

CİLT/VOL. 2

SAYI/NO. 4

ARA./DEC. 2017



# sineFILOZOFi

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL







*Dergi Kurulları ve Ekibi/ Editorial Boards and Staff*

**Yayıncı / Publisher**

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Dergi Sahibi / Owner of the Journal**

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Editör / Editor**

Doç. Dr. Aydan Özsoy, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Editör Yardımcısı / Assistant Editors**

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

Öğr. Gör. Eda Çalışkan Arısoy, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Kitap İnceleme Editörü / Book Review Editor**

Fırat Osmanoğulları, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Legally Responsible Editor in Chief**

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Senior Lecturer of Philosophy, Gary Zabel, University of Massachusetts, USA

Prof. Dr. Aynur Kerimova, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan

Prof. Dr. Lale Kabadayı, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Prof. Dr. Süreyya Çakır, Sakarya Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Gülcan Seçkin, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Prof. Dr. Ashıhan Doğan Topçu, Mersin Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Assoc. Prof. Anna Stavropoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Greece

Doç. Dr. Aydan Özsoy, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Doç. Dr. Gökhan Uğur, Beykent Üniversitesi, Türkiye

Yrd. Doç. Dr. Ersan Ocak, Bilkent Üniversitesi, Türkiye

Yrd. Doç. Dr. Selçuk Ulutaş, Nevşehir Hacı Bektaş Veli, Türkiye

**Bilim, Sanat ve Danışma Kurulu / Scientific, Artistic and Advisory Board**

Yönetmen Pelin Esmer, Türkiye

Yönetmen Ümit Ünal, Türkiye

Yönetmen Tayfun Pirselimoglu, Türkiye

Yönetmen Belma Baş, Türkiye  
Yönetmen Kıvanç Sezer, Türkiye  
Senior Lecturer of Philosophy, Gary Zabel, University of Massachusetts, USA  
Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan, Ordu Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Lale Kabadayı, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. G. Deniz Bayraktar, Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. Mukadder Çakır, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. Aslıhan Doğan Topçu, Mersin Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. Meral Serarslan, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel, Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. Hülya Önal, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Doç. Dr. Meral Özçınar, Uşak Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Doç. Dr. İbrahim Hakan Dönmez, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Doç. Dr. Burcu Şimşek, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Doç. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Doç. Dr. Gülsüm Depeli, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Doç. Dr. Barış Bulunmaz, Üsküdar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Doç. Dr. Mehmet Yılmaz, Ordu Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Gürsel Yaktıl Oğuz, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Çağdaş Emrah Çağlıyan, Başkent Üniversitesi, Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Dilek Tunalı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Ersoy Soydan, Kastamonu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Emek Çaylı, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Cengiz Temuçin Asiltürk, Beykent Üniversitesi, Türkiye  
Yrd. Doç. Ümit Güvendi Ulutaş, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Canan Uluyağcı, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Engin Ümer, Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Murat Tırpan, Okan Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türkiye  
Sarper Bütev, Kastamonu Üniversitesi, Türkiye

**Web Editörü / Web Editor**

Arş. Gör. Ümit Terzi, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Logo Tasarımı / Logo Design**

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

**Kapak Tasarımı / Cover Design**

İrem Bilgi, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Sayfa Tasarımı / Page Design**

Arş. Gör. Ümit Terzi, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

**Redaksiyon / Proofreading**

SineFilozofi Yayın Ekibi / SineFilozofi Publishing Team

*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.

SineFilozofi açık erişim sağlama politikasını benimsemiştir, kâr amacı taşımamaktadır ve dergi içeriğine erişim ücretsizdir. Dergi makale işlem ücreti veya başvuru ücreti almamaktadır. SineFilozofi gönüllülük esasına dayalı olarak işlemektedir. Dergi içeriğinde yayınlanan makaleler, kitap ve film incelemeleri ile söyleşi/röportaj/mülakatlar için telif ücreti ödenmemektedir. Dergi içeriğinin orijinalliğini korumak adına, dergiye gönderilen yazılar, başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Ancak bir içerik dergimizde yayımlandıktan sonra başka mecralarda da yayınlanabilir. Dergide yayınlanan eserler kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

*SineFilozofi* is an international, peer-reviewed, widespread, periodical electronic journal published twice a year. The journal, which has an interdisciplinary structure between the fields of cinema and philosophy, aims to provide grounds for international academic debate in the field.

