sanat yapıtlarından yararlanırız. Bu nedenle, çalışmamızın odağını oluşturan bu konuyu irdelerken, çağımızın en kitlesel şekilde deneyimlenen ve varoluşa ilişkin uslamamalarımızı besleyen bir sanat dalı olarak sinema elverişli bir ortam sunmaktadır. Bu anlamda, sinemanın ayırt edici niteliğini Deleuze'ün sözleriyle aktaracak olursak: "Daha çok dünyanın içinden bir gerçek dışına yönelen öteki sanatlardan farklı olarak sinema, dünyanın kendisini bir gerçek dışı ya da bir anlatı haline getirir: Sinemayla birlikte, bir imge dünyaya dönüşmez, dünyadır kendi imgesine dönüşen" (Deleuze, 2014: 83). Bir bakıma, bizzat yaşadığımız olgusal dünyadaki deneyimlerimiz, sinemada gerçek üstü bir niteliğe bürünür ve böylelikle gerçekliğe ilişkin düşünce ve kavrayışımız derinleşir. Konumuza dönersek, kahramanını tanrısal bir konuma yerleştiren ve Spinoza'nın "güç" ve "hak" temelli etik düşüncesini tanrılaşmış karakterinin ağzından seslendiren bir örnek olarak *Kıyamet (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979)* filmi, tartışmamızı dayandıracığımız çözümleme için oldukça uygun görünmektedir.

## 1. Güç Temelli Etik Öğreti ve Düşünsel Art Alanı

İnsan özgürlüğüne ilişkin düşünürken ya da insan eylemleri için moral yasalar belirlerken rehber edinilebilecek dünya tasarımlarında ya evrendeki çeşitliliğe ya da çeşitliliğin içerdiği bütünlüğe, birliğe vurgu yapılarak uslamalara girilmektedir. Kavrama yapılan bu vurgu, eninde sonunda bireysel özgürlük düşüncesini getirecektir. Özgürlüğe duyulan inanç ise, erekselliği, eylemlerin belirli ereklere yönelik düzenlenişini, sorumluluğu içerir ve bu terimler temelinde şekillenen evren tasarımı, eninde sonunda bir çeşit ödevler ahlakı dayatarak insanı dizginlemeye çabalar. Bir'lik düşüncesi ise, benimsendiği şekliyle istenç özgürlüğünün yanılmalı yanına dikkat çeker, özgürlüğü varoluşun yazgısallığından ayırmaz.

Spinoza'nın öğretisinde de dışavurulan birlik vurgusu, salt teorik alana sıkıştırılmakla kalmaz ve kılğısal (pratik) düzlemde de karşılıklarını bulur. Deleuze'ün belirttiği üzere: "Spinoza'da hayat, bir fikir ya da teori meselesi değildir. Bir varolma tarzı, tüm sıfatlarda bir ve aynı olan ebedi kiptir" (2011: 21). Spinoza, evreni "varolan tek bir birey" olarak kavrar ve bu evren, içerdiği "toplam devinim ve dinginlik oranıyla" tanımlanır; "sonsuzca bileşen tüm ilişkileri" kapsar (Deleuze, 2013: 234). Tüm evrenle özdeş olan tek varlık, ancak bu ilişkiler ağında somutlaşır.

Tüm evreni kuşatan ilişkiler ağı, tek bir varlık üzerinde temelleniyorsa, bu ilişkilerin insanın bilinçli varlığını aşan bir zorunluluğa sahip olması gerekir. Bilinç düzeyimizin yetersizliğinden dolayı rastlantısalmiş gibi algıladığımız olay ve olgular, bütüncül bir tekil varlık nezdinde tüm zorunluluklarıyla kavranırlar. Bu bağlamda, Spinoza'ya göre, en tekil ve bireysel yönleriyle görülen eylemler dahi zorunluluğa tabidirler, "Hiçbir varlık tabiatın önceden belirlenmiş düzeni, yani Tanrı'nın sonsuz yönetimi ve kararı dışında hiçbir şey yapmaz. Dolayısıyla, hiç kimse, Tanrı'nın özel bir çağrısı olmadan, ne kendine bir yaşama



usulü seçer, ne de herhangi bir şey yapar” (Spinoza, 2016: 84). Dolayısıyla, bu düşünce izleğinde asıl geçerli olan durum, tekil kişilerin birtakım eylemleri kendi özgür istençlerine dayanarak seçmesi olmayıp Tanrı ya da Doğa'nın belirli eylem ve yaşam biçimlerini birtakım tekil varlıklar aracılığıyla dışsallaştırmasıdır.

Spinoza, böylece evrendeki işleyişin temelindeki doğal zorunluluğa dikkat çeker ve bunun insanı edilgin kılan ruhsal dalgalanmalardan arındırmanın önünü açtığını; “Her şeyin doğru olarak tabiatın zorunluluğundan çıktığını bilen ve Tabiatın ezeli kanunları ve kurallarına göre bu sonuca ulaşan kimse, şüphesiz Kin, Alay etme, ya da Küçümsemeyi hak eden hiçbir şey bulmayacak ve hiç kimse için acıma duymayacaktır” sözleriyle vurgular (Spinoza, 2006: 236). Daha açık bir anlatımla, tek bir varlık, yani Tanrı-Doğa ile bağlantılı biçimde algılandığında, her türlü olgu ve oluşumun ardında bir geçerlilik ve doğruluk olduğu görülür. Böylece kişiler, tanıklık ettikleri ya da doğrudan deneyimledikleri durumlara yönelik edilgin duygulanımlara kapılmaktan korunur. Spinoza'nın ifadesiyle: “Ruh her şeyin zorunlu olduğunu ve sonsuz bir nedenler bağlantısı ile bir eser meydana getirmek ve var olmak için gerektirildiğini bilir; bu da şeyler hakkındaki bilgisiyse orantılı olarak, Ruhun duygulanımlarından daha az edilgin olmasına (...) neden olur” (2006: 270)<sup>2</sup>. Özlü bir şekilde dile getirirsek, zorunluluğun bilgisi, tını, rastlantısallığın yol açabileceği her türlü edilgin durumdan koruma potansiyeli barındırır.

Bu noktada şu soruyu sorabiliriz: Her türlü etkileşim ve çarpışmanın tanrısal istenç doğrultusunda, zorunlu olarak gerçekleştiği bir uzamda, yine Tanrı'dan kaynaklandığı düşünülen ahlaksal buyrukların bir geçerliliği var mıdır? Spinoza, Tanrı'nın moral savlarını birer buyruk ya da yasa gibi yorumlamanın, aslında basit bir bilgisizliğe veya en azından bir yanlış anlamaya dayandığı görüşündedir<sup>3</sup>. Daha açık bir anlatımla: “Tanrı, yalnızca sıradan insanın kavrama yeteneğinin sınırları ve bilgi eksikliği yüzünden yasa koyucu ya da hükümdar gibi tanımlanabilir, adil, bağışlayıcı, vs. diye adlandırılabilir. Gerçekte Tanrı yalnızca tabiatının ve mükemmelliğinin zorunluluğuyla davranır ve her şeyi yönetir” (Spinoza, 2016: 103). Bu izlek üzerinden hareketle, tanrısal bir zorunlulukla açıklanan bir evrende, varolan biricik şey, tüm varlıkları kuşatan bir ilişkiselliktir; varlıklar bu ilişkiel düzlemde birbirlerine kıyaslarıyla tanımlanabilirler ama hiçbir şekilde yargılanamazlar. Böyle bir durumda ise, Deleuze'ün (2011) belirttiği üzere; artık İyilik'ten ya da Kötülük'ten söz edilemez; iyi-kötü ayrımı ancak görelî bir yarar-zarar düzleminde varolabilir.

Her türlü ödev ve buyruk düşüncesinin yadsındığı böyle bir durumda, insan eylemleri üzerinde etkili olan belirlenimlerin izini sürdüğümüzde, Spinoza'nın “doğal hak” kavramıyla

<sup>2</sup> Spinoza'nın burada vurgu yaptığı 'Ruh' üzerine düşündüğümüzde, bu kavramın psikanaliz için özekselleşen 'bilinçdışı' kavramının izdüşümü olduğunu görebiliriz. Spinoza, ruhun beden üzerinde etkili olduğu, bedeni yönlendirdiği görüşüne karşıdır; ona göre, bedenden ayrı olarak ruhun varlığı yoktur ve beden-ruh arasındaki etkileşim, her iki düzlemin eşit pay sahibi olduğu bir paralelizm çerçevesinde gerçekleşir. Dolayısıyla, buradaki ruh terimi, aşkın bir kavram olmayıp, Spinoza'nın Tanrı kavramında olduğu gibi, tümüyle içkin bir karakter taşır.

<sup>3</sup> Spinoza'nın bu konudaki örneği, Adem'in elmayı yemesine yönelik engellemeye ilişkindir. Ona göre, Tanrı Adem'e bu eylemi yasaklamaz, yalnızca eylemin zarar verici sonuçları olacağını belirtir. İnsanın kısıtlı öngörüsü ve bütüncül bir bakıştan yoksunluğu, bu Tanrısal belirlenimi bir yasak gibi okumaya neden olur (Spinoza-Bylenbergh, 2015).

karşılaşırız. Bu kavram, Bir'lik düşüncesiyle yakından ilişkilidir ve "Tüm tabiatın evrensel gücü, bir arada ele alındıklarında tüm bireylerin oluşturduğu güçten başka bir şey değildir. Bunun sonucunda, her bireyin, gücü altında olan her şey üzerinde üstün bir hakkı vardır. Ya da her insanın hakkı kendisine ait belirlenmiş gücün uzandığı yere kadar uzanır" (Spinoza, 2016: 231). Dolayısıyla, insanlar eylemlerini gerçekleştirirken, aslında doğal yasaları takip etmektedir ve doğa yasaları onlara bu eylemleri gerçekleştirdikleri biçimiyle gerçekleştirmeleri için hak tanımıştır. Hiçbir varlık, doğa tarafından belirlendiğinden başka bir biçimde davranma olanağına -ve bu yüzden de hakkına- sahip değildir. Konuya ilişkin olarak Deleuze'ün ifadesi şu şekildedir:

*"Verili etkilenişler tarafından ve belirli duygular altında varoluştaki sürüp gitmek için yapmaya belirlendiğim her şey (benimle uyuşmayan yıkıma uğratmak, benim için yararlı olanı korumak) benim doğal hakkımdır. Bu hak, benim gücümle kesin olarak özdeştir; ve conatus, ilk temel, etker neden olup ereksel neden olmadığı için, her türlü erek düzeninden, her türlü ödev düşüncesinden bağımsızdır" (2011: 77).*

Yukarıda anlatılanlar, Spinoza'nın düşüncesinde asıl vurgunun Doğa'nın saltık egemenliğine yapıldığını göstermektedir. Eğer Doğa, evrenin tüm katmanlarında zorunlu bir egemenlik sürdürüyorsa, bu durumda 'günah'tan söz ederek davranışları kısıtlamaya çalışmak usdışı bir hal almaktadır. Yani Doğa, her zaman günahı dışlar<sup>4</sup>. Aslında benzer bir uslamamayı sonsuzlukla tanımlanan Tanrı düşüncesine yönelik olarak da yapabiliriz. Sonsuz varlık, tekil varlıklardan tümüyle ayrı bir varoluşa sahip olamaz, aksi takdirde bu sonlu varlıklarla kendini sınırlamış olur. Dolayısıyla sonsuzluğa sahip Tanrı, tekil varlıkların her birinde, çehresinin bir kısmını açılar. Bu çehre, sonsuz varlığa ait bir zorunluluk içereceğine göre, sınırsız gücün birtakım yasaklarla ve bunun dinsel karşılığı olan günahla hiçbir şekilde uzlaşamayacağı açıktır. Spinoza'nın sınırsız güce sahip tözünü ister Doğa ister Tanrı olarak değerlendirelim, bu konudaki mantıksal çıkarımlarımız değişim arzetmez. Öyleyse, günah, kendi içinde çelişkili ve olumsuz bir varlığa sahiptir. Bu durumda, kişiler, "Tanrı'ya karşı" bir eylemde bulunduğu ima ettiklerinde bunu ancak insana özgü bilgi ve kavrayış eksikliğinden dolayı yaparlar (Spinoza-Bylenbergh, 2015: 55).

Doğa ya da Tanrı'nın tümüyle zorunluluk taşıyan egemenliğini kabul etmek, kuşatıldığı ilişki ve etkileşim ağında insanın sorumluluk taşımadığı sonucunu çıkarmamıza olanak verir. Sorumluluğun olmadığı yerde ise artık bir ödevler ahlakından söz etmenin yolu yoktur. Ödev ve yasaklarla biçimlendirilmediği durumda, insan ilişkilerini düzenleyen ve bu ilişkilerden hareketle tanımlanan temel kavram güç olacaktır. Tüm varlıklar, kendilerini güçleri oranında en uygun şekilde var etmeye çalışır; içine girdikleri ilişki ve etkilenişler güçleriyle orantılı biçimde belirlenir. Bu durumda, ödev tümüyle işlevsizleşir ve gücün kendini dışsallaştırması, eylemsel ifadesini bulması için aracı konumuna geriler. Öyleyse, haklar, ödev ve yükümlülüklerden çıkarsanamaz, yalnızca güçten çıkarsanabilir: "İnsanın gücü yapabildiği şey, yapabildiği şey ise hakkıdır" (Bumin, 2003: 85). Dolayısıyla, burada doğanın önümüze

<sup>4</sup> Konuyla ilişkili olarak, Nietzsche'nin *Deccal* (2008) başta olmak üzere birçok yapıtında, ahlakçılığın temelindeki doğa karşıtlığına en büyük vurguyu yapmasını bu çerçevede değerlendirebiliriz. Kuşkusuz ki, Spinoza'nın düşüncelerinin Nietzsche üzerinde büyük etkileri olmuştur.

ödevler koyması değil, doğa tarafından bize güç bahşedilmesi söz konusudur. Bizim doğa üzerindeki hakkımız da ancak birbirine göre değişen güç derecelerimiz tarafından belirlenir (Copleston, 2013: 59). Eğer bir eylemde bulunursak, buna gücümüz yettiği, yani hakkımız olduğu için bulunuruz. Tanrı ya da doğa, ancak yapmayı düşünmediğimiz, gücümüzün yetmeyeceği eylemlerimiz üzerinde yasaklar koyabilir. Gücümüz tarafından engellenen ya da ulaşılamayan her şey bize yasaktır.

Bununla birlikte, herkesin gücü uyarınca kendisi için en uygun olanı yapması onların edimsel bir varoluşa eriştikleri anlamına gelmez; çünkü insanların geneli, üzerinde denetim sahibi olmadıkları duygulanım ve tutkular tarafından yönlendirilir; güçleri kendileri için gerçekten yararlı olanı yapmaya elverişli değildir. Spinoza (2006: 197), “kendi duygulanışlarını yöneltme ve azaltma” konusunda güçsüz olan kişilerin “köle”den ibaret olduğu görüşündedir. Onlar, kendi üzerlerinde hiçbir şekilde egemenliğe sahip olmadığı için, iyi olduğunu düşündükleri eylemleri sonunda genellikle onları yıkıma sürükler. Spinoza, *Teolojik ve Politik İnceleme*’de (2016: 236) bu düşüncesini “Keyfinin ardından sürüklenen ve kendisi için yararlı olanı görmek ve yapmakta aciz olan kişi en büyük köledir” sözleriyle yineler. Bu noktadan hareketle, kendi yararına eylemde bulunmayan herkes köle olarak değerlendirilebilir. Onların eylemi, ya bilincinde olmadıkları tutkuların güdümünde sürüklenmelerine yol açar ya da kısıtlı bilinçleri izin verdiğinde ancak kendi dışlarındaki bir merciye, hizmet ettikleri zümreye yarar sağlar.

Spinoza’nın ele aldığı şekliyle etik sorununun her aşamasında güç kavramı özekseldir. Yukarıda tanımlandığı biçimiyle, kendi yararını gözetmekten aciz bir köle, hiçbir şekilde “iyi” olarak değerlendirilemez. Kişilerin doğalarıyla uyumlu etkilenişler içine girmesi, yaşamlarındaki ilişkileri güçlerini arttıracak şekilde düzenlemesi, iyi olmanın ön koşuludur. Bu bakımdan, iyinin kendisi yukarıdan dayatılan yasalar ve benimsetilen ödevlerle belirlenemez, çünkü bu yasa ve ödevler, farklı güç derecelerinde farklı sonuçlar doğurur. Dolayısıyla iyi, varlıkların kendi yararlarına göre değişkenlik gösterir. Doğanın kendisinde iyi ya da kötü bulunmaz (Spinoza, 2015: 66). İyiye yönelik evrensellik taşıyan biricik kural, iyinin, gücü arttırmaya ve gücün süreğenliğini sağlamaya yaramasıdır. Öyleyse, kötü, iyiye ait bu etkin güçlerden yoksunlukla tanımlanacaktır, “İyi olma, bir dinamizm, bir güç ve güçlerin bileşimi meselesidir. Rastlantısal karşılaşmalara göre yaşayan, uğradığı etki ters çıkıp ona güçsüzlüğünü her gösterdiğinde sızlanan ve suçlayan, ama yine de karşılaştığı şeylerin etkilerine uğramakla yetinen kişiye ise kötü denecektir” (Deleuze, 2011: 32). Dolayısıyla, içerisinde bulunduğu ilişkiselliğe, zorunluluk ağına yönelik hiçbir düşüncesi olmayan ve etkilenişlerinin ardında yalnızca uğursuz bir rastlantı, bir kör talih görüp edilginliğe gömülen, elinden yakınmaktan, suçluluk duymaktan başka bir şey gelmeyen kişiler köle doğasına sahip kötülerdir.

Bu bağlamda Spinoza’nın etik öğretisi, Nietzsche’nin moral konulardaki görüşleriyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Nietzsche, soylu ve zayıf ayrımını temel alır ve “iyiye iyiyle, kötüye kötüyle karşılık verme, misillemede bulunma” gücüne sahip kişileri iyi olarak değerlendirir (Nietzsche, 2007: 66). İyiler kendilerini çevreleyen ilişki ağını kendi güç ve yararlarına elverişli biçimde düzenleme yetisine sahiptirler, bu yüzden de ayrı bir “kast” oluştururlar. Kötüler ise bu yeti ve dolayısıyla güçten yoksun oldukları için karşılarında

buldukları koşullara boyun eğmekten başka bir şey yapamazlar, etkilenimleri üzerinde denetimleri yoktur. Aslında kötüyü kötü yapan şey, temelde onların az güce sahip olması değil, güçlerinden ayrılmış olmaları, taşıdıkları potansiyeli, iyesi oldukları gücü açıklama istencinden yoksun olmalarıdır (Deleuze, 2016: 82). Onlar ancak rastlantıların güdümünde sürüklenen bir yığına benzer, bundan dolayı bir kasta da dâhil değildirler, yalnızca bir “toz bulutu”nu andırırlar (Nietzsche, 2007: 66)<sup>5</sup>. Bununla birlikte, belirtmeden geçemeyeceğimiz nokta şudur ki, bu edilgin yığının rastlantılar uyarınca sürüklenmesi de zorunluluk taşımaktadır.

Öyleyse çoğu insanın özgürlükle ilgili yanılmalı inançları, kuşatıldıkları zorunluluk ağını görmezden gelmelerinin nedenidir. Bu yüzden kösnül duygularına, bencil tutku ve hırslarına boyun eğmeyi özgürlüğü deneyimlemenin biricik yolu olarak; bireysel doğalarından, tinsel varlıklarından kaynaklanabilecek her türlü sınırlamayı ise tutsaklık olarak görürler. Hiçbir zaman arzuladıkları kadar haz ve esrikliğe ulaşamayacakları için asla özgürlüğe de kavuşamayacak, dolayısıyla gerçek anlamda tutsaklığa yazgılı kalacaklardır<sup>6</sup>. Spinoza’ya göre, bir yanılmanın peşinde bilinçsizce devinen kitle, her ne kadar rahat bir sonsuz yaşam uğruna birtakım tutkularını dizginleyerek fedakârlık ettiğini düşünse de, sonunda tümüyle yok olmaktan kurtulamaz, “Bilgisiz, birçok bakımlardan dış nedenler tarafından sürüklenmesi yüzünden, bir iç mutluluğunu hakkıyla asla elde edememiş olmasından başka, kendisi Tanrı ve şeyler konusunda tam bir şüursuzluk içindedir ve edilgin olmadan çıkar çıkmaz var olmadan da çıkar (Spinoza, 2006: 291).

Bu düşünce izleğinde, etkin bir varoluşun ve özgürlüğün ne şekilde geçerlilik kazanabileceği belirginleşmeye başlar. Eğer tutsaklık ve edilginliğin başlıca nedeni, evrendeki asıl varoluş biçimine, yani ilişkiselliğe, kişilerin kendi verili konumlarını da kapsayan ilişkiler ağından ibaret olan zorunlu varlığa yönelik bilgisizlikse, ancak bu bilgisizlik giderilerek etkin bir varoluşa erişilebilir<sup>7</sup>. Dolayısıyla bu biricik varlığa, Doğa ya da Tanrı’ya ilişkin bilgimiz, bizi tutsaklıktan kurtaracaktır. Bunun yolu ise, gerek kendimizi, gerekse başka varlıkları “bengilik türü altında”, doğanın ezeli-ebedi nedenler dizisi içinde kavramaktır (Copleston, 2013: 49)<sup>8</sup>. Bu noktadan sonra insanın artık kendisini edilginleştiren duygulanımların güdümüne girmesi beklenemez. Acının asıl nedenleri anlaşılınca, acı artık eski gücünü sürdüremez ve bir acı olarak algılanamaz. Acı ve haksızlıkların asıl nedeni, zorunlu bir ilişkiler

<sup>5</sup> Nietzsche, ahlakın toplum tarafından konulmuş görelî bir yasak ve sınırlandırmalar bütünü olduğunu düşündüğü için, ellerinden bu ahlaka uygun davranmaktan başka bir şey gelmeyen kesimin de kötü olduğu görüşündedir. Çünkü onlar, önlerinde buldukları duruma yalnızca boyun eğlerler, kendi güçlerine uygun bir değer ölçütünden yoksundurlar. Bu zayıflıkları nedeniyle, ahlaklı sayılan kişiler, ahlaksızlardan daha aşağıdadır. İnsanlar için varolabilecek temel değerlendirme ölçütü ancak istenç ve güçlerinin yoğunluğundan çıkarsanabilir (2002: 199).

<sup>6</sup> Daha yerinde bir ifadeyle, doğanın onlarda ancak böyle bir tutsaklığa izin verdiğini söyleyebiliriz.

<sup>7</sup> Tutarlı şekilde ilerlediğimizde, bilgisizliğini giderip etkin bir varoluşa erişecek kişilerin de Doğa tarafından zorunlu olarak belirlendiği sonucuna ulaşırız.

<sup>8</sup> Spinoza’ya göre, olay ve olgulara sonsuz ilişkiler ağını gözardı ederek yaklaşırsak ancak bireysel kısıtlılıklarımızın ulaştığı, saltık anlamda hiçbir geçerliliği olmayan sonuçlara ulaşırız: “Her şeyin aklımızın erdiği gibi çekip çevrilmesini isteriz. Oysa aklın kötü saydığı şey, evrensel tabiatın düzeni ve yasalarına değil, salt kendi tabiatımızın yasalarına göre kötüdür” (2016: 232).

ağı olarak, yani Doğa-Tanrı olarak kavrandığında, artık yalnızca sevinç duyulabilir<sup>9</sup>. Böyle bir sevinç, kişiyi edilginliğe gömülme kurtarır ve onun edimsel bir özgürlüğe kavuşmasına aracılık eder. Daha özlü şekilde ifade edersek; kişi önce kendi ilişkisel bağları dolayımıyla saltık zorunluluklar ağını kavramaya başlar; bu ağdaki her bir ögenin birbiriyle kusursuz uyumun bilgisine eriştikçe de, kendi zorunlu doğasına olan bilinci artar. Özvarlığa ait zorunlu doğayı kavramak ise özgürlüğe giden biricik yolu oluşturur, “Özgürlüğü tanımlayan, zorunluluğun “içi” ve zorunluluğun “kendisi”dir. Hiçbir zaman istençle ya da istencin kendini uyarladığı şeyle özgür olunmaz, özle ve özden doğanla özgür olunur” (Deleuze, 2011: 95). O halde, zorunluluğun bilgisi, özgürlüğe ve onun hazırlayıcısı etkin sevince olanak tanıyan tek yoldur; etkin bir sevince ulaşıldığı zaman, insanın tüm boş yakınmaları son bulacaktır. Spinoza, Bylenbergh’e yazdığı mektubunda, kendi etkin sevinç deneyimini şu şekilde açıklar:

*“(...) hayatı keder ve dövünmelerle geçirmek yerine huzur, sevinç ve neşe içinde geçirmeye çalışıyor, böylelikle de bir derece olsun yükseliyorum. O zaman her şeyin en üst düzeyde yetkin Varlığın gücü ve O’nun değişmez kararıyla olup bittiğini görüyorum ve biliyorum. En yüksek doyumumu ve ruh dinginliğimi de işte bu bilgiye borçluyum” (Spinoza-Bylenbergh, 2015: 83)<sup>10</sup>.*

Nihai tek varlığın, zorunlu bağılıklar ağı olduğu; özgürlüğe de artık ancak zorunluluğun bilgisine erişildiğinde ulaşıldığı kavrandığında, tüm moral yargıların üzerinde temellendiği dayanaklar sarsılır. İnsanların iyilik ya da kötülüğü, ancak onlara zorunlu olarak bahşedilmiş doğa tarafından belirlendiğine göre, bu aşamada onları yargılamak Doğa’nın-Tanrı’nın temel özelliğini yadsımak anlamına gelecektir. Bu bağlamda, iyilik ve kötülük olarak algıladığımız şeyler, kendi hallerinde böyle değerlendirilemezler; onlar zorunlu varlık olarak Doğa ya da Tanrı’nın farklı çehrelerini oluşturur ve yargılanmadan muaf tutulur. Her türlü suç ve alçaklık dahi, bir kişinin doğasına ait özellikler olduğunda erdem haline gelir. Dolayısıyla insanları hiçbir nedenle yargılamanın olanağı yoktur; benzer şekilde yaşamı da yargılamak, önümüze koyduklarından yakınmak usdışı hale gelir. Spinoza’nın düşüncesinin bu evresinde, Nietzsche’nin Dionysosçu bilgeliğini öncelediği görülür. Tüm zorunluluklar ağını kuşatan “Böyle bir Tanrı için yaşam haklılaştırılacak bir şey değildir, yaşam özünde haklıdır” (Aktaran Deleuze, 2016: 30). Öyleyse, biz de bilgimizi arttırdığımız ölçüde yaşamın haklı yönünü kavrayıp etkin bir sevinç deneyimleyebiliriz. İnsanlar da ancak bu etkin sevince ulaşma yoluyla edimsel bir varoluşa erişir ve parçası olduğu zorunlu varlığın devindirici nedenlerinden biri haline gelir.

<sup>9</sup> Spinoza ile Nietzsche’nin düşünceleri arasındaki en temel koşutluklardan biri de bu noktada yatmaktadır. Buradaki “sevinç”, birkaç yüzyıl sonra Nietzsche’de bengi dönüşün bilgeliğinden kaynaklanan amor fati (yazgı sevgisi) duygusu olarak yeniden ortaya çıkacaktır.

<sup>10</sup> Spinoza’nın buradaki sözleri, Nietzsche’nin *Güç İstenci*’ndeki ifadeleriyle büyük ölçüde örtüşmektedir: “Güçlü bir sağlığın içgüdüleri içinde kudretli olan insan tıpkı yemekleri sindirir gibi eylemlerini sindirir tamamen: O en ağır yemeğin bile üstesinden gelir: ama ana meselede onu yara almamış ve sert bir içgüdü yönetir, öyle ki ona direnen şeye hiçbir şey yapmaz, ona tat vermeyen bir şeyi de yemez” (Nietzsche, 2002: 440). Her iki anlatımda da, varoluşun zorunlu yanının içselleştirilerek eylemlerin “sindirilmesi” ve böylelikle edimselleşmesinin güç -ve dolayısıyla hak- için başat rolüne vurgu yapılmaktadır.

Buradan belirlenimci hatları en yoğun olan bir görüşün dahi, hatta belki de en güçlü şekilde, insanı edilgin olmaktan alıkoyduğu ve kişiyi eyleme geçirme gücü taşıdığı ortaya çıkar. Varoluşun yazgısallığına ilişkin bilinç, insanları güçten düşüren her türlü yakınma ve acıma deneyimini dışlar. Bu noktadan sonra, süregelen yıkım ve haksızlıklardan dolayı insanın kendi içine gömülmesinin ya da yakınıp dövünmesinin hiçbir anlamı bulunmaz, çünkü insan yokolmayı göze alarak sıkıntı duyduğu koşullara karşı koymadığında, uğradığı haksızlıkları ya da girdiği boyunduruğu hakettiği açığa çıkar. Hakedilen bir sonuçtan dolayı yakınmaktan daha anlamsız bir eylem ise düşünülemez. Dolayısıyla varolan her şeyin ardında bir zorunluluk görüp olumlamamız, tanıklık ettiğimiz ya da deneyimlediğimiz tüm olgulara boyun eğeceğimiz anlamına gelmez. Olumlama, boyun eğmenin bir ikamesi değildir, onun tam karşıt ucundadır.

## 2. *Kıyamet (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979) Filminin Güç Etiği Bağlamında İrdelenmesi*

Spinoza'nın, alışlageldik iyi ve kötü karşıtlığının ötesinde duran, güç ve hak temelli etiğinin, sinemada en başat karakterleri aracılığıyla serimlendiği önemli bir örnek *Kıyamet* filmidir. Film, kendi varoluşuyla birlik içine girdiği vahşi savaş ortamından ayrı düşmüş Yüzbaşı Willard'ın bir otel odasındaki esrime anlarıyla başlar. Willard'ın içine düştüğü buhran nöbetinden zorunlu biçimde çıkmasına neden olan olay ise, elemanı olduğu ordunun kendisine verdiği yeni görevdir. Buna göre, ordunun emir-komuta zincirine karşı koyup Vietnam'ın uç kısmında hükmettiği tebaaya kendisini Tanrı-Kral ilan etmiş olan Albay Kurtz'ü ortadan kaldırması gerekmektedir. Willard, ekibiyle birlikte, Kurtz'ün peşinde, yabancı ortamda ilerlerken, bir yandan doğayla bütünleşip modern dünyanın ahlaksal varsayımlarının ardındaki tüm ikiyüzlü eğilimlere nefret geliştirir, öte yandan Kurtz'ün öğretilerinin gittikçe daha çok güdümüne girerek acımasız görünen yabanılığın ardındaki tanrısallığı kavramaya başlar. Yolda rastladığı tüm uğraklar Willard'ın kavrayışını arttırır, bilincinin tanrısallık kavrayışına kavuşması ise, ancak filmin finalinde Kurtz'le karşılaşmasının ardından gerçekleşecektir.

Spinoza'nın etik öğretilerine temel oluşturan, tüm ilişki ağlarından oluşmuş bir Doğa-Tanrı tasarımı filmin başlarından itibaren algılamak olanaklıdır. Öncelikle, başkarakter Willard'ın içsel çatışmasını vurgulamak üzere gösterilen, biri tavan vantilatörüne öteki de savaş helikopterine ait, iç içe girmiş pervane imgeleri, sonsuz ve tek bir varlığın olanaklı kıldığı bir eşzamanlılık durumunu çağırır<sup>11</sup>. Farklı zaman dillimlerine ait bu imgeler, belirli bir anda yaşanan çatışmayı, Willard'ın yabanılıkla uygarlık arasındaki çatışmasını vurgulamak üzere eşzamanlı bir varlığa sahiptirler. Modern dünya koşulları altındaki deneyimleri, onu

<sup>11</sup> Daha önce de belirtildiği gibi, tek ve sonsuz bir varlık olarak Tanrı'nın varlığı söz konusu olduğunda, insan odaklı bir evren tasarımı yanılısama olacaktır. Dolayısıyla, bizim sınırlı varlığımızın getirisi olan zaman algısı da yanılısamadan ibaret kalır ve salt ilişkilerden ibaret bir evrenin içinde tüm tekil varlıklar, eşzamanlı biçimde, sonsuz varlığın, Tanrı'nın bir çehresini oluştururlar.

güçsüz düşürdüğü için yeniden savaşın ortasına, “vahşi orman” a dönmeyi arzular. Gerçek gücünden alıkonulduğu uzamdaki kısıtlanma durumundan ise ancak esriyerek kurtulmaya çalışır. Bunun yanında Willard’ın, gelecekte deneyimleyeceği kurban ayinindeki boğa imgesi de, ilk olarak, sıradan bir insan algısının ötesine eriştiği bu esrime sahnelerinde görülür.

Uygarlık ve yabanıllık ilişkisi, bu ilişkinin insan doğası ve güç üzerindeki etkisi Willard görevlendirilmeye gittiğinde, Kurtz’ün bir düşünüyü anlattığı, karargâhta dinletilen ses kaydında da vurgulanır. Kurtz’ün kabusvari düşününün temel imgesi, “bir usturanın keskin ucunda sürünen bir salyangoz”dur. Salyangoz, bir usturanın ucunda sürünüp kayarak hayatta kalır ve böylece en zor koşullar altında doruğa ulaşan bir gücü dışavurur. Ustura ucunda sürünen salyangozun filmdeki izdüşümü, vahşi ormanın ortasından akan nehirde sürüklenirken hayatta kalmaya çalışan Willard ile ekibidir. Tek başlarına bir botun içinde sürüklenirken, yiyecek toplama amacıyla ormana ilk çıktıklarında, bir kaplanla karşılaşır. Tehlikeyi atlatıp bota geri döndüklerinde; Willard’ın yanındaki Hicks şiddetli biçimde haykırıp yakınmayı sürdürür. Hicks, savaşın ortasına düşmüş birçok kişi gibi, içinde bulunduğu koşullardan edilgin biçimde rahatsızlık duyar ve sürekli içinde doğal durumu görmezden gelme eğilimi taşır. Sahne, bir anlamda, insanın tüm varlığı doğanın yabanıllığıyla kuşatılmışken, içinde bulunduğu küçücük korunaklı ortamda kendisini bu ‘kötücül’ doğadan yalıtmasına ilişkin yanlısamasına vurgu yapar. Bu yüzden, çoğu kişi, Hicks’in durumunda olduğu gibi, tanımadığı gerçek Doğa ile karşılaştığında yalnızca dövünüp yakını ve sonları, yine Hicks’te olduğu gibi, Doğa’nın gücünü açığa çıkardığı varlıklar tarafından, doğrudan ya da dolaylı şekilde, yokedilmek olur. Bu bağlamda, filmin sonunda ekipten yalnızca, şiddetli ruhsal dalgalanmalardan ve acıma duygusundan yoksun olan, dolayısıyla doğayı ve doğayla özdeş varoluşlarını olumsuzlayıp zayıf düşmeyen Willard ve Lance’in hayatta kalması anlamlı hale gelir.

Konuyla ilişkili olarak, Doğa’nın, özüne ait gücü açıklama şansı tanıdığı, filmin özeğindeki Kurtz karakteri, korunaklı alanı tümüyle geride bırakmış, Willard’ın ifadeleriyle, “botu terketmiş”, “general olmak yerine kendisi olmuş”tur. Kurtz, vahşi ormanın içine dalıp yasalarını benimsediğinde, Kamboçya sınırındaki bir topluluğun Tanrısı konumuna yükselmiştir. Kurtz’ün asıl suçu ise, bir kıyım ortamında modern ikiyüzlülüğü horgörüp, o ortamın gerektirdiği kıyım eylemlerini, tüm duygulanımlardan bağımsız şekilde gerçekleştirmesidir. Dolayısıyla, eskiden üyesi olduğu ordunun yaptığı gibi, göstermelik yardım ve acıma gösterileriyle cinayetlerini haklı çıkarmaya çalışmaz. Kurtz, yalanı dışladığı için, katiller tarafından katillikle suçlandığını düşünür; bu nedenle kendisine yönelik suçlamaları umursamaz, kendisini “erdemli bir şekilde, onların ürkekliğinin ötesinde” konumlandırır. Spinoza’nın görüşleriyle bağdaştırarak ifade edersek, doğanın özüne ait olmayan acıma duygusunun, yalnızca zayıflığı örtmeye yarayan ikiyüzlü eğilime hizmet ettiğini söyleyebiliriz. Bu açıdan, Kurtz’ün yokedilme kararının alınmasına zemin hazırlayan olayın, çift taraflı çalışan ajanları, kendi istenci uyarınca öldürmesi olduğunu belirtmemiz yararlı olacaktır. Bir bakıma, modern toplum kendi ikiyüzlülüğünü somutlaştıran kişilerin katline, Doğa’ya ait olduğunu söyleyebileceğimiz, keyfi bir gücün karar vermesini cezasız bırakamaz.

Filmin ilerleyen bölümünde, Willard'ın ekibinin yiyecek taşıyan kendi halindeki bir Vietnamlı teknesini durdurduğu sahneyi, yine benzer bir bağlamda değerlendirebiliriz. Tekneleri denetlenirken, bir Vietnamlı kızın kapalı duran bir kutuya doğru koşması üzerine, Willard'ın ekibindeki Philips, Tyrone ve Lance, teknedeki herkesi silahlarıyla tarar. Kutuyu kontrol ettiklerinde yalnızca bir köpek yavrusu bulurlar ve Vietnamlı kızın can çektiğini görürler. Vurma emrini veren Philips'in komutuyla yaralıyı gemiye almaya yöneldiklerinde, Willard kıza nihai kurşunu sıkar. Willard'ın buradaki eylemi, yaptıklarının ağırlığını kaldırma gücünden yoksun kişilerin kendi zayıflıklarını örtme amacıyla kullandıkları, vicdan kılıfının gerisindeki ikiyüzlülüğü açığa çıkartma amacı taşır. Bu eylem aracılığıyla, Spinozacı bir yönelimle yapılabilecek bir tür iyi-kötü ayırımını da daha yakından kavrayabiliriz. Kötü olan şey, kendi halinde eylem, buradaki öldürme eylemi, değil; eylemin dayanaklarından kuşku duymak, bu nedenle eylemin sonuçlarına katlanacak güce sahip olmamak ve bu güçsüzlüğü örtmeye çalışmaktır. Modern kısıtlamalardan bağımsız şekilde kendi yaşamlarının dışında yol aldıklarını düşünen Willard'ın "Onları makineli tüfekle ikiye bölüyor ve daha sonra ilkyardım yapıyorduk, bunlar yalandı. Bunlardan daha çok gördükçe, yalanlardan daha fazla nefret ettim" sözleri aynı güçsüz eğilimlere yönelik horgörüü dışavurur.

Bu bağlamda, filmde, eylemlerinin ağırlığını tümüyle kaldırabilen Kilgore karakterinin de, benzer şekilde, iyilik-kötülük ayırımının ötesinde yer aldığını söyleyebiliriz. Öncelikle, su isteyen yaralı bir Vietnamlı asker öldürülmek üzereyken müdahale eden Kilgore'un "Dışarı çıkmış bağırsağıyla sonuna kadar savaşan bu adam, benim mataramdan istediği kadar su içebilir" şeklindeki sözleri, insana özgü niteliksel -dolayısıyla yanılısamalı- bir iyi-kötü ayırımını yadsıdığına işaret eder. Doğada söz konusu olan biricik değerlendirme ölçütü güçtür ve gücünün son sınırına dayanma aşamasında dost ve düşman hatları arasındaki sınırlar silinir. Yalnızca güce saygı duyan bu adam, napalm bombalarıyla büyük bir yaşam alanı ortadan kaldırıldığında, bunun kokusundan haz duyar. Dolayısıyla burada önemli olan, zayıflığın bir göstergesi olarak, kıyım eylemlerini birtakım vicdan gösterileriyle süsleyip gizlemek değil; eylemi en uç noktalarında dahi üstlenerek Doğa tarafından bahşedilen bir gücün ifadesine aracı olmaktır.

Filmde, Spinoza'nın -ve dolayısıyla Nietzsche'nin de- iyilik ve kötülüğe ilişkin yargıları yadsıyan güç temelli etiğinin asıl somutlaştığı karakter, korunaklı bir ikiyüzlülüğün ötesine geçmiş ve başına buyruk davranışları nedeniyle katledilmesine karar verilmiş Kurtz'dür. Kurtz'ün moral konumu en açık şekilde "Senin beni katil diye nitelemeye hakkın yok. Ama beni öldürmeye hakkın var" ifadelerinde somutlaşır. Bu sözlerle, ahlaki yargılarda bulunmanın ancak misilleme yapma gücünden yoksun kişilere ait bir özellik olduğu ima edilir. Dolayısıyla yargılar, bir eylemin bütüncül bağlamını görmekten aciz durumdaki kişilerin başvurduğu rahatlatma araçlarıdır. Kişiler, rahatsızlık duydukları bir kötücüllüğü yargılayarak kendi konumlarını haklılaştıramazlar; haklı çıkmanın tek yolu güç aracılığıyla "kötülüğü" yoketmektir; bu yönde bir girişimde bulunmadığı takdirde kimsenin içinde bulunduğu durumdan yakınmaya en küçük bir hakkı bulunmaz. Dolayısıyla bir kişiyi zorbalık ve haksızlık yapması nedeniyle kınamanın da hiçbir anlamı yoktur; zorbalığa son



verme gücü en etkili biçimde dışsallaştırılmadığı sürece yargılayıcı söz ve düşüncelerin hiçbir beyhudelikten kurtulamaz.

Bir kişi ya da durumu kötü olarak değerlendirip aşağılamak, Spinoza'nın düşüncesini anımsadığımızda, ancak bireysel bilincin kısıtlılığından dolayı olanaklı görünür. Bütüncül bir bakış açısı için ise, kötü diye bir şey yoktur. Evren, en korkunç çehrelerini sergilediğinde bile, özünde daima haklıdır. Bu bakımdan, Kurtz, dehşetin anlamını görmezden gelenlerin onu asla anlayamayacaklarını dile getirdiğinde, ifade ettiği düşünce, evrenin en dehşetengiz yüzünde bile bir yücelik barındırdığı, bunu görmezden gelmenin ancak güçsüzlüğün bir dışavurumu olduğudur. Bundan dolayı, Willard'a dehşetin yüzüyle barışmayı ve dost olmayı öğütler: "Dehşet ve manevi korku eğer arkadaşların değilse, korkulacak düşmanlarıdır". İnsanlar, varoluşu dehşetengiz yüzüyle de olumlayıp tümüyle dost olarak, amor fati duygusunun bir gereğini de yerine getirmiş olur. Varoluşu bu bütüncüllüğüyle kavrayamayanların ise herhangi bir biçimde kavramasının yolu yoktur; onlar ancak yargılayıp yakınan ve sonunda tümüyle yok olmaya yazgılı olan varlıklardan ibarettir.

Kurtz'ün tüm korkunçluğuyla varoluşu olumlamasına ve dehşetin ardındaki dâhiyane güç olgusunu görmesine aracılık eden olay, henüz ordunun bir üyesi olarak modern sınırlamalar içinde yer aldığı, yabancı doğanın yasalarını izlemeye başlamadığı durumdayken gerçekleşir. Bu dönemde, çocuklara kolera aşısı yapma amacıyla kampa gitmiş, aşının ardından bölgeyi terketmişlerdir. Geri döndüklerinde aşılı, küçük kolların kesilip üst üste yığıldığını görürler. Olayın etkisiyle Kurtz, ilkin acı çekip ağlar ve bir daha bu anı hiçbir şekilde unutmak istemez. Çünkü Kurtz'e göre bu manzaranın ardında, "korkunç bir deha" vardır; kendi ülkelerinin çocuklarının kollarını kesmiş olan Vietnamlı askerler, buna dayanabilme, bunu yapabilme istencine sahip oldukları için, ülkelerini işgal etmiş olan ordunun askerlerinden çok daha güçlüdür. İlk bakışta "canavarca" görülebilecek olan bu eylem, aslında, daha önceden Willard'ın Vietnamlı kızı öldürme eylemiyle aynı amacı taşır. Bu eylemler, temelde modern çoğunluğun ahlakının üzerinde temellendiği güçsüzlüğü, acıma duygularının ardındaki ikiyüzlülüğü açığa çıkarırlar<sup>12</sup>.

Dolayısıyla bu noktada, bir kez daha vurgulanan olgu, çoğunluk ahlakından kaynaklanan her türlü iyi-kötü yargısının geçersiz olduğudur. Soyut kavramlar, hiçbir varlığa ya da eyleme hak kazandırmazlar, kişiler ancak güçlerini edimselleştirdikleri ölçüde hakka sahiptirler; güçlerini son sınırlarına dek kullandıklarında da her türlü yargıdan muaftırlar. Ancak eylemlerin pişmanlığa yol açmaması gerekir; vicdan azabı ve pişmanlık, çok büyük bir korkutuculuğa sahip görünen eylemlerin dahi güçten yoksun ve dolayısıyla haksız olduğunu gösterir<sup>13</sup>. Bu bağlamda, Kurtz, bu askerlerin, kendi adamlarından çok daha güçlü olduğunu

<sup>12</sup> Benzer ikiyüzlülüğün ortaya koyulduğu şu sözler, öldürülmesinden önce Kurtz'ün ağzından dökülür: "Biz genç adamlara insanları ateşe vermeyi öğretiyoruz. Ama kumandanları uçaklarına küfür yazmalarına izin vermiyoruz. Çünkü ayıp buluyorlar".

<sup>13</sup> Bu bağlamda rehberimiz Nietzsche'nin "sonsuz bir şekilde gerçekleşmesini isteyeceğin şekilde davran" diye özetleyebileceğimiz ahlak yasası olabilir. En iyi becerdiği şey başına buyruk eylemde bulunmak olan kişi bu şekilde davrandığında, boyun eğmek olan kişi uysal bir bağımlılığa girdiğinde ya da özgün bir yaratıma yol açacak sıkıntıları çekmek olan kişi acı duyduğunda içlerine işlemiş moral yasanın gereğini gerçekleştirmiş olurlar ve bu eylemler bu özellikleriyle "iyi" olarak değerlendirilmeyi hak ederler.

kabul eder ve benimsetilen ahlaksal doğrunun ötesinde, her türlü yargıdan bağımsız bir moral duyguya sahip olunması gerektiğini “Morale sahip adamlarınız olmalı. İlkel içgüdülerini kullanmayı becerebilen, hiçbir duygu hissetmeden öldürebilen, hiç tutkusu olmayan, hiç yargılaması olmayan... Çünkü bizi alaşağı eden şey, yargılamadır” sözleriyle belirtir. Kurtz’ün bu sözleri, Spinoza’nın etiğinden hatırlayacağımız pek çok nokta barındırır. Öncelikle, her türlü duygu ve tutkunun, kişiyi gerçek gücünü açılama becerisinden yoksun ve dolayısıyla edilgen kıldığına yönelik bir vurgu taşır. Söz konusu düşünce izleğinde ilerlediğimizde ise, yargılamanın ancak kendi eylemi üzerinde denetim sahibi olmayan, edilgin tutkulara gömülmüş kişilere ait bir eğilim olduğunu kavrarız. Bu bakımdan, Kurtz’ün sözleriyle, eylemlerinin ağırlığını taşıma gücünden yoksun olanların vicdan azabı ya da pişmanlığa kapılarak edilgen duygulanımların içine girdiği, ikiyüzlülükten kaynaklanan acıma gösterileriyle güçsüzlüklerini gizlemeye çalıştığı ve bu ikiyüzlülüğe karşı koyan, gücünü açılama istencine sahip varlıkları yargılamaya yeltendiği ortaya koyulur. Öyleyse, yargılama, her zaman olumsuzlamayı ve direngenlikten yoksun bir zayıflığı dışavurur; dolayısıyla asıl kötü ve haksız olan şey yargılamanın kendisidir.

Kurtz’ün, kendisini yoketme göreviyle gelmiş olan Willard’ı ilkin tutsak etmesini de benzer bir bağlamda ele alabiliriz. Kurtz, ilk zamanlar Willard’ı, ikiyüzlü zayıflıklarını kendileriyle uyuşmayan kişileri yargılayıp cezalandırarak gizlemeye çalışan makamlar tarafından gönderilmiş, onların güçsüzlüklerini sürdürmelerine aracılık eden herhangi biri olarak görür<sup>14</sup>. Acıyla sınayıp moral yönden uyuştuklarını sezdiğinde ise, Willard’ın tutsaklığına son verir.

Willard’ın yeniden “özgürlüğe” kavuşmuş olması ise, ona bir doğa yasası gibi takip ettiği yazgısının önüne koyduğu görevi gerçekleştirmeyi dayatacaktır. Buradaki durumu, aynı zamanda, Kurtz’ün, kendi yazgısını zorunlu son uğrağına kavuşturması için Willard’ı seçtiği şeklinde betimlememiz yerinde olacaktır. Willard’ın bu konuyla ilgili; “Vahşi orman bile onun ölmesini istiyor, emirlerini asıl aldığı yer de orası” şeklindeki sözleri, yukarıdaki yorumumuzu güçlendirir niteliktedir; Willard, doğanın kendi önüne koyduğu yükümlülüğün gereğini yerine getirecektir. Dolayısıyla bu sözlerde dışavurulan asıl düşünce, Spinoza’nın görüşlerinden tanıdığımız biçimiyle, tek töz olarak Doğa’nın tüm edimler üzerinde tam bir egemenliğe sahip olduğudur. Kurtz, Doğa’dan kaynaklanan zorunluluğun ve kendi varlığının bu zorunlulukla bir olduğunun bilincinde olmakla birlikte, doğanın artık onu kendi edimsel varlığının sonuna yaklaştırdığını sezmektedir. Ancak bu varlığın ortadan kaldırılması, sıradan bir insanın basit bir şekilde öldürülmesi şeklinde gerçekleştirilemez. Doğanın bahşetmiş olduğu istenç sayesinde tanrısal bir konum elde etmiş olan bu adamın yine kendi gücünün gereğine uygun olacak şekilde ortadan kaldırılması gerekir.

Bu nedenle, Willard, doğanın görünmez yasalarını izlediği ve onunla gittikçe daha çok bütünleştiği, karşısındaki gücün hakettiği sonu sezme yetisine iye olduğu için söz konusu görevi üstlenir. Her türlü ahlaksal belirlenimin ve yargılamanın ötesinde yer alması nedeniyle,

<sup>14</sup> Kurtz, ilk konuşmasında Willard’a, onun “bakkal tezgâhtarları tarafından hesabı kapatmak için gönderilmiş herhangi bir ayakçı” dan ibaret olduğunu söyler.

Kurtz, eriştiği konuma uygun olarak, bir Tanrı gibi kurban edilecektir. Willard'ın "Beni bunun için binbaşı yapacaklar ve ben artık onların kahrolası ordusunda bile değilim" şeklindeki sözleri; gerçekleştireceği öldürme eyleminin, askeri bir görev uyarınca değil doğal bir belirlenim gereğince icra edileceğini belirtir. Bunun yanında Kurtz'ün ölümünün bir tanrı katlini serimlediğini en açık şekilde ortaya koyan göstergelerden biri, Kurtz'ün masasının üstündeki *Altın Dal (The Golden Bough)* kitabıdır<sup>15</sup>.

Filmin en önemli kısımlarından biri olan, Kurtz'ün katledilme sahnesi, başlangıçtaki esrime anlarında da görülen, bir boğanın kurban edilme ritüeliyle eşzamanlı olarak gösterilir. Boğanın gövdesi parçalanırken, bedeni tümüyle çamura bulanmış olan Willard, elindeki kasaturayı art arda Kurtz'ün üzerine indirir. Burada ilkin algılayabileceğimiz durum, Tanrı katli ile onun ikamesi olan hayvan kurban etme ayinlerinin aslında birlik taşıdığıdır. Filmin bu bölümünü değerlendirirken daha önceki bir sahneyi daha anımsamamız yararlı olacaktır: Kurtz'ün bölgesine gelmeden önce konakladığı Fransızlara ait bölgede birlikte olduğu kadın, Willard'a onun "hayvan ve tanrı" olduğunu söylemiştir. Bu bağlamda, emirlerini doğadan alan, bedeni çamura bulanmış bir hayvana dönüşmüş olan Willard, Kurtz'ü öldürerek bir Tanrı haline gelir. Çünkü güçten düşmüş Tanrı'yı öldüren daha genç ve güçlü kişi Tanrı'nın yerini alır (Frazer, 2004: 213). Kurtz'ün katlini gerçekleştirdikten sonra kalabalığın önüne çıkıp elindeki kasaturayı attığında, kulları saygıyla silahlarını bırakır.

Ayrıca, eşzamanlı gerçekleştirilen Tanrı katli ve kurban ayininde eyleme dökülen, Willard'ın bedeninde ise somut varlığa kavuşan "tanrı ve hayvanın birliği", karşıtmış gibi algıladığımız güçlerin doğada da birlik taşıdığı düşüncesini açığa vurur. Filmin son sahnesinde Willard'ın yüzünün totemle üst üste bindirilmiş imgesi, yabanılığa ait olan varlığın artık tanrısal bir düzeye eriştiğine ilişkin anlamı güçlendirir. Böylece söz konusu sahne, Spinoza'nın tüm evreni kuşatan ilişkiler ağından oluşan biricik varlık Tanrı-Doğa'nın bir izdüşümüne işaret eder. Bir anlamda, evreni tüm çehreleriyle olumlayıp tüm yargılarından, edilginleştirici ikiyüzlü duygulanımlardan arınan, kendi varlığını doğa ile birlik haline sokan kişi edimsel güce kavuşmuş ve tanrısal bir konum elde etmiştir. Dolayısıyla, bireysel özgürlük yanılışmasını parçalayarak tüm yargılamaların ötesine geçen birlik düşüncesinin getirdiği etik, asıl baskılayıcı şartları değiştirmenin de olanağını sunar. Çünkü bu düşünce benimsendiğinde koşulları yargılayarak onu aynı şekilde bırakmak yetmeyecek, ancak üzerinde edimde bulunulacaktır; bu edimi gerçekleştirmenin yolu ise kişinin içinde bulunduğu ilişkiler ağındaki zorunlu etkisini kavramasıdır.

## Sonuç

Modern insanın en büyük ikilemelerinden biri, bireysel özgürlüğe sahip olduğunu düşünse de yaşantıladığı haksız ya da yıkıcı eylemler karşısında aciz kalması, etkin duruma geçememesidir. Sıradan bir kişinin inanmaya eğilimli olduğu biçimiyle özgürlük ideali, önüne

<sup>15</sup> James G. Frazer'ın bu ünlü yapıtı, insanın en ilkel dönemlerinden başlayarak inanç ve kurumlarının kökenlerini inceler. Kitabın en önemli kısımlarından biri ise, Kurtz'ü de en çok esinlediğini söyleyebileceğimiz, *Tanrıyı Öldürme* başlığı altındaki *Kutsal Kralı Öldürme* bölümüdür (Frazer,2004).

engel koyulmamış eylemlerinden ibaret kalmakta, dolayısıyla negatif bir anlam içermekte, yalnızca çevresinden yalıtma konusunda kendisine yardımcı olmaktadır. Kendisine ait bireysel alanda, bağılıklarından tümüyle ayrı düşmüş bir varlığın ise, kendisini ne kadar özgür ilan ederse etsin, gerçek anlamda edimsel bir varoluşa erişmesi olanaklı değildir. Dolayısıyla insanı kendi bireyselliğine gömülüp edilgin kalmaktan kurtaracak, bütüncül bir yaşam öğretisine gereksinim vardır; bunun en önemli karşılıklarından birini Spinoza'da buluruz.

Spinoza'nın düşüncesinin üzerinde yükseldiği temel, Doğa ya da Tanrı olarak değerlendirebileceğimiz tek bir tözün varolduğudur ve bu tek varlık evrendeki tüm ilişkisel bağılıkları kuşatır; bu varlığın kendisi de bu bağılıklardan ibarettir. Varolmanın tek bir töze atfedilmesi ise, evrenin insan odaklı bir algılanışını dayanaksız bırakır ve bireysel özgürlüğü dışlar. Çünkü sınırlı insan algısının rastlantısallık ya da özgürlük atfettiği tüm olgu ve olaylar, bunların içinde bulunduğu ilişkiler ağını içeren Doğa ya da Tanrı nezdinde bir zorunluluk taşır. Evrenin tümüyle bir ilişkisellikten oluşması ve bu ilişkiselliğin zorunluluk taşımasının kılışal alandaki karşılığı ise, insana özgü tüm yargılama biçimlerinin geçersiz kalması olacaktır. Zorunluluk tüm evrene yayıldığına göre, insanların iyilik ya da kötülük atfettikleri her şey de bu zorunluluğa tabidir ve tanrısal bir çehreyi açığa vurur; dolayısıyla tanrısal bir düzeyde kötülüğün varlığı söz konusu olamaz. Tanrısal bakış açısına erişildiğinde, geçerlilik taşıyan tek şey varlıkların içerdiği güç veya daha yerinde bir ifadeyle bir güçler etkileşimi olacaktır.

Bu doğrultuda, iyilik ve kötülük, ancak kişiye göre değişkenlik gösteren yarar ve zararlar bağlamında varlığa sahiptir; gücü arttıran, kişiyi etkinleştirmeye yarayan şey iyi, gücü azaltıp kişiyi edilginliğe yönelten şey ise kötüdür. Bununla birlikte, insanların gerçek anlamda kendi yararlarını gözeterik etkin konuma ulaşmaları ya da bu öngörüden yoksun şekilde edilgin tutku ve duygulanımlara kapılıp kendi zararlarına çalışmaları, doğa tarafından onlara zorunlu olarak bahşedilmiş güçleri tarafından belirlenir. Böylece tüm etik dizgenin özeğinde güç kavramıyla karşılaşırız. Bu noktada, ulaşacağımız temel ilke ise doğal ya da tanrısal belirlenime tabi olan gücün, gerçekleştirdiği her eyleme koşulsuz hakkı olduğu olacaktır. Özlü bir şekilde dile getirirsek güç, yapabildiği her şeyi hakeder, hakettiği her şeyi de yapar; yapamadığı şeyler o gücün belirleniminin dışındadır, dolayısıyla o gücü taşıyan kişiye yasaktır. Öyleyse, her şey zorunlu ve haklı olduğuna göre, güç temelli etiğin ulaşacağı nokta açıktır: Hiçbir kişi, eylem ya da olgu, birtakım duygulanım ve tutkularla kısıtlanmış koşullarımızdan hareketle yargılanamaz; yargılar ancak doğanın güçten yoksun bıraktığı edilgin varlıklar tarafından taşınır ve ancak onların oldukça sınırlı evreninde geçerlilik kazanır. Karşılaşılan ve rahatsızlık duyulan koşul ya da olguları yargılamak, kişiye kendince bir haklılık verip geçici bir rahatlama anı bahsetse de, onun tümüyle bu koşullara tutsaklığını pekiştirir. Yargılamadan uzak bir değerlendirme ve algı düzeyi ise, kendi gücünü ortaya koyma duygusunu besleyeceği için kişinin edimsel bir varoluşa erişmesini olanaklı kılar.

Bu bağlamda, bütüncül bir yaşam algısının ve güç odaklı bir etik öğretinin ortaya koyulduğu önemli bir örnek olarak *Kıyamet* filminde başkarakterler, güçsüzlüğe neden olan ve ondan kaynaklanan her türlü duygulanım, tutku ve yargıdan bağımsız oldukları için

tanrısal bir konuma ulaşırlar. Filmin başlangıcından itibaren peşine düşülmüş olan Kurtz, tanıklık ettiği olaylarda önceleri kötülük görüp edilgin duygulanımlara kapılmışken, bu olayların ardındaki gerçek bilgeliği, güç etkileşimini idrak ettiğinde bu edilgin ruh halinden kurtulur, kendisini tanrı kılacak güce kavuşur. Kurtz'ün peşine düşmekle görevlendirilmiş Willard ise, görev sırasında gördüğü ya da deneyimlediği kıyım eylemlerinin her zaman acıma gösterileriyle örtülmeye çalışıldığını ve bu ikiyüzlü eğilimin gerçek anlamda güçsüzlükten kaynaklandığını farkeder. İki tarafı vahşi ormanla çevrili yolculuğunda, doğayla daha çok bütünleşerek, birer yalandan ibaret olan her türlü ikiyüzlülük belirtisinden ve duygulanımdan arınır ve modern dünyanın her an, en uygar durumda bile, hüküm süren doğa yasalarını gözardı eden yanılısamalarından kurtulur. Bu bağlamda, Kurtz'ü öldürme eylemini de, görev değil, doğa yasası gereği yerine getirerek yeni Tanrı haline gelir. Her iki karakterin tanrılaşmasına, onların tüm olayların gerisindeki doğal zorunluluğu, güç etkileşimini farketmeleri ve böylece her türlü yargılama eğiliminden tümüyle bağımsızlaşmaları olanak verir.

Filmin finalinde ise, hayvan ve tanrı katlinin eşzamanlı gösterilmesi ile Willard'ın yüzünün totem imgesiyle üst üste görüntülenmesi; doğal ve tanrısal, yabanıl ve uygar tüm güçlerin ardındaki birliği vurgular. Filmdeki başkarakterlerin, tüm yargılarından bağımsızlaşarak kendilerine ait gücü edimselleştirmesi ve tanrısal konuma erişmesi, evrenin kendisinde yargıların olmadığını ve yargılama yanılısamasına kapılmanın kişiyi güçten düşüreceğini ortaya koyar. Gerek Kurtz, gerek Willard, bilinçsizce sürüklenmez, güçlerini zorunlu biçimde açtımladıklarının, ya da daha yerinde bir ifadeyle, doğa nezdinde kendilerinde bu gücün açtımlanmasına aracılık ettiklerinin farkındadırlar. Ancak bu bilinç sayesinde, tüm yakınmaların uzağında, gerçek anlamda edimsel bir gücü dışsallaştırıp, dönüştürücü bir etki yaratabilirler; doğanın-tanrının dönüştürücü etkilerine aracılık ederler. Bu nokta, Spinoza'nın öğretisinde de, filmde de serimlenen düşüncenin özünü oluşturur: Yargılayarak yakınma eğilimi, yasadışı bir özgürlükten kaynaklanıp edilginleştirici bir niteliği açığa çıkarırken; evrenin her türlü yargılamadan muaf biçimde olumlanması, etkin bir gücü dışavurmanın önkoşuludur. Dolayısıyla tanrısal belirlenimi benimseyen olumlayıcı düşünce, yargılayıcı nitelikteki çoğunluk ahlakının karşısındadır ve kişi ancak böyle bir algı sayesinde edimsel bir özgürlüğe kavuşur.

## Kaynakça

- Bumin, T. (2003). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Copleston, F. (2013). *Spinoza*, Aziz Yardımlı (Çev.), İstanbul: İdea Yayınevi.
- Deleuze, G. (2011). *Spinoza – Pratik Felsefe*, U. Baker, A Nahum (Çev.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2013). *Spinoza ve İfade Problemi*, A. Nahum (Çev.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1 / Hareket-İmge*, S. Özdemir (Çev.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2016). *Nietzsche ve Felsefe*, F. Taylan (Çev.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Frazer, W.G. (2004). *Altın Dal – Dinin ve Folklorun Kökleri 1*, Doğan M.H. (Çev.), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Nietzsche, F. (2002). *Güç İstenci*, S. Umran (Çev.), İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Nietzsche F. (2007). *İnsanca Pek İnsanca – 1. Cilt*, M. Tüzel (Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Nietzsche, F. (2008). *Deccal*, O. Aruoba (Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Spinoza, B.D. (2006). *Etika*, H.Z. Ülken, Ankara: Dost Kitabevi.
- Spinoza, B.D. (2015). *Kısa İnceleme*, E. Ayhan (Çev.), Ankara: Dost Kitabevi.
- Spinoza, B.D. (2016). *Teolojik – Politik İnceleme*, C.B. Akal, R. Ergin (Çev.), Ankara: Dost Kitabevi.
- Spinoza ve Bylenbergh (2015). *Kötülük Mektupları*, A. Nahum, G.Ç. Eksen (Çev.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

## Beyazperdede 'Öteki' Olmak 'Dönersen Islık Çal' Filmi Üzerine Bir İnceleme

Nurcan Pınar Eke\*

### Özet

*Çalışma kapsamında 'öteki' olgusu üzerinde durularak, bu olgunun bir çeşitlemesi olan cinsel yönelim farklılığına dayalı ötekiliğin Türk Sineması'ndaki tezahürlerine bakılmıştır.*

*Cinsel yönelim temelli ötekilik olgusu, sinemamızda ilk kez 1990'larda gerçekçi biçimde beyazperdeye yansıtılmış bir konu olması nedeniyle yine bu yıllara ait öncü bir film bağlamında ele alınmıştır.*

*Araştırma yöntemi olarak kuramsal kısımda betimleyici bir yaklaşım tercih edilmiş; uygulama kısmında ise Dönersen Islık Çal adlı Türk filminde yer alan ana karakter (travesti) üzerinden sosyolojik bir yaklaşımla, Türk Sineması'nda ötekinin temsili ve bu temsilde travestilerin varlığı toplumsal cinsiyet politikalarıyla beslenen bir okumayla irdelenmiştir.*

**Anahtar Sözcükler:** Öteki, Türk Sineması, Temsil, Travesti, Dönersen Islık Çal, Toplumsal Cinsiyet.

## To Be 'The Other' On The Silver Screen An Analysis On 'Dönersen Islık Çal' Movie

### Abstract

*In the framework of the study, has been focused on the phenomenon of 'the other' and which is a variation of otherness that based on sexual orientation differences have been examined on the movies in Turkish Cinema.*

*The phenomenon of 'the otherness based on sexual orientation' is an issue that reflected to silver screen at the first time in the 90s' with a realistic view. In this reason, the issue is examined in the context of a pioneer film which is belonging to the same years.*

*In the theoretical chapter, preferring a descriptive approach as the research method, a literature review has been done; as for in the application chapter, the movie which name is Dönersen Islık Çal analysis has been made by a sociological reading.*

**Keywords:** The Other, Turkish Cinema, Representation, Dönersen Islık Çal, Gender.

\* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri ABD; [pinareke@gmail.com](mailto:pinareke@gmail.com)

## Giriş

İnsanoğlu, var olduğu günden bu yana kim olduğunu tanımlama ve varlığını anlamlı bir zeminde konumlandırma çabası içinde olmuştur. 'Kim olduğumuz?' sorusu, 'kim olmadığımız?' sorusunu da kapsayan derin bir konudur ve kimlik tanımlarımızın belkemiğini oluşturur.

Bu soruya verilebilecek yanıtlar ise çeşitlidir. Bu yanıtların temel çerçevesi aynı olsa ve bireyin dünya görüşü bağlamında belirse de; birçok koşula bağlı olarak öncelik-sonralık sırası değişebilmektedir.

Foucault'nun da kimlik çalışmalarında altını çizdiği bu nokta, eşdeyişle bireyler olarak çok katmanlı kimlikleri içselleştirdiğimiz gerçeği (Aktaran: Marshall, 1999: 406), aslında kimliğe dair net tanımlar yapılmasını zorlaştırmaktadır. Zira toplumsal yaşamın her alanı bireye farklı bir kimlik tanımı ve bu kimliğe uygun roller dayatmaktadır. Bu farklı katmanlar ise ekseriyetle birbirleriyle etkileşim içinde ve bir arada var olmaktadır.

Bu varoluşta tanımlar, toplumsal hassasiyetlerden ve atmosferden bağımsız biçimlenmemektedir. Her toplumsal yapının kendine mal ettiği ve kendi gibi olmayanlara atfettiği kimi yargılar vardır ve bu değer yargıları kimlik tanımları için 'kaçınılmaz'dır. Söz konusu bu yargılar, gündelik hayatın dört bir yanında bireyin karşısına çıkmakta ve düşünceden eyleme her adımında -kısmen ya da tamamen- bağlayıcı olmaktadır.

Bize bizi anlatan; acılarımıza, umutlarımıza, korkularımıza, kimi zaman en derin arzularımıza ışık tutan sinema da, perdesine çoğu kez içinde yeşerdiği toplumun yargılarını taşımaktadır. Öyle ki sanat olma yönüyle öncü bir rol üstlenen ve toplumu inşa eden; aynı zamanda toplumun bir yansıması olarak perdede can bulan anlatıları aracılığıyla sinema, daima toplumsal algının bir tezahürü olmaktadır. Çalışmada da, söz konusu bu tezahürün izinde ve toplumsal kimliğimizi inşa eden yargılar çerçevesinde beyazperdede yansımasını bulan 'ötekimiz'in peşine düşülmektedir.

Bu bağlamda başka bir çalışmanın konusu olabilecek kimlik olgusu/inşası gibi tartışmalara değinilmemiş, yalnızca şu noktanın altı çizilmiştir: Kimlik, birçok farklı yaklaşımla tanımlanabilen ancak temelde hep diğerine odaklı bir konumlanışı içinde barındıran bir olgudur. Bu nedenle 'öteki' kavramı ve bu kavramın kimlik olgusuyla bağıntısı, kimliğin tüm diğer dayanaklarından daha önemli ve ön planda görülmektedir.

Buradan yola çıkarak çalışma kapsamında 90 sonrası Türk Sineması'nda öteki içinde değerlendirilen travesti karakterine değinilmiş ve nasıl temsil edildiği sorusuna yanıt aranmıştır.

Çalışma; öteki olgusunu, beyazperdede ki inşa süreçlerini ve bu süreçte çoğu zaman görünmez bir hal alarak 'olağanlaştırılan' öteki olma durumunun toplumsal açıdan önemini ortaya koyması nedeniyle dikkate değerdir.



Çalışmanın temel amacı; çoğu zaman fazlasıyla içselleştirildiği için görünmez bir hal alan öteki olgusunun toplumsal kimliklerin inşa sürecindeki rolünü açığa çıkarmak ve Türk Sineması'nda bir öteki olan travesti karakteri üzerine çevrilmiş 'toplumsal bakış'ı ortaya koymaktır.

Bu çerçevede, çalışma kuramsal ve uygulama olarak iki kısma ayrılmıştır. İlk kısımda literatür taraması yapılarak çalışmanın kuramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Çalışmanın ikinci kısmı olan uygulama bölümünde ise Orhan Oğuz tarafından 1992 yılında çekilen ve kültürler arasında sayılan *Dönersen Islık Çal* filmi ele alınmıştır.

*Dönersen Islık Çal*, iki ana karakterin, Beyoğlu'nun arka sokaklarında bir barda barmenlik yapan cüce ile aynı sokaklarda seks işçisi olarak hayatını kazanan bir travestinin, etrafında şekillenen ilginç bir hikâyeye sahiptir. Filmin analiz nesnesi olarak tercih edilme nedeni öncelikle ana akım sinemada pek rastlanmayan bu olay örgüsü ve başrol için alışılmadık olan karakter seçimidir. Ancak dikkate değer daha önemli bir sebep vardır ki o da; filmin Türk Sinema tarihi içinde ilk kez 'gerçekçi' bir travesti karakterini perdeye başrol olarak yansıtmasıdır.

## 1. Öteki Olgusu ve Sinema: Öteki Nedir/Kimdir? Sinemanın Ötekiyi İnşa/Temsil Etmedeki Rolü Nedir?

Çalışma kapsamında esas olarak sinemamızdaki temsili üzerinde durulacak olan 'öteki', TDK (2014) tarafından şu cümlelerle açıklanmaktadır: "*Diğeri, öbürü. / Sözü edilen veya benzer iki nesneden önem ve konum bakımından uzakta olan. / Mevcut kültürün içinde dışlanmış olan*".

TDK'nın bu tanımı sorunlu olmakla birlikte, ötekiye bakışta toplumsal anlam haritalarını açığa çıkarması açısından dikkate değerdir. Zira tanımda biz-biz olmayan, merkez-çevre ikiliği ve olumlu-olumsuz vurgusu gibi birçok ön kabul ziyadesiyle vardır. Burada Voloşinov vb. düşünürlerin tespitleri doğrultusunda dilin nasıl ideolojik bir yapılanma olduğu ve toplumsal koşullar içinde biçim aldığı anımsanmalıdır.

Öyle ki aynı kavram, Oxford İngilizce sözlükte şöyle tanımlanmıştır: "*Hâlihazırda bahsedilen ya da anlaşılanlara ek olan ya da onlardan farklı olan*"<sup>1</sup>(1997: 439).

Görüldüğü gibi, sadece iki dil arasında bile kavramın tanımlanışı ve konumlandırılışı açısından ciddi fark vardır. Dolayısıyla, ötekinin sabit ve değişmez bir anlamı olmadığı açıktır. Öteki, Türkçe'de daha negatif çağrışımlarla yüklü bir kelimeyken; İngilizce'de görece nötrdür.

Bu durumu 'öteki' kelimesinin orijinine bakarak da fark etmek mümkündür; zira öteki, 7. ve 6. yüzyıla kadar Greklerin 'yabancı'lar için kullandığı bir terimdir ve sadece negatif anlamda kullanılmamakta; aynı zamanda diğer yerler ve diğer insanlar için; ayrıca, Avrupalıların diğerlerini tanımlamada kararsız kaldığı alanlar için de kullanılmaktadır (Ergun, 2000: 112).

<sup>1</sup> Çeviri tarafıma aittir, orijinali şu şekildedir: "*In addition to or different from one or ones that have already been mentioned or understood*".

Sosyolojik bir vurgu olarak ise öteki kavramı; etnisite, din, dil ve benzeri toplumsal kategorileri açıklamak için tercih edildiği gibi bu kavram ile 'biz' ve 'onlar'ın yaratılması açısından gerekli bir toplumsal sürece de işaret edilmekte: 'Öteki kimdir?' sorusuyla biz olmayanı nitelemek için kullanılan bir kategorileştirmeye gidilmektedir (Yanık, 2013: 85).

Sözcüğün dönüşen yapısıyla öteki, 'biz'den olmayan anlamına gelmektedir. İki kavram arasındaki ilişkisellik biri olmadan diğersinin anlaşılmasını engellemekte ve 'biz'in inşası ancak öteki üzerinden gerçekleştirilebilmekte: Öteki de biz tarafından kendi anlam dünyasının içinde kurulmaktadır (Balci, 2013: 15). Dolayısıyla Baudrillard'ın da dediği gibi ötekinin sırrı, kendi olmasına asla imkân verilmeyen bireyin, ancak dışarıdan gelenin kaçınılmaz saptırmasıyla var olmasında saklıdır (2012: 155).

Bu çerçevede Hall, bir süreç, anlatı ve söylem olarak kimliğin daima 'diğeri/öteki' ile ilgili olduğundan söz etmektedir. Kimlik, teklerin özgürce hareket edebildikleri, açık bir alan değildir: Zira tarih, geçmişin güçlü ve lider örgütlenmeleri eliyle kurulmakta; dolayısıyla her kimlik, tarihin izlerini ve bağlantılarını da bünyesinde taşımaktadır (1998: 72-83). Burada tarihin bireylerce yapıldığı savı hatırlanırsa, kimliklerin saf ve verili olmadığı gerçeği de fark edilecektir.

Tüm bunlar dikkate alındığında, öteki olgusuyla doğrudan ilintili bir unsur olarak kimliğin yansız olmadığı görülmektedir. Kimlik arayışlarının ardında farklı ve çoğunlukla çatışan değerler vardır. Sorun, bunların yalnızca farklı topluluklar arasında değil; bireylerin kendi içlerinde de açıkça çelişki halinde olmasıdır (Weeks, 1998: 86). Zira itibari kimliklerimiz ile kendiliğinden olumlanan kimliklerimiz, ya da diğer bir deyişle içsel ve dışsal kimliklerimiz, her zaman üst üste binmemekte ve örtüşmemektedir. Gerek birey olarak gerekse bir grup, cemaat ya da devlet olarak kendimize biçtiğimiz paye ile bize biçilen her zaman aynı değildir<sup>2</sup>.

Bu minvalde kimliğin farklılıkla olan ilişkisindeki paradoksal unsuru şöyle açıklamak mümkündür: Paradoks, kişisel ya da kolektif kimliklerden vazgeçilmemesi; ama yine de bu kimlikler üzerine doğruluk damgasını basma yönündeki çeşitli dürtülerin, farklılıkları ötekiliğe, ötekiliği de doğru kimlik görüntüsünü güvenceye almak için yaratılan günah keçilerine çevirme işlevi görmesidir. Farklılığa hakkını vermek doğru bir kimlik vaadini feda etmek demekken, doğru bir kimliğe sahip olmak da farklılığa haksızlık etmek demektir (Connolly, 1995: 96). 'Onaylanabilir kimlik' ve 'farklılık' arasındaki bu ilişki ya da başka bir ifadeyle gündelik hayat gerçekliğinin meşrulaştırma işlevi, bireyin öznel kimliğinin 'doğruluğuyla' da alakalıdır. Sosyalizasyonun doğası gereği öznel kimlik belirsiz bir şeydir. Öznel kimlik, bireyin anlamlı ötekilerle kurduğu, değişebilecek ya da tümünden kopabilecek ilişkilere bağlıdır ve ancak bir sembolik evren kontekstine yerleştirildiğinde nihai olarak

<sup>2</sup> Sözelimi Edward Said'in *Şarkiyatçılık* (2012) adlı yapıtından anımsanacağı üzere 'Doğu'yu doğu yapan, egzotik ve macera dolu kılan 'Batı'dır. Doğu, Şarklılığı keşfedildiği için değil, Şark'ın Şarklı kılınabilmesi -eşdeyişle Şarklı kimliğini benimseyip sürdürmesi- için Şarklaştırılmıştır. Oysa kendi sesiyle, kendisi adına konuşmasına izin verilse, bambaşka bir Doğu ihtimali de vardır. Kimliği oluşturan unsurlar tahakkümü ele geçirmek için devamlı bir mücadele halinde ve yaslandığı değerlerin üstünlüğünü kanıtlaya peşindedir.

meşrulaştırılmış olmaktadır. Birey, toplumda ancak, günışığında ve anlamlı ötekilerin bakışları altında rutin sosyal rollerini oynayan biri olarak düşündüğü kişinin gerçekten kendisi olduğuna dair bir güvence duyarsa yaşayabilmektedir (Berger ve Luckmann, 2008: 145-147).

Bu döngü içinde ‘biz’in sınırları semboller vasıtasıyla çizilip dışarıdan ayrıştırılırken, sınırın dışında kalanlara yönelik algı da yine semboller üzerinden var edilmektedir. Ancak bu durum, sınırın dışında kalan ‘öteki’nin tanınması önünde ciddi bir engeldir. ‘Öteki’ stereotipler üzerinden kavranmaktadır ki bu stereotipler, dünyayı basitleştirip kategorilere ayırdığı gibi toplumsal normları da tanımlamaktadır (Balcı, 2013: 18).

Öteki ve ötekileştirme, yaşadığımız dünyanın bir gerçeği ve belki de en önemli problemlerinden biri olmasına karşın; popüler kültür ürünleri bu konuda bir farkındalık yaratamamakta, aksine bir ön kabuller silsilesi oluşturmaktadır. Ötekine dair temsil politikalarının profesyonellerce düzenlenmesi kadar, medyada temsiller aracılığıyla ‘doğallaştırılması’ da sorgulanması gereken bir alandır<sup>3</sup> (Kirel, 2010: 325). Söz konusu sorgulama çalışmanın ilerleyen aşamalarında yapılacağından; burada bu alanın, gündelik hayatın gerçekliğiyle olan yakın ilişkisine değinmekle yetinilecektir.

Gündelik hayatın gerçekliği, başkalarıyla paylaşılan bir gerçekliktir ki bu gerçeklik içinde ‘buradalık ve şimdilik’ esasına dayanan yüz-yüzelik önemlidir. Ne var ki bireyler yüz yüze dahi ötekini, tipleştirici şemalar aracılığıyla kavramakta; iletişim, gündelik hayatın rutini içinde ortaya çıkıyorsa da, daha başlangıcından itibaren bir kalıba göre biçimlenmektedir. Tipleştirici şemalar ise karşılıklıdır. Ötekine ait tipleştirmeler bireyin müdahalesine ne denli açıksa, tersi durum da o denli açıktır. Kısaca sürekli bir müzakere vardır (Berger ve Luckmann, 2008: 44-47).

Gündelik gerçekliğimizi üzerine inşa ettiğimiz bu şemalar, yansımaları kolaylıkla medya metinlerinde bulmaktadır. Burada o metinleri oluşturanların da toplumun bir parçası olmasının yanı sıra, şemalarla konuşmanın riskten uzak oluşu da genel kabulleri sarsıcı ürünlerin ortaya konulması önündeki önemli engellerdendir. Ayrıca çoğu zaman, gündelik hayatın içinde farkına varmadan tekrarladığımız ve içselleştirdiğimiz bu şemalar o kadar “olağan”laşmıştır ki, alternatif bir yaklaşım akla dahi gelmemektedir. Dolayısıyla ekranın ya da beyaz perdenin yansıtıkları aslında sokağın, gündelik örüntülerin bir uzantısıdır ve burada da erk/iktidar dengeleri belirleyicidir. Bu denge, biz ve öteki arasındaki çizgiyi çizmektedir.

<sup>3</sup> Zira öteki çoğu zaman kendi sesiyle konuşma imkânı bulamamakta ya da bulsa dahi, 2010 yılında çekilen *Teslimiyet* filminde görüleceği üzere, yaygın kalıpları kırarak özgün bir söylem/varlık gösterememekte: Haliyle dolaşımdaki hâkim temsiller daha da “doğallaşp” pekişmektedir. Her ne kadar, 2012 yılında çekilen ve yönetmeni de senaristi de farklı cinsel yönelimleri sebebiyle öteki olan ve yaygın medya temsillerini alt üst eden *Zenne* gibi filmler misali, kendini kendince anlatan az sayıda olumlu kabul edilebilecek örnek olsa da, toplumsal eğilim bu anlatıları ve yansıtıkları hayatları “istisnai iyi örnek” olarak algılamak ve olumsuz olanı genelleştirmek yönündedir. Bu açıdan temsil aracılığıyla olağanlaştırma da en az temsil biçimlerinin kendisi kadar sıkıntılı bir konudur. Çalışmanın ilerleyen kısmında, örnekler üzerinden bu konuya detaylıca değinileceğinden burada bir tartışma açılmamıştır.

Öyle ki bir kimse, belirli bir konuma tabi kılındığı ve o konum için gerekli nitelikleri taşıdığı varsayıldığında ancak, başkalarıyla arasındaki farklılığın bilincine varmaktadır. Bu ayrım, egemen öznelerin ideolojisi açısından önemlidir; zira 'egemenlik', başkası ile belirli ve can alıcı bir ilişkiyi kesin olarak ortaya koyan bir edimdir (Therborn, 1989: 32).

Bu bağlamda, kendisi de Türkiye'de yaşayan bir Ermeni olarak 'ötekiliği' bizzat deneyimlemiş olan Prof. Dr. Arus Yumul'un konuyla ilgili yorumu dikkat çekicidir:

*İnsanlar doğal olarak kendi gruplarına bağlıdırlar, ötekini düşman görürler, kendilerinden daha aşağı bir konumda görürler gibi özcü yaklaşımlar durumu doğallaştırıp, normalleştiren yaklaşımlardır. Bu bakış açısı gerçeği yansıtmaz. Kimi 'bizden' görüp, kimi görmeyeceğimizi bize öğretirler. Siz de örneğin öteki olduğunuzu size gâvour diyen komşularınızdan öğrenirsiniz. Yani tüm bunlar bir süreç içerisinde oluşur ve bu süreç sosyalleşme içerisinde gerçekleşir, ana akım medya ve kamuoyu önderleri denilen insanların söylemleriyle de sürekli olarak pekiştirilir (Aytav, 2011: 103).*

Bu yorumun teorik açıklamasını Berger ve Luckmann'da bulmak mümkündür. Berger ve Luckmann'a göre (2008: 192): Her birey, kendi sosyalizasyonunda işbaşında olan anlamlı ötekilerle karşılaştığı nesnel bir dünyaya doğmaktadır. Bu anlamlı ötekiler, ona empoze edilmiştir. Onların kendi durumlarına dair yaptıkları tanımlar, nesnel bir gerçeklik olarak bireyin karşısında durmaktadır. Dolayısıyla birey, nesnel bir sosyal yapı kadar nesnel bir sosyal dünyanın da içerisine doğmaktadır. Bu dünya ile birey arasında aracılık eden anlamlı ötekiler, bu aracılık esnasında söz konusu dünyayı dönüştürmekte, bir elekten geçirmektedir. Bu da bireye hazır bir referans çerçevesi sunmakta; içinde yer aldığı konumu özümsemesini kolaylaştırmakta ve bilincin sınırlarını çizmektedir.

Bilincin belirlediği kimliğin kazanılmasında en önemli etkiyi anlamlı ötekiler yapmaktadır ve her birey, kendi kimliğini ve pozisyonunu da içine alan dünyasının, devamlı olarak onaylanmasını arzu etmektedir (Metin, 2011: 82).

Birey bu amaçla anlamlı ötekilerin rol ve tutumlarını benimsemekte, bunları içselleştirerek kendinin kılmaktadır. Bu özdeşleşme sayesinde kendini tanımakta, öznel bakımdan tutarlı ve makul bir kimlik edinmeye muktedir olmaktadır. Başka bir ifadeyle birey, kendi anlamlı ötekileri tarafından atfedilen şey haline gelmektedir. Bu, tek taraflı ve mekanik değil, diyalektik bir süreçtir (Berger ve Luckmann, 2008: 193).

Gerek bilincin oluşması, gerekse devamındaki süreç, dil aracılığıyla kurulmaktadır. "Biz" ve "öteki" arasında Jacques Ellul'un ifadesiyle dilin doldurduğu derin ve büyük bir boşluk vardır. Heidegger'in de vurguladığı gibi, 'dil varoluşun evidir'. Dolayısıyla biz ve öteki arasındaki ilişki de aslında bu yanı sıra 'dil' sorunu haline gelmektedir (Aktaran: Sözen, 1999: 29). Ne de olsa her sözcük, farklı yönleri sahip toplumsal vurguların çarpıştığı ve birbirlerini çapraz kestiği bir mücadele alanı olmanın yanı sıra; toplumsal güçlerin yaşayan etkileşimlerinin bir ürünü ve tezahürü niteliğindedir (Voloşinov, 2001: 90).

Burada sözün iki yönlü bir edim olmasının payı büyüktür. Sözü belirleyen, *kimin* sözü olduğu kadar *kimin için* söylendiğidir. Dolayısıyla her söz 'birisi'ni 'öteki'yle bağıntılı olarak

adlandırmaktadır. Kişi kendine başkasının, nihai olarak da ait olduğu toplumsal grubun ya da cemaatin bakış açısından dilsel şekil vermektedir. Söz, kişinin kendisi ile başkası arasında kurduğu bir köprüdür. Köprünün bir ayağı kendisine bağlıysa öbür ayağı da gönderilene bağlıdır. Bu nedenle söz, söyleyenin ve muhatabının paylaştığı bir alandır (Voloşinov, 2001: 147) ve öteki olgusu da işte bu alanda kurulmaktadır.

Bu alanda Lacan'a göre insani arzu, aslında 'öteki'nin arzusunun arzusudur; eş deyişle birey arzulanmayı arzulamakta ve kendini ancak dilde, 'öteki'nin nezdinde yine öteki tarafından ona dayatılan bu yabancı ortamda, kendine yabancı(laşmış) olarak imlemektedir. Böylece özne kendini imlerken aslında ötekinin arzusunu dile getirmektedir (2013: 13). Bunun en önemli sebebi bireyin, bir toplumun üyesi olarak doğmaması; sosyalizasyon ve içselleştirme yoluyla o toplumun üyesi haline gelmesidir (Berger ve Luckmann, 2008: 190). Dolayısıyla bir yaşantının ne derece algılanabilir, belirgin ve formülleştirilmiş olduğu; ancak toplum tarafından ne derece yönlendirilmiş olduğu ile ortaya konulabilmektedir. Bir yaşantının toplumsal yöneliminde çeşitli algılanabilirlik, belirginlik ve farklılaşma dereceleri olanaklı olsa da; bir tür değerlendirici toplumsal yönelim olmaksızın yaşantı da yoktur (Voloşinov, 2001: 148-149). Bu sav geçerli kabul edildiğinde, toplum tarafından tanınmayan her kimliğin bir anlamda ölü doğmuş olduğu söylenebilmektedir.

Bu bağlamda sinemaya göz atacak olursak, beyaz perdenin bizlere kırmızı çizgilerimizi gösterdiğini söyleyebiliriz. Zira perdeye yansıyanlar kadar yansımayanlar da aslında toplumsal anlam ve kabul çerçevemizin sınırlarını çizen birer işarettir.

Nijat Özön, Sinema Sözlüğü'nde sinemayı şöyle tanımlar: "*Herhangi bir devinimi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini saptama, sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde görüntülük üzerine yansıtarak devinimi yeniden oluşturma işi*" (2000: 640).

Özön'ün sinemaya ilişkin bu tanımı, neredeyse aynı ifadelerle TDK sözlüğünde de yer almaktadır. Tanım, parçalama ve yeniden bir araya getirme eylemleri etrafında kurulmuştur ve bu eylemler, sinemanın gerçek hayatı parçalara ayıran ve bir kurgu etrafında yeniden tasarlayan yapısıyla paraleldir. Bu anlamda, sinemanın bir inşa faaliyeti olduğu söylenebilir; zira bizler, seyirci olarak, ancak yönetmenin göstermek istediği kadarını görür, söylemek istediği kadarını işitiriz<sup>4</sup>. Yönetmenin anlattığı, mutlaka bütünün tamamını kapsamak ya da olanı olduğu gibi yansıtmak zorunda değildir: Sorun edilen konunun öznel bir dışavurumudur. Dolayısıyla sinema, aslında yönetmenin -perdeye yansıyan- gerçeğidir ve bu gerçek, bir 'dil' yardımıyla kurulmaktadır.

Jean Mitry, bu kurguya ilişkin: "*Sinemanın temelleri, imgeler arası ilişkiler ve imge-söz ilişkileridir. Sinema kendini ancak onlarla anlatabilir. Konuşan insanların karşısına kamerayı koyarak seyirciye bunu seyrettirmek sinema yapmak değildir*" demektedir (Aktaran: Adanır, 2012: 16). Dolayısıyla sinemasal dil, *anlam yaratan* ve *anlam aktaran* bir dildir. Kendine özgü kuralları vardır.

<sup>4</sup> Burada reel bir edimden çok, söylenenin söylenmeyi, gösterilenin gösterilmeyi ima etmesi durumunu da içeren sinemasal dil kast edilmiş olup; yönetmenin anlattığı olarak film, bu çerçevede değerlendirilmelidir. Çalışmanın analiz nesnesi olan *Dönersen Isık Çal* adlı film ele alınırken de bu bakışa/gaze'e sadık kalınmış ve bu yüzden anlatı cücenin gözünden aktarılmıştır.

Sinemada anlam *imgelerle* ilintilidir. Yönetmenin *bakış açısının* süzgecinden geçen imgeler, belli bir sırayla/hızla/bağlamla bir araya getirilmekte ve böylece anlam yaratılmaktadır. Ancak yaratılan bu anlamın seyircide karşılığını bulabilmesi, imgeler üzerinde asgari de olsa bir uzlaşma gerektirmekte ve bu uzlaşma aracılığıyla olmaktadır. Dolayısıyla etkili bir anlam aktarımı için imgelerin tanınmış olması şarttır. Aksi takdirde yönetmenin imgelemi seyircinin zihninde 'doğru' yere temas etmeyecek ve anlam muğlaklaşacaktır. Bunun sebebi ise sinema dilinin kendine özgü simgesel yapısıdır. Mitry'nin ifadesiyle: "*Sinema gösterdikleri açısından en keskin; ima ettikleri açısından ise en belirsiz dil yetisidir*" (Aktaran: Adanır, 2012: 58).

Bu karşıtlığın tam ortasında yer alan önemli bir unsur 'temsil' meselesidir. Stuart Hall, kültürle ilgili çalışmalarda temsilin yeni ve önemli bir alan olduğunun altını çizerek; temsili, "*dili kullanarak anlamlı bir şey söylemek ya da diğer insanlara dünyayı anlamlı bir şekilde sunmak*" diye tanımlamaktadır. Hall'a göre temsil, anlamın üretildiği ve bir kültüre ait üyeler arasında paylaşıldığı sürecin önemli bir parçasıdır. Dilin kullanımını, işaretlerin ve imgelerin şeyleri temsil etmesini ya da yerine kullanılmasını içermektedir ve bir mücadele alanıdır (Kırel, 2010: 327-329).

Temsil, imge ve metinlerin temsil ettikleri orijinal kaynakları doğrudan yansıtmalarından ziyade, onları yeniden kurmalarını anlatan bir terimdir. Önemlidir zira insanın kendisi ile dünya arasında ve nesnelere ile dünya arasında bir sınır koyabilmesinin aracıdır (Balci, 2013: 25).

Bu bağlamda sinema, inşa potansiyeli olsa da çoğu kez temsillere yönelmekte ve toplumsal yapıyı, değerleri, beğenileri perdeye getirmektedir. Dolayısıyla toplumun ötekisi olan hemen her zaman perdenin de ötekisidir. Sinema, bu yönüyle, verili olanı sürekli yeniden yapılandıran ve pekiştiren bir faaliyettir.

## 2. Türk Sineması'nda Öteki Olarak Travesti Karakteri: Travestiler *Sinemamızda Nasıl Temsil Edilmektedir?*

İncelenen filmde de başrol olan travesti 'karakter'i, Türk Sineması'nın kısmen de olsa 'aşına' olduğu bir öğedir.

Karakter, kişilerin psikolojilerinin, tavır ve davranışlarının dış görünüşleri ile birlikte oluşturduğu bütündür. Kişinin fiziksel ve psikolojik yapısının, sosyolojik ortamıyla kurduğu atmosferle şekillenmektedir. Bu üç boyut olmaksızın derinlikli, gerçekçi ve güçlü karakterlerden bahsetmek mümkün değildir (Yağız, 2009: 9). Bu nedenle Türk Sineması

<sup>5</sup> Zira sinemanın özü imgelerin kurucu unsuru olarak faaliyet gösteren göstergeler, yalnızca gerçekliğin bir parçası olarak varlık göstermemekte; başka bir gerçekliği de yansıtmakta ve saptırmaktadır. Buna bağlı olarak, bir gösterge bir gerçekliği çarpıtabilir, ona uygun olabilir ya da onu özel bir bakış açısından algılayabilir. Her gösterge, ideolojik değerlendirme ölçütüne tabidir (Voloşinov, 2001: 49). Bu da öznelliğe çok açık ve çok yanlı olduğuna işarettir.

uzunca bir dönem karakterlere değil, tiplemelere dayalı bir seyir izlemiş ve yine bu nedenle, yukarıda karakter sözcüğü ve aşinalık durumu tırnak içinde verilmiştir.

Ağah Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi* adlı kitabında Türk Sineması'ndaki travestileri<sup>6</sup> de ele almıştır. Buna göre sinemamızda ilk kez kadın giysileri ile görülen erkekler,

<sup>6</sup> Türk Sineması'ndaki travesti karakterlerine değinmeden önce kısaca travestizmin ne olduğuna bakmak, bu olgunun sinemamızdaki tezahürlerini doğru yorumlamak açısından gereklidir.

'Travesti' sözcüğü pek çok kişi için temel referans kaynağı olan TDK (2014)'da şöyle açıklanmaktadır: "*Kadın gibi giyinip süslenen eşcinsel*". Ne var ki bu tanım eksik ve bir o kadar da hatalıdır zira erkek kılığına giren kadınları yok saymakta ve kılık değiştirdiği halde hemcinslerinden değil de karşı cinsten hoşlanan kişileri dışlamaktadır. Diğer taraftan tanım, travesti dendiğinde toplumun zihninde beliren ve medya temsillerinde de kitlelere sıklıkla dikte edilen resmi ortaya koyması açısından önemlidir; ancak yukarıda da belirtildiği üzere doğru değildir. Bu konuda dört başı mamur bir tanım bulmaksa hayli zordur, zira tıp literatüründeki kabuller sürekli değişmekte ve pek çok farklı bakış açısı eşzamanlı olarak geçerli addedilebilmektedir.

Yine de -operasyonel bir bakışla- seksoloji literatüründe 'crossdressing' olarak adlandırılan travesti olgusunun, daha çok dış görünüşüyle ve davranışlarıyla karşı cinsin kılığına girme uğraşı içinde olan kişilere atıfta bulunduğu (Yurdigül, 2008: 43) söylenebilir. Bu kişiler karşı cinse ait eşyaları kullanmaktan ya da karşı cinsten rol çalmaktan bir nevi haz almakta ve bilhassa cinsel uyarım ve tatmin için buna ihtiyaç duymaktadır. Gündelik yaşamını herkes kadar sıradan sürdüren bir kadın ya da erkek, cinsel yaşamında travesti olabilmektedir.

Öte yandan travestizm, toplumsal gerçeklikte ve pratikte sıklıkla literatürde farklı kabul edilip tanımlanan başka bir kavramla 'transeksüalizm'le karıştırılmakta ve hatta bu iki kavram birbirleri yerine kullanılmaktadır. Toplumsal algı çoğunlukla travestiliği transeksüelliğe ya da eş değişle cinsiyet değiştirmeye giden yolda bir geçiş aşaması olarak algılasa da; travestizmin transeksüalizmden ayrıldığı nokta, bu kılık değiştirmenin çoğunlukla cinsellik alanında kalması ve verili cinsiyete yönelik kalıcı bir tehdit taşımamasıdır. Bugün literatürde kabul edildiği şekliyle travestizm toplumsal cinsiyetler arası geçişkenlik sağlayan (transgender) bir durumdur ve transeksüalizmden farklı olarak dilsel alanda kurulan, stabil olmayan bir cinsel kimliktir.

Cinsel kimliğin aksine cinsiyet kimliği ise doğum öncesinde neredeyse bütünüyle tamamlanan bir yapıdır. Bireyin cinsel organları döllenmeden 6 hafta sonra gelişmeye başlamakta; embriyonun beyinsel cinsiyet gelişimi de yine bu tarih itibariyle olmaktadır. Hamileliğin altıncı haftasında fiziksel olarak cinsiyeti oluşmaya başlayan bebeğin, hormonları da devreye girerek beyinsel gelişiminin cinsiyetine paralel olmasını sağlamaktadır. Ne var ki, kimi zaman sözgelimi erkek ceninde oluşan erkeklik hormonları erkek cinsiyet organlarının yaratılması için yeterli olabilmekte, ancak cenin beyininin erkek beyine dönüşmesi için yeterli gelmemekte: Ceninin fiziksel yapısı erkek olarak gelişse de beyni kadın olarak kalmaktadır. Bunun tam tersi de olasıdır (Moir ve Jessel, 2002: 35-37). Doğumdan sonra ise süreç şu şekilde ilerlemektedir: Kişi cinsel farklılığı fark etme noktasına gelmekte (normalliğin 'ideal kurgusu'), reddetmekte (psikoz), fark etmede başarısız olmakta (nevroz), ya da fark etmemeye karar vermekte (karakter)dir. Başka bir ifadeyle kadınsılığın ya da erkeksiliğin birbirlerinden farkları üzerinden tanımlandığının ayrımında olmaktadır. Birey, aradaki çizgiyi aşabilse de, çizgi (transeksüalizm) varlığını hep korumaktadır (Mitchell, 2011: 125-126). Dolayısıyla, transeksüalizm daha ziyade 'cinsiyet kimliği karmaşası'na işaret ederken, travestizm duyguların/cinsel kimliğin alanına işaret etmektedir. Bugünkü bağlamıyla travestizm yönelime dayalı bir tür inşadır.

Bu durum, cinsellik kavramının cinsel arzu ve pratikleri tanımlayan bir araştırma ve inceleme nesnesi olarak modern bir söylemsel kurgu olduğu; dahası cinsel tasnif, kategori ve kimliklerin evrensel, doğal ve sabit olmaktan ziyade tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak inşa edildiği hatırdaki tutulursa daha iyi anlaşılacak; ayrıca tarihsel ve kültürel anlatıların toplumsal cinsiyet kurguları ve cinsel özdeşleşme

yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un yaptığı, 1923 yılında çekilen *Leblebici Horhor* filmiyle seyirci karşısına çıkmıştır<sup>7</sup> (2006: 53-54).

Özgüç'e göre sinemamızdaki travestizm 1959 yılından sonra görülmeye başlanan erkeksi kadın tiplerleriyle bir moda gibi yayılmaya devam etmiştir. *Fosforlu Cevriye*, *Şoför Nebahat*, *Gece Kuşu* ya da *Belalı Torun* gibi filmlerde erkek kılığındaki ve erkeksi davranışlar içindeki kadınlar beyaz perdeye yansımıştır<sup>8</sup> (2006: 57). Ne var ki, sinemamızda cinsiyet ve cinsellik üzerinden işleyen olay örgüleri, çoğu zaman fazlasıyla yapay ve yüzeysel kalmaktadır.

Bunda en büyük etken, Türk Sineması'nın cinselliğe çoğunlukla kriz dönemlerinde sarılması ve onu doğal yapısı içinde yansıtmak yerine ticari kaygılarla ele almasıdır. Bu nedenle sık kullanılan bir tema olmasına rağmen, sinemamızda cinsellik dendiğinde başyapıt düzeyine çıkan çok az sayıda filmle karşılaşmaktadır (Evren, 1995: 6).

Travestizmin daha doğru denemese de daha tutarlı bir zeminde ele alındığı ilk filmlerden biri Bülent Ersoy'un cinsiyet değiştirmeden önce Londra'da çektiği *Beddua*'dır. Melih Güngen'in yönettiği bu filmde, çocukken tecavüze uğrayan Ersoy'un gençlik döneminde yaşadığı buhran ve bu olay nedeniyle travesti oluşu işlenmektedir (Özgüç, 2006: 60). Sinemamızda 90'lara kadar çekilen filmler arasında karşı cinsin kılığına giren oyunculara sıklıkla rastlansa da, bu durum çoğunlukla ya güldürü ya da dram unsuru olarak kullanılmıştır. Travestiliği reel boyutlarıyla ele alan yapımlara pek rastlanılmamakta, nadir tutarlı yapımlarda da halkın benimsediği klişelerle travestizm temellendirilmekte; bu durum toplumsal algıda meşru ve mazur görülecek sebeplerle açıklanmaktadır.

Söz gelimi çeşitli yaklaşımların kimlikle ilgili ortaya koyduğu bir görüş, sinemamızın cinsellikle ilgili 'norm dışı' konularda başvurduğu temel bir klişedir. Buna göre, bireylerin kimlik duygusu, psike'nin özgül deneyimleriyle, özellikle de çocukluğa dair olan deneyimleriyle hesaplaşması aracılığıyla kurulan davranışsal kalıplarla şekillenmektedir.

sorunu bakımından daha iyi değerlendirilmesi de mümkün olacaktır (Delice, 2008: 76). Zira öznedeki nedensellik, öznenin bilinçdışı boyutu, öznenin bilen 'öteki'sindeki hakikati, kendisine ait bilmediği şeylerin kendindeki bilgisi; bütün bunlar cinsellik söylemi dâhilinde yayılma fırsatı bulmaktadır. Ama unutulmamalıdır ki bu yine de, cinselliğin kendisinde ayrılmaz biçimde var olan herhangi bir doğal özellikten dolayı değil, bu söyleme için iktidar taktiklerine bağlı olarak oluşmaktadır (Foucault, 2007: 58).

<sup>7</sup> Ne var ki, bu filmde görülen kılık değiştirme gerçek anlamda bir travestiliğe işaret etmediği gibi, filmin senaryosu da böyle bir konu etrafında dönmemektedir. Özgüç, bu filmi ilk travesti filmi olarak algılayıp değerlendirirse de film, *Leblebici Horhor* adlı bir adamın kızı olan Fadime'nin Hurşit Bey tarafından kaçırılmasını ve babasının onu kurtarmak için düzenlediği çeşitli oyunlar sırasında kadın kılığına girerek yaptıklarını konu alan bir tür komedidir.

<sup>8</sup> Ancak burada da Özgüç'ün saptaması tartışılabilir; zira Özgüç travestizm nitelemesini yapabilmek için oyuncuların karşı cinsin kıyafetleriyle kamera karşısına geçmesini yeterli bulmaktadır. Oysa bu filmlerin senaryolarına bakıldığında gerçek bir cinsiyet geçişinden ziyade, hayat mücadelesi içinde çoğu zaman ekmek parası kazanabilmek için erkek gibi davranma zorunluluğuyla hareket eden kadınlar görülmektedir.



Psike'nin geçmişteki deneyimlerle ilişki tarzı, onun bugünkü ve gelecekteki deneyimleriyle de ilişki tarzının yönünü belirlemektedir (Hutton, 2003: 115).

Söz konusu yaklaşımın etkisini *Beddua'* da olduğu gibi analiz nesnemiz *Dönersen Islık Çal'* da da görmek mümkündür. Sinemamızdaki bu tarz filmlerin nerdeyse tamamında rastladığımız bu klişe, sanki kaçınılmazdır. Bu filmde de karakter küçükken uğradığı cinsel sömürü/taciz/tecavüz nedeniyle bugün travestidir ve 'normal' bir cinsel hayattan ya da görünümünden uzaktır. Bu temellendirme, içinde, mevcut durumun bir anomali olduğu ve geçmişte her şey normal seyrinde gitseydi şayet böyle bir sonucun hiç yaşanmayacağı ya da kişinin başına gelenlere karşı daha farklı bir tavır sergilemeyi 'seçebileceği' ön kabulünü de barındırmaktadır. Bu ise travestizmin bir kimlik olarak kabul edilmesini ketlemekte; acınası bir zavallı olarak ötekileştirilmesini ise kolaylaştırmaktadır.

Sinema perdesinde klişelerle yansımaları bulan travesti karakterleri iktidar bakışından bağımsız değildir. Şahin ve Allmer'in altını çizdiği gibi, ancak bedenın sırrına erenler ona sahip olabilmekte, dolayısıyla iktidar olmaktadır. Bunun yolu ise 'bedenin zihni'ni ele geçirmekten geçmektedir. O halde yapılması gereken şey önce zihne hükmetmek, sonra da onu yeniden kurmaktır. Zihni yeniden kurmaktaki kilit kavramsa bu noktada cinselliktir (2010: 80). Dolayısıyla sinema perdesinde dahi böyle 'norm dışı' karakterlerin bilimsel gerçekliklerle ya da daha hümanist/olumlayıcı bir bakışla yansıtılması, toplumun kalıplaşmış değerlerini ve toplumsal cinsiyet algısını/düzenini sarsacak bir tehdit unsuru olarak algılanmaktadır.

Bunun önemli nedenlerinden biri, travestizmin ya da benzer 'norm dışı' cinsel yaşantıların günümüz toplumlarını tanımlayan heteronormativizmin (eşdeyişle heteroseksüel cinsiyet rejiminin norm haline geldiği, evlilik, aile, bekâret, aile reisliği gibi kavramların yanı sıra, kadının ev içerisiyle erkeğinse kent mekânıyla özdeşleştirildiği muhafazakâr toplumsal cinsiyet kalıplarının (Şentürk, 2009: 39)) tam tersini ifade eden 'denetlenemez' bir yapıyı temsil etmesidir.

Diğer taraftan Baudrillard'a göre, görünümünün hakikati boğduğu, 'ne kadar görünürsen o kadar varsın' zihniyetinin hâkim olduğu bu dönemde, travestilik ve transeksüellik sembolik olarak sistemin ruhunu yansıtmakta (Aktaran: Selek, 2011: 77); ancak yine de sistemin ötekisi olmaktan kurtulamamaktadır. Zira dünya tarihine bakıldığında yaşamın daima (sınırları keskin) cinsiyetler üzerinden biçimlendirildiği görülmektedir. Toplumsal cinsiyet sistemleri, kimlikleri, bu kimliklere biçilen roller ya da işbölümü toplumdaki topluma ve zaman içinde değişse de, her topluluk ve toplumda böyle bir ayırım vardır (Berghan, 2007: 17). Bu ayırım, kimliklerin inşa sürecinde temel bir referans kaynağı olan ötekinin varlığına sıkı sıkıya bağlıdır.

Neredeyse tüm insan eylem ve ürünleri, simgeler ve dil, kişilik özellikleri ve hatta renkler cinsiyet temelinde sınıflandırılmakta ve böylece günlük yaşam pratiklerinde toplumsal cinsiyet ayırımı yeniden ve yeniden üretilmektedir (Berghan, 2007: 18). Bu ise bir anlamda standartlaşmayı sağlayarak kitlelerin öngörülebilir olmasına imkân tanımakta ve iktidarın varlığı kadar kontrol gücünü de pekiştirmektedir.

Foucault'a göre cinsellik yoluyla kendini gösteren iktidar, özel olarak gerçekliğin bir ögesi olan cinsel organa ya da genel olarak cinsiyete yönelmektedir. Cinsellik iktidara göre dışta yer alan ve iktidarın dayatmasına maruz kalan bir alan değil; tersine iktidarın düzenlemelerinin sonucu ve aracı olan bir alandır. Ancak cinsiyet, iktidara oranla 'öteki', cinsellik içinde onun etkilerini yaydığı merkezdir (2007: 112). İşte tam da bu nedenle öngörülebilir 'net' çizgileri olması şarttır.

Bu bağlamda toplumsal cinsiyetin ve cinselliğin alanında özdeşim kurma ve cinsel arzuyu anlamlandırma, kimliği tutarlı bir normatif ideale, kavranabilir bir bütünselliğe kavuşturma, öznenin temel sancısı haline gelmekte/getirilmektedir. Öznede *ben*, ötekilerin sahası belirlendiğinde *bendir*. Ben dışladıkça *bendir*. Kimlik, bu bitmeyen dışlamalar sürecinin bir sonucu, tamamlanmayan kişisel bir proje, meşruiyetini tabiiyetinden alan bir aidiyet sancısıdır. Dolayısıyla özne için normla ve normativiteyle girdiği ilişki kaçınılmaz ve devinimseldir (Çakırlar, 2008: 207). Burada Paul Feyerabend'in görüşlerini anımsamak ve (normativiteyi kuran) değerlerden bahsetmenin, insanın sürdürmek istediği ya da sürdürmek istediğini düşündüğü yaşam biçimini tanımlamasının dolaylı şekli (Aktaran: Weeks, 1998: 88) olduğunu vurgulamak önemlidir. Zira iktidar bu yolla, kimi değerleri kutsama ve kimilerini de yok etme/değersizleştirme yoluyla kitleler üzerinden varlığını sürdürmektedir.

Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkilemektedir. Bu sebeple (değerlerimiz etrafında oluşturduğumuz) temsiller, toplumumuzun düşünce, inanç ve kültüründen devralınarak içselleştirilmektedir. Temsiller, toplumun belirlediği rollerin ve kalıpların bir ifadesidir; ancak toplumun seçtiği bu roller zamanla kişilerin kendi tercihleri olarak algılanmaya başlanmakta: Toplum içinde yaşayan her bireyin kendi rolünün temsilcisi olması, bireyler tarafından doğal bir durum olarak görülmektedir (Balci, 2013: 26). Dolayısıyla tek tek her bireyde vücut bulan temsiller, toplumun normal ve anormal algısının cisimleşmiş halidir.

Bu noktada sıradışılık ise sıradan olma ile açıklanmaktadır. Sıradan/normal olma Heidegger'in 'herkes alanı' ile ilişkilidir. Gündelik hayat içindeki hemen her pratikte, her 'ben'in karşısındaki 'öteki' de aslında 'ben'dir. Bütün benler ve ötekiler herkes alanında birliktedir, dolayısıyla herkes ötekidir ve hiç kimse kendisi değildir. Birlikte olmanın içerdiği mesafelik, temelini birlikte olmanın sağladığı 'sıradan olma'da bulmaktadır. Sıradan olma, herkes alanını oluşturan özelliklerin başında gelmekte; toplumsal norm ve değerler, herkes alanını ayakta tutmaktadır. Sıradan olma kaygısı, insanın temel bir eğilimi olan bütün varlık alanlarının 'tekdüzeleşmesi' sonucunu açığa çıkarmaktadır (Yurdigül, 2008: 26).

Tüm bu anlatılanlar çerçevesinde bir filminden söz etmek ise yalnızca bir öykü, karakter, mekân ya da yaşam tarzını anlatmak değil; aynı zamanda, John Berger'in ifadesiyle, bu öğeleri yaşamımızdaki 'görme biçimi'dir. Her film herhangi bir tarihte, herhangi bir şeyi betimleyebilir ancak betimlediği şeyin sunum biçimi ve neden belirli bir tarzda sunulduğu büyük oranda farklılık göstermektedir (Corrigan, 2008: 38). Bir konuya özel bir anlam yüklenmesinde gözlenen bu farklılık ise dönemlerin hâkim bakış açılarına ve eğilimlerine tutulan bir ayna; ya da diğer bir deyişle perdeye yansıyan 'toplumsal gerçeklik'tir.

Belirtmek gerekir ki bir kültüre egemen olan ve toplumsal gerçekliğin perdedeki yansıması sayılan bu temsiller, politik önemi büyük olan bir mevzudur; zira tüm kültürel temsiller, politik duruşları biçimlendirmekte ve toplumsal yaşamın nasıl şekillendirilmesi gerektiğine dair söylemler oluşturmaktadır (Balcı, 2013: 27).

Sinemamızdaki travestizm olgusu bu açılardan ele alındığında ise karşımıza Althusserci anlamda bir ideoloji (Hitchcock, 2013: 83-91) ile sarmalanmış 'görme biçimi' çıkmaktadır. Türk Sineması toplumsal yapının bir uzantısı (ya da belki de bu yapının bir yaratıcısı) olarak travestizmi, reel açıklamalarından ve varoluş koşullarından koparmıştır. Sinemamızda travestizm, bireylerin gerçek durumlarıyla aralarındaki hayali ilişkinin zihinlerdeki temsili üzerine temellendirilmiştir. Bu ise klişelerin toplumsal arenadaki geçerliliğinin önünü açtığı gibi, hem birey hem de toplum açısından durumu daha kolay anlaşılabilir ve kabullenilebilir bir zemine oturtmuştur.