SineFilozofi has adopted the policy of providing open access. The journal does not charge APCs or submission charges. The Journal is not commercial, and access to the journal content is free. SineFilozofi operates on the basis of volunteerism. No royalties are paid for the articles, book and movie reviews or interviews that are published in the journal. To ensure that the journals's content is original, articles sent to the journal should not be published elsewhere or sent for publication. However, once a content has been published in our journal it can be published in other media. SineFilozofi does not hold the publishing rights of the contents send by writers. All publishing and copy rights belong to the authors. Articles sent to the journal should not be published elsewhere or sent for publication. Works published in the journal cannot be used without a proper reference.



SineFilozofi, [The Philosopher's Index](#) tarafından dizinlenmektedir. Felsefe alanının önde gelen uluslararası alan endekslerinden biri olan [The Philosopher's Index](#) hakkında daha fazla bilgi için <https://philindex.org> adresini ziyaret edebilirsiniz. SineFilozofi'nin The Philosopher's Index sertifikasını görüntülemek için [tıklayınız](#). SineFilozofi'ye yapılan atıflar EBSCO, Ovid and ProQuest üzerinden The Philosopher's Index'te taranabilmektedir.

SineFilozofi ayrıca DergiPark üzerinden EBSCO'da listelenmektedir.



SineFilozofi is indexed by [The Philosopher's Index](#). The Philosopher's Index is one of the leading international field indexes in the field of philosophy. For more information about The Philosopher's Index, visit <https://philindex.org>. [Click here](#) to view the Philosopher's Index certificate of SineFilozofi. Citations for SineFilozofi are available to search in The Philosopher's Index via the following three distributors: EBSCO, Ovid and ProQuest.



SineFilozofi is also listed on EBSCO via DergiPark.

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



SineFilozofi [Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı](#) ile lisanslanmıştır.

SineFilozofi is licensed under [Creative Commons Quote 4.0 International License](#).

## İçindekiler Contents

Editörden: 'Yeni Sayımız Çıkarken'	1
4. Sayımız Çıkarken: Sinemada Kadın Ellerin SineFilozofisi <i>Serdar Öztürk</i>	4

### **-Makaleler · Articles-**

Yeni Türk Sineması'nın Minör Temasları: "Gözetleme Kulesi" Minor Contacts of New Turkish Cinema: "Watchtower" <i>İkbal Bozkurt Avcı</i>	7
Walter Benjamin'de Tipler, İmge ve Deneyim Types, Image and Experience in Walter Benjamin's Works <i>Engin Ümer</i>	25
Dijital Sinema Teorisi Üzerine: Akışkan Sinema ve Akışkan Sinema Teorisi On Digital Film Theory: Liquid Cinema and Liquid Film Theory <i>Hakan Erkalıç</i>	56
Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak Sarmaşık Filminin Rizomatik Yapısı Rhizomatic Structure of the Movie 'Sarmaşık' as a Minor Being <i>Meral Özçınar</i>	73
Hayvan-Oluş'tan Makine-Oluş'a King Kong From Becoming-Animal To Becoming-Machine: King Kong <i>Süleyman Duyar</i>	94