Sinemamızdaki temsillerinde travesti, hemen her zaman eklektik bir karakterdir ve bireysel bütünlüğünde toplumun idealize ettiği kadına ya da erkeğe ulaşma/dönüşme amacıyla hareket etmektedir. Böylece 'gerçek' bir insan olabileceğini düşünmektedir. Bu durum ise Althusser'in bir metaforu olan *çağırma* ile yakından ilgilidir. Travesti diğerleriyle karşılaştığı toplumsal arenada her boy gösterişinde bedensel ve ruhsal farklılıkları nedeniyle ötekileştirilmekte; kısaca herkes gibi 'sıradan' bir kimliğe sahip olamamaktadır. Oysa daha önce de vurgulandığı gibi toplum tarafından onaylanmamış/üzerinde uzlaşılmamış bir kimliğin 'yaşam şansı' yoktur. Travesti işte bu varoluş mücadelesinde şayet diğer bireylerin dışlayıcı söylemine kayıtsız kalmaz ve herhangi şekilde olursa olsun tepki verirse, işte o zaman çağırma metaforu devreye girmekte ve onu hâkim ideolojinin bir öznesi haline getirmektedir. Ne var ki söz konusu bu özneleşme süreci, travestiye dayattığı değerlerle onu aynı zamanda ideolojinin nesnesi de kılmaktadır. Zira Voloşinov'un ifadesiyle (2001: 125) birey, hiçbir zaman *sözcükler* söylemez ya da *sözcükleri* işitmez; yalnızca neyin doğru, iyi, önemli, hoş neyin yanlış, kötü, önemsiz ve nahoş olduğunu ve benzerlerini söyler ve işitir. *Sözcükler* her zaman davranış ya da ideolojiden türeyen içerik ve anlamlarla doludur. *Sözcükleri* anlama tarzı budur ve birey yalnızca davranışsal ya da ideolojik olarak kendisini bağlayan *sözcüklere* tepki vermektedir.

Dolayısıyla travesti, bir taraftan bu seslenişe karşılık vererek kendisini özne hissedecek; diğer taraftansa (bu seslenişin ardında yatan değerleri içselleştirdiği oranda) 'gerçeğe' ya da 'idealize edilene' yaklaşmak amacıyla görünümünü ne denli abartırsa, nesneleşme sürecini de o denli hızlandıracak ve üzerindeki tahakkümü de sağlamlaştıracaktır.

Butler bu durumu şöyle açıklar: Bireyin 'tutarlılığı' ya da 'sürekliliği' birey olmanın mantıksal ya da analitik özellikleri değil; daha ziyade, toplumsal olarak tesis edilen ve sürdürülen idrak edilebilirlik normlarıdır. 'Kimlik', onu istikrarlı kılan cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik üzerinden güvenceye alındığı müddetçe, kişi gibi görünen fakat kişilerin tanımlanmasını, kültürel olarak idrak edilebilmeyi sağlayan toplumsal cinsiyet normlarına uymayan, toplumsal cinsiyeti 'tutarsız' ya da 'süresiz' olan varlıkların kültürel alanda belirmeleri 'kişi' mefhumunun kendisini şüpheli bir hale sokmaktadır (2012: 66).

Cinsel kimliğin oluşumunda benlik ve toplum birlikte, ayrılamaz şekilde, diyalektik bir ilişki içinde çalışmaktadır: Zira cinsel kimlik bir kez şekillendikten sonra onu şekillendiren topluma geri dönmektedir. Bireysel cinsel kimlik, toplumsal cinsiyetten dolayı varlık gösteren bir yapıdır. Fakat toplumsal cinsiyet de sadece fertlerin kendiliklerini ve bireysel cinsiyetlerini idrak ettikleri zaman ve toplumsal cinsiyeti referans göstermeleri halinde mümkündür. Eşdeyişle kimliğin oluşumunda geçerli olan kişisel kimlik ve sosyal kimlik arasındaki paradoksal ilişki, cinsel kimliğin oluşumunda da etkilidir (Yurdigül, 2008: 31).

Bu bağlamda Türk Sineması'na dönülecek olursa, psikolojik boyutları ve toplumsal içeriğiyle (görece) gerçek bir travesti filminden bahsedebilmek için 1992 yılının beklendiği görülecektir. Filmin yönetmeni Orhan Oğuz, *Dönersen Islık Çal* için "Bir travesti filmi değil bu; bir dostluk filmi" dese de: Film, genel atmosferiyle bir travesti filmidir. Filmin ana kahramanları, yaşam biçimleri, hikâyenin geçtiği çevre ve hikâye örgüsü bu nitelemeyi yapmaya olanak tanımakta ve filmi benzerlerinden ayırarak bir 'ilk deneme' olarak öne çıkarmaktadır (Özgüç, 2006: 61-63).

*Dönersen Islık Çal*, sinemamızda önceleri de görülen ancak bir türlü yapay bir kılık değiştirme ve güldürü unsuru olma işlevinden öteye gidemeyen travestiliği ilk kez gerçek bir zeminde ele alma başarısını ve cesaretini göstermiştir. Filmin başrol oyuncusu *Fikret Kuşkan* ise abartıya ödün tanımayan tavırlarıyla, etiyle kemiğiyle, tüm gerçekliğiyle perdede izlediğimiz ilk travestidir (Evren, 1995: 67). Ancak film konusunda herkes aynı fikirde değildir.

Sinema yazarı Atilla Dorsay, *Dönersen Islık Çal* için 'marjinallik modasına uymuş ancak sanatını konuşturamayıp klişelerin kısılcığında kalmış bir yönetmenin özgünlüğe erişememiş filmi' yorumunu yapmaktadır. Dorsay'a göre, Oğuz, ele aldığı zengin malzemeye rağmen; zekâ ve duyarlılık ürünü herhangi bir şeyi perdeye yansıtmadığı gibi, çekimlerde ve anlatıda da kolayca kaçmış, sinemasal değeri olan tek bir sahne bile ortaya koyamamıştır (Dorsay, 2005: 61).

Türk Sineması'nın koşulları içinde böyle bir filmin fikri bile takdire şayandır ancak Dorsay'a katılmamakta elde değildir; zira O'nun da belirttiği gibi film pek çok açıdan klişelerin batağına saplanmıştır. Oğuz, bu filmle travestizmi bir güldürü unsuru olmaktan çıkarmış ve travestilerin de insan olduğu gerçeğini seyirciye anımsatmıştır; ancak filmi çözümlerken görüleceği gibi, onlarla ilgili stereotipleştirmelerden de uzak duramamıştır. Söz gelimi, bu filmde de travestiliğin sebebi çocuk yaşta yaşanan olumsuz bir cinselliktir; bu filmde de travesti kendisine güvenilemeyecek, karşısındakini yarı yolda bırakacak kişidir; şiddete eğilimli ve dengesiz bir ruh hali içindedir. Daha yumuşak, naif ve romantik gibi görünse de zor da kaldığı anlarda ekranlardan bilinen o hırçın ve saldırgan erkeksi tavır gözlenmektedir. Arsızdır. Örneklerde de görüleceği gibi bunlar genelin zihninde zaten 'verili' olan temsillerdir. Bu açıdan film, söylemsel bir yeniliği temsil etmemektedir. Filmdeki travesti karakteri görünümünün sadeliği dışında seyirciyi pek de şaşırtmamakta, çoğu zaman beklentilere ve kabullere uygun davranmaktadır.

Diğer taraftan film, başta travesti karakteri olmak üzere neredeyse tüm karakterlerinde ve bunlar arasındaki ilişkilerde, ötekiliğin ve ötekileştirme üzerinden bir kimlik edinmenin somutlaşmış başarılı bir örneğidir.

Filmde yer alan ana karakterlerden sadece ev sahibesi Madam Lena'nın ve pezevenk Adıgüzel'in ismi geçmekte; tüm diğer karakterler film boyunca isimsiz bir varoluş sergilemektedir. Fahişenin, travestinin, hizmetçinin ve cücenin adı yoktur ve bu yokluk manidardır. Bilinçli bir seçim midir bilinmez ama bu dört karakterin bir isme sahip olmaması, onları izleyicinin zihninde farklı bir yere konumlandırmakta ve özdeşlik kurmayı zorlaştırmaktadır; zira onlar 'insan' gibi algılanmamaktadır. Fahişe sanki doğduğu gündün beri fahişedir, hizmetçi keza öyle. Travesti ve cüceyse fiziksel özellikleri nedeniyle sanki birer ucubedir, 'normal' insanlarla bir arada olsalar ya da biraz fazla yakınlarsalar sanki herkesi kendilerine benzeteceklerdir. Zira aykırı bir şekil görüntüsü, fiziki saldırı benzeri bir şiddetin taşıyıcısı gibi, ötekinin tüm masumiyetine rağmen agresyonu gündeme getirmektedir (Ancet, 2010: 14). Bu nedenle toplumun ötekisi olmaktan başka çareleri yok gibidir. Bu dört karakter isimsizdir ve bu belirsizlik onları tüm yaşam alternatiflerinden dışlamaktadır. Onlar için başka bir dünya tahayyülü ancak uzak bir 'keşke' olarak vardır. Bu da seyircinin zihninde onların toplumsal konumunu doğallaştırmakta ve alternatif bir söylem üretebilme ihtimallerini dahi yok etmektedir. Film bu açıdan fazlasıyla muhafazakârdır.

### 3. Film Analizi: *Olay Örgüsü, Diyaloglar, Temalar*

#### 3.1. *Dönersen Islık Çal*

Orhan Oğuz'un 1992 yılında çektiği *Dönersen Islık Çal*, Beyoğlu'nun arka sokaklarında bir barda barmenlik yaparak hayatını kazanan bir cüceyle, aynı sokaklarda seks işçisi olarak çalışan bir travestinin öyküsüdür.

Film gökyüzüne yönelmiş bir kameranın çektiği bulut görüntüleri ve bu bulutlar hakkında konuşan bir çocuk sesiyle açılır. Devamında ise kamera çocuğa döner ve arkadan gelen nefes sesleri eşliğinde çocuğun ağzından 'Mustafa Abi sen beni düzüyor musun?' cümlesi dökülür. Böylece başlayan film, bize ana karakterlerinden birini, geleceğin travestisini tanıtır. Bu açılış, daha ilk sahneden filmin bir klişeler bekçisi olacağını sinyallerini verir ve yukarıda travestizmin temellendirilmesi ile ilgili anlatılan her şeyi tekrarlayan bir örnek olarak seyircinin karşısına dikilir.

Benzer bir döngü, öteki ve travestizmin kuramsal bağlamında düşünüldüğünde film boyunca kimi noktaların ön plana çıkmasında da gözlenmiş ve bunlar, tema olarak nitelenip film analizi bu temalar eşliğinde gerçekleştirilmiştir.

#### 3.1.1. Tema I: *Ötekinin Ötekileştirilmesi*

Filmin iki ana karakteri arasındaki ilişki, tesadüfi bir karşılaşmayla başlar. Cüce, bir gece sabaha karşı işten eve dönerken, sokak serserilerinin saldırdığı ve 'gerçek' bir kadın sandığı travestiyi görür. Onu serserilerin elinden kurtararak evine götürür ve misafir eder. Bu 'kadın'a

önce ne kadar güzel olduğu hakkında iltifatlar eden cüce, onun aslında bir erkek olduğunu anlayınca büyük şaşkınlık yaşar ve ona çok çirkin olduğunu, midelerini bulandırdığını söyler. Travesti ise “*bana çirkin diyene bak, sen hiç aynaya bakmıyorsun galiba! Çirkin olan ben miyim yoksa sen mi şu şekilsiz vücudunla... Zavallı insan müsveddesi!*” diyerek cüceye karşılık verir. Cüce travestiyi, “*defol, sapık aşağılık fahişe*” sözleriyle evinden kovar. Travesti, gecenin o saatinde gidecek yeri olmadığını, sabah gideceğini söyleyerek cüceyi geceyi orada geçirebilmek için ikna eder ve ona “*sabah istesen de durmam zavallı küçük dev adam*” diyerek konuşmanın geçtiği mutfaktan ayrılıp salona döner.

Burada Oğuz, toplumsal kabullerin ve değerlerin; beğenilerimiz, duygularımız ve yargılarımız üzerindeki belirleyiciliğini olduğu kadar hayli kısa bir zamanda bunları nasıl değiştirebileceğini de çok çarpıcı bir şekilde göstermiştir. Cücenin estetik bağlamda beğendiği ve olumlu duygular hissettiği sonuç itibarıyla bir insandır ve onun cinsiyeti estetik değerini azaltmamalıdır. Ancak böyle olmaz ve cüce kadın olduğunu düşünürken hayranlık beslediği travestiye erkek olduğunu anlayınca tiksintiyle yaklaşır. Oysa cüce, her insan gibi maddeye/bedene yönelmiş bir beğeni sergilemektedir ve kadın, erkek ya da travesti olmak maddenin temel niteliklerini/estetik yapısını değiştirmemektedir. Ne var ki beğenilerimiz bağımsız ve saf yargılar değildir; toplumsal kabuller dâhilinde ve belli ideolojilerle sarmalanmış biçimde gelişmektedir. Pierre Bourdieu’nun da dediği gibi, *beğeni sınıflandırmakta ve sınıflandırıcıyı da sınıflandırmaktadır*. Bu sınıflandırma ise bir ‘öteki’ için bile toplumsal normlardan ayrı ya da onlara karşıt olmamaktadır. Bu durum kimliğin inşasında nelerin göz önüne alınacağı, nelerin ise göz ardı edileceği konusunda önemli bir süzgeçtir. Zira Voloşinov’un da vurguladığı gibi (2001: 148), toplumsal durum, sözcelemi şekillendirmekte ve isteğini şu ya da bu şekilde ama mutlaka kabul ettirmektedir. Yukarıdaki sahnede dikkat çeken bir diğer unsur ise toplum tarafından fiziksel özellikleri nedeniyle dışlanan travesti ile cücenin de kendi varlıklarını ortaya koyarken aynı tavrı sergilemesi ve birbirlerini bu yolla ötekileştirmesidir.

Yurdigül bu durumu şöyle açıklar: Sosyal yaşam daima bireyin diğerleriyle arasındaki ilişki ve bu ilişkide dikkate alınan referanslar bağlamında oluşan bir yapıdır. Bunlar bireyin kimliği üzerinde bir tehdit unsuruna dönüştüğünde ise farklılaşma arayışı başlamaktadır. Kendi kişiliği ya da kendisiyle özdeşleştirdiği kişilikler hakkında olumsuz ve/veya tehditkâr enformasyonlarla karşılaşan birey, durumunu kendinden daha kötü ya da aşağı düzeydeki bireylerle kıyaslama yoluna gitmekte: İyi ve olumlu olma güdüsü tehdit edildiği andan itibaren, daha alt konumdakilerle kıyas yapma, küçümseme ve hatta zarar verme güduları devreye girmektedir (2008: 18). Kısacası, Simmel’in ifade ettiği gibi, “*olumsuzlama dünyanın en basit şeyidir. Bu yüzden bir hedefte anlaşılamayan herkes burada buluşmaktadır*” (Aktaran: Baudrillard, 2012: 71).

### 3.1.2. Tema II: Hegemonik Erkeklik Baskısı

Travesti geceyi cücenin evinde geçirir. Bu süre zarfında cüce kandırıldığını düşünmekte ve uyuyamamaktadır. Cüce terasta köpeğiyle oturarak rakı içerken kendi kendine konuşmakta ve travestinin haklı olduğunu, hatta kendisinden başka herkesin haklı olduğunu

bir tek onun suçlu olduğunu, çok çirkin olduğunu ve bu yüzden yalnız olduğunu söylemektedir. Bu arada aşağıdaki sokağı kolağan etmekte ve kendisini güçlü hissettiren belki de tek nesne olan düdüğünü çalmaktadır. Cüce travestiyi de bu düdük sayesinde kurtarmıştır. Düdüğün sesini duyanlar bir bekçi ya da polisin geldiğini sanmakta ve şayet negatif bir eylem içerisindelirse hemen buldukları yeri terk etmektedirler. Cüce, Beyoğlu'nun arka sokaklarında geceleri kendini böyle korumaktadır.

Cücenin kendi kendine sarf ettiği sözler, tam da daha önce bahsedilen ideoloji ve çağırma metaforu arasındaki ilişkiye denk düşmektedir. Cüce, kendisine dair fikirlerini, toplumsal bakışın süzgecinden geçirerek kurmakta ve kendi fikirleriymişçesine içselleştirmektedir. Toplumsal ve varoluşsal gerçekliğiyle arasındaki ilişki o denli perdelenmiştir ki yalnızlığının sebebini toplumun ona affettiği çirkinlikte bulmaktadır. Ancak ne kadar çirkin olursa olsun, sonuçta o bir erkektir ve güçlü olmak 'zorundadır'. Fiziksel nitelikleriyle elde edemediği gücü ise başka bir güç erki olan bekçinin zihinlerdeki suretine bürünerek elde etmektedir. Böylece kendine özgü bir erkeklik kurgusu yaratmakta ve bu kurgu içinde kendini güvende hissetmektedir. Bu küçük oyun, öteki olan cücenin kimlik inşasında büyük bir adımdır.

### 3.1.3. Tema III: *Toplumsal Onay Arzusu*

Salonda uyuklamakta olan travesti düdüğün sesine uyanır ve cücenin uyumadığını fark ederek terasa çıkar. Cücenin içtiğini görünce mutfaktan bir bardak almaya gider, 'beni anlamadın ya ben ona yanıyorum' şarkısını söyleyerek geri döner ve 'cam cama can cana' diyerek kadeh tokuşturup ona eşlik eder. Karşılıklı içtikleri sırada cücenin boynunda asılı düdüğü fark edip ne olduğunu sorar. Cüce şu cümlelerle açıklar: "*Benim koruyucum. Biliyorsun gece sokaklar tekin değil, hırlısı hırsızı belalı sapığı var. Sokak fareleri duyunca beni bekçi zannedip en cesuru bile çil yavrusu gibi dağılır önümde, ben de rahat rahat geçerim*". Travesti bunu duyunca kendisine saldırdıkları sırada duyduğu düdük sesini de cücenin çıkardığını anlar ve sevinçle cüceye çok zeki ve müthiş olduğunu, canı olduğunu söyler. Bu sözler cücenin yüzüne gururlu bir gülümseme olarak yansır ve travestiye yönelik bakışlarındaki ifade yumuşar.

Travestinin terasa çıkarken söylediği şarkı aslında onun topluma karşı kendisini konumlandırışıdır. Bu şarkıyı travestiden filmin ilerleyen sahnelerinde yine duyarız. Travesti içten içe de olsa aynı kaderi paylaştığını bildiği cücenin bile onu anlamayıştan yakındır. Bu tüm toplumun ona düşman olduğu algısının bir yansımasıdır. Travesti ötelenmişliğinden ötürü kimseye güvenmemekte ancak her insan gibi onaylanmak, benimsenmek ve olduğu gibi kabul edilmek istemektedir. Bu durum, kimliğin toplumsal bir uzlaşım/onay olduğu savını anımsatır.

### 3.1.4. Tema II: *Hegemonik Erkeklik Baskısı*

Sonraki sahnede cüce bir odada tek başına spor yaparken görülür. Kaslı kolları dikkat çekmektedir. Anlarız ki sabah olmuştur ve bu sabah sporudur. Daha sonra cüceyi mutfakta görürüz, bir tepsiye hazırladığı kahvaltayı alarak travestinin uyuduğu salona götürür ancak

kapıyı açtığında onun çoktan gitmiş olduğunu görür. Bir salona bir de tepsiye bakar, yüzünden hayal kırıklığı okunmaktadır. Yatak odasına döner ve uyur.

Akşam uyanıp işe gitmek üzere apartmandan çıkarken alt katında oturan fahişe ile karşılaşır. Fahişe kapı önünde içerideki kocasının/pezevenğinin çıkmasını beklemektedir. Kısa bir selamlaşma konuşmasından sonra cüce apartmanı terk eder ve fahişenin kocası dışarı çıkar. Fahişe ona “*sen adam olmazsın, şu adama bak enik kadar en birinci barlarda çalışıyor, seninse bir boka yaradığın yok*” diyerek çıkar. Sonrasında adamın kadını sattığını görürüz ve kamera alışverişin yapıldığı sokaktan cücenin çalıştığı bara atlar. Cüce rutin bir iş gecesinde görülür ve bitiminde sokaktaki bir ATM’den para çekerek eve dönmek için yürür. Yürürken birkaç adamı bir travesti için pazarlığa tutuşmuşken görür ve düdüğünü çalarak uzaklaşmalarını sağlar. Peşi sıra ise kendi kendine keyifle “*sizi sapık çil yavruları sizi, nasıl kaçırdım*” diye söylenir. Tekrar yoluna devam ederken önünden koşarak iki adam geçer ve arkasına döndüğünde birinin diğerini kıştırdığını ve bıçakladığını görerek yine düdüğüne davranır ancak çalmaya cesaret edemeyerek arkasını döner ve bir duvara kapanarak çaresizliğine ağlamaya başlar.

Cüce boyunu uzatmak gibi kendi çabasıyla erişebileceği bir fiziksel dönüşüm ihtimalinden yoksun olsa da; erkekliğin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilen kaslar için düzenli olarak spor yapmaktadır. Bu kaslar ve her antrenman sonrası cücenin yüzünde beliren memnuniyet dolu gülümseme onun toplumsal kabullere uygun erkeklik idealine bir yönüyle olsa da yaklaşması demektir. Zira Atay’ın da altını çizdiği gibi, erkeklik bir biyolojik cinsiyet olarak erkeğin toplumsal yaşamda nasıl düşünüp, duyup, davranacağını belirleyen, ondan salt erkek olduğu için beklenen rolleri ve tutum alışları içeren bir pratikler toplamıdır (2004: 14). Kişi bu toplama ne kadar uygun olursa kendi gözünde ve diğerlerinin gözünde o kadar onaylanmaktadır. Cüce de birçok başka faktörün yanı sıra kasla fiziksel görünürlük elde eden ve erkeklikle özdeşleştirilen gücün peşindedir. Fahişenin kocasını yermesine ve cüceyi yüceltmesine neden olan da yine bu ‘güç’tür. Erkeklik fiziksel olduğu kadar maddi güçle de bir anılmakta ve birinci sınıf bir barda iş sahibi olmak cücenin içinde yaşadığı sosyal çevrede ona değer kazandırmaktadır. Bu bağlamda erkek ‘olmak’, bir erkek referans topluluğu tarafından kişinin erkekliğinin onaylanmasına dayanmaktadır. Erkekliğin oluşması sosyal bir süreçtir. Dişiliğin tersine erkeklik verilir; bağışlanan bir şey olduğundan ötürü de verildiği gibi geri de alınabilir (Real’den Aktaran: Atay, 2004: 26). Erkekliğin söz konusu kaypak zemini, cücenin travestilerle birlikte oldukları için sapık nitelemesiyle aşağıladığı ve değersizleştirdiği diğer erkekler üzerindeki küçümseyici bakışında ve hemen peşi sıra gözlerinin önünde işlenen bir cinayete müdahale edemeyişinin yarattığı çaresizlik gözyaşlarında açıkça görülmektedir. Erkeklik belki de en çok erkeği ezmektedir.

### 3.1.5. Tema IV: Kentte Yaşam, Yalnızlık ve Yabancılar

Sonraki sahnede cüceyi evinin terasında yine tek başına içerken görürüz. Bu sırada köpeğiyle dertleşir, dışarının karışıklığından kimin ne olduğunun belirsizliğinden bahseder. Ne olup bittiğini anlamadığını, dışarda onlara hayat olmadığını söyler. “*Baksana yeni dostumuz da unuttu bizi*” diyerek travestinin dönmemesine de sitem eder. Sonra kirasını ödemek üzere



aynı apartmanda oturan bir Rum olan ev sahibesi Madam Lena'ya gider. Madam yaşlı bir kadındır ve o sırada yatağındadır, cüceyi de yanına oturtur ve sohbet ederler. Bu sırada Madam'a şarap getiren hizmetçisi odadan çıkarken aynanın önünden bir mücevheri alarak göğsüne saklamak ister ancak Madam aynadan görür ve onu yerine bırakarak çıkmasını söyler. Cüce hayretle Madam'a bakar. Madam, bunun hizmetçisiyle arasındaki bir yalnızlık oyunu olduğunu anlatır, *"o mücevherlerimi çalmaya çalışır ben görürüm bazen de götürmesine izin veririm"* der. Cüce *"ama bu resmen hırsızlık"* diyerek bir kez daha şaşkınlığını belirtir. Madamsa *"bu sadece bir oyun, bir ölüm oyunu, kapının altından o güzel ışığın süzülmesi için, canlı durması için bir oyun"* der.

Burada, kent yaşamı içinde kendi yalnızlığına gömülen atomize olmuş bireyleri ve bu bireylerin toplumsallaşma ihtiyaçları dolayısıyla geliştirdikleri hayatta kalma stratejilerini görürüz. Birincil ilişkilerin yerini ikincil ilişkilere terk ettiği kent yaşamında bireyler, hem bilmedikleri diğerinden ürkek bir çekingenlikle uzak durmakta hem de diğerinin varlığını arzulamaktadır. Bu arzu, çoğu kez toplumsal hiyerarşide bireyin kendi benliğini konumlandırma çabası olarak açığa çıksa da, kökeni aslında çok daha insani bir yere uzanmaktadır. Her biri kendi kozasına çekilmiş birer ipek böceği misali apartman katlarında bir başına yaşayan bireyler için, içine düştükleri yalnızlığı paylaşmak, başka bir nefesle bir nebzedede olsun yalnızlığı aşmak asla doyurulmayan lanetli bir açlık hissi gibidir. Kentte, bir umudun peşinde süregelen yalnızlığını kovalayan bireylere rastlamak çok olasıdır.

Cüce'yi çoğu zaman yalnız olsa da sürekli rakı sofrasında içerken görmekse onun erkeklik idealine dair bir başka ritüelin ifadesidir. Cüce, tüm diğer 'gerçek' erkekler gibi, düzenli olarak içmekte hatta içkilerin en serti kabul edilen rakıyı tercih etmektedir. Ve yine tüm 'gerçek' erkekler gibi yalnızlığı yalnızca köpeğiyle paylaşmakta, dertlerini bir tek ona anlatmakta, dışarıya hiçbir açık vermemektedir. Cüce de travesti gibi toplumca kabul edilmemenin sancısını çekmektedir. Bu nedenle evinin dışındaki mekânlarda ve özellikle diğer bireylerle temasta bulunabileceği sokaklarda mümkün olduğunca az vakit geçirmektedir. O'nun için dünya, evinin ve çalıştığı barın sınırları kadardır. Cücenin görece en sık görüştüğü ve yanında en rahat olduğu insan onu bir anne şefkatiyle kucaklayan ve kendisi de bir öteki olan Madam Lena'dır. Cüce, Madam'la en çok yalnızlığı paylaşmaktadır. Belki de O'nu gördüğünde, O'nun nefes almak için hizmetçisinin varlığına bağlı olduğunu sezdiğinde, kendi eksikliklerini unutmaktadır. Zira cücenin yalnızca kimliği diğerlerinin onayına muhtaçken, Madam'ın hayatı hizmetçisine mahkûmdur. Ancak burada vurgulamak gereken önemli bir nokta da şudur; hizmetçinin hareket ve yaşam alanı da onun patronu olan Madam'ın izin verdiği kadardır. Madam görmezden gelirse bir mücevher daha edinebilmekte, Madam O'nun o evde kalmasını istediği sürece orada yaşayabilmektedir. Görüldüğü gibi en zayıf olan bile kendinden bir şekilde daha zayıf olanını bulmakta ve onun üzerinde kurduğu tahakkümle kendi gücünü sınamakta, kimliğini yeniden ve yeniden yapılandırmaktadır.

### 3.1.6. Tema II: Hegemonik Erkeklik Baskısı

Yeni bir sahnede cüceyi kendi evinde telefonda markete yiyecek sipariş ederken izleriz. Telefonu kapatınca çalmakta olan müziğin sesini biraz daha açar ve dans ederek evin içinde

dolaşır. Bu sırada kapı çalar, gelen alt kat komşusu fahişedir. Cüce'ye cilveli bir şekilde 'küçük adam' diye hitap ederek kahve ister. Üzerinde kısa bir gecelik ve önü açık bir sabahlık vardır. Cüce kahve getirmek için mutfaka gidip döndüğünde onu kapıda bulamaz ve kapıyı kapatarak salona döner. Fahişe salonda sabahlığını çıkarmış, şuh bakışlarla oturarak cüceyi beklemektedir. Fahişe cüceye iç geçirerek "hadi gel yanıma" der, cüce ise "ne demek istiyorsunuz?" diye sorar. Fahişe cüceyle cinsel ilişkiye girmek istediğini belirten cümleler sarf eder. Cüceyse bunun doğru olmadığını, evinden çıkmasını söyler. Fahişe isteğini tekrar eder, cüce tedirgin olarak yine "çık evimden" der; bu sırada zil çalar ve fahişe bir cüce tarafından reddedilmesine kızıp "sen bilirsin koçum" diyerek eşyalarını toplarlar, bir taraftan da "bedava buldun da..." diye söylenerek kapıya yönelir. Gelen marketin çırağıdır, fahişe kapıdan çıkarken cüceye döner ve aşağılayıcı bir ses tonuyla "kahve için teşekkürler küçük adam" diyerek evine iner.

Fahişe için başlangıçta fiziksel özellikleri nedeniyle bir fantezi unsuru ve kocasıyla kıyasladığında bir cazibe merkezi olan cüce, onu reddettiği andan itibaren artık bir alay ve tiksinti konusudur. Herkes gibi fahişe de arzulanmak ister, arzulayan bir cüce olsa bile... Zira cüceyi sarmalayan ve 'bedava bulduğu halde' fahişeye dokunmasına engel olan toplumsal değerler, bir kadın olarak fahişeyi de etkilemektedir. Cüce, fahişeyi bir erkeklik gösterisi olarak anlamlandırılan cinsel ilişkide başarısız olma korkusunun ve bu ilişki sırasında bir başka bakış altında iyice küçülecek olan organının yaratacağı utancın etkisiyle reddetmiştir. Kendini başkalarının gözünde erkek kılamayan cüce, en azından zihninde ve kendi gözünde erkek olmak, erkeklik idealini korumak istemektedir.

### 3.1.7. Tema II-III: Hegemonik Erkeklik Baskısı ve Toplumsal Onay Arzusu

Cüceyi tekrar çalıştığı barda görürüz. Sabahında hala bardayken kapıda travesti belirir. Cüce bir masada tek başına oturmakta, içmekte ve gazete okumaktadır, yanına oturur ve ona eşlik eder. Konuşurlarken cüce içme sebebini anlatır, tüm şehir bakacak bana diye hayıflanır. Travesti de "sen hiç bu şehirden kovuldun mu?" diye sorar. Cüce kovulmadığını ama kovulsaydı bir daha adımını atmayacağını söyler. Travesti de "pis küçük adam gururu" diyerek dalga geçer ve "benim gururum yok öyle mi?" diye sorar. Cüce öyle demek istemediğini söylediğinde travesti "sana her gittiğin yerde garip garip bakıp alay etmiyorlar mı kıçımın padişahu" diyerek kahkahalar atar. Sonra "ben senin yerinde olsam intihar ederdim" diyerek içmeye devam eder. Cüce sessiz ve utanmış haldedir. Travesti iyice üstüne giderek "boş ver bu insanları senin ufaklık ikimize de yeter" der ve kahkahayı basar, sonra bir çocukmuşçasına cücenin burnundan makas alır. Cüce, gurur yapmadığını, ona kızmadığını sadece düşündüğünü söyler. Travesti bunla da dalga geçer ve "aaa küçük adam düşünürmüş de" der, sanki cücenin beyni yokmuş ya da düşünmeye yetmezmiş gibi. Cüce anlatmaya başlar, "biliyor musun yıllardır barda envai çeşit insanla karşılaştım, çoğu senden daha kadın benden daha cüceydi. Önemli olan sahicilik, dostluk" diyerek travestiye kadeh kaldırır. Travesti cüceyi kucakladığı gibi kalkar ve "yürü lan gidiyoruz, hep gece yürüyecek değiliz ya biraz da güneşe doğru yürüyelim" diyerek dışarı çıkartır. Cüce "senin de boyun ikimize yeter" der ve gülüşürler. Sonra gün ışığında el ele Beyoğlu'nda

yürürken izleriz onları. Gelen geçen bakmaktadır, bazıları peşlerine takılır, etraflarını sarar. Travesti korkar ve cüceyi kucaklayarak kaçır.

Burada, cücenin şehrin bakışlarına karşı cesaret toplamak için içtiğini anlatması, aslında ulaşmaya çalıştığı erkeklik idealini ve bu ideale asla ulaşamayacağını bilen benliğini koruma çabasıdır. Zira Atay'ın da ifade ettiği gibi erkeğin yaşamı, taşıyıcısı olduğu iktidarı hayata geçirme yolunda ömrü boyunca, ötekilerin bakışları altında ezildiği, o bakışları tatmin etme, 'insanları kendine güldürmeme' yolunda kendi benliğini yok ettiği bir cenderedir. Aslında söz konusu olan erkeklik kimliği altında insan benliğinin ezilmesidir (2004: 25). Travesti, kendini cüce karşısında üstün gördüğünü hissettiren saldırgan sözleriyle bir anlamda daha dışarı çıkmadan bu benliği ezer ve canı yanan cüce, acı içinde gerçeği sezerek mühim olanın fiziksel görünüm olmadığını, peşinden koştuğumuz idealler olmadığını söyler. Ancak söylemle eylemin her zaman birbirini desteklemediği gibi, cüceyle travesti de onları kendinden saymayan sokağın kalabalığına karıştıklarında maddi gerçekliğin tasavvur ettikleri gibi olmadığını görür ve kaçmak zorunda kalırlar. Bu durum, kimliklerin toplumsal uzlaşının izin verdiği ölçüde açığa vurulmasını somutlar ve toplum, ötekisini ancak karanlıkta görmeyi arzular; zira ötekinin varlığı, bir anlamda bütünü kimliğine, geçer akçe oluşuna yönelmiş bir tehdittir.

Connolly bu durumu şöyle açıklar: Doğal ya da içsel bir kimliğin yokluğu olasılığı, dışlayıcı bir kimliğin kendi oluşturduğu farklılıklarla ilişkisi her zaman bir iktidar boyutunu içermektedir. Eğer bir toplumun elverişli kıldığı kimliklerle insandaki bu olanakları aşan, onlara direnen veya onları yadsıyan şeyler arasında her zaman bir ayrılık varsa, doğru kimliğe sahip bulunduğu iddiası oluşturduğu ötekinin gölgesi tarafından sürekli zor duruma düşürülmektedir (1995: 94). Ötekini gün ışığında, tüm gerçekliğiyle görmek, buna izin vermek toplumun kendi kimliğiyle ve doğrularıyla yüzleşmesi, saklamaya ya da yok saymaya çalıştığı aksak yanlarıyla temas etmesi demektir. Bu nedenle sokaklar gündüzleri 'herkesin', geceleri ise hırsızların, sapkınların, dönmelerin, kısacası toplumun ıslah edemediği 'ötekilerin' dir.

### 3.1.8. Tema I-II: Ötekinin Ötekileştirilmesi ve Hegemonik Erkeklik Baskısı

Sonraki sahnede cüceyi pijamalarıyla evde görürüz, kapı çalar gelen travestidir. Cüce içeri koşarak açık olan demir bir kapıyı kilitler. Travesti merakla yanına gelir ve "odada ne var?" diye cüceyi sıkıştırır. Cüce "eski şeyleri koyduğum bir depo" diye geçiştirir. Bu arada travesti dışarıya döner ve fahişenin kocasını "gelsene" diyerek içeri alır. Cüce onları buyur eder ve mutfığa bir şeyler hazırlamaya gider. Pezevenk ve travesti eski arkadaşları, cücenin terasında hep birlikte oturur ve içerler. Travesti pezevenkle kadeh tokuşturup cüceyi yok sayınca cüce bozulur, zaten muhabbet de iki eski arkadaş arasında dönmektedir. Pezevenk sarhoştur, bıçağını çıkarır ve 'ben delikanlıyım' diye naralar atar. Travesti cücenin tedirgin olduğunu görünce pezevenği evine götürür. Terasta yalnız kalan cüce pezevenğin devirdiği sandalyeyi düzeltir, rakı bardağını ise yere fırlatır. Sonra yerine oturup içmeye devam eder. Travesti yanına gelir tekrar ve arkadaşını anlatır, iyidir aslında der, çocukluktan beri tek dostu olduğundan ama karısının onu çok üzdüğünden bahseder. Cüce de küskün ve kırgın bir tavırla "orospunun iyisi mi olur" der. Bu arada yağmur başlar ve travesti cücenin itirazlarına

aldırmadan onu kucaklayarak dans edip, cüceye *"hep sakin olma, sev, ağla, ağlat... hayat bu!"* der.

Burada cücenin bakışlarından pezevenğin varlığından haz etmediği ancak travestinin dostluğu için ona katlandığı okunmaktadır. Travesti gerçek bir kadın olmasa da, Madam'dan sonra cücenin yakınlık kurduğu tek kadındır ve onun arkadaşlığını bir başka ve cüce açısından 'gerçek' bir erkekle paylaşmak, cücenin erkeklik onurunu zedeleyen bir durumdur. Zira erkeklik katı kuralları olan bir bölgedir ve dengede tutmak hassasiyet kadar sürekli bir çaba da istemektedir. Başka bir erkekle aynı rakı masasını paylaşmak bile cücenin iktidarına ve iktidar alanı olan evine yönelik bir tehdittir. Bu nedenle cüce, pezevenk gider gitmez bardağını fırlatıp atar ve devirdiği sandalyeyi düzeltir; kontrolü tekrar kendinde hissettikten sonra da yerine oturup içmeye devam eder.

Cücenin travestiye söylediği *"orospunun iyisi mi olur?"* lafı ise manidardır. Böylece cüce, travestiye pezevenkle yakınlık kurarak onun dostluğunu suiistimal ettiğini ve ona güvenmediğini ima etmektedir. Ayrıca orospunun daimi kötülüğü, toplumsal izdüşümü olan bir kanaattir. Jones'un altını çizdiği gibi, özellikle moderniteyle beraber kadın cinselliği etrafında kurulan anlamlar, 'bakire/anne/fahişe' üçlemesini kadınların önüne model olarak koymaktadır. Bu üçlemedeki fahişe ise diğer iki kategorinin saygınlığının garantisidir zira, kadın cinselliğinin toplumdaki sunumu ya da pratiği 'orospu' bedeninin sembolik işlevleriyle düzenlenmekte ya da yasaklanmaktadır (Aktaran: Zengin, 2009: 267-269). Bu nedenle, kutsanan kadınların daimi iyiliği için orospu daimi kötü olmak zorundadır. Her kimlikte olduğu gibi burada da karşıtlıklar üstünden gidilmekte ve 'biz'e ait kabul edilmeyene tüm olumsuz sıfatlar yüklenmektedir. Dolayısıyla Yanık'ın vurguladığı gibi, ontolojik anlamda, 'biz' nasıl bir bütünlük ve kolektivite içeriyorsa, 'öteki' de bu türden bir birlikteliği içermek zorundadır. Farklılık ve çeşitlilikten ziyade bir bütünlük olan öteki, bizim kabul etmediği pejoratif/kötüleyici-küçümseyici anlamların tamamını içermektedir (2013: 87).

Travestinin cüceye *"hep sakin olma, sev, ağla, ağlat... Hayat bu!"* demesi ise provokatiftir ve Adornocu bir gönderme barındırır. Cüce o denli kapalı ve rutin bir hayat yaşamaktadır ki neredeyse her adımı kestirilebilir ve bellidir. Travesti, cüceye bu kadar kontrollü bir yaşamın yaşam olmadığını, insanın doğasına aykırı olduğunu ve anlamsızlığını gösterir.

### 3.1.9. Tema V: *Fallusun Anlamı*

Devamında cüce bornozuyla salona gelir. Onu öyle gören travesti *"senin çükün de yoktur"* diye laf atar ve *"bakacağım"* diyerek cüceye yaklaşır. Cüce kaçmaya çalışır, ama travesti yakalar ve zorla bakar. Cüce bu sırada yalvarmakta ve ağlamaktadır. Sonraki sahnede cüceyi hala ağlarken, travestiye de özür dilerken görürüz ancak cüce çıkışır, *"seni dostum sanmıştım oysa senin aklın hep belden aşağı"* diyerek içeri gider. Cüceyi tekrar gördüğümüzde yüzünde bir gülümsemeyle demir kapılı odadan çıkmaktadır, çıkmadan önce odadan gelen seslere travesti uyanmış ancak cüceyi fark edince uyduğunu sanması için numara yapmıştır. Cüce de onu uyuyor sanarak, bir battaniye getirip üzerini örter ve evin anahtarını çantasının yanına bırakarak yatak odasına dönüp yatar.

Travestinin tavrı karşısında cüce bir inceleme nesnesi gibi kalmış ve bireysel bütünlüğü parçalanarak bedeni her türlü teşhire açılmış, bir süreliğine de olsa kendi denetiminden çıkmıştır. İnsanlarla gündelik pratikler içindeki teması bile sınırlı olan cücenin istemi dışında bedeninin mahrem yerlerini bir bakışa açması travmatik bir durumdur. Diğer taraftan bu, bir rol değişimidir; zira travestinin yaptığını toplumsal arenada erkekler kadınlar üzerinde yapmaktadır. Bu deneyim sonucu cücenin erkeklik algısı kökten sarsılmış ve travestinin bedensel mahremiyetini çiğnemesi aslında onu korkularıyla yüzleştirmiştir. Böyle bir olaydan sonra travestiye anahtarını vererek evini açması, kendini dış dünyaya ve diğer insanlara kapatmasını gerektirecek bir sorun olmadığını algılaması olarak yorumlanabileceği gibi artık saklayacak bir şeyi olmadığını düşünmesi ve böylece kendini kısmen de olsa 'sıradan' hissetmesi anlamına da gelmektedir.

### 3.1.10. Tema VI: *Beden Politikaları ve İktidar Mücadelesi*

Sahnede cüce sabaha karşı eve dönmektedir ve sokakta travesti ile pezevenği samimi bir şekilde görerek bozular. Devamında evde tek başına içtiğini izleriz. Çöpü atmak için kapıyı açtığı anda aşağıdan gelen gülüşme seslerini duyar, baktığında travesti ve pezevenk birbirlerine sarılmış merdivenlerden çıkmaktadır. Onları öyle görünce iyice sinirlenir ve travestiye küfrederek içeri girer. Pezevenk travestiye evine davet eder, ancak karısı kovar, pezevenk "çocukluk arkadaşım yapma" der; ancak karısı "bu mu çocukluk arkadaşım, bunlar çıktı çikali işler kesat defol evimden" diyerek travestiye dışarı atar, peşinden de 'orospu' diye bağırır.

Burada cüce travestiye güvendiği için aslında kendisine küfretmektedir zira toplum erkeğe sahip olduklarını gözden ırak tutma sorumluluğu yüklemektedir. Diğer taraftan travesti cücenin tek arkadaşıyken, tam tersi söz konusu değildir ve bu durum cüceye yalnızlığını sürekli hatırlatan bir at sineği gibidir. Pezevenğin varlığı bu nedenle cüceyi rahatsız etmektedir. Pezevenğin karısının durumuysa çok daha dikkat çekicidir. Kendisi de bir fahişe olmasına rağmen, bu gerçeği dışsallaştırır ve travestiye hakaret edip küçük düşürmek için kullanır. Burada yine bir reddedilme ve bunun sonucunda yaşanan öfke söz konusudur zira travestiler yüzünden 'gerçek kadınlara' olan talep azalmıştır. İşini ve kendisini arzulayan erkekleri ya da başka bir ifadeyle kendisine duyduğu güveni elinden aldığı için fahişe, travestiye karşı olumsuz duygular içindedir. Bu tavır, kategorileştirilen ve prototipleştirilen öteki ile biz arasındaki ilişkide var olan 'nitelik' boyutudur. Bu türden bir nitelik açıklamasında ön planda olması gereken bizim oluşumundaki öteki ile etkileşim düzeyimizdir (Yanık, 2013: 92). Hangi kimlikleri öteki olarak karşımıza aldığımız ve konumumuzu anlamlandırdığımız bu etkileşimin derecesine göre belirlenmektedir. Etkileşimimizin yoğun olduğu ancak kendimize yakın ya da uygun bulmadığımız diğerlerini daha fazla ve yoğun ithamlarla ötekileştiririz ve fahişe de tam olarak bunu yapmaktadır.

### 3.1.11. Tema IV: *Kentte Yaşam, Yalnızlık ve Yabancılar*

Sonraki sahnede cüceyi işten dönerken görürüz ancak oturduğu apartmanın önünde polisler vardır. Pezevenk karısını bıçaklamıştır. Travesti ise evde cüceyi beklemektedir, gelir gelmez paraya ihtiyacı olduğunu söyleyerek borç ister. Cücenin karşılığıysa "yoksa zavallıyı birlikte mi öldürdünüz, sizi gördüm çok samimiydiniz" olur. Travesti öyle olmadığını ama olayı

gördüğü ve sorguya alabilecekleri için kaçması gerektiğini anlatır. Cüce cebinden çıkardığı parayı uzatarak *“bütün param bu”* der ama travesti o paranın yetmeyeceğini söyleyerek daha fazlasını ister, cücenin ceplerini karıştırır; bir şey bulamayınca paraları kilitli odada sakladığını düşünerek kapısını açmaya çalışır. Bu sırada yapmaması için onu engellemeye çalışan cüceyi hırpalar, acıyla yerde kıvranan cüce onu evden kovar. Gecenin ilerleyen saatlerinde cüceyi yine o odadan çıkarken görürüz. Sonrasında ise cüce Madam Lena'nın kucağında yatmakta ve Madam ona eski günleri anlatmakta, bugün her şeyin kurmaca olduğundan, samimi olmadığından yakınmaktadır. *“Saflık ölmüş, çocuklarda bile yaşamıyor”* demektedir.

Travestinin kriz anlarında sergilediği bu erkeksi tavır ve şiddet, cücenin bedensel dezavantajına duyduğu içlemeyi pekiştiren ve onu insanlardan uzaklaştıran bir durumdur. Cüce, ezilen onurunu ayağa kaldırmak için kendisini yanında daha avantajlı hissettiği Madam'a bu yüzden sığınmaktadır.

### 3.1.12. Tema VI: *Beden Politikaları ve İktidar Mücadelesi*

Devamında cüce bir ofistedir, arkadaki afişte 'garantili boy uzatılır' yazmaktadır. Cüceyi gören ve oranın sahibi olduğu anlaşılın adam *“yine paramı mı istiyorsun, yeter boyununu uzattık ya”* diye çıkışır ancak cücenin cevabı çarpıcıdır. Cüce *“artık boyumun uzamasını istemiyorum, cüce olan ben değilim sizsiniz”* der ve ofistekiler kahkahalarla güler. Cüce çıkarken başka bir cüce ofise gelir. Bunu gören cüce kapıda onu bekler ve çıkınca kenara çekerek *“boşuna uğraşma boyunun uzayacağı falan yok bunlar dolandırıcı, aklını uzat”* der ancak diğer cüce sinirlenir ve *“sen ne diyorsun be hem ben senden daha uzunum çekil”* diyerek uzaklaşır.

Burada yine toplumsal arenada bir horoz dövüşü misali devam eden üstünlük mücadelesini görürüz. Aynı kaderi paylaşan, aynı hayaller için uğraşan iki cüce bile uzlaşmamakta ve diğeri üzerinde tahakküm kurmak, gücünü ispatlamak istemektedir. Dünya bir savaş meydanı gibidir. Aynı safta yer alması gerekenler bile birbirini düşman olarak görmektedir; zira dünyaya kendi gözleriyle değil, sistemin gözlükleriyle bakmaktadırlar. Bu da ötekileştirmenin bir çıkış gibi büyümesine ve kimsenin bundan kaçamamasına yol açmaktadır.

Cüce travestinin yaşadığı eve gider, travesti *“ne işin var burada”* diyerek çıkışır, pezevenğin kendini asarak öldüğünü söyler. Cüce *“üzüldüm”* deyince *“sen anca üzülürsün başka neye yararsın ki”* der ve onu kovar. Cüce evine dönmek için bir taksiye biner ancak taksi şoförünün kıs kıs gülmesine dayanamayarak evine varmadan iner ve inerken de *“pis cüce”* diye taksiciye bağırır. Sonra indiği yerde gördüğü yüksek bir binaya çıkar ve şehre doğru *“cüceler, hepiniz benden daha cücesiniz”* diye bağırır ve oradan bir bara giderek içer. Bardan çıkıp sokakta yürüdüğü sırada birkaç kişi önünü keser ve *“nereye kısa bacak ver cüzdanını”* diyerek cücenin etrafını çevirir; cüce kaçmaya çalışınca da kıştırıp döverler.

Cüce travestinin fişliğini ateşlediği yolda bir değişim için çabalamaktadır ancak dünya bu değişime izin verecek kadar iyi değildir. İnsanlar sakat ya da kusurlu bedenler üzerinden kendi kabul edilebilirliklerini teyit etmekte ve rahatlamaktadır. Bu tavra karşılık cüce de kendini ötekileştirenleri insanlık bakımından cüce olmakla itham edip ötekileştirmektedir;

ancak, onun direnişini sadece söylemseldir zira gerçek bir mücadele ortamında zaten 1-0 yeniktir.

Cüce bir şekilde evine gelir, perişan halde ve korku içindedir. Güçlülükle yatağına yatar. Sonraki sahnede sabah olmuştur ve cüce halen yatakta inleyerek yatmaktadır. Kalkmaya çalışır ancak başaramayıp yere yuvarlanır ve tüm gün öylece yerde kalır. Gece travesti gelir ve “şeker kutusu neredesin?” diye evin içinde dolaşırken onu yerde bulur. Cüce sayıklar, terasa çıkmak ister. Orada travestiye bu onu son görüşüymüş gibi veda eder, “bir gün tekrar dünyaya başka bir bedenle dönersen beni tanır mısın?” diye sorar. Travesti “tanırım tabii, hem sen dönersen ıslık çalarsın o zaman seni hemen tanırım” der ve cüce travestinin kollarında can verir. Travesti, cücenin cebinden kilitli odanın anahtarını alarak kapıyı açar. Orada, bir oda dolusu rengârenk plastik topta cücenin umutları ve hayalleri gizlidir. Travesti kucağında bir topla köpek kulübesinde tüm gece öylece oturur ve ağlar. Gün ağarınca makyaj yapar, sonra tüm topları terastan aşağı atar, cadde top yağmuru altında kalır ve travesti elinde kırmızı bir topla caddeye çıkar. Ona bir tekme savurur, kalabalığa aldırmaşızın peruğunu çıkarıp atarak yürür ve film burada biter.

Film boyunca travesti ve cüce arasında sıklıkla gözlenen cinsiyet rolleri değişimi burada da gözlenir. Travesti cüceyi bir ‘erkeğe’ hitap edilmeyecek yumuşaklıkta sıfatlarla çağırır. Ve V. Propp’un masal çözümlemelerine benzer şekilde travesti hep erkek kahramanın rol yapısı içinde hareket eder. Cüceyse özellikle filmin sonlarına doğru çeşitli açılardan kurtarılmayı bekleyen kahramana bağımlı kadına benzer. Bu durum, her ikisinin de karşısındakinde eksik olanı kendi benliğinde ön plana çıkarması gibidir. Travestinin filmin son sahnelerinde kucağındaki topla cücenin ölümüne ağlaması ise aslında kendi hayallerinin de bir gün böyle zamansız sonlanabileceği fikrinin yarattığı korkudur. O kırmızı topu tekme atarak kalabalığa savurmakla korkularını, hayallerini ve tutkularını dışa vurmuş böylece peruğu olmadan da özgüvenle, ‘gerçek bir kadın gibi’ inandığı yolda yürüyebileceğinin farkına varmıştır.

## Sonuç

Ötekilerin popüler kültürde yer alma biçimleri, sıklıkları ve değişim çizgileri ele alındığında yaşanan dönemdeki egemen algı da gözler önüne serilmektedir (Kirel, 2010: 325). İncelenen *Dönersen Islık Çal* filmi de, döneminin ötekiye bakışını yansıtmaları açısından önemlidir. Ayrıca her toplumda kadın ve erkeği birbirinden ayıran bir dizi toplumsal ve kültürel değerle karşılaşmaktadır. Bu değerler, toplum nezdinde idealize edilmiş kadın ve erkek stereotiplerinin oluşması için kritik bir konumdadır ve kültürden kültüre, zamandan zamana farklılaşmaktadır. Film, döneminin toplumsal cinsiyet kalıplarını açığa sermesi bakımından da dikkate değerdir.

Film boyunca hemen tüm karakterlerde ve bunlar arasındaki ilişkilerde dozu değişse de varlığı asla değişmeyen, dikkat çekici bir diğer konu da Nietzscheci bir kavrayışla güç olgusudur. Nietzsche gücü elde tutulabilir bir nesne olarak değil, sürekli değişen güçler denizinde hiç bitmeyecek bir mücadele olarak algılamakta ve hayatın ahlaktan önce gelen bir güç istencine bağlı olduğunu söylemektedir. O’na göre güç istenci yalnızca bir yaşama istenç

değil, güce sahip olup onu kullanma ve bu süreçte diğer istekleri de içine alma istencidir (Hitchcock, 2013: 58). Bu tavır, filmin tüm karakterlerinde sezilmekte; neden her fırsatta ve kaçınılmaz şekilde kendilerini hâkim pozisyona koyacak ötekileştirmelere başvurduklarını açıklamaktadır.

Çalışma kapsamında kimliklerin, tarihsel süreç içinde gelişen, değişen, dönüşen farklılaşmalar; fakat aynı zamanda mantıki olmaktan ziyade sembolik yolla bütünleşmeleri sağlayan kavramsal oluşumlar (Sözen, 1999: 9) olduğu ortaya konulmuş ve bu yapı içinde ötekinin yeri sorgulanmıştır

Sonuç olarak, alternatif söylemler ve bakış açıları kimliğin öteki olmadan ya da öteki olumsuzlanmadan da inşa edilebileceğini söylese de, gündelik pratikler içinde öteki üzerinden 'biz'i var etmek sorgulanmaksızın yerine getirilen bir ritüel gibi yaygındır. Ve her ötekinin, bir daha ötekisi vardır. Sinema ise bunu göstermekte hem acımasız hem de en etkin bir araçtır.

### Kaynakça

- Adanır, Oğuz. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Ancet, Pierre. (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*. (Çev: Ersel Topraktepe). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atay, Tayfun. (2004). Erkeklik En Çok Erkeği Ezer, Toplum ve Bilim Dergisi Erkeklik Sayısı, Güz: 101. Sayfa No: 11-30.
- Aytav, Tufan Erkam. (2011). *Türkiye'de Öteki Olmak*. İstanbul: Mavi Ufuklar Yayınevi.
- Balcı, Dilara. (2013). *Yeşilçam'da Öteki Olmak*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Baudrillard, Jean. (2012). *Kötülüğün Şeffaflığı*. (Çev: Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, Peter ve Luckmann, Thomas. (2008). *Gerçekliğin Sosyal İnşası*. (Çev: Vefa Saygın Öğütle). İstanbul : Paradigma Yayıncılık.
- Berghan, Selin. (2007). *Lubunya: Transeksüel Kimlik ve Beden*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, Judith. (2012). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev: Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.
- Connolly, William. (1995). *Kimlik ve Farklılık*. (Çev: Ferma Lekesizalın). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Corrigan, Timothy. (2008). *Film Eleştirisi El Kitabı*. (Çev: Ahmet Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları.



Çakırlar, Cüneyt. (2008). Sürçen Söylemler: Lubunya ve Tekinsiz Normativite, *Cinsiyet Halleri*. (Der: Nil Mutluer). İstanbul: Varlık Yayınları, Sayfa No: 207-219.

Delice, Serkan. (2008). Osmanlı'yı Bugün Nasıl Tefsir Ediyoruz? Tarih ve Toplumsal Cinsiyet Üzerine Düşünceler, *Cinsiyet Halleri*. (Der: Nil Mutluer). İstanbul: Varlık Yayınları, Sayfa No: 72-87.

Dorsay, Atilla. (2005). *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ergun, Doğan. (2000). *Kimlikler Kıskaçında Ulusal Kişilik*. Ankara: İmge Kitabevi.

Evren, Burçak. (1995). *Türk Sinemasında Cinsellik*. İstanbul: AD Yayıncılık A.Ş.

Foucault, Michel. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. (Çev: Hülya Uğur Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hall, Stuart. (1998). Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler, *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi*. (Der: Anthony King / Çev: Gülcan Seçkin ve Ümit Yolsal). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. Sayfa No: 63-96.

Hitchcock, Louise. (2013). *Kuramlar ve Kuramcılar: Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat*. (Çev: Seda Pekşen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Hutton, Patrick. (2003). Foucault, Freud ve Benlik Teknolojileri, *Kendini Bilmek*. (Foucault Michel, Gutman Huck ve Hutton Patrick. / Çev: Gül Çağalı Güven). İstanbul: Om Yayınevi. Sayfa No: 112-139.

Kirel, Serpil. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Lacan, Jacques. (2013). *Fallus'un Anlamı*. (Çev: Murat Tura). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Marshall, Gordon. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev: Osman Akınhay ve Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Metin, Abdullah. (2011). *Kimliğin Toplumsal İnşası ve Geleneksel Kadın Kimliğinin Aktarımı*. Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2(1): 74-92.

Mitchell, Juliet. (2011). *Kardeşler: Cinsellik ve Şiddet*. (Çev: Pınar Padar ve Billur Yılmazzyiğit). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Moir, Anne ve Jessel, David. (2002). *Beyin ve Cinsiyet: Erkeksi Kadınlar, Kadımsı Erkekler*. (Çev. Tarık Demirkan). İstanbul: Pencere Yayınları.

Oxford. (1997). *Wordpower Dictionary*. (Ed: Sally Wehmeier). Oxford: Oxford University Press.

Özgüç, Ağah. (2006). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: +1 Kitap.

Özön, Nijat. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Said, Edward. (2012). *Şarkiyatçılık*. (Çev: Berna Ülner). İstanbul: Metis Yayınları.

Selek, Pınar. (2011). *Maskeler, Süvariler, Gacılar*. Ankara: Ayizi Kitap.

- Sözen, Edibe. (1999). *Demir Kafesten Plastiğe Kimliklerimiz*. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Şahin, Zümrüt ve Allmer, Açıya. (2010). *Beden, Mekân ve John Malkovich Olmak, Sinemekan: Sinemada Mimarlık*. (Der: Açıya Allmer). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Şentürk, Levent. (2009). *Eril Kente Dönüş, Cins Cins Mekân*. (Der: Ayten Alkan). İstanbul: Varlık Yayınları. Sayfa No: 36-62.
- TDK. (2014). *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim Adresi: [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&view=gts](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts). Erişim Tarihi: 18.11.2014, Erişim Saati: 10:10.
- Therborn, Göran. (1989). *İktidarın İdeolojisi ve İdeolojinin İktidarı*. (Çev: İrfan Cüre). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Voloşinov, Nikolayeviç. (2001). *Marksizm ve Dil Felsefesi*. (Çev: Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yağız, Nebat. (2009). *Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler*. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Yanık, Celalettin. (2013). *Dünyada ve Türkiye'de Çokkültürlülük*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Yurdigül, Yusuf. (2008). *Medyatik Kimlikler: Farklılık, Ötekilik, Sıradışılık, Bağlamında Travesti Kimliği*. Konya: Tablet Kitabevi.
- Zengin, Aslı. (2009). *Devletin Cinsel Kuyuları: İstanbul'da Fuhuşun Mekânları, Cins Cins Mekân*. (Der: Ayten Alkan). İstanbul: Varlık Yayınları. Sayfa No: 264-283.
- Weeks, Jeffrey. (1998). *Farklılığın Değeri, Kimlik: Topluluk, Kültür, Farklılık*. (Çev: İrem Sağlamer). İstanbul: Sarmal Yayınevi. Sayfa No: 85-100.

## Varoluşsal Bir Yolculuk: Bir Zamanlar Anadolu'da°

Tezcan Kaplan\*

### Özet

*Varoluş felsefesi, Batı felsefesi geleneğinin akli yücelten ve onu araçsallaştıran kabullerine karşı çıkararak, insanın irrasyonel niteliğini öne çıkarmaya çalışan bir akımdır. Varoluş felsefesi, bu niteliğiyle, uslamlamanın bir sonucu olarak varılan hakikatin karşısına, usun yetemeyeceği kör bir alana işaret etmektedir. Bu alanda insan ve yaşam, her şeyin kendisine dönük olarak işlevsellik kazandığı belirli bir öz'den mahrum bırakılarak, farklı bir zemin üzerinde, varoluşun belirsiz kıyılarında dolaşan yeni nitelikler kazanmıştır. İnsana ve yaşama dair, belli bir muhtevadan yoksun bırakan böylesi tekinsiz bir bakış, sadece felsefe alanında değil, sinema alanında da yansımalarını göstermiştir. Türk sinemasında, bu bakışın en yetkin örneklerini veren yönetmenlerden birisi ise, Nuri Bilge Ceylan'dır. Yönetmenin bu çalışma için seçilen Bir Zamanlar Anadolu'da filmi, varoluş felsefesinin temel izleklerini sunması açısından uygun bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışmada, varoluşçuluğa dair ayrı bir başlık/ lar altında detaylı bilgiler verilmeyecek olup, film boyunca çıkılacak yolculuğun rastlanılan her bir durağında varoluşçu temaların izi sürülecektir. Böylelikle film, varoluşçu bir perdenin ardından yeniden üretime sokulan bir etkinlik haline gelecektir.*

**Anahtar kelimeler:** *Varoluşçuluk, İnsan, Yaşam, Başkaları, Ben, Sinema, Nuri Bilge Ceylan.*

## An Existential Voyage: Once Upon A Time in Anatolia

### Abstract

*Philosophy of existence, which opposed to accept of the tradition of Western philosophy canonized and instrumentalized mind, is trend that bring man of irrational quality. Philosophy of existence, with this quality and opposite to as a result of reasoning reached truth, points blind area which is short of reasoning. In this area, man and life obtain new qualities at existence of uncertain side that deprive of certain essence, which become functional as inclusive all concept. This kind of view privated certain essence about man and life not only at field of philosophy but also at field of cinema indicates reflections. At Turkish cinema, Nuri Bilge Ceylan is one of directors who produce competent examples in this view. His film Once Upon a Time in Anatolia which is chosen for this paper come to fore as convenient example showed themes of existentialism. In this paper, contrast to release detailed information about existentialism at a different title, trace existentialist themes at each sequence fall with stroll through the film. In this way, the film comes in possession of an activity which reproduce on the back of existentialist screen.*

**Keywords:** *Existentialism, Man, Life, Others, Myself, Cinema, Nuri Bilge Ceylan.*

° Bu yazı, "Çağdaş Anlatı Sinemasında Varoluşçuluk: Nuri Bilge Ceylan Sineması" adlı yayınlanmamış yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

\* Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, tezcankaplan@gmail.com

## Giriş

Varoluş felsefesini bir beden olarak kabul edersek, şüphesiz, insan ve yaşam onun bu bedeninin ilerlemesini sağlayan iki ayağı olurdu. İnsan ve yaşam, varoluşçuluğa sınırsız bir hareket alanı sağlayan kavramlardır. Ancak, insan ve yaşam, varoluşçulukta içi boşaltılmış kavramlar olarak değil, tam da varoluşun filizlendiği zemin olarak öne çıkmaktadır. Çünkü felsefe insana, insan olmanın ne demek olduğunu ve insan denen varlığın nasıl bir muhteva içerisinde filizlendiğini anlatmaya başladığında anlamlı nitelik taşır. Bunun haricinde söylenen her söz ve yazılan her yazı, kuru bir laf kalabalığı olmanın ötesine geçemez.

Klasik felsefesinin Plâtoncu çizgisinde, evrendeki 'tam anlamıyla gerçek' şeyler (*ta ontos onta*), tümeller ya da idealardır. Tikeller ise gerçekliğin bütününden yoksunlardır. Tümeller sınırsız olması sebebiyle tam olarak gerçektir, geçici ve değişken tikeller ise, kalıcı olmadığından belirsiz bir gerçeklik taşır. Dolayısıyla insanlığın tümel olması, onun her bir bireyden daha gerçek olması sonucunu çıkarmaktadır. (Barrett, 2003: 90). Varoluşçuluk, insana yönelik olarak, onun varlığını, imkânlarını, manasını tanımadan önce insanı herhangi bir araca teslim etmeyi eleştirmektedir. İnsanı tanımanın, bedeni tanımdan daha kolay olduğunu değil, ama onu tanımanın dünyayı ya da fikir kurallarını tanımdan çok daha önemli olduğunu düşünmektedir (Mounier, 1986: 51-52). Bir var olan olarak insan, bir özün sınırsız ve değişmeyen içeriğinin insanı, olmaya zorladığı şey değildir; o olmaya yöneldiği şeydir, özbelirlenimdir. Bu nedenle insan, soyut bir tanımla, varoluşundan önce gelen bir öze çevrelenmemiştir; o kendi varoluşudur, o kendini yaptığı şeydir (Mounier, 1986: 80). Kendini yaptığı şey, katılışmaya başlayan nesnel bir keskinlikten çözülmeye başlayan öznel bir bulanıklığa doğru giden sınırsız bir varoluştur. Varoluş insanın kendi tözüdür. Bu ifade, insanın tözünün nesnel tanımlamalarla ifade edilemeyeceğini ve Varoluş'un çıplak var'ı olarak belirlenmiş tanımları parçaladığını imlemektedir (Bollnow, 2004: 32). Strathern'in de (1999: 55) vurguladığı gibi, "insan, 'varlık' olarak var olmaz, sadece sürekli bir 'oluş' durumunda var olur."

İnsan, en basit anlamda, dünya içi bir varlıktır. Varlığının bilincine diğer varlıkların oluşlarıyla varabilir. Descartes'ın 'cogito' önermesinde olduğu gibi, varlığının bilincine düşünerek değil, eylem aracılığıyla ulaşabilir. Eylem, dünyanın etkinlik alanıdır; varlıkların karşılaştıkları ve çarpıştıkları bir zemin olarak kabul edilebilir. İnsan da bu zemin üzerinde, eylemleriyle özgürlüğünün yolunda ilerleyen bir varlıktır. Heidegger'e (aktaran Barrett, 2003: 220) göre varoluş, kendinin dışında, ötesinde saklıdır. Benim varlığım, benim bedenimin içinde somut olmayan bir töz içinde ortaya çıkan bir şey değil, varlığımın ilişki içinde olduğu bir alan veya bölgeye yayılmış bir vaziyettedir. Ben, kendi içine hapsolmuş bir varlık biçimi değildir. Başkaları bizim hem kaynağımız hem de ben'imizi yaratmamız için ötekileştirdiğimiz varlıklardır.

Belirsiz bir varlık olarak insan, varoluşunu seçimleriyle şekillendirir. Belirsizliğin sürekli ve değişmeyen niteliğinin ana nedeni, insanın seçen ve ayırt eden bir bilince sahip olmasıdır. Her bir seçim, bilincin serbest özgürlüğünde gizlidir. Gizlidir, çünkü seçimin mantıksal dizgelerini sağlayan unsurlardan azade bir biçimde oluşturulur. Diğer bir deyişle,

insan seçerken, seçiminin motivasyonunu sağlayan nedenlerin karşısına ayrı nedenler koyabilecek çelişkili bir varlıktır. Onun için seçim ve özgürlük kaçınılmaz oluşlardır. İnsan, bir yönüyle düşünen bir varlık olarak elemekte olan, bir yanıyla da eleyerek oluşturduğu seçimler arasında mantıksal bir zincir oluşturamayan paradoksal bir varlıktır. Bilinç, onun en önemli niteliğidir; bilincin kendisinin bir yönelim olduğu düşünülürse, insan bir labirentin içinde sürekli yolunu kaybetme içkinliğini varlığında saklı tutan bir oluşa sahiptir. Hayat ve özgürlük, her ne olursa olsun ya da her ne olmuşsa olsun, o şeyden kopmak anlamına gelir. Yeniye doğru yönelmek demektir ve güdüler ile amaçları oluşturanda bu daimi yönelimdir; asla verili bir nitelik taşımazlar (Blackham, 2012: 131). İçinde yaşamak zorunda olduğumuz ortam ya da dünyanın en tuhaf ve tedirgin edici tarafı, kendi kaçınılmaz çemberi ya da ufkunda eylemlerimiz için bize hep çeşitli olasılıklarla kendisini göstermesidir. Çeşitlilik karşısında seçmekten, dolayısıyla özgürlüğümüzü kullanmaktan başka seçilebilecek bir yol yoktur (Gasset, 1995: 57). İnsan kendi seçimiyle bütün insanları da seçme eyleminde bulunur. Olmak istediğimize yönelik tasarı, kendimize göre herkesin olması gerektiği tasarının da belirleyicisidir. Her bir eylemimiz, olmasını zorunlu kabul ettiğimiz bir insan tasarımı doğurur (Sartre, 2001: 31).

İnsan, bilincin özsel niteliği olan yönelimsel yapısıyla her zaman yeni durumlara açık olma zorunluluğunu içinde taşır. Böyle durumlarda gerçekliğin öyle tahmin edildiği gibi uyumlu ve anlamlı bir bütün oluşturmadığını, tam tersi çelişkiler arz ettiğini ve bu çelişkilerin düşünce ile kavranmadığını, hatta çözülemediğini deneyimlemektedir (Bollnow, 2004: 64). Sartre'in (2001: 52) da ifade ettiği üzere, "sınırlar ne öznel, ne de nesnel; daha doğrusu, hem öznel, hem de nesnel bir yüzleri vardır. Nesnelirler, çünkü her yerde görülebilir ve tanınabilirler. Özneldirler, çünkü yaşanmışlardır". Dolayısıyla, aklın dünyayı, yaşamı kavramada karşılaştığı tutarsızlıkları fark ederek, onu sadece akılla kavramaktan daha ziyade, içine 'ben'in de katıldığı bir bütün olarak yaşamayı, eylem ve uyumu tercih eden bir başka düşünce yolu daha vardır. Bu yol, paradoksa dayanan bir mantık içerir (Savaş, 2013: 110). Camus (2015: 35) paradoks mantığını şu şekilde ifade etmektedir:

*"Gerçeği anlamaya çalışan us ancak onu düşünce terimlerine indirmediği zaman gereksiniminin karşılandığını düşünebilir. İnsan evrenin de sevip acı çekebileceğini benimseseydi, uzlaşmış olurdu. Düşünce olguların değişken aynalarında hem bu olguları hem de kendi kendilerini tek bir ilkede özetleyebilecek ölümsüz bağlantılar bulabilseydi, bir düşünce mutluluğundan söz edilebilirdi, mutlular söylemi de bunun gülünç bir benzeri olurdu ancak. Bu birlik özlemi, bu saltıklık isteği, insan dramının temel devinimini ortaya koyar."*

İnsan sonsuz bir manzaranın seyrinde olan ve bu seyir halini de sınırlılığın demirlediği tek bir durum bağlamında alımlayabilen kendine yakın ve bir o kadar da uzak bir varlıktır. İnsanın bu nitelikte temellendirilmesinin bir sanat formu olarak Türk sinemasındaki en yetkin örneklerini veren yönetmenlerden biri olarak Nuri Bilge Ceylan öne çıkmaktadır. Filmografisindeki pek çok film, varoluşçuluğun temel izleklerini içermektedir. Bu yazı için ele alınmış olan *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmi, bu izleklerin anlaşılabilirliği açısından uygun

bir örnektir. Çağdaş anlatı sinemasının da yetkin örneklerinden biri olan bu film, kendi içinde yolculuk yapılmasına izin veren geçirgen yapısıyla, varoluşçu izlekler etrafında yeniden biçimlenen ve farklı anlamların açık edileceği bir zemin olacaktır.

## **Bir Zamanlar Anadolu'da**

### **1. Bir Tamirci Dükkânında Görünmez Bir Ölüm**

Film, ilk sahnesinde, seyirciyi, bütün bir hikâyeyi aynı düzlemde ilerletecek eylemin öncesine götürür. Katil zanlısı Kenan ve kardeşi Ramazan ve maktul Yaşar'ı, bir tamirci dükkânında görürüz. Kamera dışarıdadır ve sadece içerdeki seslerin uğultusu duyulur. Sesin yokluğu filmin ana iskeletini oluşturan öldürme eyleminin nedenselliğini açık etmez. Yaşar, bir tabağa bir iki parça bir şeyler koyarak masadan kalkar ve dışarı doğru yönelir. Seyirciye doğru yaklaşan Yaşar, filmin seyirciyi dışarıda bırakan gizli tasarımını kıracak gibi görünse de; kamera birden yolun diğer tarafına geçer. Böylelikle, seyirci konudan tekrar uzaklaştırılmış ve film seyirciye 'seyirci' olma konumuna dair sorgulanabilecek alan bırakmıştır. Yaşar, köpeğe etleri verir ve etrafına bakınır. Tam da o sırada yoldan bir kamyon geçer. Kamyon geçerken seyirci tamamen karanlıkta bırakılır ve filmin gizem dolu asıl karanlığına sebep olacak olay/cinayet gerçekleşir.

Gösterilmeyerek dışarıda bırakılan bu cinayet, zaten var olan insana ve yaşama dair gizlerinden ortaya çıkmasına neden olacaktır. Mutlu gibi görünen bu üç insan, bir suç olarak öldürme eyleminin taraflarını paylaşacak ama neden ve nasıl işlendiğinin cevabı verilmeyecektir. Özgül ve Tahan (2014: 246) da filmin geneline hâkim olan bu belirsizliği 'yolculuk' kavramıyla açıklamaktadırlar. Onlara göre, "esas olan arayış sonunda neyin bulunduğundan ziyade arayışın kendisidir, arayış sürecinde yaşananlar, gözler önüne serilen farklı hayatlardır". Zaten filmin asıl amacı cevaplarla anlamı/anlamları sabitlemek değil yeni sorularla insan ve yaşamla ilgili eleştirel bir tutum geliştirebilmenin yolunu açabilmektir.

### **2. Yaşam ve Ölüm Birlikteliği: Kayıp Bir Ceset**

Görünmeyen bir ölümün ardından, bir grup insan, geniş bir bozkır içinde ve karanlığın en zifiri vakitlerinde, bir katilin geçmişinin izinden giderek, ellerindeki tek kesin bilgi olan bir çeşme ve bir ağaçla malum cesedi aramak için yollara düşmüştür. Filmin ilk yarısı bir cesedin bulunma motivasyonu ile ilerler. Diğer bir deyişle, ölüm filmin ilk yarısında temel bir izlektir. Filmin diğer yarısında da ölüme dair yansımalar ve çeşitlemeler görebiliriz. Varoluşçu felsefe içinde ölüm, yaşamın kendisi olarak kabul edilir. Bu kabul ediş, ölümü yaşamın diğer bir yüzü olarak görmek değil, ölümün şimdinin içindeki potansiyel gerçekliğiyle ilgilidir. Şimdi/an ise varoluşçu felsefe içinde, felsefenin ana kaynaklarından olan özgürlük, endişe, hiçlik ve tasarı gibi öğelerin bir arada bulunduğu ve ayrıldığı bir durak gibidir. Özgürlüğün eylemsel hali olarak seçim, seçimin bir bütünü olarak tasarı, tasarımın anlamsızlığı olarak endişe ve hiçlik, şimdinin içinde çözülür ve gelişir. Çünkü insan bilinçli bir varlık olarak, sabitlenemeyen

süresizliğini, şimdi'nin kesintisizliğine borçludur. Film, öykü zamanını ve gerçek zamanı aynı çizgide buluşturmasıyla da şimdinin izinden gitmektedir. Ceset, gelecekteki hedef olarak ulaşılmayı bekleyen bir tasarı gibidir. Ancak, bu tasarı filmin ilerleyişinde şimdi'nin içinde kurularak oluşturulur. Oluşturulan tasarı yeniden bozulur ve kendisini tekrardan şimdi'nin içine bırakır. Film, ölümü sürekli akılda tutan yapısıyla, yaşama dair sorgulamalar içerir. Cesedin bulunması için eldeki tek ipucu bir çeşme ve ağaçtır. Bir simge olarak çeşmeyi ve ağacı yaşamın karşılığı olarak görmek yanlış olmaz. Ölüm ve yaşam yan yanadır. Ceset, yaşamı simgeleyen çeşmenin ve ağacın yakınlarında bir yerlerde gizlidir. Film, temel söylemini de bu yakınlık üzerine kurar. Belli olan kabullenilmiş ölüm, hangi ağacın ve çeşmenin yakınlarında saklıdır? Saklı olan ve aynı zamanda yanı başımızda olan ölümün keşfi, varılan her çeşmenin ve ağacın yanlış yer olduğunu öğrenmekle başarısızlığa uğratılır. Her bir başarısızlık ise cesede bir adım daha yaklaşmanın telaşını artırır. Zaten hangi ağaç ve çeşmenin doğru veya yanlış olduğu da çok önemli değildir. Ağaç - çeşme - ceset birlikteliği, karanlığın ve geniş bir bozkırın içinde yayılmış bir bütünlüğün resmidir. Resmedilen bütünlük, karakterlerimizin kendilerine ve yaşamlarına dair sorgulamalar içeren bir ayna gibidir. Ayna metaforu olarak kabul edilebilecek bu tasarı, her bir çeşmenin ardından daha derinlerdeki insan gizlerini açık etmeye yarar. Devlet erkinin temsilcisi olan yetkililer, kabul edilen bir cinayetin nesnesi olan ve filmde tek bir diyalogu olmayan kişinin cesedini bulmak için kendi aralarında yarışır. Bürokratik bir ağ olarak kabul edebileceğimiz bu birliktelik ve mücadele, polisiyle, savcısıyla, doktoruyla, jandarmasıyla ve yerli halkıyla gözler önüne serilmektedir. Deşifre edilmeye çalışılan sadece basit anlamda bir iktidar mücadelesi değildir; iktidarın bürokratik düzlemine aşan insanı insana yabancı kalan ve hiçbir zaman tam olarak ortaya dökülemeyen özneliliğinin kabul edilme/me mücadelesidir. Kimlikler ve görevler sadece bir etikettir ve kabul edilen bu etiketlerin şart koştuğu kuralların yapılması amacındaki varılan yer, en nihayetinde insanın insanla karşılaşmasından başka bir şey değildir. Film, yönetmenin diğer filmlerine göre, belki de en çok toplumsal, sınıfsal ve bürokratik bir düzleme yakın duruyor görünse de, diğer filmler gibi yine bireyselliğin temellendirildiği bir yapı ile insanı ve yaşamı, merkezine almaktadır. Dolayısıyla, film, iktidar, taşra ve bürokratik ağ gibi kavramların yanı sıra, yönetmenin her zaman yakın olduğu bu iki kavram, ayrıcalığını korur bir yetkinlikle anlatılmaya devam edilmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın (Alam, 2011, 25.05.2015) bir söyleşisinde de ifade ettiği üzere, "Benim meselem daha çok insan denilen muammayı ve onun bağlı olduğu daha da büyük muammayı birazcık olsun kendime göre anlamaya ya da anlamlandırmaya çalışmak" tır.

### **3. Bozkırın Yalnız Çeşmeleri**

#### **3.1. Birinci çeşme: Manda yoğurdu**

Filmin ilk yarısına hâkim olan ceset bulma uğraşında anahtar bir konuma sahip olan ağaç ve çeşme ikilisinin ilk durağıyla karşılaşırız. Daha doğrusu, seyircinin ilk tanık olduğu durak demek daha uygun olur. Çünkü cinayet eyleminin tam olarak ne zaman olduğu ve ekibin ne kadar süredir arayışta olduğu filmde açık edilmez. Filmin en belirsiz bırakılan

eksiltmesi bu aralıktadır. Bu eksiltmeden sonra zaman genel olarak şimdi'nin içinde akmaktadır. Gün batmak üzeredir ve tüm çerçeveye yayılmış bir bozkırda bir çeşme ve ağaç görünür. Çerçeveye ağır ağır bir araba konvoyu girer; ekip, sabaha kadar sürecektir arayışın başlangıcı veya ortasıdır.

Kamera, uzak bir çekimle tüm bozkırın içindeki üç aracı, ağacı ve çeşmeyi de görecektir şekilde konumlandırılmıştır. Üç araç gelir ve olayın bütün aktörleri araçlarından inerler. Komiser Naci, Kenan'a "Burası mı?" diye sorar. Yaşar, mekânı hatırlayamamasının ilk örneğini verir. Zaman ve mekân olarak cinayetin ne zaman işlendiğini bilmeyen seyirci gibi, Kenan da geçmişindeki bu bilgiyi hatırlamaktan yoksun gibidir. Kenan'ın mekânı hatırla(ya)mama edimi, seyircinin bilgisiz bırakılma tercihiyle örtüşür bir ilişkiye sahiptir. Böylelikle bu iki bilinçli yönelim, filmin ileriye doğru taşınmasının motivasyonunu sağlamış olur.

Bu çeşmenin aradıkları çeşme olmadığı anlaşılınca tüm karakterler arabalarına biner ve diğer çeşmeye doğru yol alırlar. Kamera yine üst açıyla dışarıda konumlandırılmıştır ve ağır bir çevrinme hareketiyle konvoyu takip eder. Bu görüntüye eşlik eden sadece ikinci arabadan gelen komiser Naci'nin başını çektiği diyaloglardır. Arabanın içine geçilir ve bu açı karakterlere en çok yaklaştığımız konuma sahiptir. Çerçevenin merkezinde Kenan vardır. Filmin en popüler sahnelerinden olan 'manda yoğurdu' sahnesi akmaya başlar. Kenan'ı merkeze almasıyla derin bir ironi içeren bu sahne, insanın tüm anlamsız ve saçma hallerini ortaya sermektedir. Naci, bir moderatör gibi 'manda yoğurdu' muhabbetini başlatır. Kendi hikâyesindeki 'doğrulara' yapılan müdahaleler, onun dışarıda bırakmaya çalıştığı gereksiz ayrıntılardır. Naci, yaşamış olduğu eski bir hikâyeyi anlatır. Hikâyesinde bir müdür tepside manda yoğurdu getirir. Hikâyenin tamamı sadece budur. Hikâyenin çoğalarak uzaması hem onu dinleyenleri muhabbete dâhil etme uğraşı hem de dâhil olanların müdahalelerini dışarıda bırakma uğraşıyla ilgilidir. İlk müdahale Arap Ali'den gelir. Arap Ali, bahsedilen müdürünün başka birisi olduğunu iddia eder; ama Naci'ye göre o, yanılıyordur ve Arap Ali de bunu çok uzatmadan kabul eder. Sonra Doktor Cemal'i "Dinliyor musun doktor?" diye hikâyeye ortak etmek ister. Doktor bir süre sonra, "Peynir olmasın mı o?" diye araya girmek isteyince, alaycı bir gülüşle, "Ne yaptın doktor, ayırt edemeyecek miyiz bizde" karşılığını verir. Bu sefer de polis memuru İzzet araya girer ve "Lojmanın altındaki yerde" olduğunu söyler. Naci, bunu da kabul etmez. Ona göre, o 'pastorize'dir ve o, 'kendi evinin altındaki bir yerde' çok sevdiği manda yoğurdunun olduğundan habersiz olacak kadar 'zayıf' ve 'akılsız' değildir. Arabadaki tek konuşmayan ve sadece dinleyen ve hatta uyuklamalı bir şekilde etrafına bakan Kenan'dır. O insanları orada toplayan, onun eyleminin sonucunda olmuş bir cinayettir. Arabadaki herkes sanki cesedi aramaya çıkmamışlarda, piknik yapmaya gidiyorlarmış gibi günlük dilin en sade haliyle birbirleriyle mücadele edip 'manda yoğurdu' konusunda uzlaşmaya çalışır. Film, seyirciyi bir yandan direk olarak Kenan'la yüzleştiriyorken, öte yandan saçma bir muhabbetin de dinleyicisi haline getirir.





*Görsel 1*

Çerçeveyi, uyumaya çalışan bir katilin yüzü ve katilin eylemine koşutluk yaratacak saçma bir muhabbetin sesleri doldurur. Görüntü ve ses birbirine karşıt bir niteliğe sahiptir. Bu ironik sahne, kameranın yavaşça Kenan'ın yüzüne yaklaşmasıyla devam eder. Artık görüntü olarak sadece Kenan'ın yüzü vardır. Film ilk defa bir karakterle izleyiciyi bu kadar yaklaştırır. Diyaloglar bir yandan akmaya devam eder ve Kenan'la burun buruna gelen izleyici, son olarak, çerçeve dışında olan Arap Ali'nin 'manda yuva yapmış söğüt dalına' şarkısını seslendirmesiyle, bu ironik, anlamsız ve saçma sahneye veda eder.

### **3.2. İkinci çeşme: İnsan ve bürokrasi**

İkinci çeşmeye varılır ve tüm karakterlerin bakışları ve ilgisi Kenan üzerindedir. Naci, Kenan' a sinirli bir ifadeyle "Burası mı ?" diye sorar. Kenan yine emin değildir ve alkol aldığını söyler. Naci, Ramazan'a yönelir ve aynı soruyu ona sorar. Ramazan ise, ürkek davranışlarla "Uyuyordum" der. Çaresiz kalan Naci, Ramazan'ı kalabalığın arasından biraz uzaklaştırarak "Oğlum burası mı ?" diye sormaya devam eder. Bir yandan da komutandan, uzaklaştıkları yerin daha iyi aydınlanması için arabayı çevirmesini ister. Bu istek ve sürekli aynı şeyin sorulması onun uğraşır gibi görünen maskesi gibidir. Çünkü o, aynı zamanda hesap verilen olduğu kadar hesap verendir de. Naci ve Kenan uzaklaşır ve belli bir uzaklıktaki aydınlatılmış sahnenin iki oyuncusu gibi '-mış' gibi davranmaya devam ederler. Naci, rolüne sadık kalarak iki kişiyi kazması için biraz daha uzağa gönderir ve Kenan'la daha sert bir sorgulamaya girer. Naci, Kenan'ın yeri biliyorum demesiyle, tüm karakterlerin toplanmasına neden olan kişidir. Cesedin bulunamaması, Kenan'a güvenen Naci'nin başarısızlığıdır. Naci, az önce azarladığı Kenan'ı savunurcasına, Nusret'e 'alkol ve gece' söylemleriyle başka bir çeşmeye gideceklerini söyler. Bulamadığı cesedin sorumlusu olarak gördüğü Kenan'ın argümanlarını, kendi bulamama sebebi olarak Nusret'e sunmaya çalışan Naci, insanın bir bakışla çözilemeyen tutarsız yüzlerinin de açık edilmesine aracılık etmektedir. Nusret sinirlenir ve "Sen bize tamam dememiş miydin be Naci" diye çıkışır. Naci'nin, Arap Ali'ye, Arap Ali'nin kazı için gelen kişilere bağırmasıyla, diğer çeşmeye doğru tekrar yol alınır.

Kamera yine aynı açıyla ikinci arabanın içindedir. Naci, Nusret'e öfkelenerek "Ben sigorta şirketi miyim" diyerek kızgınlığını belli eder. 'Sigorta şirketi'nin gönderme yaptığı anlam, insanın belirsiz muammasını hatırlatır. Bir cinayetin gerçekleşme ve çözümleme aktörleri olarak tüm karakterler, aslında tek bir eylemin öznel yorumlayıcılarıdır. Dolayısıyla, cinayeti işleyen Yaşar da dâhil tüm karakterler, değil hiyerarşik ilişkiler içinde olarak bir üstüne 'sigortalık' yapmayı, kendi eylemlerine 'sigorta' yaptırmanın kesinliğine sahip değillerdir. Naci, kendi öfkesine, Arap Ali'yi de ortak etmek ister ve "Öyle değil mi Arap" diye sorar. Arap Ali ise duymazlıktan gelmeye çalışır. En nihayetinde, belki hiç duymayacak olsa da, karşısına alacağı kişi Naci'nin üstü olarak savcı Nusret'tir. Muhabbetin akışını değiştirerek gidecekleri çeşmeye yönlendirmeye çalışır. O sırada, Naci'nin telefonu çalar. Telefonun klasik bir aşk şarkısını hatırlatan melodisi filmin atmosferini birden değiştirir. Belli bir gerginliğe taşınan seyirci, bu garip melodi sesiyle gündelik hayatın alanına fırlatılır. Naci'yi arayan karısıdır ve Naci, bir önceki sahnede olduğu gibi, tekrar '-muş' gibi yapmaya çalışır. Karısı azarlar bir tempoyla başka şeyler söylerken, Naci konuşmanın içeriğini açık etmeyerek, diyalogu başka bir düzleme taşımaya çalışır. Çünkü bir önceki sahnede iktidarını kaybetmekle karşı karşıya kalan Naci, bu sefer de karısı karşısında etkinliğini kaybetmek istememektedir. Karısı telefonu kapatır ve yüzüne telefonun kapandığını belli etmemek isteyen Naci, çocuğunun hastalığını ortaya atar ve Doktor Cemal'in bir ilaç yazmasını ister. O sırada, öndeki araç durur ve ikinci araç onlara yaklaşır. Birinci aracı kullanan adliye şoförü Tefvik, yolu bilmediğini söyler ve öne geçmelerini ister. Bu sefer de, adliyeye şoför olamayan Arap Ali ile Tefvik arasında gittikçe artacak gerilimin tanığı oluruz. Arap Ali bu gerginliğin ilk sinyalini, "Yol bilmezsin iz bilmezsin ama adliyeye şoför olmayı bilirsin" söylemiyle duyurur. Arap Ali'nin kullandığı araba öne geçer ve hiyerarşik sıralama bozulur; ancak bir süre sonra durmak zorunda kalırlar. Çünkü Nusret'in yine tuvaleti gelmiştir ve onun bu ihtiyacı, herkesin beklemesini gerektirmektedir.



Görsel 2

Araba sırası olarak kaybedilmiş iktidar, tuvalet gibi ufak ve ironik bir ihtiyaçla tekrar başa getirilir. Belki de, zaten Tefvik yolu biliyordur; ancak Nusret'in beşinci kez tuvalet ihtiyacıyla farklı düşüncelere neden olmamak için bu yalan ortaya atılmıştır. Farklı düşüncelerin kümelendiği tahmin edilmesi zor olmayan gönderme ise bir erkeğin iktidar temelinde en çok korktuğu 'prostat' tehdididir. Bir önceki sahnede gururu kırılan Naci, tekrar iktidarını inşa etmek için, bu fırsatı elden kaçırmaz ve Cemal'e, savcının 'prostat' olabileceğini söyler. İktidarın kimlik veya sınıf temeli üzerinden el değiştirmedeği ve asıl bu mücadelenin başat faktörü olarak, ironik biçimlerle insanın bizzat kendisinin temel koşul olması varoluşçuluğun insan temelli çeşitlemelerini akla getirir. Kaybedilmemeye çalışılan her ne kadar statü veya belli bir sınıfa ait olma bağlılığıymış gibi görünse de, asıl kaybetmemek istenen temel şey insanın insan olmasından ötürü karşısındakini öznelliğine mahkûm etme hevesiyle alakalıdır.

### **3.3. Üçüncü çeşme: Varoluşçu bir Doktor Cemal**

Üçüncü çeşmeye varılır ve bir önceki sahnede biçimsel olarak kaybedilen iktidar, Tefvik'in arabayı en önde durdurmasıyla tekrar kazanılmış olur. Naci, Kenan'ı yanına alarak, "Burası mı?" diye sorgulamaya devam eder. Cemal, diğerlerinden ayrılır ve film bir süreliğine ana olaydan ayrılır. Bu ayrılık, filmin genel meselesi için bir ara motivasyon teşkil eder. Çünkü Cemal'in gittiği yerde, gök gürültüsünün verdiği kısa bir aydınlıkla bir kabartma görürüz.



*Görsel 3*

Eski zamanlardan kaldığı anlaşılan bu kabartma, endişeli bir yüz ifadesini yansıtmaktadır. Bu kabartma, filmin, varoluşsal problemleri en açık eden ve derin bir düşün dünyasına sahip olan Doktor Cemal'in etken olduğu bir evreye geçmesine neden olur. Cemal, fikirleriyle diğer karakterlerin düşün dünyasını sorgulatan ve kendisine dönük, kimi zaman filmde açık bir şekilde görülme de, sorgulamalara girdiği belli olan bir karakterdir. Çevresinde gelişen olayları büyük bir dikkatle gözlemlemektedir. Ancak o, belli bir farklılıkla,

Uygur'un (1998: 22) şu ifadesindeki duruşu sergilemektedir: "Olaylar insanın gözünü açabilir. Gene de en uygunu, insanın olaylara gözünü açmasıdır." Öte yandan bu kabartma, karaktere görünmesinden de öte, filmin geneli için varoluşsal bir okuma alanı açmaktadır. Cesedin bulunması için bucak bucak dolaşılan bozkıra ait olan bu kabartma, yani karakterlere hem çok yakın hem de anlamlandırılması için çaba gerektirdiğinden bir o kadar da uzak olan bir ifade olarak, endişeyi yansıtması açısından varoluşçu felsefenin önemli izleklerinden birini simgelemektedir. Endişe, insanın bir tasarı olarak sürekli belirsizlik taşıyan içkinliğiyle, yani insanın olumsuzluğuyla, sonlu bir varlık ve bir acuna atılmış olmasıyla ilgilidir. İnsanın kendisine dönük yapısıyla ilgili olduğundan, korku'daki gibi, nesnesi belli değildir. Bu durumda insanı, canlı bir tasanın içine sürükler. Filmdeki her bir karakter, doktor hariç, bu özsel niteliğiyle yüzleşmekten kaçarcasına günlük uğraşların ve statülerinin sürekliliğini sağlayan gerekliliklerin alanına sığınır. Ancak bu alanda, en nihayetinde onlara dışarıdan verili bir olgu olduğundan, endişenin kısılcısından kurtulmaları pek mümkün değildir. İnsan, her zaman bir olasılık olarak, geleceğin belirsizliğine kendisini bırakır. Çünkü o tamamlanmış bir proje değildir. Bitmeyen eksiklik, onun tamamlanamayan endişesidir.

Kabartmayla karşılaşır tekrar film evrenine dönen Cemal, Arap Ali'nin yanına gider. Film, bu noktadan sonra çizgisel bir kurgulamanın dışına çıkarak, zaman algımızda kırılmalar yaratır. Mistik bir üslupla, konuşmaların bir iç ses mi yoksa aralarında geçen gerçek bir konuşma mı olduğu net bir şekilde belli edilmez. Rüzgârda savrulan burçak tanelerinden, uzaklara dalmış Arap Ali ve Cemal'e kesmeler ve kaydırmalar yapılarak, şu diyaloglar akmaya başlar:

**Arap Ali:** Buralarda silah olmayan var mı doktor. Silahsız olmaz. İyisi var kötüsü var, bilemezsin. Gerek duymasan da acımayacaksın; çakacaksın alınının ortasına. Bizim buralarda böyle doktor. Kendi göbeğini kendin kesmek mecburiyetinde kalıyorsun bir yerde. He, yok ben kesemem arkadaş diyorsan, iki dakikada alırlar çapını, nereden geldiğini şaşırırsın; yok öyle işte. Hem şoför yanı olsun hem cam kenarı hem de bedava; yemezler. Maalesef hayvan terli. Adamın gözünden sürmeyi çekerler üstüne üstlük bir de seni borçlu çıkarırlar. Onu bilir, onu söylerim. Dairede duracaksın, merkezi kollayacaksın. Ha, cam önü olsa olmaz mı?; o da olur fakat yeri ve zamanında. Yalnız icap ederse vazgeçmeyi de bileceksin; hiçbirimiz dünyaya kazık çakmadık dimi doktor. Hz. Süleyman 750 yaşına kadar yaşamış; altın, mücevher. Eee, dünya ona da kalmamış; dimi doktor?

**Doktor Cemal:** Ne yağmur yağıyor; yağsın, yüzyıllardır yağıyor, ne fark eder. Fakat bundan sadece yüzyıl sonra ne sen ne ben ne komiser ne savcı... Yani şairin dediği gibi, yine yıllar geçecek benden geride bir iz kalmayacak.

Bu sırada arabadaki Nusret'e kesme yapılır. Nusret arkasını dönmüş, Cemal'i izliyordur. Cemal ve Nusret arasında diyaloglar geçecektir. Cemal, konuşmasına devam eder:

**Doktor Cemal:** Yorgun ruhumu, karanlık ve soğuk kuşatacak.

**Arap Ali:** *Bir zamanlar Anadolu'da dersin, ücra bir köşede görev yaparken, böyle böyle gece yaşadık dersin. Ne bileyim, masal gibi.*

Kameranın en son kaydırma yaptığı yerde bir tren geçer ve tekrar filmin geneline hâkim olan anlatım tekniklerine geri dönülür. Sadece teknik olarak değil hikâye olarak da filmin ana düzlemine geri çekilir. Şiirsel bir teknikle oluşturulmuş ve içerdiği ölüm ve endişe gibi varoluşsal alt metinlerle bezenmiş bu sahne, filmin bütünü içinde anlatmak istenilen meseleye kaynaklık etmektedir.

### **3.4. Dördüncü çeşme**

#### **3.4.1. Geçmiş ve arayış: Savcı Nusret**

Naci'nin bütün karakterleri toplamasıyla, ekip diğer çeşmeye gitmeye hazırdır. Ancak Arap Ali'nin kullandığı araba kısa süreli bir arıza yapar. Arabadaki herkes iner ve arabayı itmeye çalışırlar. Diğer arabalardakilerde yardım etmeye gelir (Nusret hariç). İçinde katil zanlısı Kenan'ın bulunduğu aracı, polisin, askerin, doktorun ve yerel halkın bir ekip halinde itmesi ironik bir anlam taşımaktadır. Katil'in hatırladıklarıyla cesedi bulmaya çalışan ekip, onun geçmişiyile de ortak bir birlikteliği paylaşıyor gibidir.

Dördüncü çeşmeye varılır. Naci, Kenan'ı ve ekibi alarak, cesedi bulmaya gider. Naci ve ekibin çerçeveden çıkmaya başladığı anda, çerçeveye sahnenin asıl aktörleri olan Nusret ve Cemal girer. İlk defa yakın çekimde gösterilen Nusret, Cemal'le asıl yapmak istediği konuşmanın ön hazırlığı niteliğindeki sıradan konuşmalar gerçekleştirir ve sonrasında aralarında şu diyaloglar akar:

**Nusret:** *Bazen öyle ölümlerle karşılaşıyorum ki bu meslekte, nedenini anlamak için savcı değil, müneccim olmak lazım diyorum. Neresinden bakarsan bak hiçbir akla hiçbir mantığa sığdıramıyorsun. Bir kadın vardı mesela arkadaşımın eşi; bu kadın bir gün 4-5 ay sonra şu tarihte öleceğim diyor ve o hakikaten o tarih geldiğinde küt diye ölüyor.*

**Cemal:** *Nasıl yani?*

**Nusret:** *Basbayağı, dediğim gibi. 4-5 ay sonra doğumunu yaptıktan sonra doğum yapıp öleceğim diyor ve doğumunu yaptıktan sonra, bir kaç gün sonra hiç bir neden yokken küt diye gidiyor kadın.*

**Cemal:** *Hamileydi kadın, yani dimi?*

**Nusret:** *Evet, üstelik akıllı okumuş etmiş. Öyle batıl inançları olmayan bir kadındı. Müthiş de güzel bir kadındı.*



Bu diyaloglar, bir önceki sahnede Cemal ve Arap Ali'nin yaptığı konuşmalar sırasında başvurulan anlatım teknikleriyle değil, filmin genel ritmi içinde tasarlanmıştır. Sadece konuşmanın sonunda yükselen kavak sesleriyle beraber sallanan ağaç, uçuşan yapraklar ve çerçevenin tam merkezine oturtulmuş ay görüntüleri vardır. Nusret'in ilk defa bu kadar uzun konuştuğu sahne, onun hayatına dair ipuçları vermektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde, bahsettiği olay katman katman çözülerek kendi iç dünyasını ortaya serecektir. Yüzündeki yaralarda onun geçmişinden izler taşıdığına belirtisi olan ve konuştuğça daha da belirginleşip görünürlüğünü artıran metaforik bir anlama sahiptir. Cemal, az önceki sohbeti unutmamıştır ve "Peki, bu kadının ölüm sebebi neydi?" diye sorar. Nusret afallayarak cevap veremez ve o sırada Naci, Kenan'ı hırpalayarak onlara doğru getirmektedir; çünkü bu çeşme de doğru yer değildir. Yarım kalan bu 'ölüm' hikâyesi, diğer sahnelerde açılarak daha anlamlı bir boyuta ulaşacaktır. Nusret, Naci'yi bir kenara çekip konuşmaktadır. O sırada paralel olarak filmin belki de metaforik olarak en öne çıkan 'elma sahnesi' açılır.

### 3.4.2 Nesne ve simge - elma ve anlam

Nusret, Naci'yle bir kenarda konuşurken, Arap Ali elma ağacının yanına ağır ağır yaklaşır. Cemal, hırpalanmış Kenan'la bir süre bakışır. Bu bakışma, Kenan'ı en net haliyle görmemiz ve Kenan'ın Naci dışında bir karakterle ilk defa yakınlık kurması açısından anlamlıdır. Daha doğrusu bu anlamı yaratan bir sonraki sahnede elmayla simgeleşen iyi/taze - kötü/çürük arasında gidip gelen süreçtir. Arap Ali, ağacı sallayarak elmaları düşürür; yere düşenlerden sadece birkaç tanesini alabilir ve geri kalanlar etrafa dağılarak gözden kaybolur. Film bu noktada sadece bir elmanın peşine düşer ve onu, bir su birikintisi içinde ilerlerken takip eder. Bu görüntünün üstüne Nusret ve Naci'nin konuşmaları bindirilir. Elma ilerlerken su birikintisinin kenarlarında kısmen halen taze görünen başka elmalar görünür. Elma ilerlemeye devam eder ve en son bir yerde takılır kalır. Takıldığı yerde başka çürük elmalar vardır.



Görsel 4

Bu sahne varoluşsal okumalara kapı açar niteliktedir. Açılan kapıdan yaşamı ve hiçliği görmek mümkündür. Bu sahnenin hemen bir önceki sahnesinde filmin en 'kötüsü' Katil Kenan ile belki de insancıl eylemleri ve düşünceleriyle ve sakin duruşuyla en 'iyisi' diyebileceğimiz Doktor Cemal'in bakışmalarını görürüz. 'Elma sahnesi'nden sonraki iki sahnede de, bu yaklaşmanın somut örneklerine şahit oluruz. Az önce bakışlarla birbirine yaklaşan iyi ve kötü, bu sefer birbirlerine daha da yaklaşır. Kötü olan Kenan, iyi olan Cemal'den sigara ister. Bu Kenan'ın, ender konuştuğu anlardan birisidir. Cemal, Arap Ali'den sigara alır ve Kenan'a verir; ancak Naci bunu engeller ve Cemal'in 'saflığına' vurgu yapar. Arabaya binerler ve Kenan, Cemal'e teşekkür eder. Filmin başından beri arabada yan yana olan iyi ve kötü, sınırların muğlaklaşan alanında eylemleri ve sözleriyle, izleyiciden kendilerine dönük sorgulama talep etmektedir. Film, aynı düzleme gönderme yapan bu üç sahnesiyle yaşama dair geliştirdiğimiz bazı ikilikleri ortaya atar: İyi-kötü, sağlıklı-ölü, taze-çürük, yaşam alan-yaşam kurtaran, suçlu-suçsuz vb. Bu ikiliklerin ortaya atılmasından ziyade, tek bir ikiliğin, iyi-kötü, kendi tarafına gönderme yapan çeşitlemelerine şahit olduğumuzu söylemek daha doğru bir tabir olur. Film temelde iyi ile kötünün mücadelesidir. İktidar savaşındaki öznelere, bir kötünün eylemini üzerlerine yüklenen misyonlarla, iyiliğin lehine çözüme uğraşısıyla tanırız. Kötünün eylemine dönük arayış, belki farkında olmasalar da, ama izleyici açısından görülen, kötü edimlerinin ortaya çıkmasına neden olur (Nusret'in kadın hikâyesi, Naci'nin işgüzar halleri, Arap Ali'nin Tefvik'i kıskanması, Tefvik'in Arap Ali'yle mücadelesi, Muhtar'ın Nusret'in gözüne girmek için girdiği komik haller vb.). Akarsu (1979: 230) da iyi ile kötü arasındaki muğlaklığa dikkat çekerek, insanların kendini aldatma içinde yaşadıklarına vurgu yapmaktadır. Ona göre, eksiksiz bir dürüstlük mümkün değildir ve bu nedenle hiçlik yaşamın her bir noktasında "bir soytarı gibi sıratır". Dolayısıyla film, temel olarak kabullerimizin kendisine eleştirel bir bakışla yaklaşmayı teklif etmektedir. Varoluşçuluğun önde gelen isimlerinden olan Sartre'ın tek cümleyle özetlenebilen 'varoluş özden önce gelir' önermesi bu noktanın daha anlaşılır olması için önem kazanmaktadır. İnsan, belli bir öze bağlı kalarak değil, her zaman şimdi'nin içindeki seçimleriyle kendisini varoluşun belirsizliğine bırakır. Bu belirsizlik geçmişteki kabullerimizin de sorgulanabilir bir tutumunu talep eder. Çünkü sabitlenmeye çalışılan anlamlar, yeni durumlar ve ilişkilerle her zaman bozulmaya aday bir potansiyel taşır. Bozulan şey ise bağımlı kalınan özdür. Çünkü her şeyin ölçütü insandır, insanın ölçüsü ise hiçbir şey. Bu sahnenin varoluşsal okuması için destek alabileceğimiz diğer bir alan ise yaşamın tam da kendisidir. Az önce dalında olan elma, saniyeler içinde kendini çürük elmaların yanında bulur. Arada geçen süre ise en yalın ifadeyle yaşamdır. Binbir anlamlarla ve uğraşlarla doldurduğumuz ama sonunda bir durağa geldiğimiz belli bir süreçtir. İyinin kötünün birbirine karıştığı her birini kendi yolundan çeviren zenginliktir. Ancak yaşam belirleyen bir öz olarak kendisini dayatmaz, insan seçerek onu oluşturur ve kendisi için var eder. Dolayısıyla, insan seçtiği kadar seçmediklerinin de sorumlusudur. Yaşanılan hayat kadar yaşanılmayan hayatlarda en az onun kadar sahi ve gerçektir. Seçimin her ne mantıkla varılırsa varılsın, içinde taşıdığı bir anlamsızlık mevcuttur. İşte bu anlamsızlık da insanın tüm kabullere karşı eleştirel bir tutum takınmasının ana itkisidir. 'Elma sahnesi' izleyicilerin bu refleksi geliştirmeleri için yol açar bir nitelik taşımaktadır.

### 3.5. İronik bir insan alegorisi: Bir muhtar, bir kız ve yüzleşmeler

Nusret'in olaya müdahale etmesiyle ekip, araştırmaya ara vermiştir ve bir köye giderler. Filmin hem teknik açıdan ilgi çeken hem de bolca ironi içeren 'muhtar sahnesi' farklı okumalara açık bir sahne olarak öne çıkmaktadır. Muhtar, bir yandan alegorik bir biçimde insanın en sahte hallerini yansıtırken, diğer yandan da eylemleri ve sözleriyle de ironinin en doğal hallerini sergilemektedir.

Muhtar, ekibi evinde ağırlar ve onlara geniş bir sofraya kurar. İki sofraya vardır; birisi statü olarak yukarıda olan Nusret, Naci, Cemal, İzzet ve Kenan'ın bulunduğu, diğeri ise Arap Ali, Tefik, kazı için gelen yerel halktan insanlar, asker ve Ramazan'ın bulunduğu sofradır. Muhtar kaçınılmaz olarak birinci sofradadır; çünkü bütün ilgisi Nusret'in üzerindedir ve sahnenin açılışını "Biri ölmeden bizim köye geleceğiniz yoktu dimi, Savcı Bey" diyerek yapar. İronik olan şudur ki, hiç gelmemesinden şikâyet edercesine bir ölümle gelen Savcı Bey'den, köyün birinci ihtiyacı olarak gördüğü bir morg talep etmesidir. Şikâyetçi olduğu ve hayıflandığı ölümün, onları yan yana getirmesi ve yine aynı izlek (ölüm) üzerinden bir talepte bulunması ironik bir anlam içermektedir. Naci, 'morg projesine' şaşırarak tepki verir. Muhtar sanki projenin en kilit noktası olarak saklı tuttuğu savı ortaya atar: "Gasilhaneyle birlikte ama!". Bu ince mizah içeren çıkış, bir insanın istekleri karşısında duyduğu arzunun ağır kolları altında ezilerek düştüğü komik halin dışavurumu gibidir. Çünkü Muhtar'a göre, 'yazın ölümler kokuyordur' ve bu köy 'göç veren bir köy'dür. Onun için aynı zamanda morg yaptırmanın bahanesi olarak sunduğu, köyün dışındaki insanların ölen yakınlarını son bir kez görme ve öpme isteği, anlamsız bir uğraştır; çünkü onun ifadesiyle 'öp kardeşimde, neyini öpeceksin adam kokuyor' dur. 'Morg'u yaptırma nedeni, yani 'ölülerin kokması', konuştukça gereksizleşen bir boyuta ulaşır. Bu hem ironiktir hem de insanın tutarsızlığını göstermesi açısından güzel bir örnektir. Muhtar konuştukça kendini açık eden hallerine devam eder. Bu projeyi istemesiyle köyde 'dedikoduların' arttığını ve köylünün ona karşı 'köydeki sandıktan para çalmaya' çalıştığı 'iftirasını' ortaya atar; ama o, 'dürüst' bir muhtar olarak komşularının baskısına dayanamayıp üçüncü kez muhtarlığa adaylığını koyacaktır. Bunun gibi ironik çeşitlemeler sahne boyunca devam edecektir.

Büyük bir uğraşla Nusret'in gözüne girmeye çalışan Muhtar, bu konuda biraz başarısız olacaktır. Çünkü sırasıyla erkek çocuklarının hangi şehirde ne iş yaptıklarından bahseden Muhtar, çok kısa bir süre sonra Nusret'in "Senin oğlan var mı?" sorusuyla afallar. Binbir uğraşla, Nusret'in nezdinde bir takdir nesnesine dönüşmeye çalışan Muhtar, başarısızlığına rağmen, uğraşlarına hiç ara vermeden devam eder. Naci'nin "Kuzu eti mi bu?" diye sormasıyla, kırılan gururunu tekrar kazanmaya çalışır. Çünkü ona göre en güzel et 'kuzu eti'dir ve hem kendisine hem de misafirlerine 'kuzu eti'nden başka bir şey yedirmeyecek kadar da 'asil' bir insandır. Birden elektrik kesilir ve yemek kesintiye uğrar. Naci, tekrar araya girerek, "Önce elektriğini düzelt" diye çıkarır. Hem 'morg'un gereksizliğine gönderme yapan



hem de Muhtar'ın tekrar elini zayıflatan bu çıkış, onun dini söylemlere sığınan son çırpınışlarını ortaya serer: "Allah can sağlığı versin; elektrik de gelir su da".

Muhtar'ın birinci aktör olarak yer aldığı bu sahneden sonra, yönetmenin diğer sahnelerde de başvurduğu, izleyicinin düş ile gerçek arasında gidip geldiği teknik anlamda minimalist bir üslup içeren 'çay' sahnesi devreye girer.



Görsel 5

Dışarıdan bir kız, elinde ortasında gaz lambasının bulunduğu çay tepsiyle eve doğru yaklaşır. Bu masum ve güzel yüzlü kız, Muhtar'ın kızıdır. İçeriye girmeden önce gölgesi gelir. Bu sahne Platon'un *mağara alegorisini* akla getirir. Platon, mağara alegorisinde, mağarada birbirlerine zincirlenmiş bir halde kımıldayamayan ve arkalarını güneş ışığına dönmüş insanların durumunu anlatmaktadır. Bu insanlar güneş ışığıyla yüzleşmekten kaçarcasına, mağara duvarına yansıyan kendi göllerini, yaşamlarının merkezine oturdukları gerçekler olarak kabul ederler. Ancak bazı insanlar vardır ki, bu zincirlerden kurtulur ve zorlu bir yolu seçerek güneş ışığıyla yüzleşmek için mağarayı terk ederler. Sonra, tekrar mağaraya döndüklerinde dışarda ki asıl gerçekleri anlatmaya çalışırlar; ancak bu zor olacaktır. Çünkü mağaradaki insanlar tembelliğin ve karanlığın içindeki rahatlığı bırakmak istemezler. Mağara alegorisi, varoluş felsefesi içerisinde kümelenen benzer fikirleri akla getirmektedir. Karanlıktan aydınlığa çıkma olarak en basit anlamda ifade edilebilecek bu küme içerisinde, Kierkegaard'ın 'dini sıçrayış'ı, Heidegger'in 'otantik varoluş'u, Nietzsche'nin 'üst insan'ı ve Jaspers'in 'uç durumları aşma'sı vardır. Her bir kavramda benzer bir anlama gönderme yapar; varolan çarpık durumların ardındaki gerçeği görmek için toplumdan bir kopuş sergilemek. Ancak bu alegori filmde biraz farklı bir şekilde yer alır. Duvara vuran gölgeler evdeki/mağaradaki karakterlerin gölgesi değil bizzat dışarıdan gelen bir periyi andıran kızın gölgesidir. İçerideki insanlar olarak asıl karakterlerimizin gölgeleri ise filmin kendisidir. Bu açıdan film bir katman daha açarak, bu ara sahne ile filmin asıl meselesine ışık tutmaktadır. Filmin karakterleri koca bir mağara içinde kendi gölgelerini takip eder; ancak yine filme ait

bir sahneyle dışarıdan gelen ışığa karşı kayıtsız kalmazlar. Diğer bir deyişle film, mağarada bulunan karakterleri, dışarıdaki ve içerideki gölgeleri, gerçekleri ve yanlışlarıyla gittikçe derinleşen anlam dünyasına gönderme yapmaktadır. Bu göndermelerin genel bir toplamı da insan denen muammanın en geniş ve ayrıntılı haliyle çekilmiş bir fotoğrafı gibidir.

Kız içeriye girer ve sırasıyla herkese çay dağıtır. Sıra Kenan'a geldiğinde önemli bir ayrıntı ortaya çıkar. İzleyici, kızın sadece Kenan ve Cemal'le karşılıklı baktığını görür. Bu durumda, bu sekansın öncesindeki, Cemal ve Kenan (iyi-kötü) yakınlığını akla getirir. Kız bir üst perde olarak, izleyicinin bu karakterlere yüklediği sıfatların birleştirici ve yorumlatıcı kaynağı gibidir. Bu kaynak olma hali, Kenan'ın gördüğü masumluk ve ışık karşısında ağlamasına neden olur. Kenan, ağlamaya başlayarak belki de o ana kadar ne yaptığını kavrayamadığı bir rüyadan uyanmış olur. Bu uyanışla ne yaptığının bilincine varan Kenan, Naci'ye cinayetin nasıl olduğunu ve cesedin nerede olduğunu anlatır.



Görsel 6

### 3.6. Ceset ve ironi

Ekip son çeşmeye varır ve Kenan, doğru yer olduğunu duyurur. Ceset çıkarılır ve cesedin domuz bağıyla bağlanıldığı görülür. Naci bu duruma sinirlenerek, "İnsan değil bunlar!" diye çıkışır ve Kenan'ın üstüne yürür. Nusret olaya müdahale eder ve işlemi hızlandırır. Ceset arabaya taşınırken, Nusret Kenan'a "Neden bağladınız?" diye sorar. Kenan ise gayet mantıklı bir şekilde "Arabaya sığmadı efendim" diye cevap verir. Aklın bir sonuç veya çıkarım olarak mantıklı bulabileceği bu eylem, tüm ekibin cesedin arabaya sığmaması yüzünden 'tekrar bağlaması' ve zorla sıkıştırılması sebebiyle bir kez daha doğrulanmış olur. Naci'nin 'insan değil bunlar!' diye haykırdığı eylemi, kendisinin aynı sebepten dolayı yapması ironik bir anlam içerir. Ayrıca burada, varoluş felsefesinin klasik Batı felsefesindeki aklın üstünlüğüne karşı bir tepki olarak doğduğu hatırlanırsa, sahne başka bir anlam boyutuna da

taşınmış olur. O da şudur ki; aklın insanı ve insanın dâhil olduğu her bir durumu veya olayı anlamakta yetersiz kalabileceğidir. Aklın ulaşamayacağı absürt ve ironik alanlar vardır. Aklın sadece bir çıkarım olarak ulaşabileceği ve yaşandığı anda da elinden kayıp gideceği kendi içinde anlam taşıyan alanlardır bunlar. Bu sahne de bu alanlara güzel bir örnek oluşturmaktadır. Arap Ali'nin bagaja koyulan cesedin yanına, topladığı kavunları da sıkıştırması, bu alanın daha net bir şekilde idrak edilmesini sağlamaktadır; ancak anlaşılır olma boyutunu da aşan absürt bir derinliğin yaşanabilme ihtimalini de açık bırakmaktadır. Çünkü izleyici, filmin dışında anlam üreten olarak sahnenin öncesini ve sonrasını izleyerek bu absürt anlamı filminden çıkarabilir. Ancak filmin bir karakteri gibi aynı olayı gerçek yaşamda deneyimleyseydi olayın absürtlüğünün muhtemelen farkında olmadan sadece olayın anlık anlam dünyasına dalmış bulurdu kendisini. Dolayısıyla film bu sahnesiyle, bir üst ses olarak, yaşam ile akılla varılan anlamların ve gerçeklerin arasındaki uçuruma dikkat çekmektedir.



Görsel 7

### **3.7. Kasabaya dönüş: Endişeli öznellikler**

Kasaba merkezine varılır ve Cemal hastanedeki odasına gelir. Penceresinden uzaklara bakarken, arka arkaya tüm perdeyi kapsayacak şekilde eski fotoğrafları görünür. Hayatının evre olarak temel dönemlerine tanıklık ederiz. Bu tanıklık adım adım geçmişe doğru götürür. Her bir fotoğraf bir sonrakinin öncülü gibidir. Fotoğraf da geçmiş gibi yaşanmış ve bitmiş bir deneyimi simgelemektedir. Fotoğrafların ardından Cemal ayağa kalkar ve dışarıyı seyrederken bakışlarını kameraya çevirir. Doğrudan seyirciye doğru bakmaktadır. Bu bakış film evreninde 'şimdi' içinde akmaktadır ve fotoğrafın sabitlenmiş geçmişini kırmaktadır. Cemal olanca canlılığı ve somutluğuyla bize karşı bakmaktadır; sanki perdeden çıkacak gibidir.

Bu sahne Cemal'e, görevlinin Naci'nin geldiğini haber vermesiyle sona erer. Naci, çocuğuna ilaç yazdırmak için gelmiştir. Cemal ilacı yazarken, Naci çocuğunun hastalığından

bahseder. Cemal ise "Yapacak bir şey yok" diye karşılık verir. Naci bu cevaba karşı çıkarak, "Bizim için yok; senin için niye yok?" ifadesini kullanır ve onun gençliğine gönderme yapar. Naci'ye göre 'o istediği yere gidebilir' ama Cemal'in "Nereye?" diye sormasıyla, onun için her yerin aynı olduğunu anlarız. İnsan her yerde aynı insandır. Daha doğrusu bu aynılık belki de onun iç dünyasındaki boşlukla ilgilidir. Çünkü May'in (1998: 68) de ifade ettiği gibi, "iç dünyasında boşluk hissedenden insan dış dünyasını da boş, anlamsız ve ölü olarak görmektedir. Boşluk hissinin iki yüzü, aslında giderek zayıflayan yaşama bağlılığın değişik şekilde kendini göstermesidir".

Cemal, taşrada döngüsel bir biçimde ilerleyen rutin pratiklerin ardından, tekrar muayenehanesine geri gelir. Mekânda, ne zaman geldiği açık bir şekilde belli edilmeyen Nusret ile karşılaşılır. Nusret yüzünde tebessümle, "Ya, doktor ne adamsın" diyerek varmak istediği 'kadın hikâyesi' konuşmasını açmaya çalışır. Adım adım çözülmeye ve yüzleşmeye şahit olacağımız bu sahne, insanın inşa ettiği anlam dünyasının ve kabullerinin yıkılmasını ve tekrardan kurulmasını göstermeye çalışacaktır. Karanlığın içinde ipuçlarını vermeye çalışan hikâye, sabah olmasıyla da Nusret'in belleğinde 'karanlık' kalmaya devam edecektir. O, her şeyden şüphe eden bir savcı olarak kendi bildiği doğrulardan şüphe etmemesiyle yalnız kalmaya devam edecektir. Bildiği öze sadık kalarak eylemleriyle tasarladığı varoluşunu inkâr etmenin izinden ayrılmayacaktır. Nusret ile anlatılmaya çalışılan korku, insanın geçmişini simgelemektedir. Geçmiş ise sadece Nusret'in hikâyesinde değil, Kenan'ın cinayeti işleme nedeninde de ve Cemal'in eski fotoğraflara bakmasında da kendisini göstermektedir. Dolayısıyla film, izleyiciyi, geçen iki saatlik süre boyunca geçmiş olan film deneyiminin kendi geçmişleriyle nasıl hesaplaşmalara girdiğini düşünmeye çağırır. Bu çağrı, onların kendilerine dair eleştirel niteliğini geliştirmesini talep ederken; diğer yandan da kendi kişisel dünyalarındaki yalnızlığını hatırlatır.

### **3.8. Bir varlık olarak insanın otopsi**

Cemal ve Nusret otopsi odasına doğru giderler. Morgun bulunduğu koridorda Yaşar'ın karısı ve çocuğunu görürler; otopsi odasına girerler ve filmin absürtlük ve ironi içeren ve teknik anlamda başvurulmuş tercihlerle final sahnesi akmaya başlar. Odada Cemal ve Nusret'in yanı sıra, sahnenin ironikliğini ve absürtlüğünü taşıyan otopsi teknisyeni Şakir ve Abidin de yer almaktadır.

Tutanak yazdırılmaya devam ederken çocuk, kapının arasından içeriye izlemeye çalışır. Şakir, çocuğu fark eder ve daha sonra da absürt hallerini göreceğimiz ilk eylemini yapar. Elinde bir sigarayla sihirbazlık gösterisi yaparak çocuğun dikkatini çekmeye çalışır. Çocuk bir süre izler ve geri döner. Bir cesedin başında sihirbazlık gösterisi yapmaya çalışan otopsi teknisyeni Şakir, sahnenin atmosferini bir anda değiştirir ve bu eylemini de başında durduğu cesedin oğluna yönelik yapar. Nusret odadan ayrılır ve artık tutanağı doldurmak Cemal'in işidir. Cemal, Şakir'den cesedin açılmasını ister. Şakir, daha önce Muhtar'dan

hatırladığımız 'morg'a gönderme yaparak, aletlerin yetersizliğinden ve eskiliğinden şikayet eder. Sahnenin absürtlüğünün temsilcisi olan Şakir, izleyiciyi tekrardan film evreninden çıkarır ve filmin sıklıkla kaydığı ironik anlamlar içine iter. Otopsi masasında yaşanan trajedinin komik anları Şakir'in eylemleri ve sözleriyle dışa vurulur. Şehir merkezindeki 'şahane morg'a özlem duyar ve aletlerin yetersizliğini sürekli duyurma telaşı içerisinde. Aslında, Şakir ile birlikte tüm karakterler sahip olduğu mesleklerin gereklerini yerine getirmek için mesleklerinin figüranı olurlar ve bu nedenle bunun gibi saçma diyebileceğimiz anlar yaşanır. Bunun nedeni ise karakterlerin figüran olma hallerinin, filmin temel meselesi olan insanın muhtevasıyla çarpışmasıdır.

Şakir, otopsiye devam ederken bir şey fark eder. O şey ise, cesedin soluk borusunda ve ciğerlerindeki topraktır. Doktoru çağırır ve maktulun 'diri diri gömülmüş olma' ihtimalini hatırlatır. Cemal, bu gerçeği saklı tutarak tutanağı doldurmaya devam eder ve otopsi devam ederken cesetten yüzüne kan sıçrar. Bu 'leke' onun saklamaya çalıştığı gerçeğin lekesidir; tıpkı Nusret'in 'kadın hikayesi'nde sakladığı gerçeğin yüzünde simgeleşen 'lekeler'e benzemesi gibi. Film boyunca her bir karaktere yüklediğimiz ve son olarak da Nusret'te somutlaşan eleştiriler, hiç el sürmediğimiz Cemal'e yönelmiştir. Blackham'ın (2012: 15) insanın kendi dışında her şeyi yargılama nedeni olarak öne sürdüğü şey olan, her bir insanın kendisine dönük bir varlık olarak düşüncede öncelikli ve özel bir nesne haline getirme uğraşı, Cemal için artık geçerli değildir; çünkü Cemal artık kendi dışındaki herkesi değil, kendisinin de dâhil olduğu 'herkes'i yargılamak zorundadır.



*Görsel 8*

Cemal yüzündeki bu 'leke'yle geri çekilir ve dışarıdan zil sesi duyulur. Zil sesi, lekenin simgeleştiği anlama benzer bir işlev üstlenmektedir. Birinin görsel diğerinin ise işitsel olarak gönderme yaptığı anlam, insanın önüne konulan nitelemelerin öznesine ve nesnesine yönelik yapılan sorgulamalarda ancak kendisini açık edebilir. Dışarıya da taşan bu anlam şekil olarak da Cemal'in pencereye doğru yaklaşmasında belli edilir. Cemal, kadın ve çocuğun bir



yamaçtan aşağıya doğru inişini izler. Kadın ve çocuk bundan sonra taşıyacağı bu 'lekenin' aktörleridir. Belki de Cemal, kadın ve çocuğun taşımamasını istemediği yükün taşıyıcısı olarak bir kahraman olarak bile atfedilebilir. Ancak, bu nitelik onu başka bir öykünün içinde tamamen kötü de yapabilir. Mesele insan ve insanın seçimleri olunca, irrasyonelliğin sınır tanımaz sabitsiz anlamları veya anlamsızlıkları, başka öykülerde aynı karakterlerle hiç tahmin edilemeyecek sonuçlara ve yargılara çıkartabilir. Önce, Cemal'in yüzüne yakın çekimle iyice belli edilen 'leke' ve sonrasında içeriden dışarıyı izleyen bir bakışla kirli bir camın arkasından takip edilen kadın ve çocuk bu sınırlandırılmayacak anlam çeşitlemeleri için güzel bir örnektir. Bu örneğin en önemli birleştirici veya ayrıştırıcı unsuru ise, kadın ve çocuğun giderken, az önce doktorun duyduğu zil sesiyle sınıflarından çıkan öğrencilerin kendi aralarında oynadıkları 'top'un arkalarına düşmesidir. Kadın ve çocuğun arkasında bıraktığı dünya, tüm film öyküsünü içermektedir. Bu öykü ise tüm karakterlerin ucundan kıyısından ortak olduğu bir cinayetin ve en son olarak da Cemal'in yüzündeki 'leke'yle somutlaşan gerçeğin dünyasıdır. Ancak bu dünya, onun veya bunun diye birbirimizden ayrıştırıp ötekileştirebileceğimiz bir dünya değildir. Tam olarak hepimizin dâhil olduğu ve yok sayamayacağımız insana ait bir dünyadır. Çocuk da yerinde duramayarak geri döner ve 'onlar'ın oyunundan fırlayan topu tekrar onlara gönderir. Geri göndermesi bu oyunu kabul etmediği anlamına gelmez; onun da bu oyuna dâhil olan aktifliğini gösterir. Çocuğun topu atmasından sonra kamera tekrar Cemal'in yanındadır ve yüzündeki 'leke'si yine çerçevenin odak merkezidir. Cemal çerçeveden çıkar ve filmin son karesi netsiz bir pencere eşiğidir. Film, izleyiciyi, karanlıktan aydınlığa doğru bulunmaya çalışılan cesedin görünmeyen cinayeti üzerinden, bulunan ve otopsi yapılan görünmeyen cesedin bulunduğu odanın penceresindeki eşikte bırakır. Net olmayan bir pencere eşiği, film boyunca irdelenen insanın temel olarak iyi ve kötünün içinde muğlaklaştığı muammasını simgeler gibidir. Dışarıda bıraktığı kadın ve çocuk da bu muammanın aktörüdür, içeride bıraktığı tüm karakterler de.



*Görsel 9*

## Sonuç

Varoluş felsefesi, insana ve yaşama dair uzattığı kapsayıcı bakışla geniş bir perspektif sunmaktadır. Bu perspektif, felsefe geleneğinde aykırı bir nitelik taşımaktadır. Bunun nedeni ise, bu felsefe akımının en önemli ilkesi olan 'varoluş özden önce gelir' kabulüdür. Her şeyden önce bu kabul, temel sayılan bir özün yokluğunu zorunlu saymaktadır ve insanı, yaşamın belirsizliğine itmektedir. Böylelikle, insan başkalarıyla ilişkisinde, özgür seçimlerle kendisini tasarlamaktadır ve bu tasarımın bütün sorumluluğu da kendisine aittir. Tasarımın, tamlığa ulaşamayacak potansiyel belirsizliğinden dolayı da insan kocaman bir tasadır. Endişe dolu olan insan, hiçbir zaman kavuşamayacağı taşlaşmış bir öze de sahip olamayacağından kendisini hiçliğe bırakır. Varoluş felsefesinin tasavvur ettiği bu insan tipolojisine uygun bir örnek olarak seçilen *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi, içerdiği çok katmanlı anlam yapısıyla farklı okumaların yapılabileceği bir filmidir. Birbirinden farklı insan çeşitlemeleriyle içerik yönünden zengin bir anlam dünyası açmaktadır. Filmde her an ölüm hissedilir; çünkü bir ceset aranmaktadır. Yaşamdan ayrı düşünülemez olan ölümün anlam olarak son buluşu cesedin bulunmasıyla bitmez. Bu sefer de cesede otopsi yapılmasıyla devam edilir. Ancak, yapılan asıl otopsi taşlaşan bir cesede yapılmaz. Filmin temel otopsi insan denen muammanın değişen doğasına ve belirsizliğine yapılır. Film, endişe, ölüm, hiçlik ve başkalarının varlığı gibi izleklerle insana dair derin bir sorgulamanın içindedir.

## Kaynakça

- Akarsu, B. (1979). *Çağdaş Felsefe – Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları*. Birinci Baskı. Ankara: İnkılâp Kitabevi.
- Alam, M., (2011). "Meselem insan denilen muammayı ve onun bağlı olduğu daha da büyük muammayı anlamlandırmaya çalışmak". (Söyleşi). *Sinema Söyleşileri Kitabı* 2011. [http://www.mafm.boun.edu.tr/files/768\\_7-NBC.pdf](http://www.mafm.boun.edu.tr/files/768_7-NBC.pdf), 25 Mayıs 2015' de alınmıştır.
- Barrett, W. (2003). *İrrasyonel İnsan*. (Çev. S. Özer). Birinci Baskı. Ankara: Hece Yayınları.
- Blackham, J., H. (2012). *Alti Varoluşçu Düşünür – Kierkegaard, Nietzsche, Jaspers, Marcel, Heidegger, Sartre*. (Çev. E. Uşşaklı). İkinci Baskı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bollnow, F., O. (2004). *Varoluş Felsefesi*. (Çev. M. Beyaztaş). Birinci Baskı. İstanbul: Efkâr Yayınları.
- Camus, A. (2015). *Sisifos Söyleni*. (Çev. T. Yücel). Yirmi Dokuzuncu Baskı. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Gasset, Y., O. (1995). *İnsan ve "Herkes"*. (Çev. N. G. Işık). Birinci Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- May, R. (1998). *Kendini Arayan İnsan*. (Çev. A. Karpat). İkinci Baskı. İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.
- Mounier, E. (1986). *Varoluş Felsefelerine Giriş*. (Çev. S. R. Kırkoğlu). Birinci Baskı. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Özgül, E., G., Kağan, T., (2014). Bir Ceset Arayışı Olarak Hatırlatmanın Eleştirisi: Bir Zamanlar Anadolu'da Zaman, Mekân ve Gerçeklik. *Global Media Journal Dergisi*, 4(8). [http://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/makaleler/GMJ\\_8\\_sayi\\_Bahar\\_2014/pdf/Ozgul&Tahan.pdf](http://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/makaleler/GMJ_8_sayi_Bahar_2014/pdf/Ozgul&Tahan.pdf), 25 Mayıs 2015' de alınmıştır.
- Sartre, J., P. (2001). *Varoluşçuluk*. (Çev. A. Bezirci). On altıncı baskı. Ankara: Say Yayınları.
- Savaş, H. (2013). *Sinema ve Varoluşçuluk*. Birinci Baskı. İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Strathern, P. (1999). *90 Dakika'da Kierkegaard*. (Çev. M. Lu). Birinci Baskı. İstanbul: Gendaş Yayınları.
- Uygur, N. (1998). *Yaşama Felsefesi*. Birinci Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.



## Zeki Demirkubuz Sineması'nda Varoluşçuluk İzleri: Karanlık Üzerine Öyküler Üçlemesi

Ömer Lütfi Günay, Sedef Subölen \*

### Özet

*Varoluşçuluk, ileri seviyede düşünebilme yetisine sahip olan insanın kendi kendini oluşturma duyarlılığıdır. Her düşünce sisteminde olduğu gibi varoluşçuluğun temelinde de kitlesel yaşanmışlık söz konusudur. Yirminci yüzyılın savaşlarla geçen ilk yarısının kaotik yapısı, bireyleri toplumun genelinden farklı düşünebilen birey inşalarına itmiştir. Savaş dönemlerinde yaşanan büyük bunalımlar ve ekonomik krizler gelecek kaygılarına neden olmuştur. Bu durum gündelik yaşamı etkilediği gibi başta felsefe, edebiyat ve sinema olmak üzere sanatta da karşılığını bulmuştur. Varoluşun genel kabullerden ve toplumsal geleneklerden kopuş olduğu düşünülürse varoluşçu sinemanın yaşanmışlıkları temel aldığı ve ana akım sinemadan uzak bir yapıda olduğunu söylenebilir. Türk Sineması'nın son yıllardaki auteur yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz gençlik yıllarında yaşamış olduğu tecrübeleri sanatına aktaran isimlerden biridir. Sinemasının temelinde toplumsal değer ve kabullerden kopmuş bireylerin özlerini arama çabası bulunur. Çalışma kapsamında Demirkubuz'un 'Karanlık Üzerine Öyküler' üçlemesini oluşturan Yazgı, İtiraf ve Bekleme Odası filmleri söylem çözümlemesi yöntemiyle incelenecektir. Analiz kapsamında varoluşçu düşünce ile yönetmenin sinemasının kesiştiği noktalar değerlendirilecektir.*

**Anahtar Sözcükler:** Varoluşçuluk, Felsefe, Sinema, Yönetmen, Analiz.

---

\* Ömer Lütfi Günay; Beykent Üniversitesi, Televizyon Haberciliği ve Programcılığı Bölümü,  
[omerlutfigunay@gmail.com](mailto:omerlutfigunay@gmail.com)

Sedef Subölen; Marmara Üniversitesi, İletişim Bilimleri Bilim Dalı; [sedefsubolen@hotmail.com](mailto:sedefsubolen@hotmail.com)

## Traces of Existentialism in Zeki Demirkubuz's Cinema: Stories About Darkness Trilogy

Ömer Lütfi Günay, Sedef Subölen\*

### **Abstract**

*Existentialism is the sensitiveness of self-creation of the person who has the ability to think ahead. Like in every thought system, a massive true-life experience is also a matter in the basis of existentialism. Chaotic order in the first half of the 20th century, which passed with wars, caused the individual to think different from other people in the society. They face with the most serious depression, economic crisis and future anxiety. Not only does it affect daily life but also it corresponds to the art, especially philosophy, literature and cinema. Assuming existence is considered as separation from general acceptance and social tradition it can be said that existentialist cinema grounds on life experience and is far away from mainstream cinema. Zeki Demirkubuz who is an auteur director in Turkish cinema in recent years is one of the names transferring the experiences of his youth to his art. In his cinema, the individual who is separated from social value and acceptance is looking for her or his selfhood. This study will analyse Demirkubuz's trilogy "Karanlık Üzerine Öyküler" consisting of movies; Yazgı, İtiraf and Bekleme Odası with the method of discourse analysis. Intersection points of existential thought and director's movie will be evaluated in this research.*

**Keywords:** Existentialism, Philosophy, Cinema, Director, Analysis.

---

\* Ömer Lütfi Günay; Beykent University, Department of Television Reporting and Programming, [omerlutfigunay@gmail.com](mailto:omerlutfigunay@gmail.com)

Sedef Subölen; Marmara University, Field of Communication Sciences; [sedefsubolen@hotmail.com](mailto:sedefsubolen@hotmail.com)

## Giriş

İnsanı merkeze alan felsefe çalışmaları Sokrates'le başlayıp ahlak felsefesiyle devam ederek günümüze kadar ulaşmıştır. Yirminci yüzyılda insanı ve insanın problemlerini ele alan düşünceler arasında varoluşçuluk ön plana çıkar. Varoluşçu düşünceye göre evrende kendi kendini yaratan tek varlık insandır. Geri kalan canlı cansız her şey varoluşlarından önce yaratılmışlardır. İnşa süreci devam eden bir bina varoluşunu kendisi oluşturamamakta ama bir insan toplumdaki varoluşunu yaptığı tercihlerle kendisi oluşturmaktadır. Varoluşçuluk, yaşanan ve yaşanması mümkün olan olayların gidişatını bir yaratıcıya yüklemek yerine bireyin sorumluluğunu üstüne alması durumunu ifade eder. Birey, sorumluluk aldıkça özgürleşebilecektir. Varoluşçuluğun yirminci yüzyılda yükselişe geçmesinin nedenleri arasında savaş ve ekonomik buhran dönemleri ile birlikte sanayileşme de yer alır. İnsan toplulukları hayatlarını ekonomik açıdan idame ettirebilmek için istemedikleri işlerde ve makine düzeninde çalışmak zorunda kalmışlardır. Bireyler böyle ortamlarda yaşadıkları çevreye yabancılaşarak 'ben' olmanın ötesinde topluluk psikolojisine girerler. Toplulukların yaşadığı bu tip sorunlar sanatçıların eserlerine yansır. Edebiyat ve felsefe, varoluşçu düşüncenin etkisini en çok hissettirdiği alanlardan ikisidir. Evrensel kabullerin ve kaderci anlayışın reddi nedeniyle bu eserlerde bireysellik ve bireyin yaşadığı sorunlar ele alınmıştır. Çalışma kapsamında Soren Kierkegaard, Jean Paul Sartre ve kendisi varoluşçu bir sanatçı olmadığını ifade etse de Albert Camus'nün varoluşçu nitelik taşıyan çalışmalarından bahsedilmektedir. Bu yazarların incelemeye dâhil olma nedenleri hem varoluşçu düşüncenin bir sistem haline gelmesi için yaptıkları katkılar hem de bazı eserlerinin sinemaya uyarlanarak disiplinlerarası çalışmalara uygun hale gelmeleridir.

Soren Kierkegaard'a göre var olmak, bilmekten farklı bir şeydir. Önemli olan bilgiyi edinmek için gösterilen çaba değil var olmanın kendisidir. İktidarların yarattıkları yönetim sistemleri bireyi özünden uzaklaştırır. Varoluş, düşünülerek elde edilen şeyler yerine yaşamın olağan akışına bırakılarak ortaya çıkarılan bir olgu durumundadır. Bu yönüyle geleneksel felsefeden ayrılır. Kierkegaard'ın felsefe anlayışında nesnel veya teorik bilgiler yoktur, sadece yaşamda yer alıp varlığını sürdürmek vardır. Jean Paul Sartre'ın varoluşçuluk düşüncesinde ise her şey varoluştan ibarettir. Bireyi toplum içinde inşa edenin yine bireyin kendisi olacağı ve birey kendisini oluştururken dışarıdan gelecek her türlü etkiye bireyin kapalı olması gerektiği düşüncesi yer alır. Genel ahlak yasasının ve kaderciliğin reddi Kierkegaard'da olduğu gibi Sartre'da da etkilidir. Tartışmaya açtığı düşüncelerde felsefenin genel sorunlarına karşı bir arayış göze çarpar. Ateizmi benimsediği için dışarıdan kutsal bir gücün bireyin üstünde etkili olamayacağını ve tanrı düşüncesi olmadığında bireylerin daha huzurlu bir şekilde yaşayabileceklerini öne sürmüştür. Fransız sanatçı Albert Camus'nün durumu ise Kierkegaard ve Sartre'dan farklıdır. Camus, eserlerini varoluşçu düşünceyi temel alarak oluşturmamış tam aksine Sartre ve kendisinin farklı düşünceye sahip eserler verdiklerini ifade etmiştir. Camus, daha somut olaylar üzerinden çıkarımlarda bulunmuştur. Toplulukların yaşadığı ekonomik bunalımlar, hayatın monotonluğu, insanlar arasındaki ikili ilişkilerin bir türlü tatmin edici seviyeye gelememesi başlıca konularındır.

Sinema; plastik, ritmik ve fonetik sanatların senteziyle oluşan yedinci sanat olarak kabul edilir. Bu disiplinler arası ilişki sanat metinlerini birbirlerine yaklaştırır. Felsefe, sinemanın beslendiği kaynaklardan biridir. Sanatçılar, yaşadıkları olaylardan etkilenen insanlar oldukları için üzerine düşündükleri her şey felsefecilerin alanına girer. Sadece ekonomik ve siyasi olaylar değil, aynı zamanda günlük yaşamdaki küçük değişiklikler de felsefenin konusunu oluşturur. Sinema ile felsefe, disiplinler arası çalışmaya en uygun alanlardan ikisidir. Sinema, felsefecilerin toplum ve yaşam üzerine söylediklerini görselleştirerek daha canlı bir hale getirir. Ayrıca sinemacıların kendi hayatları ve yaşadıkları toplum üzerine düşünceleri felsefi düşünceler üretmelerine katkı sağlar. Gençlik yıllarını ülkenin siyasi açıdan çalkantılı bir dönemde yaşayan Zeki Demirkubuz, yaşadığı toplumun sorunlarına kayıtsız kalamayan sanatçılardan biridir. Ülkenin siyasi durumu üzerine düşünerek kendisine bir rol seçmiş ve bu rolün getirdiği olumsuz durumlarla karşılaşmıştır. Sinema öncesi dönemde, ülkenin yaşadığı darbe ortamında illegal gruplara karışarak düşüncelerini eyleme dökmek istemiş fakat tutuklanarak cezaevi hayatı yaşamıştır. Sinemacılığının temelleri bu dönemde atılmıştır. Bilgi olarak kendisinden geride olan arkadaşlarını eğitmesinin yanı sıra okuduğu kitaplarla düşünce yapısını zenginleştirmiştir. İlk filmi C-Blok'tan itibaren bireyin yalnızlığını, umutsuzluğunu, toplumla uyum içinde yaşayamamasını kısaca sıkışmışlığını anlatmıştır. Çalışmada incelenen Karanlık Üzerine Öyküler üçlemesi, varoluşçuluğun yönetmenin hem kendi düşünceleri hem de uyarılama yaptığı kitaplardan anladıkları üzerinde ne denli etkili olduğunu göstermeyi amaçlar.

## 1. Varoluşçu Düşünce Sistemi

*Önceki ve sonraki sonsuzluk içinde yutulup gitmiş yaşamımın küçük süresini düşündüğümde, bilmediğim ve beni bilmeyen uzamların bitimsiz büyüklüğünde kapladığım hatta gördüğüm uzamı düşündüğümde, korkuyor ve kendimi niçin şurada değil de burada gördüğüme şaşır kalıyorum. Çünkü şurada olmaktan çok burada olmak için hiçbir neden yok. Sonra niçin o zaman değil de şimdi? Beni buraya kim koydu? Bu yer ve zaman bana acaba kimin düzeni ve davranışıyla ayrıldı?*

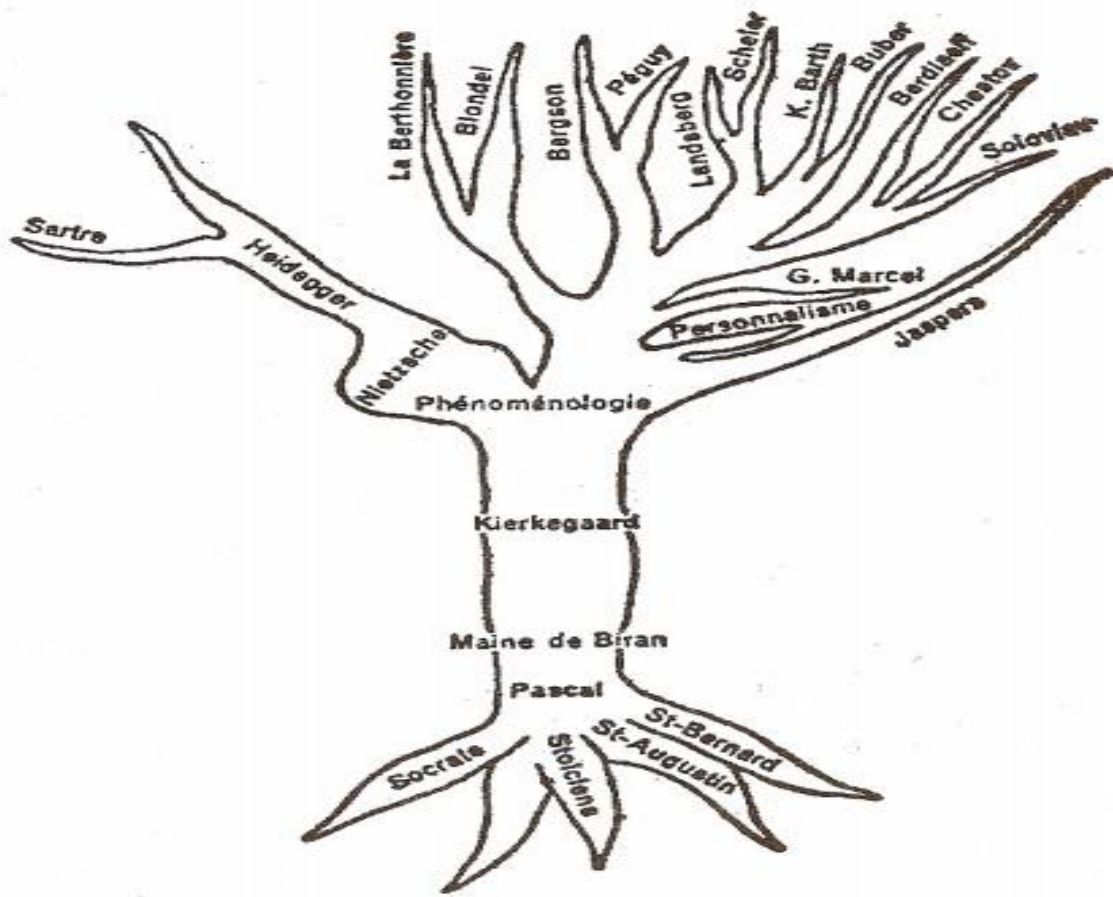
**Pascal** (Mounier, 1986: 73)

Varoluşçu düşüncenin ortaya çıkış sürecinden bahsedilirken Descartes'ın "Düşünüyorum öyleyse varım" sözü temel alınabilir. Varoluşçu düşünürler bu sözün daha çok 'varım' kısmı ile ilgilenirler. Düşünce akımları bireylerin yaşamlarını sürdürmekte oldukları toplumsal ve ekonomik yapıdan bağlı olarak değerlendirilir. Varoluşçu düşüncenin kaynağını toplumsal sorunlar oluşturur. Bireylerin dünya savaşları sırasında ve sonrasında hayatları konusunda yaşadıkları tedirginlik onları kendi iç dünyalarına yönelmeye itmiştir. Varoluşçuluk, birey ile yaşadığı toplumun bilişsel uyumsuzluğundan türemiş bir düşünce yapısıdır. İnsan davranışının kestirilemez oluşu, toplumsal kabullerin dışında bir felsefe anlayışı ve sınırsız hareket/düşünce özgürlüğü doğal yaşamın bir parçası olarak görülmüştür.

Buna bağılı olarak varoluşçuluğun felsefenin bir dalı değil, geleneksel nitelikteki felsefeye karşı bir tutum olarak nitelendiği de söylenebilir (Kaufmann, 1970: 11). Tanımlanmakta güçlük çekilen varoluşçuluğu Waille, bir bunalım; Banfi, kötümserlik; Mounier, umutsuzluk; Hamelin, bunaltı; Benda, akıldışılık ve Foulquie, saçmalık olarak tanımlamaya çalışır (Kolcu, 2010: 225). Jean-Paul Sartre'ın tanımına göre ise, varoluşçuluk insan yaşamını olanaklı kılan bir öğretilerdir. Her gerçeğin ve eylemin hem bir çevreye hem de bir insan özneliğine işaret ettiğini onaylar (Sartre, 1966: 24). Varoluş felsefesi terimi ilk olarak 1929'da Fritz Heinemann tarafından kullanılmıştır (Erdem, 2014:14) Varoluşçuluk geçmişte birçok yerde gözümüze çarpan bir duyarlılıktır fakat köklü bir karşı çıkma, bilinç düzeyinde bir uğraş durumuna yükselerek güçlenmesi ikinci Dünya Savaşı'nın ardından gerçekleşir (Kaufman, 2001: 8). Bireyler, savaş dönemlerinde yaşadıkları acılara bir başkaldırı niteliğinde kayıtsızlık hissine kapılmışlardır. Varoluşçuluğun çıkış noktasında evrensel bir ahlak yasasının reddi ve kaderciliğe boyun eğmeme durumu vardır. İnsan ırkına doğumundan itibaren biçilen 'toplumla uyumlu yaşama' ve 'yaşadığı toplumun inancına sarılma' durumu bu düşünce yapısının karşı çıktığı olgulardır. Varoluşçu düşünce sistemi, üzerine çalışmada bulunan yazarların dini inanışlarına göre iki kategoride incelenmektedir. Dini (Hristiyanlık) inanaşa sahip düşünürler arasında Sören Kierkegaard, Gabriel Marcel, Le Senne, Max Scheler, Karl Jaspers yer alırken ateizmi (tanrı-tanımazlık) benimseyenler arasında Martin Heidegger, Jean Paul Sartre ve Friedrich Nietzsche gibi isimler bulunmaktadır.

Varoluş felsefesi terimiyle ilk olarak 1929 yılında karşılaşılmış olsa da 'varoluş' kavramı daha önceki dönemlerde Sören Kierkegaard'ın çalışmalarında kullanılmıştır. Varoluş kavramı uzun bir tarihsel geçmişe sahip olmasına rağmen bir düşünce akımına dönüşmesi yirminci yüzyılı bulmuştur. Sürecin bu kadar net olarak ifade edilmesinin sebebi, insanlık tarihinin en sorunlu ve bunalımlı sürecinin yirminci yüzyıl olarak gösterilmesidir. Yüzyılı iki parçaya bölerek değerlendirdiğimizde yaşanan savaş ortamı, bireylerin günlük hayatta yaşadığı korkular, gelecek için yaşanan maddi kaygular gibi ilk elli yıllık dilimin belirgin korkularıyken; 1950'li yıllardan sonra teknolojinin gelişmesiyle daha farklı korkular ortaya çıkmıştır. Dünya nüfusunun artmasıyla birlikte hayatın her alanında görülen rekabet, yaşayabilmek için ekonomik güce sahip olma zorunluluğu, internet çağının başlamasıyla birlikte kişinin kendine ve yaşadığı topluma yabancılaşması gibi durumlar varoluş sorgulamasını arttırmıştır. Bireyin hayatının sistematik bir makine düzenine dönüşmesi nedeniyle kimsenin kendi hayatına karar verememesi, özgür iradesi ile karar verme yetisine sahip tek canlı olan insanın bu yetisini kısıtlamıştır. Bu durumun engel olduğu bireyselliğe erişememe, macera isteğine ket vurma ve hayattan beklentilerin giderek azalması depresif bir hava yaratarak insanları önüne geçilemez bir boşluk hissiyle karşı karşıya bırakmıştır. Bu boşluk hissi ve depresif atmosferdeki anahtar olgu bireyselliğin (kimliğin) yitirilip topluluk içerisinde bireysellikten uzakta, sürü psikolojisini benimseyen bireylerin oluşmasıdır. Varoluşu inceleyen ilk yazılı bulgular kutsal kitaplardır. İnsanların, insan dışı canlıların ve daha net bir ifadeyle 'yaratılanların' ilk olarak bu kitaplarda açıklamaya çalışıldığına vurgu yapılır. Bu düşünceyle varoluş bir şeyin ne olduğuyla değil, var olma sebebi ve var olma şekliyle ilgilenir. Varoluş kavramı canlı cansız bütün varlıkları nitelese de varoluşçu düşünceden söz ettiğimizde durum biraz daha farklılaşır. Bir yapı varoluşçu açıdan incelenmek istendiğinde o yapının iradesi ve seçme yetisi

olduğuna emin olunması gerekir. Buradan yapılacak çıkarım, iradesi olan ve seçme hürriyetine sahip canlının insan olduğu düşünülürse varoluşçu açıdan incelenebilecek biricik yapının da insan benliği olduğudur. Varoluşçu düşünürler bu durumu ancak kendini serbestçe seçen, kendi varlığını oluşturabilen, kendi kendinin eseri olan insan varoluş sahibidir şeklinde açıklarlar (Foulguie, 1997: 3). Emmanuel Mounier, varoluşçu düşünürleri bir ağaç benzetmesi üzerinden açıklamıştır. Bu ağaç metaforu ile birlikte varoluşçuluk felsefesine katkı sağlayan düşünürler yaptıkları çalışmalara göre ağacın kök, gövde ve dal kısımlarını oluşturmuşlardır.



Görsel 1: Varoluşçu Düşünce Ağacı (Mounier, 2007)

### 1.1 Søren Kierkegaard ve Varoluş

Søren Kierkegaard'ın eserleri Danimarka yerel lisanında yazılmış olduğu için asıl okunma ve değerlendirilme şansını başta İngilizce olmak üzere diğer dillere çevrildiği

yirminci yüzyılda bulabilmiştir. Bu denli bir gecikmeye rağmen varoluşçu düşüncenin öncüleri arasında gösterilmektedir. Varoluşçu düşünce, diğer bütün düşünce yapılarında olduğu gibi belli bir yaşanmışlık sonucu ortaya çıkmıştır. Kierkegaard'ın hayatı bu duruma örnektir. Babasının etkisiyle çocukluk dönemini Protestanlık düşüncesiyle geçirmiş ve otoriter bir düzende yaşamaya alışmıştır. Kopenhag'da doktorasını tamamladıktan sonra papazlık yapmaya başlayan Kierkegaard, kendisine dayatılan kalıplaşmış gerçeklikler nedeniyle istediği hayatı bir türlü yaşayamamıştır. Nişanlı olduğu kişiyle evlenme şansı bulamamış ve bu süreçte yaşadığı sıkıntılar yüzünden genç yaşta hayatını kaybetmiştir. Varoluşçu düşüncenin öncüleri arasında gösterilmesinin asıl nedeni, ölümünden önce yazdığı notların yayınlanmasıyla başta Almanya ve Fransa olmak üzere tüm dünyada yankı uyandırmaya başlamasıdır. Kierkegaard'a göre insanın yaşamakta olduğu hayat onun varoluşunu oluşturur. Ona göre varoluş; somut, öznel ve uyanık insanın yaşamıdır (Timuçin, 2001: 194). Yapılan seçimler, verilen kararlar, yapılan hatalar gibi insanın öz bilincine bağlı durumlar varoluşun oluşum sürecinde etkilidir. Kierkegaard, varoluşun saf akılla kavranamayacağını söyler. Bu düşünceye göre kavramlar üzerine yapılan tanımlar bireyselliği ortadan kaldırır ve bireysellik ortadan kalktığında insanın yaşam formu bir varoluş oluşturamaz (Cevizci, 2000: 557). Yaşam saf olarak insan yapısından bağımsız bir şey olarak düşünülmemiş, insanla yaşamın ortak bir paydada bulunduğu görüşü hâkim olmuştur. Teorik bilgi ile pratik bilgi farkı, felsefe ile varoluşçu düşüncenin ayrıldığı nokta durumundadır. Felsefe, varoluşçu düşüncenin ve dolayısıyla gerçek hayatın sorunlarından kaçışın sebebi olmaktadır. Nesnel bilginin insan hayatına bir yararı olmadığı ve yaşam sürecinde işimize yarayacak bilginin insan yaşamındaki pratiklerden elde edildiği söylenmektedir. Kierkegaard'a göre, rasyonalist sistemler gerçekliğin tümünü bir düşünce sistemi içerisine sıkıştırarak her şeyi akla indirger ve akıl dışındaki bütün her şeyi unutturur. Ona göre akli ve toplumu ön plana çıkaran bir felsefe kişiselliği, kişisellik ilkesi olan varoluşu, insanın varoluşunu meydana getiren öğeleri hiç dikkate almaz. Bunun için felsefe genel olana değil, özel olana, nesnel değil de öznel olana yönelmelidir (Cevizci, 2000: 557). Varoluş insanların düşündüğü değil yaşanan somut yaşamla ilgilidir. Bu nedenle bireyden bireye farklılık gösteren yaşamlar sebebiyle varoluşu sistematik bir şekilde incelemek ve bir kalıba yerleştirmek imkânsızdır. Yaşam pratiklerinin temelindeki olanak ve olasılık kavramları insanların benliklerini oluşturmalarına yardımcı olur. Kişi, yapmak istediklerini ve oluşacak çeşitli durumlarda ne karar vereceğini bilmek durumundadır. Varoluşun özündeki bireysellik ve benlik kavramları bu durumda kendini göstermektedir. Kierkegaard'ın bu kavramla bu kadar ilgilenmesinin sebebi, insanların ulaşabilecekleri en yüksek merteye olan ben olma durumuna erişebileceklerine inanmasıdır (Taşdelen, 2004: 72). Bireyin kendi varoluşunu tanımlaması imkânsızdır ve bu tanımlamayı sadece tanrı üzerinden yapabilir. Tanrı hem varoluşu sağlayan hem de kişiye özgü varoluş sınırlarını oluşturan bir kavramdır. Tanrının varlığının en önemli pekiştiricisi iman, insan için olmazsa olmazlardan biridir. Bireylerin yaşayacağı umutsuzluk, kaygı, korku gibi insana özgü durumlardan tanrıya yönelerek kurtulacağı düşüncesi hâkimdir. Kierkegaard, varoluşa göre Tanrı ve insan arasındaki bağı şu şekilde ifade eder:

*"İnsan özü gereği Tanrı ile sonsuz yüce varlıkla ilişkili olmak durumundadır. Çünkü insanın varoluş hali onun özünden uzaklaşmasının yani Tanrı'ya yabancılaşmasının bir*

*sonucudur. O halde insan bu dünyadaki seçimleri ile tekrar Tanrı'ya ulaşmak zorundadır. Bu durum onu sıkıntı ve umutsuzluktan kurtaracak tek şeydir." (West, 2005:202)*

## 1.2 Jean Paul Sartre ve Varoluş

Jean Paul Sartre'in varlık ve varoluş ile ilgili düşüncelerinin temelini insan ile diğer nesnelere farklılıkları oluşturur. Bu düşünceye göre bilince sahip ve kendini oluşturabilen yegâne varlık insandır. İnsanın canlı cansız diğer tüm varlıklardan farkı, önce varlığa sahip olup sonra kendisini oluşturmasıdır. İnsan berrak bir zihinle ve taze bir bellekle doğup seçtiği yaşantıya göre var olma biçimini belirler. Sartre'in varoluş düşüncesinde toplumsallığa karşı çıkma durumu en belirgin durumlardan biridir. İnsan topluma karışır ve sosyal olursa, sosyal değerlere bulanacağından gerçek insanın değersizleşeceği düşüncesi ortaya çıkar. Sartre'in varoluş düşüncesini Kierkegaard'tan ayıran temel nitelik bireyin kendini oluştururken tanrı gibi bir dış gücü etken olarak kabul etmemesidir. Bireyin kendisi ile alakalı her şey yine kendisi kaynaklıdır. Bu dünyaya bir şekilde atılmış ve kendisini oluşturmuştur. Sartre'in doğal düzen kavramının perde arkasında bireyin kendisini çevreden etkin bir şekilde soyutlaması yatar. Birey çevresinden soyutlanabildiği sürece kendisini yaratabilecektir. Varoluşçuluk düşüncesinin temelindeki bütün toplumsal kabullere, sosyal normlara ve gelenekselleşmiş yaşayışa karşı çıkma durumu burada da belirgindir. Sartre varoluşu, 'kendinde varlık' ve 'kendisi için varlık' olarak iki şekilde açıklar. Kendinde varlık, tek boyutlu ve neredeyse cansız varlıklara ait varoluşa benzer. Sadece yaratılmış ve herhangi bir şeyle herhangi bir bağlantı kurmamıştır. Kendinde kelimesi, bir yapının bilinçten ve öğrenimlerden bağımsız kendi halinde bir varoluşu anlatır. Sartre'a göre bu durum varlığın ne ise o oluşunu anlatır. Ona göre kendinde varlık, cansız nesnelere yükleneceği gibi canlı varlıklara da yüklenebilir. Yaşamında sorumluluk bilincinden yoksun olan bireyler nedensiz bir şekilde var olmaktadır. Bu düşünceyle yaşadığımız evren kendinde varlık kavramına en uygun örnektir. Sartre, kendinde varlık olgusunu 'Varlık ve Hiçlik' denemesinde anlatır. Sartre'in bu düşünceyle tanrısal bir yoktan var etme durumunu kabul edebileceğini düşünsek de ona göre yoktan yaratılma durumu imkânsız bir şeydir. Bu durumu Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi'nde şöyle açıklamıştır:

*"Eğer varlık Tanrı'nın karşısında var ise, bu onun kendi kendisine dayandırdığı ve tanrısal yaratılışa ait en küçük bir iz taşımadığı içindir. Yaratılmış olsa bile, 'kendinde-varlık' yaratılış ile açıklanamaz. Çünkü varlığını bu yaratılışın ötesinde veya dışında kazanmaktadır. Bu, varlığın yaratılmadığını söylemek aynı şeydir." (Sartre, 2010: 32)*

Sartre, kendinde varlık kavramını tanrıya bağlamasa da yaratma sürecinin kendi kendine oluştuğunu da söylememektedir. Yani bir varlığın meydana geliş sebebi tanrı olmadığı gibi kendi kendisinin eylemi sonucu olarak da oluşmamıştır. Varlığın oluşma nedeni kendisidir ve hiçbir etkileşim ya da etki olmadan tek başına var olmuştur.

Kendinde varlığın karşısında 'kendisi için varlık' bulunmaktadır. Kendisi için varlığın ayırt edici özelliği bilinç ve öğrenimle elde edilmesidir. Kendinde varlık canlı cansız bütün varlıklar



için geçerli bir durum olsa da kendisi için varlık bilinç sahibi olan ve düşünme yetisine sahip tek canlı olan insana özgü bir durumdur. Bilincin insana sağladığı sonsuz sayıda ve sonsuz şekilde değişme şansı onun varlığını oluşturmasını sağlar:

*“Bilincin kendinde var olma biçimi bütünüyle kendisi için var olmaktır. Bilinç, arı donuk olan bir şeyler dünyasıyla karşı karşıya gelen arı bir kendiliğindenliktir. Dolayısıyla, gerçekten de nesnelere cansız oldukları sürece bilincin etkisinden kaçarlardı. Nesnelere donuk olmaları onları korur.” (Sartre, 2010: 42)*

Kendisi için varlık, kendinde varlığın olumsuz ve onun karşıtı olduğu için önemlidir. Çünkü bir şeyi çürütmek veya karşı bir fikir beyan etmek de bilinç işidir. Bilincin kendine özgü bir içeriği bulunmamaktadır ve insanların düşünme yetileriyle elde edebilecekleri bir olgu durumundadır. Jean Paul Sartre, alanında eser veren diğer varoluşçu yazarlar tarafından tutarsız bulunarak eleştirilmiştir. Yaptığı yorumların çelişkilerle dolu olduğu ve zıtlık içeren kavramların bir arada kullanıldığından söz edilmiştir. Örneğin, tanrının varlığını yok saymanın bireyin kendini oluşturmasının ön koşulu olduğunu söylemekte fakat aynı zamanda bireyin kendi başına var olmadığını da vurgulamaktadır. Sartre’ın düşünceleri geleneksel inanış biçimlerinin aksine bir düşünceye sahip olmanın diğer düşünceleri tümünden reddetmek anlamına gelmediğini göstermektedir. Toplumsal ve siyasi olaylara karşı sorumluluk hissetmeyerek akla uygun davranışlar sergilemek yerine tamamen içgüdüsel bir yaşamı benimsemektedir. Eleştiri alan bir diğer konu da varoluşun din, ahlak, etik gibi kurallardan tamamen bağımsız olduğunu söylemesidir. Varoluş felsefesini özgür iradeye dayandırdığı için bir yaratıcıdan gelen emirlere uymanın felsefenin özüne aykırı olduğunu savunmaktadır.

### **1.3 Albert Camus ve Varoluş**

Nobel Ödülü sahibi Fransız sanatçı Albert Camus, aksini iddia etse de varoluşçu düşünceye yakın yazarlardan biridir. Dünya görüşü, babasını kaybettiği küçük yaşlarda hem eğitimine devam edebilmek hem de aile bütçesine katkıda bulunmak için çalışmaya başlamasıyla şekillenmiştir. Çağın getirdiği ekonomik sorunlar, savaş dönemi buhranları ve toplumdaki ahlaki sorunlar kişiliğinin gelişmesinde etkili olmuştur. Camus, 1900’lerin ilk yarısında komünist partiye katılmış ve çeşitli propaganda faaliyetleri ile ilgilenmiştir. Varoluşla ilgili genel görüşlerini ‘Sisifos Söyleni’ ve ‘Başkaldıran İnsan’ eserleriyle tanımlamak mümkündür. Sisifos Söyleni’nde intihar sorununu ele alarak bir diğer eseri olan ‘Yabancı’yı açıklar. Başkaldıran İnsan’da ise cinayet sorunuyla birlikte insanların başkaldırma problemine değinerek Veba eserini açıklamış olur. Fransız varoluşçu yazarların çoğunda görülen soyut bir anlatım yerine somut ve betimleyici anlatımı Camus de benimser. Doğadaki en değerli varlık olarak gördüğü insan ve insan hayatı ile insanın varoluşu diğer bütün sorunlardan daha önemlidir. Eserlerinin genelinde kendince tanımlama getirdiği ‘saçma’ kavramı önemli bir yer tutar. Onun düşüncesine göre saçma olan varlığın kendisi değil, insanların sahip olduğu bilinçtir.

Saçma, özü gereği bir kopuştur ve insanın yaşadığı dünyadan zihnen uzaklaşmasını anlatır. Camus'nün anlattığı konular varoluşçuluk düşüncesinin temel prensipleri içerisinde değerlendirilse de varoluşçu bir düşünür olmadığını savunmaktadır:

*"Hayır, varoluşçu bir sanatçı değilim. Sartre ile isimlerimizin yan yana anılmasına hep şaşırılmışızdır. Sartre ve ben kitaplarımızı gerçekten de birbirimizle tanışmadan önce yayınladık. Birbirimizi tanıdığımızda ise ne kadar farklı insanlar olduğumuzu anladık. Sartre tam anlamıyla bir varoluşçudur ancak benim düşünce ile ilgili yazdığım tek kitap Sisifos Söyleni'dir ve varoluşçu filozoflara karşı doğrultulmuştur."* (Lea, 2005)

Camus'nün günümüzdeki kapitalist yaşam tarzına yaşam tarzına yaptığı eleştirileri geçerliliğini sürdürmektedir. Özel hayatın ve insanların rızalarına bağlı olmadan içinde buldukları iş hayatının monotonluğu bireyi değersizleştiren bir yapıdır. Yaşanan bu düzende düşünceler hep geleceğe yöneliktir ama çoğu zaman düşünülen şeyler başarılmaz ve bu durum insan hayatının sonunu her gün biraz daha yaklaştırır. Bu yaklaşım Camus'nün saçma düşüncesine de kaynaklık eder. İnsanın ölümle ilgili düşünceleri dünya hayatının ne kadar yararsız olduğunun ibretlik bir vesikasıdır. Ölüm eğer kaçınılmaz bir durumsa buna karşı koymaya çalışmak yararsız bir çabadır. Yani genç yaşta ölmek ile yaşlı ve hastalık sahibi olduktan sonra ölmenin bir farkı yoktur. Camus, bu durumu *Yabancı'* da şöyle açıklamaktadır:

*"Ama herkes bilir ki hayat yaşamaya değmez. Aslına bakarsanız insan ha otuzunda ölmüş ha yetmişinde, pek önemli değildi. Çünkü her iki halde de pek doğal ki, başka erkekler de başka kadınlar da yaşayacaklardı, hem de binlerce yıl. Sözüün kısası, hiçbir şey böylesine açık değildi..."* (Camus, 2003: 55)

Camus'nün ölüm hakkındaki bu düşünceleri bir diğer toplumsal sorun olan intihar konusunu tartışmaya açmıştır. Ölüm kaçınılmaz bir son olarak düşünüldüğünde, intihar saçmayı kuvvetlendiren yegâne olgudur. Yaşam ve ölüm arasında fark olmadığını anladığımızda ortada kalan tek mesela zaman sorunudur. Yaşamın anlamsız olduğuna kanaat getirmekle yaşamaya değmez yargısını bildirmek farklı şeylerdir. Bu düşünceye göre yaşamak anlamsızdır ama yaşamaya değerdir. Bu sebeple de intihar saçmadır. Örneklerden yola çıkarak insan aklının dünya hayatını anlamaya çalışması ve genelde başaramaması da dünya hayatının saçmalığına örnek olarak gösterilebilir. Felsefe ve bilim farkı da burada ortaya çıkar. Genelde felsefecilerin yaptığı dünyayı algılama çabaları ve olguları açıklamaya çalışan bilim bu konuda yetersiz kalır. Camus'nün değindiği bir diğer konu da tanrı sorunudur. Ortada özgürlük sorunundan öte kötülük sorunu olduğuna inanır. İnsanların yaptıkları kötülüklerin sorumlusu olarak tanrıyı görür. Çünkü tanrının olduğu yerde tam olarak bir özgürlükten bahsedilemez. Tanrı, buyruğu altındaki insanların hareketlerinden sorumludur. Eğer kötülüğün ortaya çıkma sebebi olarak tanrıyı görmüyorsak tanrı söylendiği kadar güçlü değildir. Tanrı olmanın temelinde her şeye gücü yetme ve iradeyi yönlendirme durumu yattığı için ortaya varoluşla ilgili çelişkili bir durum çıkmaktadır.

## 2. Zeki Demirkubuz Sineması'nda Varoluşçuluk

Sinemanın felsefeyle ilişkisi diğer disiplinlerle olan ilişkilerinden daha derindir. Felsefi bakışın temelinde yer alan irdeleme olgusu, sinema metinlerinin okunması ve anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Felsefe, yerine göre bir metin çözümleme aracı, yerine göre -gerçeküstü bir kurgu olarak- olması gerekeni anlatan bir araç, yerine göre de düşünceleri sistematik hale getiren bir sistemdir. Varlığın incelenmesi kadar varlığı bilmenin de incelenmesidir (Oizerman, 1998: 161). Kimine göre özgürlük, kimine göre umutsuzluk, kimine göre saçma, kimine göre ise başkaldırıların felsefesidir (Bezirci, 1996: 7). Sinema içerisindeki varoluşu ararken varoluşun temel söylemlerini görsel metinlerde aramak gerekir. Bir hayat felsefesi olarak varoluşçuluk bireyi bir bütün olarak anlamaya çalıştığı için, metne bağlı hazırlanan sinema filmlerindeki bireyin durumu da varoluşçu sinemanın konusu olacaktır. Sinemaya varoluş penceresinden baktığımızda ekranda arayacağımız şey insan ve insana ait durumlardır. Sinema her şeyden önce somut bir yaratım süreci ve yaratım süreci için eyleme geçme mecrasıdır. Sanatın birincil işlevi olayları çözümlemek veya sonuca ulaştırmak değil onları betimlemektir. Bu yönüyle de çağdaş varoluşçuluğun sanat ile betimleme ve eyleme geçişte bulunduğu söylenebilir (Aksoy, 1981: 349). Varoluşçu etkiler ilk olarak Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçilik akımları çerçevesinde verilen eserlerde görülür. Rus yönetmen Andrei Tarkovski ve İsveçli yönetmen Ingmar Bergman varoluşçu felsefenin kader, ölüm, yabancılaşma gibi konularını işleyen auteur yönetmenlerdendir. Bir yönetmenin sinemasını anlayabilmek için Tarkovski'nin söylediği gibi yönetmenin yaşantısının eserlerine etkisini anlamak gerekir (Tarkovski, 1991). Auteur yönetmenler farklı bir üsluba ve konu yelpazesine sahip olan ve sinema filmlerinin üretim sürecine her aşamada katılan kişilerdir. Türkiye'de son yıllarda çıkış yapan yönetmenlerden Zeki Demirkubuz, sinemamızın auteur yönetmenleri arasında yer alır. Halıcılık yapan babasının Isparta'da dükkân açması üzerine bir süre Isparta'da yaşar ve sinemayla da orda tanışır. 1971 yılında gösterime giren Jilet Kazım filmini izlediğinde üzerine doğru gelen arabanın perdeyi geçip kendisini ezeceğini düşündüğünü belirten Demirkubuz, o film gösterilirken bazı salonlarda insanların perdeye doğru ateş ettiklerini duyduğunu belirtir. İzlerken canını yakan ilk filmleri Yılmaz Güney'in 'Baba' ve 'Hayat mı bu?' olarak gösterirken, aşk duygusunu ilk defa o filmleri izlediğinde hissettiğini söyler (Açıkgöz, 2006). Babası iflas ettikten sonra İstanbul'a göç ettiklerini belirten yönetmen, hayallerindeki İstanbul'un gerçeğine hiç benzemediğini ve gerçekliğin oldukça farklı olduğunu bu göç sırasında gördüğünü söyler.

*"Okulun verdiği takım elbiseyi, ayakkabılarımı giydim. En temiz halimleydim, pırıl pırıldım. İstanbul'a sokmayabilirler diye korkuyordum. Hep filmlerde görmüştüm ya. Topkapı'da babam bekliyordu. Otobüsten iner inmez çamura saplandım ve İstanbul büyüğü böyle bozuldu."* (Kızıldemir, 1997)

Yönetmenin eğitim hayatı siyasi düşünceleri ve faaliyetleri yüzünden sekteye uğrayarak geniş bir takvime yayılmak zorunda kalır. Hayatını genç yaşta siyasi düşünceleri göre şekillendirmesinde ortaokulu yatılı olarak okuması etkili olur. Bu süreç aynı zamanda aileden kopuşun ve kendi kendine yetebilme evresinin de başlangıcıdır. Yatılı okul dönemindeki

yardımlaşma, iş bölümü, ortak üretim gibi paylaşımı öğütleyen durumlar sol düşünceye sahip olmasına etken unsurlar olur.

Bu yardımlaşma olgusunu birlikte yaşadığı diğer çocukların da köy çocukları oluşu ve aynı kadere sahip olmalarına bağlar. Duygusal ve bencillikten uzak bir şekilde paylaşım yapabilen çocuklar olduklarını söyler. Bu durum yönetmene göre en net solculuktur. Daha sonra katıldığı bazı grupların içerisinde bu tip çıkarsız ortamlar bulamadığını söyler. Liseye İstanbul'da başlar ancak siyasi nedenler ile bırakmak zorunda kalır. Bu dönem eğitim hayatının önemli bir sekteye uğradığı görülür. Okulu bıraktığı için sektör farkı gözetmeden tekstil atölyeleri, krom atölyeleri, inşaatçılık gibi işlerde çalışır. Haksızlığa göz yummadığı için girdiği işlerde fazla barınmaz. İnşaat işlerinde çalıştığı dönemler hem kültür seviyesinin geliştiği hem de sanatçılığının temelini oluşturduğu zaman dilimi olur. Kendisi gibi inşaatlarda çalışan işçilere okuma yazma öğretmek o iş kolunda da bir paylaşım ortamı yaratır. Bu süreç içerisinde siyasi görüşleri keskinleşerek uç noktadaki gruplara katılım gösterir (Kızıldemir, 1997). 12 Eylül 1980'de yaşanan askeri darbe sırasında henüz reşit olmamasına rağmen örgüt üyeliğinden idam isteğiyle yargılanıp üç yıla mahkûm olur. Hapiste geçirdiği zamanda türlü işkencelere uğradığını açıklar. Hapis dönemi onun için dünya edebiyatı ile tanışma ve yönetmenlik kariyeri boyunca klasiklerden beslenme sürecini başlatmış olur. Tolstoy, Dostoyevski, Stendhal ve Balzac gibi isimlerin klasiklerini okuyarak kendisine yeni bakış açıları kazandırır. Hapis hayatı sona erdikten sonra siyasi bir suçlu olarak görüldüğü için en yakınları tarafından bile dışlanır. Bu durum Zeki Demirkubuz için sanatçı olma eşliğidir. Kendisini ifade şansı bulamaması ileride yapacağı filmler için motivasyon kaynağı olur. Yaşanan süreçte babasının iflasları devam ettiği için ekonomik zorluklar yaşar. Kardeşleri küçük yaşta olduğu için eve katkıda bulunamadığından annesinin son birikimleri ile işportacılığa başlar. Türkiye'nin birçok şehrinde işportacılık yaparken daha sonra filmlerinde de anlatacağı gibi ucuz otellerde konaklar. Bu konaklamalar esnasında düşünmeye ve yazmaya devam eder. Dışarıdan lise bitirme sınavlarına girerek mezun olur. İstanbul Üniversitesi-İletişim Fakültesi'ni kazanır. Yazdığı öyküleri okutacak birilerini ararken Zeki Ökten ile tanışır. 'Ses' filminde Zeki Ökten'in asistanlığını yapar. Sonraki senelerde Yılmaz Atadeniz, Yavuz Özkan, Tuncay Baytok, Ferdi Tayfur ve Tomris Giritlioğlu gibi isimlerin de asistanlığını yapar (Öztürk, 2006). Zeki Demirkubuz'un varoluşçu düşünce ile kesiştiği nokta, yaşadıklarının ve okuduklarının etkileriyle eserlerini bireylerin iç dünyalarının yansımalarından üretmesidir. Radikal Gazetesi'nden Fatih Özgüven, yönetmenin tarzı ile ilgili:

*" Artık rahatlıkla sadece 'toplumcu gerçekçi' diyemediğimiz, Zeki Demirkubuz gibi en iyi örneklerini yapan yönetmenlerin bize 'başka bir şey de olduklarını' düşündürdükleri hikâyeler bunlar. Günümüz Türk toplumundan sahneler ve/ama toplumsal gerçekçi hikâyelerin sadece dışarıdan dayatılan bir 'gerçekle' cebelleşme hikâyesi olmadığını, bireyler arası gerilimi de hesaba katmak gerektiğini düşünen filmler." demiştir. (Özgüven, 2014).*

Varoluşu oluşturan temaların arasında yaşadığı hayattan sıkılmak, acı çekmek, acıya alışmak ve neredeyse acıdan zevk almak ön plana çıkmaktadır. Bireyi inşa eden, yaşadığı

acılar ve o acıların kişiye kattıklarıdır. Zeki Demirkubuz'un ilk eseri olan C Blok'tan itibaren bu temalara sıkça rastlanmaktadır. Karakterler yaşadıkları iç sıkıntıları nedeniyle normalde yapmayacakları hareketleri yaparlar.

Buldukları şehirlerde uzun saatler boyunca sebepsizce dolaşarak varoluş sıkıntılarının dışavurumunu yaşarlar. Yönetmenin sanatçılığının inşa sürecinde çocukluktan kalan yaşadığı bu tip sıkıntılar bulunur. Asistanlığı bırakıp yönetmen olmaya karar verdiğinde Isparta'daki çocukluk döneminde yaşadığı iç sıkıntılarının kendisini 'oluşturduğunu' söyler. Isparta yazlarının tuhaf sıcağı ve kuruluşundan bahseder. Gündüzleri şehirde kimse yok gibidir, herkes evine çekilmiştir. Kuruluktan kaynaklanan aşırı tozun nefes almayı zorlaştırdığını ve insanı bezdirdiğini söyler. Bu duruma rağmen içi sıkıldığından evde oturmaktan kaçınır ve kendisini sürekli sokağa atar. Tek başına boş sokaklarda ve tarlalarda gezmeye başlar. Daha sonra okuluna gider ve kalabalığın kendisini tükettiğini düşünür. Kalabalık içinde ıssız kalır ve bir duvarın üzerine oturarak insanların geliş gidişlerini izlemeye başlar. O sırada iki çocuğun top oynamaya başladığını görür. Bir süre oynadıktan sonra sıcaktan hareket edemez hale geldiklerinde top oynamayı bırakırlar. Top yavaş yavaş sekerek okulun duvarına çarparak durur. Yönetmen önce topa sonra çocuklara bakar. O an içime değişik bir acı çöktüğünü söyler. Acıyla ilk olarak o gün tanıştığını düşünür. Ona göre dünyadaki en büyük acı budur. Çünkü sebebi yoktur ve sebebi olmayan bir şeye neden diye sormadığımızı belirtir. İç sıkıntıları yaşamasının nedenleri arasında yaşadığı ve kurtulamadığı hapsolme durumu önemlidir. Zeki Demirkubuz sinemasında varoluşçu düşüncenin yoğun olarak görüldüğü filmler, Karanlık Üzerine Öyküler adını verdiği Yazgı (2001), İtiraf (2001) ve Bekleme Odası (2003) üçlemesidir. Üçlemenin ilk filmi Yazgı, Albert Camus'nün Yabancı kitabından uyarlamadır. Üçüncü film Bekleme Odası ise yönetmen tarafından Dostoyevski'ye ithaf edilmiştir. Bekleme Odası'nın başrolünde kendisi olsa da filmin otobiyografik olmadığını söyler. Yönetmenin gençlik yıllarında okuyup hayranı olduğu kitapları birebir uyarlamak yerine, yerelleştirerek küçük dokunuşlarda bulunduğu görülür.

## 2.1. Yazgı

Albert Camus'nün 'Yabancı' eserinden uyarlanan Yazgı, yönetmenin tutkularından arındırılmış tekdüze bir yaşamın diğerlerinden hiçbir farkı olmadığına değinen ve varoluşçu öğeler içeren bir filmidir. Kitaptaki ana karakter Mersault, filmde karşımıza Musa olarak çıkar. Musa bir gümrük firmasında çalışan ve annesiyle yaşayan sessiz, sıradan bir adamdır. Musa bir sabah annesinin uykusundan uyanmadığını fark eder. Öldüğünü anlamıştır fakat evin kapısını çeker ve işine gider. Arkadaşlarının uyarılarına rağmen eve gidip annesine bakmadan o günkü işini tamamlar. Eve gittiğinde kadının öldüğünden emin olmasına karşın bir şey yapmaz. Ertesi sabahı bekler ve kahvesini içer. Romanda Mersault karakteri annesiyle birlikte yaşamamaktadır, kadın çok uzak olmayan bir bölgede ihtiyarlar yurdunda kalmaktadır ve orada ölmüştür. Mersault annesinin yanına gider fakat tabutu açmalarına gerek olmadığını söyler. Görevli kendisine kahve getirir ve Mersault keyifle içer.

*“Sütlü kahveyi içtim. Bu kez canım sigara içmek istedi. Ama duraksadım. Çünkü anamın önünde içilip içilmeyeceğini bilmiyordum. Düşündüm taşındım, bu bana hiç de önemli gelmedi. Bir sigara verdim kapıcıya. Karşılıklı içtik” (Camus, 2003: 9)*

Annesinin ölümüne karşı tepkisizliği Musa'nın çevresi tarafından yargılanmasına yol açar. Çevresindekilere göre üzülmesi ve ağlaması gerekir. Fakat Musa annesini seviyor olsa da bu ölümün doğal olduğunu kabul etmiştir.

Bu nedenle normal yaşantısına devam eder. Yaşamının rutinini bozmadan en sevdiği iki şey olan kahve içmeye ve televizyonda eski Türk filmlerini izlemeye devam eder. Kapı komşusu Necati kendisini aldatan metresinden intikam almak için plan yapmaktadır ve Musa'dan yardım ister. Musa düşünmeye gerek duymadan kabul eder. Ona göre yardım etmek ile etmemek arasında da bir fark yoktur. Bir süre sonra iş yerinden arkadaşı Sinem ile ilişkileri başlar. Sinem kısa bir süre sonra evlenmek ister. Musa hemen kabul eder. Sinem kendisini sevip sevmediğini sorar, Musa sevmediğini belirtir. O halde neden evleneceğini sorduğunda evliliğin önemli bir karar olmadığını düşündüğünü, eğer çok istiyorsa istedikleri zaman evlenebileceklerini söyler. Evlenirler. Bir gün Musa'nın işi erken biter ve eve erken gelir. Geldiğinde Sinem odada çıplak şekilde uyumaktadır ve banyoda biri vardır. Musa ayakkabılıkta erkek ayakkabısı olduğunu fark eder. Bir süre bakar ve sonra sessizce evden çıkıp gider. Bu konu hakkında Sinem'e hiçbir şey sormaz ve hiç kimseye bir şey söylemez. Farkında, fakat tepkisizdir. İş yerine gidip evde gördüğü ayakkabıların patronuna ait olduğunu anladığında tepkisizliği sürer. Onun tepkisizliği verilmiş bir kararın ötesinde kaçınılmaz olarak kabul edilmiş bir durum gibidir. Aldatılmaya ya da ölüme karşı tepki verip evleneceği kişi ile ilgili titiz davransa bile yine de sonucu değiştiremeyeceğini düşünmektedir. Bu yüzden hiçbir şeye tutku duymaz. Onun varoluşunda, diğer insanların önemseydiği birçok şeyi son derece sıradan bulma durumu vardır. Komşusu Necati'nin intikam planına ortak olur ama kendisi aldatıldığında hiçbir tepki vermez. Ona göre diğer olayda ilgi çekici bulduğu bir yan vardır ve kendini buna dâhil etmek içinden gelir. Fakat kendi evliliğinde tepki vereceği bir durum olduğunu düşünmemekte, hissetmemektedir. Patronu, Musa'dan çocuğunun bilgisayarına bakması için evine gelmesini rica eder. Musa kabul eder. Eve gider, çocuğa yardımcı olur. O sırada patronun karısının telefonda biriyle tartışıp ağladığına tanık olur fakat belli etmeden çıkıp gider. O çıktıktan sonra kadın ve çocuk evde ölü bulunur. Suç Musa'nın üzerine kalır. Musa mahkemede kendini savunma gereği duymaz ve senelerce hapis yatar. Yargılanmadan önce tek sorduğu, annesinin ölümüne üzülmemekten mi yoksa iki kişiyi öldürmekten mi hüküm giyeceğidir. Annesinin ölümüne karşı tepkisizliği ve soğukkanlılığı mahkeme heyetine onun cinayet işleyecek bir yapısı olduğunu düşündürmüştür. Patronu aradan dört yıl geçtikten sonra suçunu itiraf ettiği bir mektup yazıp intihar eder. Musa salınmadan hemen önce savcı kendisiyle konuşmak ister ve odasına çağırır. Musa'nın umursamaz hali ilgisini çekmiştir ve aralarında geçen konuşma sırasında, Musa'nın özgürlük ile esaret arasında bile bir fark görmüyor olması karşısında şaşkınlığını gizleyemez. Musa kendisine haksız yere verilen cezayı hiç itiraz etmeden çekmiştir. Bunun yanı sıra ailenin öldürülmüş olması da umurunda değil gibidir. 'Çocuk öldürmenin iyi bir şey olduğunu mu düşünüyorsunuz?' sorusu karşısında 'Çocuk için iyi değildir tabii. Ama öldüren için iyidir.'

görüşünü öne sürmesi insanın varoluşunda suça olan yatkınlığı belirtmektedir. Filmde karakterin adının “Musa” olarak seçilmesi, tüm insanlığın yükünü çeken Musa peygambere yapılan göndermedir.

Filmin son repliği de bu görüşü destekler.

*“Peki, bütün insanlık ikiyüzlülük mü yapıyor?”*

*“Daha da beteri. İnsan olmanın bütün yükünü benim gibilerin omzuna yıkıyorlar.”*

Demirkubuz’un filmlerinde yoğun olarak işlediği yalnızlık teması bu filmde de belirgindir. İçe kapanıklığın kaçınılmazlığı, iletişimsizlik, televizyon izlemeye düşkünlük ve intihar kavramları diğer filmlerinde olduğu gibi Yazgı’da da sıkça işlenmiştir. İlişkilerin gerçek bir bağla yürümeyip hepsinin karşılıklı çıkara ve hazza dayandığını savunan yönetmen, karakterleri de bu yüzden güven içeren ilişkiler kuramayan kişiler olarak tasarlamıştır. Filmde belirgin olarak üzerinde durulan söylem, kişilerin özünde erdemli davranmaktan ne kadar uzak olduğu, kötü ve uygunsuz olana varoluş olarak oldukça yatkın olduğudur. Erdem, ahlak, vefa gibi kavramlar insanların bencil yanlarını törpüleyip toplumda var olmaya karşı gösterdikleri çaba sonucunda kazandıkları sahte kimlikten fazlası değildir. Musa suçsuzken bile aslında sırf özümüzde yer alan bu bencillik ve ahlaka aykırı tutumumuzdan dolayı aslında hepimizin suçlu olduğunu düşünür. Elimizde olmadığını düşündüğümüz konularda bile aslında yapabileceğimiz pek çok şey vardır fakat yaradılışımızda yatan ilkel dürtülerimiz bizi aksine inanmaya iter. Varoluşçuluğun, her iyinin içinde biraz kötü, her kötünün içinde biraz iyi olduğu söylemi burada karşımıza Musa’nın suçsuz yere hapis yatarak aslında kendi varoluşunun sonucunda tepkisiz kaldığı her şeye karşı kendi kendine ceza veriyor olması şeklinde çıkar. Cinayeti işlememiş olması ona göre suçsuz olduğu anlamına gelmez ve kendini savunmaması da tam olarak bundan dolayıdır. Cezasını çekip eve döndüğünde eski yaşamına devam eder, karısına hiçbir şeyin hesabını sormaz ve kendisine ait olmayan çocuğa bile tepki vermez. Musa’nın var olma sancıları sona ermeyecektir. Bunun farkında olduğu için sessizliğini sürdürür.

## 2.2. İtiraf

İnşaat firmasında çalışan ve gelir düzeyi yüksek olan Harun yalnız çıktığı iş seyahatinde huzursuzdur. Kendisini yaşadığı sosyal ortama ait hissedemez. Eşi Nilgün ile telefonda konuşur fakat aralarında iletişim sorunu olduğu görülür. Harun en sonunda Nilgün’ün haberi olmadan eve döner. Döndüğünde yatağa uzanır ve Nilgün’ü bekler. Nilgün’ün eve gelir gelmez telefonda bir oteli araması dikkatini çeker. Aldatıldığını anlar ama o gece eşine hiçbir şey belli etmez. Bir yandan Nilgün ile arasını düzeltmek isterken, bir yandan da Nilgün’ün bu aldatmayı itiraf etmesini bekler. Ama beklediği itirafın asla gelmemesi onu Nilgün ile yüzleşmeye zorlar. Nilgün’ün bir türlü ihanetini itiraf etmemesi ve bunun üstüne Harun ile birlikteliğini noktalamakta ısrar etmesi Harun’u çileden çıkarır. Öfke nöbetlerine kapılır. Bir an karısının ayaklarına kapanırken hemen sonra onu öldürmeye

kalkar. Yaşadığı bu karışık durumlar işleri daha da karmaşık hale getirir. Nilgün onu aldattığını kabul etmemeye devam eder fakat artık inkâr da etmemeye başlamıştır.

Bir gece Harun Nilgün'e saldırır ve Nilgün de en sonunda patlama yaşar. Aralarındaki şiddetli tartışmada, başından beri mağdur olarak gördüğümüz Harun'un belki de Nilgün'den bile suçlu olduğunu anlarız. Yıllar önce Nilgün, Harun'un en yakın arkadaşı Taylan ile birlikteyken Harun, Nilgün ile ilişki kurmuştur. Uzun bir süre sessiz kalan Taylan en sonunda bunun ağırlığına daha fazla dayanamayarak intihar etmiştir. Harun bunun altında ezilmektedir ve ilk defa kendini bu kadar suçlu hissetmektedir çünkü uğruna arkadaşına ihanet ettiği kadın da artık onu istemez. Harun'un iç hesaplaşması ve vicdanı için zorlu bir dönem bu noktada başlar. Nilgün, kendisini terk eder. Sevgilisinin yanına taşınır. Harun günlerce aynı kanepeden kalkmadan oturur. Sonunda intihar eder ama ölmez.

Hastanede tedavi görüp taburcu olduğunda biraz toparlanmış gibidir. Suçluluk duygusu ile Taylan'ın ailesinin evine gider ve her şeyi itiraf eder. Aile bunun üzerine kendisini kovar. Harun vicdanını rahatlatmak için gittiği evden kovulunca kendini tam bir sıfır noktasında bulur. Bu duruma karşın kısa bir süre içinde her şey onun için normale döner. Çünkü artık durumu olduğu gibi kabul etmeye karar vermiş, sebeple de rahatlamıştır. İş arkadaşının ailesine yemeğe gider. Nilgün'ün kendisini terk etmesinin ardından aylar geçmiştir. Arkadaşının eşi, Nilgün'ün çok kötü bir durumda olduğunu anlatır. Nilgün'ün birlikte gittiği adam evlidir, adamın kızı bu birlikteliği öğrenince babasına çok ağır şekilde mektup yazıp intihar etmiştir. Adam baskılara dayanamayıp Nilgün'ü terk etmiştir ve Nilgün bir gecekonduda yaşamaktadır. O da kendi sıfır noktasına ulaşmıştır. Harun'un maddi durumu iyi olmakla birlikte, ikisinin de kaybedecek hiçbir şeyi kalmamış gibidir. Harun bir baraj inşaatı için doğuya gidecektir. Birkaç kez Nilgün'ün yaşadığı gecekondunun etrafında dolandıktan sonra bir gece kapısını çalar. Nilgün hamiledir. Hiçbir şey olmamış gibi otururlar ve Harun, Nilgün'den gideceği yere kendisiyle gelmesini ister. Nilgün hem mağdur hem mağrurdur. İçinde bulunduğu kötü şartlar ve maddi manevi düşüşü göz önüne alındığında yıkılmış bir kadın olması beklenirken, o en kötü şekilde de olsa kendi kararlarını vermiş olmanın mağrurluğunu yaşar gibidir. Taylan ve Harun ile birliktelikleri sırasında hiçbir zaman kendisi olamamış gibidir. Özellikle Harun'un maddi gücü onu kendi hayatını kurmaktan alıkoymuştur. Filmin en başındaki "mağdur koca" imajı, gerçeğin açığa çıkmasıyla birdenbire değişir. Varoluşçuluğun, her iyinin içinde bir kötü olması söylemi burada en net şekilde karşımıza çıkar. İnsanın doğasında belirgin şekilde yatan kötülük, mantıklı ve mutlu birliktelikler kurmaya ve sürdürmeye çoğu zaman engel olmaktadır. Tüm şartlar, mutlu olmak için uykunken bile, insanın varoluşundaki tatminsizlik ve kötü, acı olanı seçmeye yatkınlık kendini gösterir.

Zeki Demirkubuz'un tüm filmlerinde ağırlıklı olarak kullandığı iletişimsizlik, ölüm, ayrılık, vicdan, çaresizlik temaları üçlemede birçok kez karşımıza değişik metaforlar aracılığıyla çıkar. Yazgı'da patronun intiharı, İtiraf'ta daha yoğun şekilde kendini gösterir. Önce Taylan, sonra Nilgün'ün camdan atlama girişimi, ardından Harun, sonra adamın küçük kızının kendini öldürmesi, çaresizliği ölümle sonlandırma isteğini hat safhada verir.



Harun'un, "acı çekmek önemli değil ama neyin acısını çektiğini bilmemek kahrediyor insanı" sözü varoluşçuluğun, mutsuzluğun somut bir sebebi olmayabileceğinin oldukça etkili bir söylemi niteliğindedir. Taylan'ın intiharı Nilgün'ü kaybetme korkusuna kadar Harun için o kadar önemli olmamışken, olaylar Nilgün ile ayrılık noktasına gelince kendini suçlu hissetmeye başlar. Yine varoluşçuluğun vicdan teması burada ön plana çıkar. Kişinin sıfır noktasına ulaşabilmesi için vicdandan bağımsız hareket edebilmesi gerekir ama çoğu zaman insanların bunu başarması çok zordur. Her şeyin kaybedildiği noktada, ulaşılan katharsis ile kişi nihayet vicdanından ayrı düşünüp değerlendirmeye başlar. Fakat hala son derece bencildir. Harun'un Nilgün'ün evine gidip kendisiyle gelmek istemesi Nilgün'e acımasından ileri gelmez. O sıfır noktasından yukarı çıkmayı arzulamaktadır. Nilgün'e olan düşkünlüğü ne şekilde bakılırsa bakılsın kendisi içindir. Birisi sıfır noktasına ulaşmanın hazzını kendi içinde yaşıyorken diğeri sıfır noktasını reddeder ve hayatındaki mutlu olma amacını geri kazanmaya çalışır. Harun'un çabası sürdükçe, Nilgün'ün de pasif direnişi sürmeye devam etmektedir. Usun bu bencilliği, şüphesiz yeni yıkımlara sebep olacaktır ama kişi bunu düşünmez. Çünkü o her şekilde sonunda mutsuz olacağını kabul etmiştir.

Ve mutsuzluğu kabullendiği için, doğru seçimler yapmak artık umurunda değildir. Benliği ona göre özgürdür ve bu yüzden o an içinden ne geliyorsa onu yapmayı seçer. Varoluşçuluk felsefesi de temelde kişinin, vicdan, ahlak gibi kavramlardan arınıp, bencil dürtüleriyle davranmaya meyilli olduğunu öne sürmektedir.

### **2.3. Bekleme Odası**

Ahmet, Dostoyevski'nin Suç ve Ceza romanının filmi yapmak isteyen bir yönetmendir. Hayatından memnun olmadığı umursamaz ve huzursuz hareketlerinden anlaşılmaktadır. Bunun somut bir sebebi yok gibidir. Kız arkadaşı Serap onun bu hallerini başka bir kadına bağlayarak kendisine sorar ve Ahmet, başka bir kadın olmadığı halde var olduğunu söyler. Hatta bir tanışma hikâyesi uydurur. Karşısındakinin tekdüze düşünceleri onu öylesine yormaktadır ki Serap kendisini terk ettiğinde bile izlemekte olduğu televizyondan başını kaldırmaz. Evden hiç çıkmaz. Yaptığı tek şey kendisinin bile inanmadığı senaryosunu devam ettirmektir. Asistanı olabildiğince dinamik ve işe hazır şekilde kapısını çaldığında pesimist enerjisini kıza da bulaştırır ve bu filmde vazgeçmeyi düşündüğünü söyler. Asistanı Elif de Serap gibi bunun nedenini özel hayatına bağlar ve kendisini teselli etmeye çalışır. Ahmet ise Elif'in bu haliyle adeta eğlenircesine ona olayın tam tersini anlatır. Serap tarafından aldatıldığını, bunu öğrenince de kendisini kapı dışarı ettiğini söyler. Bu onun için aslında içler acısı bir durumdur. Çünkü Ahmet durumun anlattığı kadar basit ve yüzeysel olmasına yönelik şiddetli bir arzu duymaktadır. Fakat iç sıkıntısının ifade edilemeyecek, ifade edilse bile çözülemeyecek bir durumdan ileri geldiğini bilmektedir. Kendince varoluş sancıları çeker ve bunu kimsenin anlamayacağından emindir. Elif, uzun yıllardır Ahmet'in de tanıdığı biriyle birlikte. Adam bir gün kapısını çalar ve Elif'in onun etkisinde kaldığı için hayatında hiçbir sorun yokken bile kafaya takacak bir şey bulan tatminsiz birine dönüştüğünü söyler. Elif'in hayatından çıkmasını ister. Elif ise aksine Ahmet'e yaklaşmakta, onu kendine yakın görmektedir. Ahmet, Elif ile birlikteliğe başlar ve bunda bir sakınca görmez. Bu süreçte filmi

için oyuncu seçmesi gerekmektedir. Birkaç gece önce bahçesine giren bir hırsız yakalamış ve gitmesine izin vermiştir. Filmi için bu çocuğa ulaşmak ister. Polise hırsız ihbarında bulunur ve suçlu listesinden kendisine ulaşarak iş teklifi yapar. Çocuğun adı Ferit'tir. Bir süre birlikte prova yaparlar, Ahmet umutlu gibidir. Fakat o günlerde Elif de kendisini duygusuzlukla suçlayarak terk eder ve eski sevgilisi Kerem'e döner. Ardından Ferit'i bulmak için evine gittiğinde çocuğun hapse girdiğini öğrenir. Her şeyin üst üste gelmesiyle birlikte filmde vazgeçer. Bir süre sonra kapısını oyuncu seçmeleri için gelen bir kız çalar. Ahmet kızı filmin iptal olduğunu söylemediği için suçluluk duyar ve kızı içeri davet eder. Bu davet ile birlikte ilişkileri başlar. Aradan bir süre geçmiş ve Ahmet'in yeni bir senaryoya başlamış olduğunu görülür. Bu filme olan inancının da ne kadar olduğu meçhuldür çünkü her zamanki iç sıkıntısı ve var olma çabası aynı şekilde devam etmektedir. Onun için "vicdan, ahlak" kavramları önemsiz görünür. Filmin genel atmosferi düşünülecek olursa her sahnenin başlı başına varoluşçuluk göndermesiyle dolu olduğunu söyleyebiliriz. Bekleme Odası, Demirkubuz'un başrolde kendisinin rol aldığı filmidir ve belki bunun da etkisiyle Ahmet karakterinin içinde bulunduğu rehabet durumunu oldukça gerçekçi şekilde işlemeyi başarmıştır. Diğer filmlerinde olduğu gibi iletişimsizlik ve televizyona olan düşkünlük burada da ön plandadır.

İçine kapanık bir yönetmen profiliyle kendi filmine bile yeterince inanç duymayıp hiçbir değere inanmayan biridir. Kendisine dert yanmaya gelen Kerem'in kız arkadaşıyla, kız onun için önemli bir noktada bile olmadığı halde birlikte olması, kendisi yüzünden intihara kalkan Serap'ı merak etmemesi, oyuncularını ve asistanıyla ilişki kurması ve kız eski sevgilisine geri dönerken tepki bile vermemesi, toplumsal ve vicdani değerleri önemsemediği söylemini verir. Fakat yine de bunu tamamen vicdani yoksunluk olarak değerlendirmek doğru değildir. Eve girmeye çalışan hırsızın karşısına silahla çıkması en azından kendi özel alanına verdiği değerini göstergesidir. Hırsıza bir şey yapmadan gitmesine izin vermesi vicdan unsurunun varlığına gönderme sayılabilir. Onun derdi kendi iç dünyasıyla ve attığı her adım varoluşunu sorgulaması demektir. Üçlemenin diğer filmlerinde de ortak olan intihar teması, Yazgı ve İtiraf'a kıyasla çok daha az yer alsa da yine de vardır. Sıkılganlık durumu İtiraf'ta karşımıza gerekli tüm şartlara sahip bulunduğu halde tatmin olmamak şeklinde; Yazgı'da tam anlamıyla bir pasif direniş ile Bekleme Odası'nda, yapmakta olduğu işte başarılı olacağına dair inançsızlığı yüzünden hayatında geri kalan şeylerden de hiçbir keyif alamama durumu olarak çıkar. İnançsızlık, hepsinde bir şekilde vardır. Yazgı'da tüm seçimlerin aynı kapıya çıkacağından kesin olarak emin olan bir adamın tutkulara olan inançsızlığı; İtiraf'ta Harun karakterinin Nilgün'süz bir hayatta mutluluğun var olacağına ihtimal vermemesi ve Nilgün'ün bağımsız olmadan seçeceği herhangi bir yolda yaşantısından tatmin duyabileceğine olan inançsızlığı gibi. Hayatlarında çıkmaz girdiklerini düşünen karakterler bir an gelip intihara meyillenmektedir. Hayata karşı başkaldırı sayabileceğimiz intihar savı varoluşçuluk felsefesinde önemli bir yer tutar. Önemli varoluşçu yazarlardan Albert Camus, Sisifos Söyleni adlı eserinde intiharın üzerinde yoğun şekilde durur. Camus, Başkaldıran İnsan adlı eserinde de isyan ve katlanılmazlık temalarını başarılı şekilde işler. "Kimdir başkaldıran insan?" - "Hayır diyen biri.." (Camus, 1985: 11).

## Sonuç

Sinemanın felsefeyle olan ilişkisi hareketli görüntünün keşfinden hemen sonra başlar. Bu ilişkinin temelinde anlamlandırma ise süreci yer alır. Sinema kuramcılarında Rudolph Arnheim, fotoğraf ve sinemanın mekanik yolla üretilen görüntüler olduğu için sanat olmadığı yönündeki görüşlere karşı çıkar. Bu karşı çıkışı bir ressamın gerçeği çizdiği anda onun sınırlarından, bakışlarından, değerlendirmelerinden ve ellerinden çıkmış olmasının sanat eseri olmasını engellemediği örneği ile açıklar. Felsefenin insan yaşamını açıklamaya çalışan doğası sinemaya neden sonuç ilişkisi çerçevesinde yansır. Felsefenin incelediği konular sinemada görsel bir hale gelerek ortadaki sorunsal değerlendirilir. Sinemayla felsefenin kesiştiği önemli durumlardan biri idealize etme çabalarıdır. Felsefenin her zaman sorgulayan ve ideale ulaşmaya çabalayan yapısı, sinemanın belgesel filmler haricindeki iyiyi ve olması gerekeni gösteren senaryolarıyla örtüşür. Felsefenin ucu açık ve sonradan eklemeler yapılabilecek eklektik yapısı sinemadaki karşılığını iki şekilde bulur. Serim-düğüm-çözüm anlatısına sahip popüler filmlerde genellikle seyircinin hayal gücüne bırakılan bir durum yoktur. Filmi yapımcıları kurguladıkları hayali evrende bir şablon belirleyerek seyircinin üzerine düşünmesine gerek kalmayacak bir yapı oluştururlar. İkinci durumda ise sinemayla felsefenin bağı daha net hissedilir. Bağımsız sinema adı verilen ve büyük yapımların çatısı altında gerçekleşmeyen filmler felsefi söyleme daha uygundur. Bu tip filmler büyük prodüksiyonlara göre daha minimal bir çerçevede gelişir. Oyuncu seçiminden kullanılan ekipmanlara kadar her şey filmin yapısını belirler. Bu yapıdaki filmler göstermekten ve söylemekten çok hissettirmeyi amaçlar. İnsan yaşamı içerisinde önemsiz görülen detaylardan yola çıkılarak genel bir varoluş sorgulaması yapılır.

Sinema ile felsefe arasında incelenen konuların sınıflandırılması açısından benzerlikler görülür. Sinemadaki türlere benzer bir şekilde felsefe de kendi içinde sınıflanır. Çalışma kapsamında varlık Felsefesi (ontoloji) temel alınarak varlığın ne olduğu ve varlık diye bir şeyin olup olmadığı sorgulanmıştır. Sanat eserinin oluşabilmesi için toplumdan beslenmesi gerekir. Felsefi düşünceler de aynı şekilde var oldukları toplumların sorunların sonucunda ortaya çıkar. Dünya savaşları, açlık ve salgın hastalıklar bireyi yaşadığı topluma yabancılaştırarak içine kapanmaya zorlamıştır. Gelecek adına yaşanan bu karamsarlıklar insanların makine düzeninde çalışmaları ve bireyselliklerini yitirmeleri nedeniyle birey olmaktan çıkmalarına neden olur. Kierkegaard, Sartre, Camus gibi yazarlar çalışmalarında bireyin iç dünyalarına eğilerek genel geçer kuralların bazı insanlar için geçerli olmadıklarını vurgularlar. Toplumun sahip olduğu ahlaki değerler ve gelenekler başta olmak üzere dini dogmalar da bu tip insanlar için önemsizdir. Her zaman için bir varoluş bunalımı yaşarlar. Bu sorunun sinemadaki karşılığı ise minimal hikâyeleri konu eden bağımsız sinemada görülür. Sinema filmi çekmek kolektif bir çalışma olmasının yanı sıra filmin yapımcısına/yönetmenine kendi tarzını yansıtmaya fırsatı veren bir mecraadır. Sinemacılar, toplumun içinde yaşayan ve toplumdan beslenen sanatçılar oldukları için kendi yaşayışlarını eserlerine yansıtırlar. Auteur yönetmenler adı verilen bu sinemacıların Türkiye'deki önemli temsilcilerinden biri Zeki

Demirkubuz'dur. Çocukluk döneminde yaşadıkları ve siyasi düşüncesinin ülkenin politik durumuyla şekillenmesi bir sanatçı olarak eserlerine yansımıştır.

Demirkubuz filmografisinde varoluşçuluk düşüncesinin en net görüldüğü filmler 'Karanlık Üzerine Öyküler' adını verdiği Yazgı, İtiraf ve Bekleme Odası üçlemesidir. Sartre, Camus ve Kierkegaard gibi yazarlardan esinlenerek hazırladığı filmlerinin içeriklerini yerelleştirilerek serbest uyarlamalar yapmıştır. Üçlemenin tüm filmlerinde Camus'nun Sisifos'una gönderme yapılır. Karakterler ne kadar yol alırlarsa alsınlar daima başladıkları yere dönerler. Döngü bir şekilde sürmeye devam eder. Yabancı romanının karakteri Mersault'un ve onun Yazgı filmindeki karşılığı Musa; kayıtsızlığı, İtiraf'taki Harun'un dönüp dolaşıp kendini Nilgün'ün yanında bulması, Bekleme Odası'nın Ahmet'inin kadın-sigara-senaryo üçgenine devam etmesi bu döngüsellikğin göstergesidir. Olaylar olup biterken televizyon daima açıktır. Kanallar değişse de izlenenler aynıdır. Televizyonda aslında sisifosun güncel bir parçasıdır. Bir kaçış aracı olmaktan çok iletişim sorunları yaşayan kişilerin bir parçası haline gelmiştir. Arka planda izlenen Yeşilçam filmlerinin en çok tekrarı verilen filmlerden seçilmesi de tesadüf değildir. Harun karakteri diğerlerinden farklı olarak bu döngüyü kırmak için çok çabalasa da sonunda o da pes eder ve kendisiyle barışır. Her bir karakter kendi hayatlarındaki varoluş izlerini sorgulayarak döngüyü daima başa sardırır. Çünkü varoluşçuluğa göre Sartre'ın dediği gibi varoluş özden önce gelir. İnsanın bencil oluşu ve mutluluğu salt kendisi için arayan ikircikli varlığından bağımsız bir şekilde özünü şekillendirebilmesinin bir yolu yoktur. Bu kasıtlı olarak belirlenmiş bir durumdan değil, düşünme yetisine sahip olan her zihnin döngüyü devam ettirmeyi gayri ihtiyari benimsemiş ve kabullenmiş olacağından ileri gelir. Doğum ve ölüm dışında keskin hatlarla meydana gelen hiçbir şey yoktur. Arada yaşanan tüm olaylar ne şekilde gelişirse gelişsin yine her şey her zaman doğumla başlayıp ölümle son bulacaktır. Varoluşçuluğu benimsemiş yazarların buna dair farkındalığı pek çok şeye tutku duymayı zorlaştırır. Sisifos durumu her gün tekrar başlayıp her günün sonunda sona erecekse gün içinde yapılan seçimler aslında insanın yaşamını döngü açısından etkilemeyecektir. Her durumda kesin olan tek şey döngünün kaçınılmazlığıyken suyun akış yönünü değiştirmeye yönelik onca çabanın varoluşsal açıdan hiçbir önemi olmayacaktır. Sisifos sonsuzdur.

### Kaynakça

- Açıkgöz, Esra, (2006). "Zeki Demirkubuz ile Görüşme", Cumhuriyet Pazar Eki, 3 Eylül 2006
- Aksoy, Ekrem, (2013). Yazın İle Felsefenin Eylemde Buluşması, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları
- Bezirci, Asım, (1996). Varoluşçuluk, İstanbul, Say Yayınları
- Bochenski, Joseph Maria, (1997), Çağdaş Avrupa Felsefesi, İstanbul, Kabcacı Yayınevi

- Camus, Albert, (2003). Yabancı, İstanbul, Can Yayınları
- Cevizci, Ahmet, (2000). Paradigma Felsefe Sözlüğü, İstanbul, Paradigma Yayınları
- Erdem, Haluk, (2014). Karl Jaspers Felsefesine Giriş, İstanbul, Bilge Kültür Sanat
- Jeanine Delpech'in 1951 yılında Albert Camus ile gerçekleştirdiği kişisel iletişim: Fransa, Albert Camus: Lyrical and Critical Essays, Les Nouvelles Littéraires Gazetesi
- Kaufmann, Walter, (2001). Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Kızıldemir, Güldal, (1997). "Sinemanın Yalancı Oğlu",  
<http://www.zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=31>. Erişim Tarihi: 25.09.2016
- Kolcu, Ali İhsan, (2010). Edebiyat Kuramları, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınevi
- Mounier, Emmanuel, (2007). Varoluş Felsefelerine Giriş, İstanbul, Yeni Alan Yayıncılık
- Oizerman, Theodor Ilyich, (1998). Felsefe Tarihinin Sorunları, İstanbul, Toplumsal Dönüşüm Yayınları
- Özguven, Fatih, (2014). "Köksüz", <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/fatih-ozguven/koksuz-1182229/> Erişim Tarihi: 20.09.2016
- Öztürk, Semire Ruken, (2006). Kader: Zeki Demirkubuz, İstanbul, Dost Kitabevi Yayınları
- Sartre, Jean Paul, (2010). Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi, İstanbul, İthaki Yayınları
- Semire Ruken Öztürk'ün Ekim-2006'da Zeki Demirkubuz ile gerçekleştirdiği kişisel iletişim: İstanbul, Beni Korkutan, Bana Acı Veren Belirsizliktir, Türk Sinema Araştırmaları
- Simon, Lea, (2005). "Was Albert Camus an Existentialist?", <http://www.camus-society.com/albert-camus-existentialism.html> Erişim Tarihi: 12.12.2016
- Tarkovski, Andrey, (1991). Mühürlenmiş Zaman, İstanbul, Afa Yayınları
- Taşdelen, Vefa, (2004). Kierkegaard'ta Benlik ve Varoluş, Ankara, Hece Yayınları
- Timuçin, Afşar, (2001). Düşünce Tarihi, İstanbul, Bulut Yayınları
- West, (2005). Kıta Avrupası Felsefesine Giriş, İstanbul, Paradigma Yayınları.

## Kitap İncelemeleri

*Sinefilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk... - Serdar Öztürk*

İnceleyen: Burak MEDİN

Sinefilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk  
Serdar ÖZTÜRK  
Heretik Yayınları, Ankara 2016, 165 s.  
ISBN: 978-605-83762-7-4

Klasik (geleneksel), çağdaş (modern) ya da postmodern anlatı sinemasının yönetmeni, izleyiciyi film-metin içine davet eder. Yönetmenin bu davetle izleyiciden istediği anlatı sinemalarının kendine özgü özellikleri bağlamında ya duygusal bir katılımdır ya da entelektüel de denilen düşünsel bir katılımdır. Esasında bu katılım film-metin ekseninde ya romantik-duygusal ya da düşünsel-filozofik bir yolculuğa daveti ifade etmektedir. Bu bağlamda "*Sinefilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk*" adlı eserinde Öztürk de izleyicisini entelektüel bir katılıma davet eden *Auteur* Yönetmen gibi okuyucusunu düşünen ve düşündüren filmler ekseninde *SineFilozofik* bir yolculuğa davet etmektedir.

Sinefilozofik bu yolculuk Ingmar Bergman'ın, *Bir Evlilikten Manzaralar* (1973, *Scener ur ett aktenskap*) adlı filmiyle başlar. Filmde empatik ve duygusal özelliklere sahip olan Marienne'in ve rasyonel, soğuk ve ironik özelliklere sahip olan Johan'ın sürdürmeye çalıştıkları evliliklerinin anlamı üzerinden sinema ile felsefe ilişkisine yönelik sorular sorulur. Öztürk'e göre Bergman'ın bu yapıyı sinema felsefesiyle ilgili temel sorulara işaret etmektedir. "*Sinema ile felsefe arasında nasıl bir ilişki kurulabilir? Bergman'ın filminde olduğu tarzda bir evlilik ilişkisi mi? Eğer öyle olacaksa evliliğin koşulları nasıl olacaktır? Johan'ın koşullarını belirlediği bir evlilik mi? Yoksa Marienne'nin kendi kaçış hattında kendisine ait dünyada kurduğu bir evlilik mi? Bu birliktelik duygunun, duyumun, duygulanışın, tutkuların olduğu sinema ile kavramların, rasyonelitenin, entelektüelliğin baskın olduğu felsede arasında nasıl sağlanacaktır?*"

Öztürk, bu sorular ekseninde okuyucusuna bir izlek sunarak sinema felsefe ilişkisi üzerine odaklanmakta ve çalışmasını sinema felsefesi bağlamında bir yöntem kitabı olarak konumlandırmaktadır. Kitap boyunca yazar düşünen ve düşündürten çeşitli film-metinlerden karelerle, en sonunda Kurosawa'nın *Düşler* adlı filmi özelinde *SineFilozofi* olarak yazarın kavramsallaştırdığı bakış açısıyla sinema felsefesinin kökenlerini bulma arayışına girişmekte ve *SineFilozofi*'nin anlamı üzerine tartışma yürütmektedir. Film üzerine düşündüğümüzde filmin bizatihi kendisinin de düşündüğünü, izleyicinin filmle karşılaşma anlarında birtakım dönüşümlere uğradığını kabul etmemiz gerektiği üzerinde duran Öztürk, bu karşılaşma

anlarıyla sinematografik imaj dünyasına giren izleyicinin bu imajlardan etkilendiğini ve bu imajların beden üzerinde bir titreşim yarattığını ifade etmektedir. Bu karşılaşma anları büyük önem taşımaktadır. Bedenimizde titreşim yaratan imajlardan hareketle felsefi kavramlara yöneldiğimizde ise film dünyası ile felsefe dünyası arasında bir ilişki kurulabilir. Bu ilişki yazara göre iki dünyaya içkin özellikler ve kendine özgü formlar bağlamında gerçekleşir. Bu nedenle çalışma boyunca ele alınan filmlerdeki kareler ve Kurosawa'nın filmi filmin dışından değil, içinde yapılan yolculukla anlaşılmaya çalışılmıştır. Böylece Öztürk yeni bir bakışla okuyucusunu filmle söyleşmeye, bedenin sinematografik imajlarla karşılaşma anlarına ve bu karşılaşma anlarından hareketle sinema dünyasıyla felsefe dünyası arasında kurulabilecek bir ilişkiye odaklanmaya davet etmektedir.

Jean-Luc Godard'ın *Hayatını Yaşamak* (*Vivre sa vie*, 1962) adlı filminde Nana ile filozof, filozofik bir diyaloga girer. Filozofun konuşmalarından hareketle düşünmenin ne anlama geldiğini muhakeme etmeye başlayan Nana birden gözlerini izleyicisine çevirir. Yazarın deyişle tereddütlü, çelişkili ve utangaç olan bu bakış düşünmediğimiz göstergesi niteliğindedir. Böylece film bu bakış aracılığıyla izleyicisinden düşünmesini talep etmektedir. Yazar da aynı Godard'ın bu bakışla inşa etmiş olduğu anlamda olduğu gibi bizleri sinematografik imajlarla düşünmeye ve sinema deneyiminin ne olduğu üzerine sorular sormaya davet etmektedir. İmajlarla ve/veya sinematik imge üzerinden düşünmenin son derece afallatıcı ve şaşırtıcı bir deneyim olduğunu vurgulayan Öztürk, böylece felsefe ve sinema arasında kurulabilecek olan ilişkinin "*düşünme üzerinde düşünme konusunda*" önemli potansiyeller barındırdığını ifade etmekte ve sorular sormaya devam etmektedir: "*Sinema olarak adlandırdığımız deneyim nasıl bir deneyimdir? Film ve felsefe arasında nasıl bir ilişki vardır? Filmler felsefe yapabilir mi? Sinema ile düşünce arasında nasıl bir ilişki bulunabilir? Sinemadaki oyuncular doğrudan kameraya baktıklarında öteki izleyiciler arasında özel olan bize mi yoksa tüm ötekilerin de içinde yer aldığı bizlere mi bakmaktadırlar? Bu bakışının sinema izleme deneyiminde yarattığı anlamlar nelerdir?*"

Çalışmasında sinema felsefesinin kökenleri üzerine tarihsel bir yolculuk yapan yazar 1980 öncesi ve sonrası sinema felsefesi çalışmalarına odaklanır ve bu bağlamda Hugo Münsterberg'den, Eisenstein'den, Epstein'den, Faure'den, Bazin'den, Deleuze'den, Wittgenstein'dan, Bergson'dan, Benjamin'den ve Morin'den beslenir. Bu bölümde teorik bir çerçeve çizilir ve düşünürlere ilişkin çeşitli kavramlar sorulan sorulara cevap bulmak amacıyla ele alınır ve tartışılır.

*SineFilozofi* kavramı yazarın deyişle "*sinemanın düşünce yönünü vurgulayan Epstein'in Fotojeni, Faure'un Sineplastik kavramı, Deleuze'ün sinemanın duyumla çalışan düşünce olduğuna yönelik saptaması, Badiou'nun sinemanın düşündüğüne dair argümanları ile Frampton'un Film-zihin ve Film-düşünce kavramlarından*" esinlenilerek üretilmiştir. *SineFilozofi* de sinema merkezde yer almakta, sinemanın imajlar dünyası üzerinden felsefe de düşünmekte ve düşündürmektedir. Felsefe alanında yapılan tartışmalar ve üretilen fikirler *SineFilozofi* için önem taşımaktadır; fakat Öztürk'e göre bu SineFilozofik bakış açısının felsefenin basit bir türevi ve aracı haline gelmesine indirgenmemelidir. SineFilozofik bakış, sinema ile felsefe arasında hiyerarşik bir ilişkinin varlığına inanmaz, bu çerçevede bu hiyerarşik olmayan ilişkiyi ortaya çıkarmayı

amaçlar. Bu bakış, filmi sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi anlamının bir aracı olarak görmemektedir. *SineFilozofi'* de araçsal bir bakış yerine felsefeyi ve esasında felsefe olan filmi tartışmanın merkezine alan amaçsal bir bakış söz konusudur. Çalışmada Kurosawa'nın *Düşler* adlı filmi ele alınırken aynı felsefik bakış açısı merkezde yer almakta, filmin anlamı, ne yapmak istediği SineFilozofik bir bağlamda yazar tarafından okuyucuya verilmeye çalışılmıştır.

Öztürk, çalışmasında ele aldığı filmleri izlemeyi ve izlenenler üzerinde düşünmenin bizatihi kendisini filozofik bir eylem olarak görmektedir. Ona göre filmlerin kendisi dünyadaki birçok soruna felsefi tarzda yaklaşabilme ve imajlarla düşünebilme fırsatını veren meseleleri kendisine konu edinmektedir. Çalışmasında Kurosawa'nın filmi merkeze oturtmasının gerekçesi de yazara göre düşünce-yoğun iletilerle karşılaşabilme beklentisidir. Düşünce-yoğun iletiler filmin imajlar dünyası üzerine izleyicisine filozofik bir bakışla düşünebilmesine ve böylece filmi tekrar inşa edebilmesine olanak tanımaktadır. Fakat filozofik bir bağlamda filmle söyleşmek, sadece imajlar dolayımından geçerek filme sorular sormakla ve imaj dünyası üzerine düşünümle öyle kolay gerçekleşecek bir edim değildir. Filmle karşılaşan ve temas eden izleyicinin felsefi ve sanatsal temasları yazara göre büyük önem taşımaktadır. Konumlanma noktalarımızı çeşitlendirmek ve yeni bakış açıları üretmek de filmle söyleşmek ve düşünmek açısından yapılması gerekenler arasındadır. Öztürk de çalışmasında adı geçen film anlatıları ve *Düşler* adlı düşünce-yoğun filmi ele alırken konumlanma noktalarını çeşitlendirmeyi ve metinlerarası bir dönüşü edimselleştirmeyi denemektedir.

İdeoloji, film-metinlerde iş başındadır. Yazara göre düşünce-yoğun filmler aracılığıyla ideolojinin işleyişi daha görünür kılınabilir. Tek bir düşünce-yoğun filmle değil, merkezin etrafına ideolojik öğelerin baskın olup olmayışına bakılmaksızın farklı filmler yerleştirilebilirse filmi daha iyi okuma ve düşünme olanağına sahip olabiliriz. Hem düşünce-yoğun filmle hem de ideolojinin yoğun işlediği filmle yapılacak bu çapraz okuma, film-metinlerde görülmeyenleri görme ve analiz edebilme fırsatını izleyicisine sunabilir. Böylece film içinde yolculuk SineFilozofik bakışla mümkün olabilecek; örtük olan anlam mantıksal, rasyonel ve analitik bakışın ötesinde sezgisel ve tefekkür edici bakışla görünür kılınabilecektir.

Öztürk'ün çalışmasıyla ilgili son söz olarak şunları söyleyebiliriz: Felsefe filmin önemli yönlerini ortaya koyabilme potansiyeli taşıırken, film de felsefeye kendisini ve kendine özgü soruları yeni bakış açılarıyla düşünme fırsatı sunabilir. Felsefi tartışmalar düşünen filmlerin dolayımından geçerek daha farklı alanlara uzanabilir ve sınırlarını zorlayabilir. Böylece bu diyalektik ilişki felsefi düşünüşü ve sinematik imajı daha ileri bir biçime dönüştürebilecek, çok katmanlı yorumların üretilmesine olanak tanıyacaktır.



*Sinema Sanatı – Élie Faure*

*İnceleyen: Fırat Osmanogulları*

Sinema Sanatı

Yazar: Élie Faure

Kitabın Özgün Adı: De la cinéplastique

Derleyen ve Çeviren: Metin Gönen

Es Yayınları, İstanbul: 2006, 118 s.

ISBN: 975- 8716-65-4

Élie Faure bir sanat eleştirmeni, bir sanat tarihçisi... Sinema karşısında büyüleniyor; sinema onda büyük bir coşkunluk yaratıyor. Faure bu büyülenmeyi ve coşkunluk hissini yazılarında şiirsel bir dille ifade ediyor. Ama aynı zamanda 'sine-plastik', 'sinemim' gibi kavramlar da üretiyor. Felsefenin kavram yaratma ve kavramlarla işleme meselesi olduğu Deleuze'den yola çıkarak vurgulandığında Faure'un filozof yönü de açığa çıkıyor. Yani o, *Sinema Sanatı*'nı derleyen ve çeviren Metin Gönen'in kitaba yazdığı önsözde de vurguladığı gibi bir Şair-Filozof...

O, plastik kavramını "insan gücünün bütün araçlarıyla hareketli ya da durağan biçimi ifade etme sanatı" (37) olarak ele alıyor. Dolayısıyla sinema için sine-plastik kavramını üretmesi (her ne kadar sonraları bu kavrama ilişkin tereddütlerini ifade etse de) sinemanın biçimsel özelliğine, onun uyumu, dengeyi ve ritmi algılama ve algılatma tarzına gönderme yapmakta. Şarlo ise onun gözünde en büyük sine-plastik deha: bir sinemim ustası... Yarattığı kendine özgü mimler ile evreni sine-plastik bir şiir olarak inşa ediyor. Şarlo sinemanın görsel bir senfoni olarak üretiminin en gelişmiş örneği... Görsel bir senfoni olarak sinema... Sinemayı bu şekilde ifade etmesi Faure'un şiirsel anlatımının yalnızca bir örneği. Evet, sinema tıpkı bir orkestra gibi farklı enstrümanlara sahip: kamera, kadraj, mim, aydınlatma, ses, montaj vb. Bununla birlikte nasıl ki kendi başlarına müzikal bir form yaratamayan notalar uyumlu, ritmik ve dengeli olarak düzenlendiğinde anlamlı bir bütün oluşturuyorsa, tek başına anlam ifade etmez görünen mimler, görüntüler vb. de uyumlu, ritmik ve dengeli olarak düzenlendiğinde anlamlı bir bütün oluşturuyor: Bir film ya da sinemanın kendisi.

Görüntülerin uyumlu, ritmik ve dengeli birlikteliği düşünceyi üretiyor. Sinema bizi "daha az yanılısamalardan oluşan bir dünyanın bilincine" (66) yönlendiriyor. Aynı zamanda gözle görülemeyen ayrıntıları ve devinimleri seyirciye sunma becerisiyle teleskopik ve mikroskobik bir işlevi de yerine getiriyor. En önemlisi de bütün bunları konuşmalar ya da yazılı bir metin ile değil görüntülerle gerçekleştiriyor ve böylece asla tükenmeyecek yeni ve zengin bir dil ortaya koyuyor.

Faure, üst-insanı müjdeleyen Nietzsche'nin Zerdüş'tü gibi sinemayı da yeni ve üstün sanat olarak müjdeliyor. Ama ekliyor da: "Sakin olun daha zamanımız var. Sinema henüz başlıyor" (62). Diğer bütün sanatlardan üstün, onlara ayrı ayrı benzeyen, onlardan ayrı ayrı

beslenen ama onları kapsayan; onlardan fazlası. Bir teklik, ayrı ayrı benzerliklere rağmen bir benzemezlik hali atfediyor sanki sinemaya: Sinema, sadece sinemadır. Başka bir şey değil. Faure, sinemanın evrensel diliyle beraber kitlelerle bütünleşeceği (filmin diyalog etrafında değil, imajın etrafında üretilmesi; halkın görsel olarak eğitilmesi ve sadece ekonomik çıkarlar peşinde koşan yapımcılardan uzak durulması koşullarıyla) ve “binlerce enstrümandan oluşan, duyarlılığın, anlayışın, eylem halindeki kalabalıkların ortak orkestrası” (96) olacağı beklentisini fazlasıyla taşıyordu. Oysa, belki de kitapta yer alan metninde Deleuze’ün belirttiği gibi, “Sinema kitleleri gerçek bir düşünce öznesi yapmak yerine, kalabalıkların yabancılaşmasına ve yığınların aptallaşmasına kullanıldı” (100-101). Faure’un sinemayı müjdelemesinden aşağı yukarı kırk yıl sonra Jean-Luc Godard’ın *Hafta Sonu* (Week End, 1967) filminin kapanış jeneriğinde “SİNEMANIN SONU”nu ilan etmesi tam da bu sebepten olabilir mi?

Her şey bir yana, Faure yazılarıyla günümüz film çalışmalarında akademiye büyük ölçüde hâkim olan hissiz, analitik bakışa karşı alternatif bir coşkunculuk ve şiirsellik ortaya koyuyor. Bir film karşısında hazzı, coşkuyu ve duygulanımı yadsımamayı öğretiyor. Peki, akademik olanla şiirsel olan, kuramsal olanla coşkun olan birlikte yürüyemez mi? Bu birlikteliğin yolu, öyle görünüyor ki Faure’dan geçiyor.

Son olarak şunu da söyleyelim: *Sinema Sanatı*, Elie Faure’un 1920’lerde ve 30’larda yazmış olduğu, sırasıyla ‘Sine-Plastik’, ‘Şarlo’, ‘Sinemanın Büyüsüne Giriş’ ve ‘Sinemanın Çağrısı’ adlı dört makalesinden oluşuyor. Bunların yanı sıra, kitapta yer alan, Gökhan Erkılıç’ın yazdığı önsöz, Metin Gönen’in ‘Elie Faure, Bir Şair-Filozof’ adlı sunuşu ve ‘Faure, Godard ve Düşünen Sinema’ adlı kapanış yazısı ile Deleuze’ün ‘Sinema ve Düşünce’ başlıklı kısa ama etkili metni Faure’un makalelerini tamamlar nitelikte.

*Roy Armes- Sinema ve Gerçeklik*

*İnceleyen: İclal CAN*

Sinema ve Gerçeklik / Tarihsel Bir İnceleme

Yazar: Roy Armes

Kitabın Özgün Adı: Film and Reality / An Historical Survey

Çev. Zeynep Özen Barkot

Doruk Yayıncılık, İstanbul 2011 (1. Baskı), 273 s.

ISBN: 978-975-553-541-8

## **Sinema Tarihinde Gerçekliği İncelemede Üç Farklı Perspektif**

Tarih boyunca sanat, edebiyat ve felsefenin temel meselelerinden bir olan gerçeklik, film sanatında da sinemanın icadından beri süregelen bir tartışma konusu olmuş ve sinema dışsal gerçeklik ile yakın bir ilişki içerisinde incelenmiştir. Bunun başlıca nedenlerinden birinin

sinemanın görsel ve işitsel katmanları aynı anda içerisinde bulunduruyor olması olarak belirtilebilir. Öte yandan sinemayı tarihsel süreci içinde ele almak da çoğu zaman kısıtlı kronolojik yöntemlerle sınırlı kalmış ve birçok boyut göz ardı edilmiştir. Tam da bu noktada Roy Arnes tarihsel incelemeyi sinema sanatı ve gerçeklik ilişkisi üzerinden kurmuş ve sinemada gerçekliği 'gerçekçi sinema', 'yanılsama sineması' ve 'modernist sinema' başlıkları altında üç temel yaklaşımla ele alarak sinema tarihini sinemanın sanatsal boyutlarıyla ele alarak gerçeklik meselesi üstünden incelemiştir. Böylelikle film çalışmalarında önemli yer tutan iki meseleyi tek kitapta incelenme fırsatı bulmuştur.

Kitabın yazıldığı tarihte (1974) yaklaşık seksen yıllık bir geçmişe sahip olan sinema sanatını tarihsel olarak üç ayrı çizgide ele alan ve bunları belirli bir perspektife oturtan Arnes, sinema tarihini konu edinen diğer kitaplardan bu yönleriyle farklılık gösteriyor. Bu sayede tüm sinema filmlerinin tek bir estetik bakış açısı yerine, üçlü bir perspektifle değerlendirilebilmesine katkıda bulunmak istediğini kitabın giriş bölümünde belirtiyor. Bu üçlü perspektifi kurmasında Peter Wollen'ın *Sinemada Göstergeler ve Anlam* kitabında Charles Peirce'ün göstergenin boyutlarını belirtti, ikon ve simge olarak ayırdığı üçlü kategorisini sinemaya uygulamasının tetikleyici olduğunu öğreniyoruz. Giriş bölümünde aynı zamanda kitabın içeriğine dair önemli ipuçları vererek ilgilendiği 'gerçeğin ortaya çıkarılması', 'gerçeğin taklit edilmesi' ve 'gerçeğin sorgulanması' şeklinde üç sinemasal yaklaşımdan söz ediyor.

İlk olarak gerçeğin ortaya çıkarılması yaklaşımını ele aldığı gerçekçi sinema bölümünde Arnes sinema tarihinden isimler ve örneklerle konuyu pekiştiriyor ve bunun için okuyucuyu sinemanın icadının ilk yıllarına götürerek tartışmayı Lumière Kardeşler ve George Méliès üzerinden başlatıyor. Çoğu ortak kanı gibi Arnes da Luis Lumière'i gerçek vakaları inceleyen ve cinéma-vérité ekolü ile daha yakın tutarken, Méliès'in 'sinemayı bütün sanatların bir tür karışımı olarak' (30) gördüğünü ve film hilelerini kullanarak sinemaya ilk kez seyirlik boyut kattığını düşünerek realizm ve formalizm tartışması içerisindeki yerini belli eder. Bu tür ikiliklerde kategorilere ayırma kullanışlı gözükse de bugün bu tip tartışmaları kesin çizgilerle ayırmak biraz yapay kalıyor. Martin Scorsese'nin bir seminerde bahsettiği gibi, söz konusu iki yönetmenin de aynı yöne gittiklerini fakat farklı yolları seçtiklerini hesaba katarsak gerçeklik meselesinin ortak olduğunu fakat değişik yorumlamalara ve şekillendirmelere açık bir şekilde anlam aradığından bahsedebiliriz. Ayrıca Arnes bu bölümde sinemanın gördüğünü olduğu gibi kaydetme gücünden bahsederken elbette belgesel sinemaya yer veriyor ve belgesel sinema düşüncesinin endüstriye kabul ettirdiğini söyleyip özel olarak teşekkür ettiği Flaherty'e ve politik ve kültürel devrim yaşamış yönetmenleri barındırmasıyla Flaherty kadar coşkuları olmasına karşın propaganda işlevli filmlerle sınırlı kalan Sovyet sineması ile özellikle Vertov ile cinéma-vérité'ye ve sesli belgesel dönemine değinmeden geçmiyor. Öte yandan, gerçeğin ortaya çıkarılması yaklaşımı içerisinde Stronheim'ın, onun geleneğini geliştiren kişi olduğu düşünülen Renoir ve şiirsel gerçekçiliğinin ve Rossellini'nin yeni-gerçekçiliğinin de yer alarak dünya sinemasında gerçekçi sinema örneklerinin ele alındığı kitabın bahsedilen bu ilk bölümünde diğer tarihsel kitaplardan farklı olarak Lumière'den

1950'lere dek süren tüm bu gerçekçilik anlayışını değiştirdiğini düşündüğü televizyon gerçekçiliğine yer vermiştir. Özellikle isimlerine yer verdiği Peter Watkins ve Kenneth Loach'ın sinemadaki gerçekçilik anlayışına değişiklikler kattığını savunduğu televizyon gerçekçiliği başlığı ile ilk bölümü noktalar.

İkinci bölümde gerçeğin taklit edilmesi yaklaşımını incelediği yanılısma sinemasından bahsediliyor. Bir diğer deyişle, gerçeklikle doğrudan, müdahale etmeden kurulan bağlantı yerine görünenin bir taklidi ya da benzerini sunmak üzerine tartışılıyor. Bu durum Hollywood'u ortaya çıkartmıştır ve Arnes'a göre böylece de dünya çapında bir eğlence endüstrisi gelişimi harekete geçmiştir ve bunun gerçeklikle ilişkisi hakkında 'bu gelenekte sinemanın başlıca amacı anlatsal işlevi olarak görüldüğünden, aracılık edilmemiş bir biçim içindeki gerçeklik anlamını yitirir. Anamlı olan gerçeklikten çok gerçeğe benzerliktir, fakat bir yanılısamayı güçlendirmesi açısından aracın gücü diğer ikisinden de önemlidir' (11) der. Gerçeğin yeni yaratımlar ve kurmaca için bir taklit unsuru olduğunu anlattığı bu bölümün en temelinde Hollywood sineması yer alıyor denilebilir. Başlangıçta Hollywood'un temellerinin atılması ve gelişmesini konu ederken, film tekniklerine ve dramatik yapılarına da yer verdiği 'Griffith ve Dramatik Film', türü konu ettiği 'Komedyenler' ve 'Disney ve Canlandırma', 'Bir Film Türü Olarak Western', Hollywood'un endüstriyel anlamda detaylarına daha fazla yer verdiği 'Stüdyo Çağı', Hollywood söz konusuken bahsetmeden olmayacağını düşündüğü 'Yıldız Oyuncular', 'sanatının yanılısma haline gelen gerçeklik ve yanılısmanın gerçekliğe dönüşümü problemi etrafında döner' (178) dediği Hitchcock'a yer verdiği 'Hitchcock ve Hollywood'da Yazarlık' ve son olarak okuyucuda Hollywood sineması hayranlığı olduğu hissini pekiştirdiği 'Hollywood'un Mirası ve Etkisi' alt başlıklarıyla bu bölümü tamamlıyor.

Üçüncü bölümde ise modernist sinema ana başlığı altında gerçeğin sorgulanması yaklaşımı ele alınıyor. Bu kısımdaki temel mesele yüzeysel gerçekliği nakletmek ya da taklit etmek yerine, görünen gerçekliğin arkasına bakmakla ilgilidir. Bu noktada sinema sanatı fikirlerin dışavurumu için çok önemli bir araçtır. Sinemanın imkânları kullanılarak yapılabilecek şeylerin sınırsızlığı söz konusu olduğundan modernist fikirler kendini doğurur, filmlerde kendine özgü uzam-zamanlar yaratılır. Arnes da modernizmi diğer sanat dallarıyla olan ilişkilerinden de örnekler vererek film sanatına bağladığı 'Filmin Uzam-Zaman Potansiyeli' alt başlığıyla başlıyor üçüncü bölüme. Sonrasında bahsettiği kısımlarda dışavurumculuk ve gerçeküstücülük kavramlarını detaylıca irdeliyor fakat Arnes'ın bu modernist hareketler için çok da olumlayıcı konuşmayacağını 'bu terimlerin yalnızca tuhaf ve fantastik olsun diye tasarlanmış çalışmalara suni bir önem vermek için aşırı şekilde sulandırılmış bir anlamda kullanılır' sözleriyle kestirebiliyoruz. Gerçeküstücülüğü Bunuel üzerinden çeşitli örneklerle ve detaylıca inceledikten sonra, Hollywood'un küçük ölçekli bir tasviri konumunda bahsettiği Disney'den modernist sinema çerçevesinde bahsettiği 'Disney Sonrası Canlandırma' alt başlığında Doğu Avrupa'da ilerleyen canlandırma sanatıyla ilgili örnekler veriyor. Ardından tüm bunların daha fazla detaylandırıldığı Yeni Anlatı Yapıları bölümünden sonra modernist sinemacılar kategorisinde tuttuğu Resnais ve Godard gibi

önemli sinemacıları ayrı başlıklarda inceliyor. Üçüncü bölümle birlikte sinemanın yaratabileceği alana dair birçok örnekle birlikte sinemanın gücüne dair daha çok fikir edinmiş oluyoruz.

Tüm bunlardan yola çıkarak modernist sinemayı ele aldığı son bölüm hakkında yazarın 'muhtemelen en az gelişmiş gelenek' demesi kitabın yazıldığı yıl göz önünde bulundurulduğunda doğru sayılırken, bu geleneğin güncel olarak ele alındığında çok daha ilerileri boyutlarda tartışılıp daha yeni ve farklı örneklerle tartışılabilirdi söz edilebilir. Arnes da bu kitabı günümüzde kaleme alıyor olsaydı bu tarihsel gelişimde bakabileceği daha fazla perspektif bulabilecekti. Günümüzde sürdürülmeye devam eden sinemada gerçeklik tartışmalarında teknolojinin de önemli bir yere sahip olduğu düşünülürse, muhtemelen az gelişmiş olduğu düşünülen geleneğin günümüzde ulaştığı nokta bunun çok ötesinde. Bunun yanı sıra ara ara kesin karşıtlıklar belirlemesi, kategorik problemlere yol açıyor gibi görünse de sıradan ve kronolojik bir sinema tarihi kitabı ya da sanatsal boyutun içine katılmadığı sinemada gerçeklik ile ilgili kitaplara göre çok daha keyifli bir okuma sunuyor. Bunun yanı sıra yer verdiği alt başlıklar ile geniş ve çeşitli bir anlatıma yer vermesi açısından diğer tarihsel inceleme kitaplarından ayrılıyor.

*Sinema ve Modernlik – John Orr*

*İnceleyen: Sarper Bütev*

Sinema ve Modernlik

John Orr

Kitabın Özgün Adı: Cinema and Modernity

Çev. Ayşegül Bahçıvan

Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, Ankara 1997, 254

ISBN 975 - 7260 - 22 - 3

Orr'un kitabı, sinemada modern duyusunun anlaşılabilmesi için modern filmler hakkında sorulması gereken iki soruyu gündeme getirerek açılıyor: Bazin'in "Sinema Nedir?" sorusu ve "Sinemada önemli olan nedir?" sorusu. Orr'a göre bu sorular ancak felsefi bir bakış açısına yaslanarak yanıtlanabilir ve modern filmler de ancak felsefi bir içgörü geliştirmekle anlaşılabilir. Bu doğrultuda yazar modern sinemaya ilişkin soruşturmasını Nietzsche, Freud ve Sartre'dan ödünç aldığı güç istemi, bengi dönüş, tekinsiz, yineleme zorunluluğu, düşsel, imgesel ve kötü inanç gibi kavramlarla geliştiriyor.

Orr'a göre "Yenilikçi bir biçim olarak, sinema hem modern sanat yapıtının uzlaşımına hem de modernliğin kendisine meydan okur" (Orr, 1997: 32). Bu anlamda Orr, sinema tarihinde ilki 1914-1925 yıllarını, ikincisi ise 1958-1978 arasını kapsayan iki modern hareketin varlığından söz eder. Orr'a göre 1910'dan sonra yükselen ve sanatın bütün dallarını etkileyen yüksek modernist dalga, araçsal aklın hâkimiyeti altındaki parçalanmış bir dünyada

özne ile nesnenin uyumlaştırılmasına yönelik romantik sanatsal çalışmaların uyum arayışının altını oyan bir hareket olarak ortaya çıkmıştı. Bu doğrultuda sinemadaki ilk modern, romantik dünya görüşünden beslenen ütopyik uyum arayışının bir reddiyesini görüntüleştirmiştir. Bu reddiyenin gücü büyük ölçüde fiziksel gerçekliğin kaydı ve ifşası konusunda kameranın teknik imkânlarının farkında olan ve filmleriyle gerek sağduyusal gerçeklik görüşünü gerekse kamera tarafından yaratılan gerçekliği sorgulayan bir yönetmen kuşağının arayışlarından kaynaklanır. Sinema bu dönemde örneğin Dışavurumcu Alman sinemasında görüldüğü üzere ekonomik çöküşün eşliğinde olan bir toplumda orta sınıfların belirsiz durumlarını yansıtarak genel anlamda Avrupa burjuvazisinin tedirgin ruh halini ortaya sermiş, böylelikle burjuva kültürüne karşı yapılan muhalefetin ana mecralarından biri olmuştur.

Orr, bu doğrultuda ilerleyerek Batı modernliğiyle ilişkisi içinde 1958-1978 arasındaki bir süreçte sinemadaki bu ilk modernini yineleyen neo-modern bir dönüşümün gerçekleştiğini öne sürer. Zira Orr'a göre sinemadaki yüksek modernizm ile neo-modernizmi birleştiren ana unsur her iki hareketin de Avrupa'daki üst sınıfların yaşamlarını sorgulamasıdır: "Bunlar metanetin değil zayıflığın, özgüvenin değil endişenin, düşmanlarına ve belirsizliklerine karşın varlığını sürdürebilmiş bir sınıfın tedirgin edici imgeleriydi" (Orr, 1997: 19). Bu anlamda 1960'ların modern filmlerindeki imgeler, Soğuk Savaşın tehdidi altındaki bir dünyada manevi birikimini harcayan Avrupa burjuvazisinin tükenişini ortaya koymaktadır.

Orr, sinemadaki ikinci modernini adlandırırken "postmodern" yerine neo-modern terimini yeğlemesini ise Nietzsche'nin bencidönüş kuramına başvurarak açıklar. Zira Orr'a göre eğer modernizm "Batı toplumlarının yaşadığı modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir yorumu"ndan başka bir şey değilse, aynı tavrın 1914-1925 yılları arasındaki yüksek modernizmin ayırt edici vasıflarından biri olduğu düşünülebilir ve bu anlamda Avrupa sinemasının gerçek anlamıyla modern harekete ulaştığı 1958-1978 arasındaki 20 yıllık dönem aslında geçmişteki yüksek modernizme bir geri dönüş olarak yorumlanabilir. İkinci olarak bu dönemde 1960'lara kadar hâkim olan Hollywood orjinli klasik anlatı sinemasından bir kopuşta gerçekleşmiştir. Bu anlamda da sinemadaki ikinci modern, ilk modernist dönemin bir yinelemesini ifade etmektedir. Çünkü Orr için, Hollywood'un klasik anlatısından farklı olan bir sinematik anlayış örneğin bir Eisenstein, Murnau, Lang ve Bunuel'in filmlerinde görülebileceği gibi modern sinemaya içkindir ve "postmodern"e özgü olarak anılan pastiş, bilinçli anlatı, oyun oynama, çokdeğerlilik gibi biçim ve anlatı özellikleri yüksek modernist sanatta da görüldüğü için aslında "postmodern" değil "neo-modern" buluşlar olarak değerlendirilmelidir. Öte yandan Orr'un bu yorumu tartışmaya açıktır. Nitekim Andras Kovacs sinema ile modernizm arasındaki ilişkileri soruşturduğu *Modernizmi Seyretmek* adlı kitabında sinemadaki ilk modernin Hollywood'un klasik anlatısına karşı bir hareket olarak değerlendirilemeyeceğini ileri sürmüştür:

*1920'lerin başında film eleştirisinde 'gerçek' sinemanın nasıl olması gerektiğiyle ilgili net düşünceler ve bununla beraber Avrupa filmlerinin bir tür teatral 'sanatsal' kitlesel üretiminin kapsamlı bir eleştirisi ortaya çıktı. 1920'lerde erken modernizmin ortaya çıkışındaki başlıca unsur henüz kural haline gelmeye başlayan anlatı standartlarına karşı*

*eleştirel bir tepki değildi. Hatta erken modern sinemanın bazı kuramcıları ve eleştirmenleri Amerikan sinemasının gerçekçi, doğrusal ve devamlılığı dayalı anlatısını taklit etmeyi düşündüler. Erken Fransız modernizminin önde gelen kişisi Delluc 1921'de 'Hollywood kuralına' karşı çıkmak şöyle dursun, gerçek film dramasının Amerikan sineması tarafından yaratıldığını yazdı ve Fransızlara bu tarz film-yapımını izlemeleri çağrısında bulundu. Benzer biçimde Sovyet yönetmen Dziga Vertov 'Alman-Rus' teatral tarzını eleştirdi ve dinamikleri, hızları ve yakın-çekimleri kullanmaları nedeniyle Amerikan anlatı filmlerini övdü. 1950'lerde geç modernizmin ortaya çıkışı modern Avrupalı yönetmenlerin klasik Amerikan sinemasıyla aynı ilişkisine tanıklık etti. Cahiers du cinéma'nın Yeni Dalga eleştirmenleri genelde Hollywood filmlerine ya da anlatısına değil, ama Truffaut'nun deyişiyle "Fransız sinemasındaki belirli bir eğilime" saldırdılar. Tıpkı yaklaşık otuz yıl öncesi gibi, aksiyon-merkezli Hollywood anlatısı, Avrupa burjuva orta-sınıf dram türünün klasik anlatı kurallarından çok 19. yüzyıl burjuva tiyatrosuyla ilişkili olan 'ölü klasisizminin' aksine, geç modern sinema için önemli bir esin kaynağıydı" (Kovacs, 2010: 16).*

Dolayısıyla Orr'un aksine Kovacs 1920'lerin sinemasal modernizminin, yönetmenlerin "sinemanın sanatsal gelenekleri üzerine düşünmesi" gibi bir fikirden türetilmeyeceği görüşündedir. Aslında Orr ilk modernizm ile neo-modernizmin tam anlamıyla örtüşmediğini söyleyerek ilk yorumunu yumuşatan bir adım atmıştır. Çünkü "Birincisi; savaş ve çöküntülerle dolu bir çağda, büyüyen devrim tehdidini oluşturan avantgard bir kültürden doğmuştur. Buna karşın neo-modern sinema, liberal güce eski konumunun, yargılanmaksızın, büyük ölçüde iade edildiği Soğuk Savaş'ın sinemasıdır" (Orr, 1997: 20). İkinci olarak neo-modern filmler burjuva yaşamının eleştirel bir ifşasını yapmakla kalmaz, aynı zamanda ilk modernizmden devraldığı bir kalıt olan, kamera tarafından yaratılan gerçeklik algılamalarını sorgulama pratiğini çok daha ötelere taşır: "Film çekmek ve kamera önünde rol yapmak birbirleriyle ve genel insan eylemiyle bütünleyici ilişkileri olan konumlanma biçimleridir. Neo-modern sinema bu süreç üzerinde düşünümsel olarak oynar ve bu oynama sırasında bütün kültürel göstergelerimizin zayıflığını vurgular" (Orr, 1997:24). Dolayısıyla düşünümsellik fikri, Orr'un genel iddiasıyla çelişik görünen bir saptama olarak ilk modernizmi karakterize eden bir özellikten ziyade, neo-modernizmi karakterize etmektedir.

Orr'a göre neo-modernler mutlak kabul edilen değerlerde yaşanan bir krizin ifadesi olarak ortaya çıkan modernlerin yaşadığı hiçlik duygusuyla benzer bir ruh halini paylaşır. Bu durum neo-modernlerin filmlerinde bir yandan kendini keşfetme arayışının diğer yandan ise bu keşfin imkânsızlığının paradoksal doğasını açığa çıkarır. Bu durum aynı zamanda romantizmin kahraman imgesini tersyüz etmeyi de gerektirir. Çünkü modern sinema maddi zenginliğine rağmen manevi bakımdan tükenmiş olan burjuvazinin sahil olmayan yaşamını görüntülediği ölçüde antikahramanların imgelerine yer vermek durumunda kalmıştır. Antikahraman olarak burjuvaziye duyulan ilgi, faşizmin başarısızlığının ardından, burjuvazinin yeniden güç kazandığı Soğuk Savaş döneminde yeniden canlanmıştır: "Bu dönemde yeni sinemacıların ilgisi burjuvazinin günlük varoluşuna yönelikti; ama bu ilginin nedeni bu varoluşun kahramanca ve düşsel olmasında değil, zayıf ve basmakalıp olmasında yatıyordu (Orr, 1997: 30). Neo-modern sinema, nükleer tehdit altındaki bir dünyada tam da

bu monotonlaşmış günlük yaşayışının ardındaki dile getirilmeyen korkuları ve müphem duyguları ifşa ederek bastırılmış acıları görüntüleştirebilir ve böylelikle Batı'nın geleceğine ilişkin karanlık bir tablo sunar. Orr bu yordama serinkanlı vahiy adını vermektedir:

*Serinkanlı vahyin suskun niteliği, kitlesel yıkımcılığın artık hızla küresel bir soykırıma gebe olduğu nükleer bir çağın ürünüdür. Genellikle bu dolaylı bir tepkidir. Sorunla doğrudan başa çıkmaktansa, sonuçlarını araştırmayı yeğler. Savaş sonrası Avrupasının çöküntü ve yalnızlık duygusunun yerini yeniden kurulmuş bir dünya almıştır. Durgunluğu ve yalıtıcı sakinliğiyle, yaşam tekinsizce devam etmektedir" (Orr, 1997: 35).*

Yaşam gerçekten de tekinsizdir çünkü insanlık, Resnais'in *Hiroshima Mon Amour* filminde olduğu gibi bir yandan İkinci Dünya savaşının yarattığı ruhsal tahribat diğer yandan nükleer tehdidin yarattığı "kurtuluş vaat etmeyen gelecek duygusu"yla kuşatılmıştır. Orr, bir yandan bu duygunun Bunuel, Resnais, Visconti, Fellini, Antonioni, Truffaut, Rohmer, Godard, Bergman, Wenders, Herzog gibi yönetmenler üzerinden Avrupa sanat sinemasında nasıl bir yankı bulduğunu araştırır; diğer yandan A.B.D uyruklu yönetmenlerin Avrupa sinemasındaki neo-modern tavrı özellikle melodram kodlarına yaslanarak Hollywood'un türsel uzlaşmaları içinde nasıl yeniden üretmiş olduklarına ilişkin çözümlemeler de bulunur. Orr, bu yüzden sinemadaki modernizmlerin metinlerarası bir nitelik taşıdığını vurgulayarak, ulusal sinemaların birbirinden yalıtık biçimde değerlendirilemeyeceğini ileri sürer.

Orr, neo-modern sinemanın Brechtçilik sonrası olduğundan hareketle bu filmlerde izleyicilerin çeşitli yöntemler kullanılarak görüntüye yabancılaştırıldığı fikri üzerinde durur. Herşeyden önce, Deleuze'ün zaman imge sinemasına ilişkin olarak vurguladığı gibi modern anlatıda çekimler arasında ya da nedenle eylem arasında rasyonel bağlantılar yoktur. Bu nedenle filmdeki anlam izleyicinin çözmek zorunda olduğu bir muammaya dönüşür. Bu doğrultuda Orr, Sontag'a atıfla neomodern sinemanın en cesur yönetmeni olarak gördüğü Godard'ın filmlerinde anlatı boyunca izleyiciye aktarılan düşüncelerin anlamın ifşasından çok anlatıyı kırmak için tasarlanmış olan biçimsel öğeler olduğuna dikkat çeker:

*Uzun çekimler, atlamalar, el kameraları, çizgiyi geçmeler, ileriye sıçrayışlar, kameraya hitap etmeler, belirsiz flashback'ler ve tekrarlanan çekimler... Bunların tümü klasik anlatıyı biçimsel olarak dönüştürmüştür. Ne A bout de souffle ne de L'avventura olayları uzlaşmsal bir biçimde anlatır. Zaten ikisi de geleneksel olaylar anlatmaz. Bunun yerine izleyicilerin görüntüye, burjuva kahramanların burjuva geleneklerine yabancılaşmaları üzerinde durur. Bu tür yabancılaştırma efektleri güçlü bir şekilde Brechtçilik sonrası dönem aittir. Sınıf egemenliğinin zayıflıkları hakkındaki görüşlerimizi geliştirirler, fakat öğretici yol göstericiler olmaksızın bizi onları yargılamaya zorlarlar. Film kahramanları artık eskisi gibi Hollywood melodramlarının yıldızları değildir. Hollywood, izleyicilerden yıldızlarının tanrısal bedenleriyle bütünleşmelerini ister; neo-modernler ise izleyiciyi, görüntünün "insanın yer değiştirmesi"ne dair sunduğu biçimleri görmeye davet eder. Seyircileri dram kişilerini tanımlamaya değil, olayları yargılamaya zorlar. Yer değiştirmiş görüntü burjuvazinin masumiyetini elinden alır. Yabancılaşma etkisi onu evrenin ahlaki merkezinden uzaklaştırır (Orr, 1997: 81).*



Dolayısıyla Orr'a göre gerek 1910'ların yüksek modernizminin bir parçası olan modern sinema gerekse iki dünya savaşı sonrasında Avrupalı bilinçte yarattığı ruhsal tahribatla Soğuk Savaş döneminin burjuvazinin gelecek vizyonunda yarattığı tekinsiz duygunun distopik bir ifadesine dönüşen neo-modern sinema, Burjuva kültürünün eleştirel bir mesafeye çekilerek yargılanmasını, modernliğin başarı ya da başarısızlıklarının yeniden değerlendirilmesi görüntüleştirilmiştir. Bu anlamda sinemadaki modernizmler, Nietzsche'nin tüm değerlerin gözden geçirilmesi dediği entelektüel projeye ilişki içinde kültürel eleştirinin bir parçası olarak düşünülmelidir.

Orr, kitabının sonraki bölümlerinde Sartre'ın imgesel üzerine yazdığı denemesinden hareket ederek sinematografik imgenin ontolojisine ilişkin bir düşünüm geliştirir. Sartre'a göre şeyler ile şeylerin imgeleri varlık kipi olarak başka türden varoluşlara sahiptir. Ancak Batı metafiziği ya da ontolojisi fiziksel varolan ile imgeyi sanki bu ikisi aynı varlık düzlemindeymiş gibi birbiriyile özdeş kılmıştır. Bu temel yanılgı imgenin şeye ilişkin bir başka şey olduğu ve bu şeyin de, Husserl'e dek bir şeyin bilinci, yani belirli bir bilinç türü olduğunun iskanmasına neden olmuştur (Sartre, 2006). Bu bağlamda Sartre'a göre varoluşta algıda mevcut olmayan fakat imgelemede bulunan bir şeyler vardır (Orr, 1997: 117). Dolayısıyla imgede algının gerçek nesnesi ile imgelemin gerçekdışı nesnesi içiçe geçer. Bu içiçe geçmişlik hali, yani gerçek ile gerçekdışı olanın biraradalığı modern sinematografik imgenin en önemli özelliklerinden birisidir. Sinematografik görüntü ne şeylerin katıksız bir temsilidir ne de tamamen düşsel bir inşadır:

*Bu bağlamda modern film, görüntünün yer değiştirmesini teknik olarak kullanımında zaman zaman bilinçli olmakla beraber, düşünümsel (reflexive) olmaya eğilimlidir. Filmde herhangi bir görüntü, ister algılayan özne için mevcut gerçeğin bilinciyle ilgili olsun, ister imgelemin bir yere yerleştiği olmayan bir görüntü olsun, yine de doğrudandır. Görüntülerin, gerçek ve gerçekdışı nesnelere varlıksal eşitliği, bilinci taklit eder, fakat aynı zamanda, imgesel olanı doğrudan görüntü olarak yeniden yapılandırarak ya da gerçeküstü veya düşsel etkilerle tam tersini yaparak, yeni görmenin değişkinliğini kullanarak algısal olanı imgesel göstererek bilinci yıkıma uğratar. Böylece, Sartre'cı ayrımı tamamen tanır, fakat yine de onu allak bullak eder. İmgesel olan açık şekilde gerçek değildir, ancak yine de film anlatısında gerçeğin kendisi kadar doğrudan olabilir. Modern film bu belirsizlik üzerinde, sürekli farklı biçimlerde oynar durur. Doğrudan görüntünün sorgulanabilir olduğunu bilir. Aynı zamanda hayali olanın gerçeğin peşini bırakmadığının da farkındadır (Orr, 1997: 118).*

Orr'un gerçek ile gerçekdışının neo-modern filmlerde aldığı görünüm üzerine yaptığı bu belirlemeler büyük ölçüde, Deleuze'ün "zaman imge"sine ilişkin geliştirdiği fikirlerden kaynaklanır. Ancak Orr, "zaman imgesi"nin Amerikan tarzı "hareket imge"sinden kopuşunu neo-modern sinemanın oluşumunu sağlayan önemli dönüşümlerden biri olarak görse de, Deleuze'ün yorumunun mekânın kullanımını ikincil bir role indirgemesinden ötürü tamamen sahiplenmez. Orr, Deleuze'ün yorumuna alternatif olarak "zaman-mekân" yer değiştirmesi imgesinin neo-modern sinemayı karakterize ettiğini vurgular. Zaman-mekân imgesi, gerçek ile düşsel, anımsanan ile hayal edileni birleştirir. Orr'un, Sartreci imgeselin yeri dediği çerçeve dışı yalnızca görüleni değil, görülmeyeni de filmin anlam tabakasına dâhil edilerek mevcut

olanla namevcut olanın sürekli olarak birbirlerini olumsuzladıkları düşünömsel bir alan oluşturur. Zaman imgesi, Deleuze'ün söylediği gibi gerek zamansal gerekse topografik açıdan birbirinden kopuk olan yerleri geçmiş, şimdi ve gelecekte oluşan tek bir zaman düzlemi içinde bir araya getirerek mekân algısını anakronik bir duygulam düzlemi (süre) içinde yeniden düzenler. Zaman imgesinde mekân fiziksel varlığından ziyade hafızanın uzaysallaştığı bir zaman boyutu olarak yer alır. Oysaki Orr "zaman-mekân" imgesiyle, mekân ile zaman arasındaki ilişkinin değerlendirilmesinde, özellikle Antonioni filmlerinden hareketle mekânın ikincilleştirilmesine karşı çıkar.

Sonuç olarak Orr, gerek modern ve gerekse neo-modern filmlerin en temelde Nietzscheci bir kültürel eleştirinin parçası olduğuna dair bir içgörü geliştirirken, neo-modern filmlerin burjuva kültürüne karşı bir saldırıdan ziyade bu kültürün altında yatan şüphe ve korkuların ifşa edilmesi olarak okunması önerisini getirmiştir.

#### **Kaynakça**

- Kovacs, Andras B. (2010), *Modernizmi Seyretmek*, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.  
Orr, John (1997), *Sinema ve Modernlik*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları/Ark.  
Sartre, Jean P. (2006), *İmgelem*, İstanbul: İthaki Yayınları.

## Film Festivallerinin Duygu Ve Düşünce Dünyamıza Katkısı

Aydan ÖZSOY

*İki tür film vardır: Tiyatronun öğelerini kullananlar ve sinematografinin olanaklarına başvurup, kamerayı sadece yaratmak amacıyla kullananlar.*

*Robert Bresson*

Film festivalleri, sinema ile kurduğumuz ilişkide önemli bir yere sahiptir. Bu ilişkiyi, inişli çıkışlı, vazgeçemediğimiz karmaşık bir aşk ilişkisine benzetirsek, film festivalleri bu sürecin en renkli, heyecanlı, hareketli, sorgulayıcı, sürprizlere açık derinlikli mekânı ve imgelemidir. Özellikle de eğlence, aksiyon ve gösteriye odaklı ana akım filmlerin ayaklarımızı yerden kesmeye çalıştığı, bakışımızı körleştirdiği anlarda, bizleri yere indirmeye çabalar. Kişisel ve toplumsal deneyimlerimizden hareketle meselelerimiz üzerine düşünmemiz, sorular sormamız gerektiğini hatırlatır. Üstelik de bunu en keyifli yollarla, görüntüler eşliğinde, duygularımızı harekete geçirecek şekilde ve yaratıcı bir dille, bakışla yapmaya uğraşır. Kentin karmaşası ve koşturmacası içinde seyircisine, alternatif alanların, ürünlerin varlığını hatırlatır. Festival gişesine yaklaştığınızda ya da sinema salonundan içeri girer girmez hem sinemanın eskileri, belleğinizdekiler hem de yeniler karşılar sizleri. Festival seyircisi olmak hem bir ayrıcalıktır hem de sorumluluk yükler omuzlarınıza. Festival salonları, sinemayı seven, meraklı, bu alanda eğitim alan almayan herkesi, gençleri, yaşlıları ve öğrenme ruhunu kaybetmeyenleri buluşturur. Günlerce izlenen filmler, tartışmalar ve sinemacılarla gerçekleşen buluşmalar unutulamaz. Çoğumuzun, yaşam seyrini ve çerçevelerini etkilemiş, değiştirmiştir. Bugün pek çok önemli yönetmen, sinema serüvenlerinde film festivallerinin önemini anlatırlar. İlk filmi yapan yeni yönetmenler için önemli fırsatlar sunar festivaller. Filmleri seyirci ile buluşur ve tartışılma imkânına kavuşur. Film festivalleri, Fransız Yeni Dalgası ile başlayan, sinemayı başka türlü düşünebilme, deneyimleme ve farklı biçimde film yapabilme inancını imleyen devrimci ve yaratıcı ruhu da tetikler.

Farklı ülke sinemaları içinde ana akım sinemanın dışında kalan pek çok alternatif sinema anlayışı (başka, karşı, yeni, sanat sineması olarak tarif edilen ve tartışılan) ve ürünleri, çoğu kez festivaller yoluyla ortaya çıkmıştır. Festivaller 'yeni' ve farklı olanın temsil olanağı bulunduğu bir alandır. Film festivalleri bugün büyük ya da küçük, kentlerin kendilerini anlatabilme, 'markalaşma' yollarından biridir. Sinemanın temel unsurlarından olan mekânların da en önemlilerinden. Filmler yoluyla sokaklarında gezdiğimiz, evlerine konuk olduğumuz, insanlarıyla sohbet ettiğimiz şehirlerin dili, sesi festivallerle duyurulur. Yaşadığımız mekânlardan hareketle bakışımız, biraz da kendimize yönelir. İstanbul, Ankara,

Antalya, Adana ve daha pek çok il bugün Altın Lale, Altın Portakal, Altın Koza ile de anılmakta. Farklı tarihlerde gerçekleştirilen festival etkinlikleri bu kentlere ayrı bir coşku, sevinç, heyecan ve buluşma ruhu yaşatmakta. Sinemanın genç emekçileri, sevdalıları, enerjileri, ruhları, yenilikçi bakışları ile de bu festivaller yoluyla tanınabilmektedir. Sadece yurtiçinde değil yurtdışında ki festivallerde benzer bir ilgi ile karşılaşmakta, tüm tartışmalı kararlarına rağmen sinema adına bir buluşma, karşılaşma ve konuşma imkânı sağlamaktadır. Cannes, Berlin, Venedik, Londra, Locarno, New York film festivalleri, dünyanın dört bir yanından eski yeni sinemacıları ağırlar. Başta Ortadoğu olmak üzere baskı altındaki tüm ülke sinemacıları içinde filmlerini gösterebilmek adına bazen tek yol olur film festivalleri. Cannes film festivalinin İran sinemasındaki örnekleri görebilmemiz açısından oynadığı rol unutulmamalıdır. Özellikle film festivallerini düzenleyenlerin, çalışanlarının ve gönüllülerinin bu konudaki uğraşları ve duruşları da festival filmlerini izleyebilmemiz açısından önemlidir. Ülkemiz film festivalleri tarihi içinde Mahmut Tali Öngören, Onat Kutlar, Hülya Uçansu, Ahmet Boyacıoğlu, İnci ve İrfan Demirkol, adını anamadığımız pek çok festival yöneticisi, emekçisinin yeni filmlerle tanışmamızdaki rolü büyüktür. Festival bir okul olur, sinemanın en temel unsuru olarak gördüğümüz insanı, sinema öğrencilerini yetiştirir.

Kuşkusuz film festivallerinin en önemli katkısı duygu ve düşün alanımızda açtığı yarıklardır. Farklı türdeki pek çok film, görme biçimlerimizle oynar ve bu yolla duygu, düşünce dünyamızı tazeler. Yeni çerçeveler sunarken, yeni duygulanım ve düşünme yolları da önerir. Filmler, ellerindeki sinematografik olanaklar ile zihinsel üretim süreçlerimizi yönlendirme, manipüle etme ve baskılama gücüne sahiptir. Düşün-yoğun (İlk kullanım ve vurgu Serdar Öztürk) filmler ise düşünceyi serbest bırakarak, tartışmamızı, yorumlamamızı ve seyirci olarak daha çok katkı sunmamızı bekler. Haliyle daha çok yorulmamızı. Bu yorulma hali ya da fikri çoğumuz için itici gelse de düşünme pratiklerini yenilemek, sanırım insanın kendine ve çevresine yapacağı en büyük iyilik olacaktır. Sinema tarihi içinde festivaller ve ona kaynaklık teşkil eden kulüpler, şenlikler ve sinematekler bu karşı duruşun, koyuşun ve deneyimlerin örnekleri ile doludur. Fransız Yeni Dalga Hareketi içinde 1948 yılından başlayarak kurulan ve sinefilleri buluşturan bu mekânların en önemli özelliklerinden biri kuşkusuz film eleştirisine olanak sağlayan atmosferidir. Yeni Dalga Hareketi'nin genç eleştirmenleri, yeni eleştiri formları geliştirerek ve tartışarak aynı zamanda yeni düşünme yolları da önerdiler. Savaş sonrası karşılaştıkları yeni filmler, onlara yeni eleştiri, tartışma ve düşünme biçimlerinin yanında yeni duygulanım deneyimleri yaşattı. Bu çaba ve deneyimler, bize sinemanın en önemli kuramlarını ve yaklaşımlarını miras olarak bıraktı. Rus Biçimcilerinden başlayarak, sinemayı kendine özgü bir sanat ve bilim alanı yapan temel argümanları. Pek çok akademik çalışma, proje, yazı ve film bugün o mirasın izinde gerçekleşiyor.

O gün olduğu gibi bugün de farklı tür, anlatı yapısı ve dile sahip filmlerle karşı karşıyayız. Hatta film bombardımanı altındayız. Sunduğu imajlar, çerçeveler, karakterler ve öyküleriyle bizleri şaşırtan, heyecanlandıran bu filmlere karşı ne yapabiliriz? Farklı kimliklerimize rağmen ortak seyirci kimliğimizin şemsiyesi altında, ne tür yanıtlar verebiliriz, bulabiliriz? Sorular ve cevaplar uzasa da hareket noktamızın insan ve onun temel değerleri,

ihtiyaçları ve arzuları olduğunu unutmamak gerekir. Platon'un mağara alegorisinden bu yana imgelerle dolu temsiller dünyasının esirleri olabileceğimizi akıldan çıkarmadan. Bu esareti kırmanın en önemli hareket noktası, duygu ve düşünce arasında dolaşırken eleştirel akıl ile kurduğumuzu başa ve ortak yaratıcı akla çıkmaktadır. Film festivalleri, gittikçe elimizden kayan, kontrolünde zorlandığımız yaşamlarımıza ve kendimize bakmak için iyi bir fırsattır. Duygu ve düşüncelerimize aynı anda seslenebilen filmler aracılığıyla ortak aklımızı harekete geçirebilmenin ruhunu taşır. Sinemanın en önemli bileşeni olan yeni seyir deneyimlerini içinde barındırır. Film izleme ve tartışma pratiğini entelektüel bir zemine kavuşturarak düşün dünyasına katkı sunar. Unutulmaması gereken önemli bir nokta; bu yeni seyir deneyimlerini toplumsal yaşamımızla kesişecek bir yolla örgütleyerek, arttırmaktır. Düşünce ve duygularımız arasında gidip gelmemize olanak sağlayan yaratıcı sine buluşmalar, sinemaya yeni kavramlar, yaklaşımlar ve farklı bir dil armağan edebilir.

Onat Kutlar hocamızdan ödünç alarak 'Sinema bir Şenlik'tir diye bitirelim. Festivaller, bu şenliğin en önemli anlarıdır, zamanıdır. Yanı sıra düşünme yollarımızı geliştiren, tazeleyen ve duygu dünyamızı besleyerek insan olduğumuzu hatırlatan uzamlardır.



## Ümit Ünal İle Söyleşi<sup>1</sup>

**Serdar Öztürk:** Ümit Bey, hoş geldiniz. SineFilozofi dergimizin ikinci sayısı için röportaj yapmayı kabul ettiğiniz için çok teşekkür ederiz. Sinema deyince yönetmenlerin ve toplumun geniş katmanlarının algısında genellikle eğlence kavramı düşünülürken, felsefe deyince insanların üzerine bir ağırlık çökmekte. İnsanlar kavramların, teorinin, bütüncüllüğün egemenliği altında biraz kendilerini, belki Kafka'nın hikâyesindeki Gregor Samsa gibi, yani bir böcek gibi hissetmektedirler. Dolayısıyla entelektüellik biraz hâkim olabilmektedir. Sizce, eğlence ve entelektüellik ve dolayısıyla da sinema ve felsefe birbirinden bu kadar uzak kavramlar mı? Bunların arasında bir ilişki yok mu? Yoksa bunlar birbirlerini dışlayan kavramlar mı? Bu konu hakkındaki fikrinizi öğrenmek istiyorum.

**Ümit Ünal:** Sinema bir endüstri, büyük bir endüstri ve eğlence endüstrisinin bir parçasıdır. Bu kaçınılmaz bir şey. Ben sinemayı hep mimariye benzetmeyi severim. Mimari ne kadar sanat ve işlevsel bir endüstri alanı ise, sinema da aslında öyle bir şey. Mimarinin içinde çok özel bir takım mimarlar çıkıp mimariyi sanat haline getirebiliyorlar. Sinemada da aslında benzer bir şey var. Gündelik kullanımdaki eğlence için ve belirli talepler için yapılmış filmler dışında bazı insanlar çıkıp filmi sanat haline getirebiliyorlar. Ama bu demek değildir ki, eğlence için

<sup>1</sup> Bu söyleşi 2016'nın Kasım ayında gerçekleştirilmiştir. Aşağıdaki linkten kanalımıza erişerek söyleşiyi izleyebilirsiniz:

[https://www.youtube.com/channel/UCA00De0KhjIMgYkyxo\\_POoA/about](https://www.youtube.com/channel/UCA00De0KhjIMgYkyxo_POoA/about)

yapılan bazı filmler sanat olamaz. Yıllar önce Ertem Eğilmez'in lafıydı hiç unutmam onu: "Sanat filmi nedir ki? Bir film iyi ise sanattır zaten" derdi. Yani, iyi yapılmış bir eğlence filmi de sanat adını niye taşımasın? Arasında ben çok büyük bir uçurum görmüyorum. Öncelikle iyi yapılmış filmler var ve kötü yapılmış filmler var. Fakat işte, bazı filmler tamamen pazar beklentilerine göre yapılıyor ki bu sadece 'ticari' sinema içinde değil, sanat sineması -arthouse-sinemaları için yapılan filmlerde de bazı filmler yine [ticari] beklentilere göre yapılıyor. Orda da yine belirli bir pazar var ve bu pazarın beklentilerine göre yapılıyor. Hâlbuki bence, sanatı temelde ayıran şey herhangi bir beklentiye göre veya herhangi bir pazar ihtiyacına göre yapılmaması. İnsanın içinden gelen dürtüye göre hareket ederek bir şey yapması. Dardını anlatmaya çalışması. Başka kimsenin görmediği şeyleri göstermeye çalışması. Ama işte sinema, her şeyi ile ister arthouse olsun ister büyük ticari sinemalar olsun belirli beklentileri olan bir endüstridir. İster istemez biraz ona uyararak, biraz kendi içimizden gelen sese uyararak bir denge tutturmaya çalışıyoruz her seferinde.

**S.Ö:** O zaman sizin anlatımınızdan sinemanın kendi içinde bir paradoksu olduğu sonucuna ulaşabiliyoruz. Bir tarafta endüstri boyutu diğer tarafta düşünsel boyut ya da daha yüksek entelektüel boyut, sanatsal boyut. Sanat ile kitle, sanat ile endüstrinin yan yana gelmesi kendi içerisinde bir paradoks ve bu paradoks belki de imajlara yansımakta. İmajlardaki çatışma, çatışkı da belki oradan kaynaklanmakta. Filmlerinize geldiğimizde de, ilginç bir şekilde bizi şüphe ve çatışkı içerisinde bırakan, yoğun sorular sormamıza yol açan ilginç imajlarla karşılaşmaktayız. Ben buna yeni ve yaratıcı imajlar diyeceğim ve bu anlamda filmleriniz felsefeye yaklaşmakta, bize felsefi sorular da düşündürmekte. Bu konuda neler söyleyebilirsiniz? Acaba filmlerinizi üretirken beslendiğiniz bu kaynaklar nelerdir? Bunları merak ettim.

**Ü.Ü:** Ben öncelikle, ticari sinemanın içine doğdum. Ama tuhaf biçimde daha ilk filmim ve ilk yazdığım senaryo olan *Teyzem*'de bile çok kişisel unsurlar ağır basıyordu ve gerçekten *Teyzem*'de bir şekilde sanatçı tavrıyla kendi yaşadığım ailevi travmayla hesaplaşmaya çalışıyordum. Daha doğrusu ailemizin yaşadığı bir travmayla hesaplaşmaya çalışıyordum. Bence, o filmin ticari koşullar altındaki sinema atmosferi içinde yapılan bir film olabilmesi büyük bir olaydı. Ama o günün Türk Sineması buna izin veriyordu. Çok fazla film yapılıyordu ve yönetmenlerin bir şekilde bir şeyler denemeye fırsatı oluyordu. Bugün ticari sinema çok daha vahşileşti ve *Teyzem* gibi bir filmi yapmak şimdi çok zor. Ticaretin beklentileri çok daha vahşileşti, çok daha sertleşti. Ama bir şekilde öncelikle ticari sinema içinde var olmaya çalıştım ben, bir senaryo yazarı olarak. Zaten geldiğim dönemi düşününce o dönemin şartlarında bağımsız sinema diye bir fikir yoktu. Nuri Bilge'ler, Zeki Demirkubuz'lar 90'larda çıktılar. Ben sinemaya 80'lerin ikinci yarısında geldim ve tek var olma şansım Yeşilçam'ın içinde bir şekilde pişmek ve oradan yetişmekti. Ben bir şekilde senaryolar yazarak öncelikle var olmaya çalıştım. Daha sonra da kendi filmlerimi yapmaya başlayınca birden bire o şeyin çok dışında, Yeşilçam işleyişinin çok dışında bir şeyler denemeye karar verdim. İşte *9(Dokuz)* öyle çıktı. Beni besleyen şey nedir? Galiba en çok edebiyattan beslendim. Çocukluğum ve gençliğim boyunca sinema çok gidilen bir şey değildi. Daha doğrusu sinemaya giderdik yine ama şimdiki gibi her filmi bulabilme veya istediğimiz her filmi seyredilme imkânımız yoktu. Şimdi, bir sinema öğrencisinin, en kıyıda köşede kalmış marjinal bir deneysel filmi bile internetten bulup

seyretme şansı var. Bizim için öyle değildi. Ben *Endülüs Köpeği*'ni görmeden, Buñuel üzerine araştırma yapıp, bir sunum hazırlayıp, bunu sunma başarısına eriştim. Buñuel filmlerinin birçoğunu yıllar sonra gördüm. Dediğim gibi asıl sinemadan çok edebiyattan beslendim. Çok sevdiğim ve beni gerçekten hem insan olarak hem hayata bakışımı hem sanata, edebiyata, sinemaya bakışımı etkilemiş yazarlar var. Başta, Kafka ve Nabokov. Nabokov'un anlatımı, kara mizahı, görsel ayrıntıları beni her zaman çok büyülemiştir. Sinemada da bir parça edebiyattan kaynaklanan bir şey yapmaya çalıştım. Tiyatrodan da çok etkilendim. Çok oyun okudum zamanında. Tiyatronun hikâye kurma, hikâyeyi diyaloglarla ve kısıtlı mekânda anlatma olayını sevdim. Sanırım böyle benim kaynaklarım.

**S.Ö:** Evet ilginç, edebiyat anlatımını içinde yoğun çatışmayı barındıran elemanlar.

**Ü.Ü:** Tabi ki.

**S.Ö:** Sanattan beslenerek aslında imajlar içerisinde çatışma yaratan bir sinema yaratıyorsunuz. Roman bu anlamda gerçekten değişik karakterlerin, değişik sınıfların, değişik toplumsal kesimlerin karşılaştığı ve çatışmanın yoğun olduğu sanat dallarından birisi. Ama Fransa'da halen hayatta olan Alain Badiou gibi bir filozof örneğin şunu söylüyor: Sinema dediğimiz şey, bir *intensified conflict* -yoğunlaştırılmış bir çatışmayı- içinde barındırır. Yani daha yoğunlaştırılmış bir çatışmayı içinde barındıran sanat dallarından bir tanesi. Bunu imajlarla yapıyorsunuz. Aslında siz imajlarla düşünmeyi edebiyattan beslenerek ve sinemadan beslenerek gerçekleştiriyorsunuz. Ben şunu merak ediyorum. Bir sinema yönetmenine özellikle sormak istediğim sorulardan bir tanesiydi bu. 19. Yüzyıldan, gelen bir nihilizm, bir şüphecilik söz konusu. Her şeyden şüphe etme hali genellikle çağımıza da hâkim olmuş durumda ve insanlar bazen düşündüğünü zanneden varlıklar olarak kendilerini konumlandırırlar. Acaba bu şüphecilik, aşırı şüphecilik diyelim ve nihilizm, pasif nihilizm ve insanların düşündüğünü zanneden aslında sadece kanaat düzeyinde düşünen varlıklar olarak bulunduğu bir çağda sinemanın verebileceği yanıtlar var mı? Nihilizme, aşırı şüphecilğe ve kanaat toplumlarına doğru, bu bağlamda düşünürsek.

**Ü.Ü:** Bence öncelikle, sadece sinema değil bütün sanatçılar, yazmaya, çizmeye, film yapmaya, beste yapmaya ya da resim yapmaya başladığı anda nihilizmden uzaklaşmak zorunda. Zaten ona karşı bir şey yapmış oluyor. Çünkü yazmak demek, insan kendi çağından, kendi çevresinden, yerinden ne kadar mutsuz olursa olsun aslında ileriye dönük bir şey yapmak demek. Bu yine insanlığa olan inancını gösteriyor sanatçının. Daha doğrusu güvenini... Biz şimdi bin yıl öncesinin bir yazarını veya 2-3 sene önce yazmış bir yazarı okumaktan zevk alıp "beni de anlayan birileri olacak" diyoruz. İnsanlık diye bir şey var. İnsanlar birbirini anlayabilir. Her zaman bu kadar kötü olmayacak. Sonuçta en umutsuz en karanlık yazarın bile yazmaya başladığı anda bence böyle bir inancı var. Kafka, tek başına sabaha karşı oturup yazdığı zaman da böyle bir şeye inanıyordu bence. Bir gün birileri bunu okuyacak ve anlayacak. En azından o insanların içinde bazılarının iyi olduğuna, iyi kalacağına ve iyi derken hep tırnak içinde kullanıyorum ama birbirini en azından anlayabileceğine bir inanç yatıyor. Dolayısıyla dediğim gibi bence en umutsuz ve en nihilist görünen sanatçı bile işini yapmaya başladığında ona karşı bir şey yapıyor en başta. Sinema, bunlarında ötesinde, birincisi birlikte



yapılan bir sanat. Tek başına yazmaya, bir beste yapmaya veya bir odada resim yapmaya benzemiyor. Sinema yapmak için öncelikle bir sürü insanı ikna etmek zorundasınız. En ucuz film için bile - işte bazı filmlerimi nasıl yaptığımı konuştuk bu röportajdan önce - yine o parayı ve o parayı verecek birilerini bulmanız lazım. Ama onun dışında, en ucuz film bile birkaç yüz bin liradan başlıyor aslında ve o parayı verecek insanları ikna etmeniz lazım. Bütün yaratıcı grupta kamerayı kullanacak, aksesuarları bulacak, kostümleri yapacak insanları ikna etmeniz lazım. Oyuncuları ikna etmeniz lazım. Dolayısıyla bir takım kurmanız ve o takımdaki herkesi güzel bir iş yaptığınıza, ileriye dönük, ilginç bir şey yaptığınıza ikna etmeniz lazım. Bu bile başlı başına bir neden bence. Yine nihilist olmamak gerekiyor, bunları yapabilmek için. Sonra da sinema tüketilirken, en kısıtlı ortamlarda bile, yine bir kitleler halinde tüketiliyor. Bir kitap, bazen bir şiir kitabı bin kişiye ulaştığında çok iyi sattı deniyor ama bir film için üç bin kişi seyrettiyse çok az seyretmiş deniyor. Bir film milyonlarca kişiye ulaşıyor. Milyonlarca kişi o film hakkında konuşuyor. Bazı filmler yıllar içerisinde milyonlarca kişiye ulaşıyor ve orda sizin anlattığınız şeyler bir sürü insanın hayatında yer ediyor. *Teyzem*, otuz sene önce çekildi. Otuz senedir bir sürü insanla karşılaşıyorum, “oradaki rüya sahnesi benim kâbusum oldu”, “oradaki kadın işte aynen benim bilmem kim ablam gibiydi” [diyorlar]. İşte insanların hayatlarıyla buluşuyor yani yaptığınız şeyler ve nihilist olmaya imkân yok sinema yaptığınız zaman.

**S.Ö:** Bu da çok ilginç... Bir sürü insana ulaşmak zorundayız, bir kitabın tersine belki milyonlara ulaşmak zorundayız ve burada kitle kavramından söz etmekteyiz. Kitle, çocuklar ya da farklı sınıflar gibi, pek çok sosyolojik kategoriye içinde barındıran bir şey. Başka bir deyişle sadece gözlere sahip olan insanların izleyebileceği sanat bağlamında da düşündüğümüzde, bir tarafta kitle öbür tarafta sanat. Sinema yüksek düzeyde son derece önemli entelektüel bir etkinlik gibi gözüküyor. Belki film galerisine gitmeyen insanların sinemayla buluşması... Ya da çok entelektüel dediğimiz insanların - örneğin ben geçen hafta *Doctor Strange*'i izledim - en temel düzeydeki çok geniş kitlelere hitap eden filmleri izlemesi. Burada çok ilginç bir paradoks var. Mass ve art- kitle ve sanat, bu konudaki düşüncenizi merak ediyorum.

**Ü.Ü:** Kitlelerden bahsederken, milyonlarca insana ulaşıyor derken, aslında tam olarak ticari sinemanın ulaştığı kitle ya da seyirci sayısını kast etmedim. Bazı filmler zaman içinde ulaşıyor, öyle bir şeye. Zaman içinde belli insanlara ulaşıyor. Altı milyon kişiye bir ay içinde ya da iki ay içerisinde ulaşmak istemek başka. O gerçekten işin ticaretini yapmak. Çok büyük bir tanıtım masrafıyla, çok yoğun bir tanıtımla ancak olabilecek bir şey. Çok da yaygın bir dağıtımla, bin beş yüz kopya geliyor mesela büyük ticari film için, işte zaten Türkiye'de iki binden az salon var. Hemen hemen birçoğuna büyük ticari filmler bir anda giriyor ve çok büyük tanıtımlarla giriyorlar. Zaten ticari film dediğimiz şeyin öncesinde de büyük bir televizyon yatırımı oluyor. Oyuncusu televizyondan, hikâyesi televizyondan filan dolayısıyla onun öyle bir anda altı milyon kişiye kadar erişme şansı oluyor. Benim kast ettiğim iyi bir film ama zaman içinde yine milyonlara ulaşıyor. Orada yine bir kitle var ama bahsettiğimiz kitle, bazı insanlar. Film ilk yapıldığında bebek oluyorlar daha ama zamanla kendilerini büyütüp yetiştirip o filme tekrar yetişiyorlar. O bana çok ilginç geliyor. Çok hoşuma gidiyor ayrıca.

**S.Ö:** Burada artık spesifik olarak filmlerinize ilgili bir soru sormak istiyorum. Filmlerinizde genellikle toplum dışına itilenler üzerine bir yoğunlaşma olduğu görülüyor. Biraz ötekiler söz konusu, ötekileri filmlerinizde görebiliyoruz. Örneğin, *Nar* filminde lezbiyen bir ilişki var, yine diğer filmlerinizde de keza mahallenin içerisinde ötekiler, hatta mahallenin içerisinde mahalleli profiline tam uymayan, tam uygun olmayan öteki ile de karşılaşılıyorsunuz, *9 (Dokuz)* filminde olduğu gibi. Ötekilere yönelik ilginiz nedir? Yani, niye ötekiyi sinema filmlerinize taşımak istiyorsunuz? Bu konuda öznel bir yorumunuz ya da başka bir yorumunuz var mı?

**Ü.Ü:** Birincisi çocukluğumdan beri kendimi rahat hissetmedim. Zaten rahat hissetsem yazmaya, çizmeye gerek kalmazdı herhalde. Hep ben de kendimi bir tür yabancı gibi hissettim yaşadığımız toplumda. Hala da olağanüstü iyi bağlar kurmuş değilim, yaşadığım yerle. Ama bu sadece Türkiye'ye özgü değil. Bir dönem İngiltere'de yaşamaya çalıştım, orada da benzer bir yabancılık çektim. Bir şeyler yazdığım zamanlar hariç; sanırım genelde iletişimimde bir sorun, bir bozukluk var. Başka türlü yazmak, çizmek, film yapmak zor işler. Bunlara kalkışıp, zahmete girebilmesi için insanın zorlanması lazım, bir şekilde mecbur olması lazım bence. İçimden gelen bir mecburiyetle yaptım diyorum zaten her zaman. Bir de ilk yazdığım film *Teyzem*'den beri hep bence yazdığım şeyleri, yani kendi isteğimle yazdıklarım, bazıları ismarlama bazıları dışarıdan gelmiş işler ama kendi içimden gelen sese uyarak yaptığım filmler hep genel bir haksızlık teması altında toplanabilir diye düşünüyorum. Bir haksızlığa isyan gibi: *Teyzem*'deki kadını korumaktan başlayıp, *Anlat İstanbul*'daki tek tek her karaktere, *9(Dokuz)*'daki Kirpi'nin yok oluşuna isyan. Ama aynı zamanda tek tek her karakterin birbirini yok edişine ve o insanların yaşadığı ezilmeye isyan da olabilir. Ismarlama derken mesela, *Ses* filmini kabul etmemin sebeplerinden biri de oradaki kadının susturulmuş olması idi. Bunun yanında kendi yapmak istediğim şeylere çok yakın bulduğum için, bir korku filmi senaryosu olmasına rağmen kabul etmişim. Bence, yazdığım şeyleri böyle bir ana başlık altında görmek mümkün. Onun içinde de toplumsal normların dışında kalan insanlar, gerek cinsel tercihleriyle gerek hayat içinde duruşlarıyla kenarda kalmış, kenardan bakan insanlar her zaman ilgimi çekti. Zaten, normal bir hayatı olan, normal bir işi olan bir insandan ilginç bir hikâyeye çıkarmak zor. Olmaz demiyorum, olabilir ama öbür tarafta daha çok hikâyeye var.

**Gökhan Uğur:** Şimdi biraz da sözü ben almak ve *Nar* filminden tekrar devam etmek istiyorum. Filmlerinize bakıldığı zaman bizi kavramlara doğru çektiği görülüyor. Kanaatimce bu çok heyecan verici. Başka bir deyişle bir filmi izlerken bir takım akademik tartışmalarda mevcut olan kavramlara doğru çekildiğimi hissetmek filmi izlerken bende heyecan yaratıyor. *Nar* filmine bakıldığı vakit de bir takım kavramlar beliriyor. Mesela, tahakküm ya da küçük görme gibi kavramlar. Bu kavramların, görsel hale büründürülmüş ve kurmaca içinde verilen sinemada karşımıza çıktığını görmekteyim. İşte, bir temizlikçi kadının bir falcı olarak gitmesi ve küçük görülmesi... Filmin son sahnesinde ise her şeyin tepetaklak çevrilmesi. Bir insanın içindeki farklı yapıları bir nar tanesinin içindeki yapılar gibi taşıma durumu. Bu konuyu biraz daha açıp, mesela tahakküm kavramı üstünden neler ifade edebiliriz? Bu haksızlıkla da sanki ilintili bir nokta gibi. Sizin yaptığınız bütün filmlerin temelinde ve özünde var olan haksızlık kavramını türeten bir kavram gibi geliyor. Birazcık daha açabilir miyiz bunu?

**Ü.Ü:** Aslında *Nar*'da var, mesela *9(Dokuz)*'da da bahsettiğiniz şey aynen var. Karakterler birbirlerini ele geçirmeye, birbirlerini yok etmeye çalışıyorlar. Benzer bir şey *Ara*'da da var. *Ara*'da iki adamın çok yoğun, sakın ama birbirlerini neredeyse yok edecek kadar bir hesaplaşma yaşadığı bir sahne vardır mesela. Orada da o arkadaşlık ilişkisi içinde birbirlerine yaptıkları şeyler var. Orada aşk da seks de başlı başına bir tahakküm aracı haline geliyor. Tabi ki, çok ilgimi çekiyor. Bu *Nar*'da daha da sınıfsal bir hale gelmiş durumda. Biraz, Türkiye'nin dört kesiminden insanın bir araya gelip yaşadığı bir hesaplaşma daha doğrusu bir patlama söz konusu. Evet, bütün filmlerimde ilgiliyim bu şeyle.

**G.U:** Bir de o filminizde tek mekânla ilgili durum söz konusu. Biraz önce yine, tiyatrodan çok beslendiğinizi söylemiştiniz ve tiyatro bir anlamda tek mekân içerisinde derdin anlatılma hali aslında. Bu tek mekânda öyküyü anlatma çabanızın içerisinde başka nedenler söz konusu mu? *9(Dokuz)*, *Nar* ve *Ara* üçlemesi hep bu tek mekânda geçen filmler çünkü.

**Ü.Ü:** En öncelikli şey, bütün düşünsel alt yapıdan önce finansal, parasal zorlayıcılıklar. *9(Dokuz)*'un temel fikri, elbette hikâye vardı kafamda ve o hikâyeyi anlatmak istiyordum. Ama bu şekilde anlatmanın temel fikri, prodüksiyon fikri aslında. Bir reklam çekmiştik o zamanki patronum Paul McMillen tiyatro festivali için bir reklam yapmıştı, ben de asistanydım sette ve sadece yakın planlardan oluşan, masklardan oluşan bir film. Birkaç oyuncu getirdik, her biri bize değişik masklar yaptılar, kızgın adam, üzgün kadın, bağırان kadın, mesela ağlayan adam yaptılar. Ama onları çekerken ben o şeyden çok etkilendim, insanların yaptığı yüzlerden. Böyle, çünkü bakıp kalıyorsun. Yüzlerin hipnotik bir etkisi var. Acaba bundan bir uzun metraj çıkmaz mı diye düşündüm ve biz o filmi bir günde çekmiştik. Ben de dedim ki, her gün her oyuncuya bir gün versek ve gelip bize hikâyelerini anlatsalar, sonra bundan bir kurgu yapsak ilginç bir şey olmaz mı? *9(Dokuz)* böyle çıktı. Ama ben bunu nasıl bir kurguya oturtabilirim? Sonra sorgu yapayım dedim, sonra polis sorgusu, cinayet vesaire onların hepsi çıktı. Bir filmde en çok para harcatan şeyler, çalışılan günlerin sayısının artması. Bu artış neden oluyor, çünkü mekânlar fazlalaşıyor. Her mekân değişiminde neredeyse bir gün koymalısınız. Çünkü bir ekibin buradan kalkıp, şimdi iskelede bir sahne çekiyor olsak, buraya bir gün ayıracağız, oraya bir gün ayıracağız, bir sonraki sahneye başka bir gün ayıracağız. Ama hepsini burada çekiyor olsak, belki bir gün içerisinde tamamlayabileceğiz. O tek mekân zorunluluğu biraz oradan. Ama bir yandan da *9(Dokuz)*'u çok seviyorum, onu çok param olsa da çekmek isterdim. Yani, o hikâyeyi zaten anlatmak istiyordum. *Nar*'daki hikâyeyi zaten anlatmak istiyordum. *Nar*'daki o adalet duygusunun, toplumsal adalet duygusunun kaybı fikri benim zaten yıllardır aklımı kurcalıyordu.

**G.U:** Bu filminizdeki maske olgusu sanki *Ara*'da da karşımıza çıkıyor. Bilmem katılır mısınız, *Ara*'da da maskelenmiş bireyler var aslında. Metaforik olarak söylüyorum.

**Ü.Ü:** Evet.

**G.U:** Bir kent-soyulu buhranı durumu söz konusu. Bu arada kalmış çelişkilerle dolu kentleri bir de sizin dilinizden, söyleminizden ele alabilir miyiz?

**Ü.Ü:** Bir yandan tam kentli de olamamış insanlar, özellikle *Ara*'daki Ender ortanın altı bir aileden geliyor. Babası öğretmen, benim babam gibi. Ender'le daha doğrusu yazdığım

karakterlerin hemen hemen hepsiyle çok ortak tarafım var. Kendimden çok şey katıyorum, bu tür filmlerde. Veli'yle de Ender'le de hatta oradaki kadınlarla da çok, bazen onların ağzından kendi hissettiğim şeyleri dile getiriyorum. Herhalde her yazar böyle yapıyordur da, ama en çok hayat hikâyesi olarak Ender'le benzeşiyoruz sanırım. Ama orada Veli'nin anlattığı bir oyuncak alınamama hikâyesi var, kendi fakir zamanlarını anlatıyor. Bir oyuncak ayı alınamamış ona. “Şimdi” diyor, Ender'e “belki oyuncakçı dükkânı bile açabiliriz, ama o alınamamış ilk oyuncak ayıyı karşılamaz”. Onun acısını karşılamaz. Kendimden çok şey var, yazdığım karakterlerde. Maskeleri açmak diyelim biraz. Gündelik hayatta üzerinde konuşmak istemeyeceğim şeyleri yazdığım şeyler aracılığıyla dile getiriyorum.

**G.U:** Bu finansal zorluklardan yola çıkarak bir şey daha söyleyeyim. Sanki bunu aşmanın yöntemlerinden bir tanesi de yaratıcı senaryo. Çünkü yaratıcı senaryo, zekânın kıvraklığı ile sanki finansal sorunları da aşmamızı sağlayan bir şey. Fakat sanırım, Türkiye’de yaratıcı senaryo, özgün ve pırıltı barındıran senaryo bağlamında bir takım eksiklikler var. Sizce bunun nedenleri neler olabilir? Yaratıcı senaryo bağlamında neden böyle bir eksiklik var ve bu nasıl geliştirilebilir, bu eksiklik, nasıl giderilebilir?

**Ü.Ü:** Birincisi, çok daha özgür bir sinema eğitim ortamı lazım. Günümüzde öyle bir şey ortadan kalktı. İkincisi, çok daha uygulamaya dönük demek istemiyorum, çünkü teorik tarafı eksik kalınca sadece uygulamaya dönük sanat eğitimi de çok kötü sonuçlar veriyor. Ama insanların yazdıkları şey, senaryo ancak yapıldığı zaman, filme dönüştüğü zaman yaşar hale geliyor. Sonuçta senaryo kâğıt üzerinde bir metin ve aslında bir filmin hazırlık aşaması. En iyi yazılmış senaryo bile sonuçta bitmiş bir şey değil. Ancak bir yönetmen, yazan insan da olabilir bu, bir yönetmen ele alıp o senaryoyu filme dönüştürdüğü zaman, oyuncular seslendirdiği zaman sanat yapıtı haline geliyor. Dolayısıyla, bir senaryo yazarının da yaptığı şeyin ne olduğunu anlayabilmesi için mutlaka çekilmesi lazım. Olup olmadığını anlamak için ya kendi çekecek ya da birilerinin çekmesi lazım. Ben otuz senedir bu işi yapıyorum ama hala her filmde keşke şurasını şöyle yapsaydım, burasını böyle yapsaydım diyorum, hala öğreniyorum. O zaten bitmeyecek bir süreç. Ama sinema öğrencisinin en az 3-4 film çekmesi lazım ki ne oluyor ne bitiyor, bu yazdığım şey neye dönüşüyor, neyi çekebilirim neyi çekemem, neyi nasıl anlatabilirim, neyi nasıl yazarsam insanlar ne anlıyorlar, bir yönetmene kendimi nasıl tam iyi anlatabilirim ya da kendim çekeceksem kendi hayalimdeki şeyi ekibe nasıl anlatabilirim. Neyi yapabilirim en başta, neyi çekebilirim ben, hangi duyguyu aktarabilirim sinemada? Bazı duyguları aktarmaya imkân yok, bazı durumları aktarmaya imkân yok. Neyi yapabilirim neyi yapamam bunu öğrenebilmesi için çok film çekmesi lazım. Bunun bence en temel şeyi o, yani, tecrübe eksikliği. Ama bir yandan da insanlar sadece çok film seyrederek sinemayı öğreneceklerini zannediyorlar. Bence öyle değil. Hatta şu an filmde çok dizi seyreden sinema öğrencisi kuşağı var. Film seyretmek, dizi seyretmek değil. Filmlerin dizilerin bize söylemediği şeyler var onlar da eski kitaplarda yazılı. En başta çok okumak lazım, bir parça derinleşebilmek için. Bugün için de ilginç bir şey söyleyebilmek için eski yazarların bize söylediği şeyleri anlayabilecek düzeye gelmek lazım.

**G.U:** Edebiyatın da belki en büyük faydalarından birisi bu. Çok büyük oranda besliyor. Şimdi filmlerinizi izlediğimiz vakit çoğunlukla, çok derin mevzuların, aslında kavranması zor olan olayların suç, adalet, ön yargı, sınıf çatışması gibi olayların, kavramların aslında son derece sıradan bir şekilde anlatıldığını görmekteyiz. Biz sıradanlıkta bir derinliğe ulaşıyoruz. Bu anlamıyla gündelik yaşam pratiklerimiz, sıradan yaşamlar bu derin meseleleri anlamamız, anlatmamızda bir laboratuvar işlevi görüyor mu sizce?

**Ü.Ü:** İşte, mümkün olduğu kadar öyle yapmaya çalışıyorum. Mümkün olduğu kadar senaryolarda bir akıcılık yakalamaya çalışıyorum. Benim filmlerim, özellikle *9(Dokuz)*, *Ara*, *Nar* arthouse sinema içinde değerlendirilebilir ama seyredilmesi zor filmler değil. Başından bir kere kabul ettikten sonra, aksiyon filmi seyretmeye alışkın bir seyirci *9(Dokuz)*'un karşısına geçtiğinde şaşırabilir. Bu ne, film mi bu diyebilir, elbette. Ama bir kere filmin kurduğu mantığı kabul edip on dakika seyrettikten sonra o hikâyeye kapılabilir diye düşünüyorum. Dünyanın her yerinden bir sürü insan seyrediyor ve anlıyor oradaki hikâyeyi. Demek ki, seyretmesi zor bir film değil. Sıkıcı olmamaya çalışıyorum. Gerçek hayatta da öyle olmaya çalışıyorum. İnsanlar bence kendi oldukları gibi işler yapıyorlar. Yazdığın roman, çektiğin film sana benziyor bir şekilde. Gerçek hayatta da öyle olmaya çalışıyorum, insanlarla bir şekilde kendi dilimde iletişim kurmaya çalışıyorum. Ama onları sıkmadan bir dert anlatmaya çalışarak, ayrıca da manipüle de etmeden. Beni en çok irkiltten yönetmenler beni bir seyirci olarak manipüle etmeye çalışan yönetmenlerdir. Ben seyirciyi mümkün olduğu kadar kendimle eşit, en az benim kadar akıllı bir insan olarak düşünmeye çalışıyorum. Çoğu yönetmen seyirciyi kendisinden daha aptal diye öngörüyor. Seyirciyi kandırabilirim, yönlendirebilirim diye düşünüyor. Bazen, bunların iyisi başarılı da oluyor. Ama o başarı kısa sürüyor. Birkaç sene sonra o tür bir manipülasyonun modası geçtiğinde o filmlerin de yaldızı dökülüyor. Hâlbuki elinden geldiği kadar seyirciyle eşit konuşmaya çalışan ve samimi bir şey anlatmaya çalışan yönetmenler daha uzun ömürlü oluyor. Yani, yaptıkları işler daha uzun ömürlü oluyor, yönetmenler değil.

**G.U:** Biraz daha güncel şeylere gelmek istiyorum. 90'lardan sonra Türk sineması yeni bir evreye girdi gibi. Sizin bu yeni Türk sineması ile ilgili görüşleriniz nelerdir? Neleri yenidir bunların? Sizin sinemanızda, bizim sinemamızda da yeni olanlar nelerdir sizce?

**Ü.Ü:** Yeni Türk sineması dediğimiz şey Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve sonrası ise, bence getirdikleri en büyük yenilik, film yapımının dünyasını değiştirmeleridir. Türkiye'de film 80'lere kadar Yeşilçam'da yapılıyordu ve belirli yöntemleri vardı. Para gelecek yerler belliydi, oradan gelecek taleplere göre filmler üretiliyordu. Bazı yönetmenler o talepleri eğip bükme şansına sahipti ve farklı bir takım işler yapabiliyorlardı. Ama o dünyanın içinde geliyordu her şey. Nuri Bilge, o zamana kadar hiç olmayan bir bağımsız sinema fikrini, yani önce yurt dışında tanıtılan, oradaki formlardan beslenen ama burada çok küçük bütçelerle yapılan bir sinemayı yarattı. Aynı şekilde 90'larda Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenler. Bence yapılan en yeni şey bu. Film yapmanın bütün anlayışını değiştirdiler ve o zamana kadar marjinal tabir edilen yönetmenler genellikle uzaktan bakılan ve sinemaya da çok etkisi olmayan insanlardı. Nuri Bilge ve diğerleri öncelikle sanat sinemasının saygın olabileceğini gösterdiler. Hem Yeşilçam gibi ana akımın dışında bir iş

yapabilirsin ama aynı zamanda çok saygın olabilirsin. Para da kazanabilirsin, kendini döndüren bir sonraki filmi yapmaya yarayacak kanallara da ulaşabilirsin... Bunu kanıtladılar ve oradan büyük bir yol açtılar. En yeni şey bu bence...

**G.U:** Şimdi sinema dışı ama sinemanın da içinde, ne içinde sinemanın ne de büsbütün dışında bir soru sormak istiyorum. Size İstanbul'la ilgili bir soru sormak istiyorum. İstanbul size ne anlatmakta? Yeni İstanbul diyelim, çünkü dönüşen bir İstanbul var. Hani hiç bıraktığımız gibi değil. Otuz yaşına geldik, mesela ben doğma büyüme İstanbulluyum ve İstanbul bana "çok değişti" dedirtiyor. Sürekli değişen dönüşen bir İstanbul var. İstanbul artık size ne anlatıyor, eskiden ne anlatıyordu? Bunları dinleyebilir miyiz sizden?

**Ü.Ü:** İstanbul, İstanbul dışında büyüyen birisi için büyük bir özlem kaynağı. Her zaman buraya gelmek ister insan ve zaten sinema yapmak istiyorsan başka da çaresi yok. İstanbul'a gelmekten başka, burada çalışmaktan başka bir çare yok. Ben de koşa koşa geldim. 1985'ten beri İstanbul'da yaşıyorum ve hep burada yaşadım, burada çalıştım. Çok kısa bir dönem İngiltere haricinde hep İstanbul'daydım ve İstanbul'un da tam ortasıydım, Cihangir'de oturuyordum. Şimdi Büyükkada'dayız, geçen seneden beri burada yaşamaya başladım. İstanbul her zaman büyük bir kargaşaydı. İlk gördüğüm andan itibaren o kargaşa zaten beni çarpmıştı. Fakat bugünlerdeki kargaşası çok daha büyük geliyor bana. Çok daha anlaşılabilir ve bir parçada ürkütücü geliyor. Dolayısıyla bir şekilde kaçtım uzağına ama çok uzağına da kaçamadım. Çünkü yine dönüp iş yapmak ve İstanbul'da yaşamak zorundayım. O yüzden Ada'ya kaçtım. Ama İstanbul öyle bir şehir ki kaçamıyorsun. Bir dönem İngiltere'ye kaçmaya çalıştım ama ayaklarım tekrar buraya getirdi beni.

**Kurtuluş Özgen:** Dijital teknoloji, mesela video teknolojisi, bu yeni diye tanımlanan Türk sinemasına sizce ne getirmiş olabilir? Çok kısa cevaplamanızı rica edebilir miyim?

**Ü.Ü:** Ben böyle yeni film yapma yöntemleri ile hep çok ilgili oldum. Nuri Bilge çok küçük bir ekiple, hiç oyuncu kullanmadan ama yine 35 çekerek bir film yapma yöntemi geliştirmişti. Ben de reklamcı olduğum dönemde, reklam çektiğim dönemde video kamerayla reklam filmleri çektim. İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın bütün festivallerinin reklamlarını biz çekerdik. Ben de tiyatro, caz festivali için HI8 kamerayla tamamen İstanbul'da dolaşarak onun görüntülerinden oluşan bir reklam çekmişim. Sonra bunlar profesyonel ortamda sinemaya aktarıldı ve o görüntüleri perdede görünce dedim ki: Bu mümkün. O zaman prodüksiyonu çok ucuza yapabiliyorsun. Eğer bu şekilde perdeye aktarabiliyorsam ben neden böyle bir uzun metraj çekmeyeyim dedim ve *9(Dokuz)* böyle doğdu aslında. *9(Dokuz)*'u tamamen dijital kameralarla çektik ve 35'e aktardık- o zamanlar 35'e aktarmak dışında sinemada gösterme şansı yoktu. Şimdi var. Sadece dijital çekip de gösterebilirsiniz. Bu ne getirmiştir sinemaya? Bence, ilk yapım aşamasını çok ucuzlatma şansını getirdi. Her hikâyeye olmaz, her hikâyeyi kaldırmaz ama bazı hikâyeler eğer ona uygun bir şey yazılırsa gerçekten mini DV ile veya iyi bir dijital video kamera ile hatta telefon kamerası ile bile bir uzun metraj yapmanın mümkün olduğunu gösterdi. En son gerçekten telefonla çekilmiş uzun metraj gördüm, bir Amerikan filmiydi. Bütün film tamamen telefon kamerası ile çekilmiş. Normal kameranın giremeyeceği yerlere götürüyorsunuz kameranızı ve dediğim gibi ilk yapım aşamasını çok kolaylaştırıyor, çok

ucuzlaştırıyor. Fakat ticari kanallara girmek istediğiniz anda her filmin karşılaşması gereken belirli harcamalar var, orada bir milyon liraya yapılmış bir film ile dijital kamerayla çekilmiş elli bin liralık bir film aynı şeyde yarışıyor, başka şansı yok. Siz de ona göre afiş yapmak zorundasınız. Siz de ona göre tanıtım harcaması yapmak zorundasınız. Siz de ona göre belirli festivallere gitmek zorundasınız vesaire, vesaire. Ama dediğim gibi ilk yapım aşamasını çok kolaylaştırıyor. Bu da dediğim gibi sinemanın en büyük şeyi o insanları ikna etme süreci, özellikle para verecek insanları ikna etme süreci. Bir insan basit video kameralar ve basit teknoloji kullanarak küçük prodüksiyonla kolay ikna edebilir. Ben 9(*Dokuz*) için kimseyi ikna edemezdim. Mesela bir yapımcıyı ikna edemezdim ama onu yapabilme şansım oldu. Genç bir sinemacının da böyle bir şansı olabilir. Bir yapımcıyı ikna etmeden basit koşullarda filmini çekip, film bittiğinde eğer ilginç bir şey ortaya çıkartabiliyorsa onu büyük şirketlerle paylaşmak ve satmak gibi bir yol izleyebilir.

**S.Ö:** Ümit Bey, bu yoğun sorulardan sonra izninizle son soruyu ben sormak istiyorum. Dergimiz sinema ve felsefeyi eşit düzeyde gören ve her sinema filminin kendi kimliği ve kendi düşünsel çerçevesi içerisinde filozofik bir eylemi de aynı zamanda ürettiğine inanan bir konsept üzerine yaslanmış durumda. Altı ay önce yayın hayatına başladık ve ilk sayımızı çıkardık, bu da ikinci sayımız olacak. Bu konudaki düşünceleriniz nelerdir? Dergimiz ve amacı hakkında neler düşünüyorsunuz? Türkiye'deki sinema kritiğinin geldiği düzeyde, çerçevesinde düşündüğümüzde sizin de fikrinizi almak isterim.

**Ü.Ü:** Bence büyük bir boşluğu doldurur diye düşünüyorum. Umuyorum. Bence sanat ve felsefe çok ayrı şeyler ama sanatın tabi ki felsefeye ihtiyacı var. Sanatçı biraz dağıtan bir adam, dağılan bir adam felsefeci de tam tersine...

**S.Ö:** Apollon ve Dionysus gibi sanki...

**Ü.Ü:** Evet. Felsefeci de tam tersine her şeyi toparlayan, bir sisteme sokan ve bir düşünce sisteminde ilerleyen insan. İkisinin birbirine çok ihtiyacı var. Ama şuan zaten çok az sinema dergimiz var. *Altyazı* dışında neredeyse popüler sinema dergimiz kalmadı. *Altyazı* da büyük bir boşluğu dolduruyor ama sizin derginiz, hani o popüler sinema kavramının da dışında, bambaşka bir kuramsal boşluğu dolduracak diye umuyorum.



### Interview with Ümit Ünal<sup>1</sup>

**Serdar Öztürk:** Dear Mr. Ünal, welcome. First of all, we would like to thank you for your acceptance to conduct this interview with us for the second edition of SineFilozofi. When cinema is mentioned, usually, entertainment is brought to the minds of both directors' and of large parts of society. However, when we utter the word philosophy, a heavy feeling befalls on people and people tend to feel like Gregor Samsa, a character in Kafka's novella, under the pressure of concepts, theory, and totality. That is to say, they feel like an insect. Hence, intellectuality dominates us a bit more. Do you think that entertainment and intellectuality, and thus cinema and philosophy, are so much far from each other? Is there not a relationship between these two? Are these concepts mutually exclusive? I would like to hear your opinion about it.

**Ümit Ünal:** The cinema is an industry, a big industry and a part of the entertainment industry. That is inevitable. I always tend to make an analogy with architecture: The cinema is similar to architecture to such an extent that architecture is an art and a functional area of industry. Some highly special architects can turn architecture into art. There is something similar in cinema too. In addition to the movies produced for daily entertainment and for certain demands, some people can come further and turn it into a work of art. Nonetheless, that does not mean that some entertaining movies cannot become a work of art. Many years ago, Ertem Eğilmez said, "What is an art-house movie? If a movie is good, it is already a work of art" - which I never forget. That is to say, why should a well-made entertaining film not be called

---

<sup>1</sup> Translated by Tamer Ertangil. This interview was held in November of 2016. You can watch the interview from the following link:  
[https://www.youtube.com/channel/UCA00De0KhjIMgYkyxo\\_POoA/about](https://www.youtube.com/channel/UCA00De0KhjIMgYkyxo_POoA/about)



“art”? I do not see a huge difference. First of all, there are well and badly made movies. Nonetheless, some films are produced according to the expectations of the market and that is the case not only in the “commercial” cinema but also in art-house cinemas, in which, again, some are produced according to the expectations. There is a certain market there, too. Moreover, movies are made according to those expectations. However, I think, art is defined based on the grounds that it is made neither for the expectation of the people nor for the market. It is something that comes from within. How to say, art is something done in accordance with the impulse of the artist. Art tries to express its own matter. It tries to show something that nobody else sees. Still, cinema, be it art-house or huge commercial ones, in the end, it is an industry with certain expectations. Naturally, each time, we try to go in accordance with the desires of the industry and our inner voice by complying with the aims of the industry and by listening to the voice within us.

**S.Ö:** So, from your description, we can infer that cinema has a paradox within it. The industrial dimension on one hand and the higher intellectual and artistic dimension on the other. Art and mass, the coming together of art and industry are a paradox within itself and this paradox perhaps also reflects onto the images. The conflict, clash in the images could be originating from there. Moreover, when we look at your films we come across interesting images which leave us in doubt or in conflict and makes us ask intense questions. I can call them new and creative images. And in this sense, your films come closer to philosophy. I mean, they make us think about philosophical questions. What could you say about that? When you produce your films, what are the sources that you benefit from?

**Ü.Ü:** First of all, I was somehow born into commercial cinema. However, in my first film and script *Teyzem*, many personal elements had strong influences and I was trying to come into terms with my family's traumas through the eyes of an artist. I was rather trying to settle up a trauma that was experienced by my family. And, according to me, it was a huge event to produce that film under such commercial circumstances and within such a commercial cinematic atmosphere. But the Turkish cinema of those days was allowing this. Many films were being made at that time. And the directors somehow had the opportunities to try new things. Nowadays, commercial cinema has rather become violent and it is so difficult to make a film like *Teyzem* today. The commercial demands have become even harsher. But, somehow, as a scriptwriter, I have tried to primarily exist in commercial cinema. Furthermore, considering the era in which I came, the idea of independent cinema did not exist under those circumstances. Nuri Bilge, Zeki Demirkubuz, and others came forward in the 90's. I came to the cinema industry in the late 80's. And the only chance one could have at that time was to gather some experience from Yeşilçam and grow up there. I, somehow, tried to primarily exist by writing scripts. And when I began producing my own movies, I suddenly decided to try something different, much different from the patterns of Yeşilçam. That is how *9 (Dokuz)* emerged. What inspires me? I suppose I benefited from literature most. I mean, throughout my childhood and adolescence, cinema was not a place I could visit oftenly. Of course, we used to go to the cinema, but we hardly had the opportunity to find or watch any movie. Nowadays, a university student has the opportunity to watch even the most unknown, marginal and experimental movie, only by searching through the internet. That was not the

case for us. I reached the ability of preparing a presentation on Buñuel without watching his *Un Chien Andalou* movie. I came to watch most of Buñuel's movies years later. As I said, literature was more of a resource to me than cinema. There are many writers whom I love and they affected me as a human being and affected my point of view towards life, art, literature, and cinema. Kafka and Nabokov are of primordial importance to me. Nabokov's narrations, his black humor and visual details have always fascinated me. And I tried to do something stemming from this literature. I was mesmerized by theater too. I read lots of play at that time. I liked the idea of establishing a story and expressing that story within limited space and dialogues in the theater. I guess these are my sources.

**S.Ö:** Interesting. And these are the elements involving intensified conflicts.

**Ü.Ü:** Of course.

**S.Ö:** That is, by feeding on art, you are actually inventing a cinema that creates conflicts within images. And the novel is one of the branches of art where different characters, classes, social segments encounter with each other and the conflict becomes intense. However, Alain Badiou, a philosopher who is still alive living in France, says; what we refer to as cinema is one of the branches of art which contains an intensified conflict within itself. You play with images. In fact, you are exercising thinking through images by feeding yourself with literature and cinema. I have always wanted to ask a cinema director the following: The issue of nihilism and skepticism emerged in the 19<sup>th</sup> century. The tendency of suspecting everything, in general, seems dominant in our age and people sometimes position themselves as supposedly-thinking beings. Are there any responses of cinema to an age of skepticism, let's call it extreme skepticism and nihilism, i.e. passive nihilism where people are in delusion that they are actually thinking but in reality, they only think based on opinions on the context of nihilism, extreme skepticism and a society of opinions.

**Ü.Ü:** I think, first of all, not only scriptwriters but all artists have to do away with nihilism as soon as they start to write, paint, film or compose. They are already doing something against it. Because writing means that a person has to write no matter how far he is from his age, environment and position. Actually, it means to do something towards the future. And it also proves the artist's belief in humanity, that is, his or her trust. Just as we enjoy reading a two to three-thousand-year-old or a new writer, you think that "somebody is going to understand me." There is something called humanity. Human beings can understand one another. It is not going to be that bad till eternity. In the end, even the most hopeless and darkest writer develops such kind of a belief as soon as he or she begins writing. I think Kafka believed in something like this when he used to write on his own till dawn. Someday someone is going to read and understand this. Therein lurks a belief that at least some of those human beings are "good" and will stay as "good" people. Thus, I think, just as I said, even the most seemingly hopeless and nihilist artist is working against those as soon as as he or she starts doing his/her job. Cinema, beyond all of these, is a form of art done together with others. It does not resemble a painting, writing or composing in a room all alone. You need to convince a lot of people if

you want to do it. Even for the cheapest movie, or for a movie that requires only a few thousand liras, you need to find that money. You need to find someone to provide you with that. Aside from that, even the cheapest movie actually begins with a few hundred thousand liras and you need to convince the people who are going to provide that money. In the creative group, you'll need to convince the people who are in charge of using the video recorder, those to find the accessories and those to make the costumes. You need to convince the actors and actresses. Therefore, you need to create a team and convince each member in that team that you are doing a nice, future-oriented and interesting job. You do not need to be a nihilist in order to do this. After that, during the consumption of the product, -let's say- in even the most limited environments, it's consumed in mass. You know, when a poetry book reaches one thousand people it is regarded as a good sale; but when it comes to a movie with three thousand viewers, it is said very few people watched it. A movie can reach millions of people. Millions of people may talk about that movie. Some movies reach millions of people within years and what you presented in that movie plays an important role in the lives of those people. *Teyzem* was made thirty years ago. For the last thirty years, I kept coming across a lot of people who kept on saying that, the dream scene had been part of their lives, you know, the woman in the movie was just like one of their female relatives and so on. As you see, what you do coincides with people's lives. It is impossible to be a nihilist when you do cinema.

**S.Ö:** It is so interesting here that we have to reach millions of people, contrary to a book. And we are talking about the concept of mass. Mass is something a concept which includes different social categories such as children, different social classes, etc... In the sense that, when you regard cinema an art, there is the mass on one side and art on the other. It has a paradox here. That is, on the hand an extremely high-level intellectual activity and on the other hand a common category, mass. Perhaps people who comprise large society and do not go to a film gallery, get together at movie theater. The so-called highly intellectual people watch the simplest movies which appeal big audiences, -for instance, I saw *Doctor Strange* last week- and there is such an interesting paradox regarding mass and art. What are your thoughts concerning this?

**Ü.Ü:** Actually, I did not exactly point out the number of viewers that commercial cinema reached when I said that cinema reaches millions of people. Some films take a step at a time. They reach certain people in a particular time. It is completely different to want to reach six million people within one or two months. That is really being commercial. It could only be done through huge amount of expenses for advertisement and an intense promotion. And with a much widespread distribution, for instance, a big commercial film comes with one thousand and five hundred copies, in the end, there are less than two thousand theaters in Turkey. In most cases, big commercial films come in and make huge publicity. And what we used to call, a commercial movie, makes a huge investment to the television. Its actors, actresses, scripts etc. come from the TV, hence it has the chance to reach six million people in a very short time. What I mean is a good film can reach millions of people within no time. There is also mass there but it is what we have been talking about. There are usually babies when a movie is made but they grow and catch up in the course of time. This is very interesting for me. Besides, I enjoy it.

**S.Ö:** Here at this point, I would like to ask you a specific question about your films. In your films, it is usually seen that people pushed out of the margins of the society are being focused on. We also see how to deal with some of them through your movies. For example, the lesbian relationship portrayed in your films like *Nar* and in some films like *9 (Dokuz)* we see “others” who cannot fit the neighborhood profile. What is your concern towards “others”? I mean, why do you want to represent others in your movies? Do you have a subjective reason or any other kind of comment regarding this?

**Ü.Ü:** First of all, I have never been comfortable since my childhood. If I had been that comfortable, I would not have felt the need to write. I have always felt as a stranger to the society we live in. I have not still established extraordinarily good bonds with where I live. But this is not specifically in Turkey. I tried to live in England for sometime, I suffered a similar kind of estrangement there. Apart from the times I am writing something, I guess I have a defect, a distortion in communication. Otherwise, writing and filming are difficult jobs. You need to force yourself, in order to start and persevere. I always say that somehow I do it under a compulsion from within me. And since I wrote my first film, *Teyzem*, all the things I wrote from my way of thinking, I mean what I wrote with my own will, some were inspired from outside, but, the movies that I made by complying with my inner voice, I think, can all be collected under a theme of unrighteousness. Like an uprising against injustice. This can be an uprising against the suppression of human beings, beginning with protecting the lady in *Teyzem*, but all characters, one by one in *Anlat İstanbul*, a revolt against the demise of that hedgehog in *9 (Dokuz)* and at the same time a revolt against the termination of all characters, one by one. For instance, one of the reasons I accepted the film *Ses* was that the woman in it was silenced. And since I found it so close to what I wanted to do, I accepted it even though it was a horror movie’s scenario. In my opinion, it is possible to see what I wrote under such a title. In this, I was always attracted by outsiders, the people who were out of the social norms, people who stayed on the margins either with their sexual choices or their stance, their attitudes within life, people looking from the thresholds. In fact, it is hard to make an interesting story out of a person who has a normal life and a normal job. I do not say it is impossible, but there are more stories on the flip side.

**Gökhan Uğur:** Now I would like to ask some questions if you do not mind. I want to continue with the analization of the movie *Nar*. Let me share my personal opinion. When I watch films I feel more excited, since, I think, they pull us towards the concepts. I mean while watching a movie, the feeling of being pulled towards the concepts that exist in several academic discussions rises a certain kind of excitement in me. In *Nar*, a number of concepts appear in the mind. For example, concepts like domination and contempt. I see these concepts appearing in a visualized manner and absorbed in fiction. That is, a woman who works as a cleaner, going somewhere as a fortune teller and being scorn there, at the end of the film, everything’s turning upside down and this shows that a human being carries various structures within himself, just like a piece of pomegranate carries various structures within itself. To expand this subject a bit more, what can we say about the concept of domination? It seems to be related to

injustice. I suppose domination is a concept that yields the concept of injustice, which is the base and the essence of all your films.

Ü.Ü: Yes.

G.U: Can we elaborate this a bit more?

Ü.Ü: Actually what you have just said exists in both *Nar* and in *9 (Dokuz)*. The characters are trying to seize and destroy one another. There is a similar thing also in *Ara*. For instance, in *Ara*, there is a scene where two men go through a dense payoff which is calm and destructive at the same time. There are the things they do to each other in that friendly relationship. Both love and sex solely become a means of domination. This catches my attention a lot. This has become even more classical in *Nar*. A payoff, perhaps a burst is the correct description, is experienced by people from four segments of the Turkish society who come together. Yes, I am mainly interested in this among all my films.

G.U: There is one more thing, about location in that movie. You mentioned you benefitted a lot from the theater which is a state of expressing a matter in a single space. Are there other reasons for your perseverance for storytelling mostly in a single space? Because the trilogy of *9 (Dokuz)*, *Nar* and *Ara* are all movies with a single space.

Ü.Ü: The most primary thing is finance, monetary compulsions before all intellectual groundwork. That is, of course, the main idea, the story of *9 (Dokuz)* was always in my mind and I was willing to tell that story. But the main idea of telling it that way actually came from production. We had made an advertisement. Paul McMillen, who was my boss at that time, filmed an advertisement for a theater festival and I was his assistant on the film set and it was a film consisting only of close-ups and masks. We brought a few actors, they did various masks for us like an angry man, an upset woman, a shouting woman, and a crying man. But I was very impressed by the facial expressions while filming because you are petrified just by looking. I mean, faces have a hypnotic effect. I thought to myself, what if a full-length movie could be made out of it and we made that movie in one day. Then I thought, if we gave each actor a day and they came and told their stories to us, then we made a fiction out of it, would that not be an interesting thing? Thus *9 (Dokuz)* emerged. But I said to myself, how could I absorb it within a fiction, how, then I decided to make an interrogation, then, a police interrogation, then came murder and so on. The most money consuming aspect in making a movie is the increase of working days. And why does the number of days increase? It is because of the increase in shooting ground. You need to add one more day for each change in place. Since if we were to gather our crew to film a scene on a dock, we need to allocate one day for this each time. But if we were to film all of them here at the same place, maybe we could finish it in one day. The necessity for a single shooting ground is also rooted in this. However, on the other hand, I also love it. I'd still love to film *9 (Dokuz)* movie even if I had a lot of money. I mean, I was already willing to tell that story. I already wanted to tell the story in *Nar*. The sense of the loss of justice, the loss of social justice in *Nar* has been intriguing my mind for years. That's all.



**G.U:** The case of masks I shows up in this film, perhaps, in *Ara* too. I do not know if you will agree with me or not but there are actually masked individuals in *Ara*. I am saying this metaphorically.

**Ü.Ü:** Yes.

**G.U:** It seems to me there is a bourgeois crises in *Ara*. Would you tell these bourgeois society which is stuck and full of contradictions?

**Ü.Ü:** On the one hand, there are people who are not fully urbanized, like Ender in *Ara* comes from a low-middle class family. His father is a teacher, just like mine. I have many characteristics in common with Ender, more correctly, with almost all of the characters I wrote. My character contributes a lot to this genre of movies. Sometimes I express my feelings through the mouths of Veli, Ender, and the women in there. And perhaps all writers do the same thing but I guess I and Ender have similarities mostly in things concerning life stories. But there is a story telling how Veli does not get his toy, a way of talking about his poor times. There was no teddy bear bought for him before. Now he says, maybe we can start a toy shop but that will not compensate for the teddy bear not bought for him at those times. It cannot compensate for his pain. I mean, there are lots of things from me in the characters I use. Let's call it taking off the masks. I express the things I would never want to talk about in my daily life by writing them.

**G.U:** Let me tell you one more thing concerning these financial difficulties. Creative scenarios seem to be one of the methods for solving this. Because, a creative scenario, i.e. the agility of intelligence is something that makes us pass over the financial obstacles. But I suppose Turkey lacks this. That is to say, there are some shortcomings concerning creative, original scenarios which have sparkles in them. What do you think could be the reasons for this? Why is there an absence in the context of creative scenario and how can it be improved, how can this shortcoming be further developed?

**Ü.Ü:** First of all, we need to have a much freer cinematic and educational environment. Nowadays this has disappeared. Secondly, I do not want to say something oriented towards practice, since when the theoretical side is absent, an artistic education only oriented towards practice yields terrible results. But the thing people wrote, the scenario, becomes alive only when it is done and turned into a movie. In the end, a script is a text on paper and it is actually the first phase of preparing a film. Even the best-written scenarios cannot end. However, when a director, who can also be the writer, takes it into his or her own hands and turns it into a movie, when actors and actresses vocalize it, it becomes a work or art. Thus, in order for a scenarist to understand what he is doing, it is absolutely necessary for it to be filmed. Either he or someone else should film it. I have done this for thirty years but I still say if only I could do this that way and do that this way, the fact is, I am still learning. In the end, it is a never-ending process. But a cinema student needs to make at least 3 or 4 films so that he could understand what is happening, what is the written script becoming, what can or cannot be filmed, how can they precisely express themselves to the director, what do people understand

from what I write and how I write when I write it, or if I were making that film, how would I express myself to the crew. What can I do first and foremost, what can I film, which emotion can I transfer in cinema? Some emotions are impossible to transfer, some situations are impossible to convey. He needs to make many movies in order to learn when he can and cannot. In my opinion, the main reason for this is the lack of experience. But at the same time, people believe that they can learn how to make films only by watching lots of movies. I do not think so. In our age there is a generation who watch tv series rather than movies. Watching a movie is not the same as watching TV series. There are some things that watching films or TV series do not tell us and these are written in books, in old books. First of all, you need to read a lot in order to deepen a little bit. For someone to say something interesting today, he/she needs to reach a level where he can understand what old writers tell us.

**G.U:** It is perhaps one of the biggest benefits of literature. It feeds on a huge scale. When we watch your films, we see that, mostly, highly deep problems, phenomena that are difficult to grasp, such as crime, justice, prejudice and class conflict, are actually being told actually in an extremely ordinary way. We reach a depth through mediocrity. Do you think that our daily life practices, functions as laboratory for us to recognize and express those deep problems?

**Ü.Ü:** Well, I try to do that as much as possible. I try to catch a fluency in my scenarios as possible as they could be. My films, yes, especially *9 (Dokuz, Ara, and Nar* can be evaluated art cinema but they are not hard-to-watch movies. Right after initial acceptance, a viewer who is accustomed to action movies could be surprised when he gets to watch *9 (Dokuz)*. He could, of course, ask “what is this? Is this really a film?” Nonetheless, once he accepts the logic in which the film is established and watches it for ten minutes, I believe that he will be carried away by the story. Lots of people all over the world watch and understand the story there. Thus, it is not difficult to watch. I try not to be boring. I try the same in real life, too. I think people perform works similar to themselves. The novel you write, the film you make somehow reflects your inner image. I try to be like that in real life too, I somehow try to communicate with people in my own language. Yes, but trying to explain certain kinds of trouble without bothering them and at the same time not manipulating. The most startling directors for me are the ones who try to manipulate me as a viewer. I try to conceive the viewer as though we were equals and clever. Most directors regard viewers as more stupid than them. I mean they think like “I can deceive and direct them”. Sometimes, some of them become successful, too. But that success lasts only for a short while. After a few years, when that kind of manipulation becomes obsolete, those movies lose their gilding. Whereas the directors who try to speak to the viewer on an equal level as much as they can and try to tell something sincere become long lasting. Not the directors but their works. What they do has a long expiration date.

**G.U:** I want to touch more daily issues. Turkish cinema seems to have gone into a new phase after the '90s. What are your opinions concerning the new Turkish cinema? What is new about them? What do you think is new both in your cinema, and in others general?

**Ü.Ü:** If what you call as the new Turkish cinema is Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz and so forth, I guess the biggest novelty they brought is that they have changed the world of film

production. That is to say, the movies used to be made in Yeşilçam in Turkey until the '80s and there were certain methods by which they were being done. The financial resources were obvious and films used to be produced according to those demands. Some directors had the chance to tilt those demands and they could make several different works. Still, everything used to develop within that world. But, Nuri Bilge created an idea of independent cinema which was absent until then, i.e. initially introduced abroad, fed with the forms in there but done here under small budgets. Similarly, directors like Zeki Demirkubuz, Derviş and Yeşim Ustaoglu came forward in the '90s. I think this was brand new. They changed the whole idea of filmmaking. Until then, the directors regarded as marginal used to be ineffective to the cinema and considered from a distance. Nuri Bilge and others, first of all, showed that artistic cinema could be respectable. You could do something apart from mainstream like Yeşilçam, and at the same time be quite respectable. You could earn money and reach channels that were useful to make your next film -they proved this. And there upon they brought about a great path. I think that was brand new.

**G.U:** Now I want to ask you something both within the limits of cinema and outside, neither within it nor completely outside of it, I would like to ask you a question about İstanbul. What does İstanbul tell you? Let's call it modern İstanbul, because there is a transforming İstanbul right now. I mean, it is not the same as we left it. Being a thirty-year-old person, for instance, I was born and raised in İstanbul, this city makes me say "İstanbul has changed a lot." There is a persistently changing and transforming İstanbul at the moment. What does İstanbul tell you now and what did it use to tell you? Could you share your thoughts?

**Ü.Ü:** İstanbul is a prominent source of longing for those who grow up outside of it. One always wants to come here and there is no other real opportunity if you want to do cinema. There is no other option than coming to İstanbul and working here. I came here voluntarily too. I have been living in İstanbul since 1985 and I have always lived here and worked here. Except for a short break I took in England, I have always been in İstanbul. And I was in the middle of İstanbul. I used to live in Cihangir. Now we are in Büyükkada. I started living here since last year. İstanbul has always been a mess. That mess, the chaos stroke me the first time I came here. Nonetheless, to me its chaos today looks much bigger than before. It seems much more incomprehensible and a bit terrifying. Thus, I somehow ran away but could not run much far because I had to go back to work and live in İstanbul. That is why I ran to the Island. İstanbul is such a city from which you just cannot run away. I mean, once I tried to escape to England but my feet brought me back here again.

**Kurtuluş Özgen:** What has digital technology, let's say video technology, brought to the so-called new Turkish cinema? Can you answer in a brief way?

**Ü.Ü:** I have always been into the new film-making methods and you know, Nuri Bilge developed a method of film-making by filming 35 without using any actors or actresses and with a very small crew. At the time when I was filming advertisements, I made ads with a video recorder. We used to make all festival ads of The Foundation of İstanbul Culture and



Arts. Well, I filmed an ad for the theater and jazz festivals solely with an HI8 Video Recorder and strolling along the streets of İstanbul with it. Then, you know, these records were transferred to cinema in a professional manner. And the moment I saw those images on the screen, I said to myself: This is possible. So, one can finalize the production for a small amount of money. I thought If I could transfer the images to the screen that way, why wouldn't I film a full-length movie, and in fact, *9 (Dokuz)* came out that way. We filmed *9 (Dokuz)* solely with digital video recorders and transferred it to 35 -at that time, we did not have any chances of showing it at the cinema other than transferring it to 35. Now we have. You can show it only by filming it via a digital medium. What has this brought to the cinema? I think it brought the chance to make the first step of production much cheaper. It cannot be sufficient for all stories but at least for some stories it is sufficient with a mini DV or a good digital video recorder, maybe even with a smart phone's camera, to make a full-length movie. I have seen a full-length film made with a cell phone lately, it was an American film. A complete film made with mobile, mobile's camera. You take its camera where normal video recorders cannot go into and as I said, it makes the first production phase easier and a lot cheaper. However, the moment you want to take part in commercial channels, there is a certain expenditure each film needs to satisfy. They compete on the same level with a one-million-lira film and a fifty-thousand-lira film made with digital video recorder -there is no other chance. And you have to prepare a poster according to that. You have to make a relevant promotional expenditure. You have to go to certain relevant festivals and so on. But as I said it facilitates the first phase of production. And that is, you know the process of persuading those people, especially the ones who are going to provide you with the money. One person can convince them easily with small productions by using basic video recorders and technology... I would not convince anyone for *9 (Dokuz)*. I would not convince, let's say, a producer, even though I had the chance to do that. A young cinema producer could have a similar chance, too. Before persuading a producer, he or she could follow a path like filming in simplistic circumstances, when the filming is over, if something interesting comes out, sharing it with big companies and selling it to them.

**S.Ö:** Mr. Ünal, after all these tough questions, let me ask you one last question. Our film-philosophy journal leans towards a concept which regards cinema and philosophy on an equal level and which also believes that each film produces an action with its own identity and within its own intellectual framework. We began our publishing life six months ago and we already issued the first edition of our magazine and this is going to be the second one. What are your thoughts concerning this? What do you think about our magazine and its purpose? I would like to hear your opinions concerning the level of cinema criticism Turkey has reached.

**Ü.Ü:** I think it is going to fill a big gap. I hope so. I think art and philosophy are completely different fields but of course, art needs philosophy. An artist is a messy, disintegrating person who is also disintegrated. A philosopher is, on the contrary...

**S.Ö:** Just like Apollo and Dionysus...

Ü.Ü: Yes, I mean, a philosopher is someone who integrates everything with one another, puts them under a system and advances within a system of thought. Those two desperately need each other. But we have few cinema magazines right now. We do not have any popular cinema magazines left with an exception of *Altyazı*. Even *Altyazı* does not fill the big gap but I hope your magazine, you know, apart from the concept of popular cinema, is going to fill the theoretical gap differently.





CİLT 1

SAYI 2

ARALIK 2016

# sineFİLOZOFİ

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL



2. SAYIDA NELER VAR

**“Sinemadaki imajlar, bize uzak olan dünyayı yanımıza getirirken, yanbaşıımızda olan ancak fark etmediğimiz dünyanın farkına varmamızı sağlarlar. Böylece hayata, mekanik bir bakış yerine, şematik bir bakış yerine, daha sanatsal bir bakış sergileme şansına ulaşabiliriz.”**

Serdar Öztürk

## MAKALELER

Montajın İmkânları ile “Kaosu” Düşünmek

—

12 Eylül Sineması ve Parçalanmış Kişilikler

—

Sinemada Gerçeklik ve Estetik İlişkisi Bağlamında Dekadan Bakış Açısı ve Çirkin

—

Gücün Edimselleştiği An Tüm Yargıların Ötesinde Kıyametin Olumlanması

—

Beyaz Perdede Öteki Olmak

—

Varoluşsal Bir Yolculuk Bir Zamanlar Anadolu’da

—

Zeki Demirkubuz Sineması’nda Varoluşçuluk İzleri: Karanlık Üzerine Öyküler Üçlemesi

## DEĞİNİ

Film Festivallerinin Duygu Ve Düşünce Dünyamıza Katkısı

—

## KİTAP İNCELEMELERİ

Serdar Öztürk, *SineFilozofi*

—

Élie Faure, *Sinema Sanatı*

—

Roy Armes, *Sinema ve Gerçeklik*

—

John Orr, *Sinema ve Modernlik*

## SÖYLEŞİ

Ümit Ünal ile Söyleşi  
Interview with Ümit Ünal

—