### **-Davetli Makale · Invited Article-**

The Ashes of Pasolini Pasolini'nin Külleri <i>Gary Zabel</i>	111
--	-----

**-Kitap İncelemeleri · Book Reviews-**

Natan Jun, <i>Foucault ve Deleuze Ekseninde Anarşist Bir Film Teorisi</i> İnceleyen: Suna Can Özbulduk	124
Jacques Rancière, <i>Sinematografik Masal</i> İnceleyen: Semra Civelek	126
Slavoj Zizek, <i>Tarkovski-İçsel Uzamdan Gelen Şey</i> İnceleyen: Çiğdem Aslantaş	132
Maurizio Lazzarato, <i>Videofelsefe</i> İnceleyen: Bekir Avcı	139

**-Değıniler · Views -**

Görüntü Yönetmeni Özgür Eken ile Röportaj Murat Tırpan	143
'Körfez' Üzerine Sarper Bütev	154
Sarı Sıcak Filminin Yönetmeni Fikret Reyhan ile Söyleşi Serdar Öztürk	158

**-Söyleşiler · Interviews-**

Pelin Esmer ile Söyleşi	161
Interview with Pelin Esmer	173

## Yeni Sayımız Çıkarken...

Bu yıl hem sinema hem de düşün dünyası açısından verimli ve yaratıcı bir yıl oldu. Özellikle sinemada kadınlar ve kadın yönetmenler farklı festivallerde ve sinema etkinliklerinde filmleriyle öne çıktılar. Kameralarından yansıyan yaratıcı dünyaları bizlere dışıl olanın gücünü gösterdi. Göstermekle kalmadı, heyecanlandırdı, duygulandırdı ve tekrar tekrar düşünmeye yöneltti. *Le tout nouveau testament* (Yeni Ahit, Jaco Van Dormael, 2015) filminin finalinde tanrıçanın eliyle, bir dokunuşuyla değişen, şiddet, sömürü ve kötülüklerden kurtarılan yeni bir dünya özlemi vurgulanır. Kadın gözü, ruhu ve eliyle kurulan bu dışıl dünya ve hayali gibi kadın yönetmenler de dokunuşlarıyla dünyalarımızı renklendirmeye, çiçekli bir gökyüzü altında yaşama hayalimizi diri tutmaya devam ediyorlar. Agnès Varda 88 yaşında film çekmeyi, sinema için çalışmayı sürdürüyor. Pek çok farklı türde film yapan Varda, Yeni Dalga'dan gelen mücadelecı, isyankâr ve sorgulayan dışıl ruhunu filmleriyle yaşıyor. Son filmi *Visages Villages* (Faces Places) onun üretken ve yaratıcı dilinin bir ürünü. Bu yıl sinemamızda da ustalardan gençlere, pek çok kadın yönetmen iyi filmlerle karşımıza çıktı. Ceylan Özgün Özçelik'in *Kayıgısı*, 2016'nın sonunda gösterime giren Yeşim Ustaoglu'nun *Tereddüt* filmi, Ceyda Torun'un *Kedi* belgeseli ve Pelin Esmer'in son filmi *İşe Yarar Bir Şey*, yeni ve yaratıcı bir sinema anlayışının kadınlar eliyle kurulacağına habercileri. Kadın yönetmenlerimizin filmlerinin sayısı artarak devam ediyor. Bu artıştaki sevincimiz, ana akım dışındaki filmlerin dağıtımında yaşanan zorluklar nedeniyle yarım kalsa da bu filmler, alternatif pek çok platformda inatla izlenmeye, konuşulmaya, çoğalmaya devam edecekler. Bu inançtan hareketle SineFilozofi ekibi olarak bizler de bu sayımıza son filmiyle Pelin Esmer'i konuk ettik.

Pelin Esmer'in bir trenin içinde buluşturduğu farklı dünyalara ait iki kadını ve yolculuklarını bu sayımızda konuşalım istedik. Sanatı, edebiyatı ve Gökhan Tiryaki ile Barış Bıçakçı ortaklıklarının yansımalarını. Sinema tarihimizde ilk kez bir kadın şairin dünyasına tanıklık ederken, şiirsel gerçekçi bir sinema ile belgeselci dilin buluşmasını keyifle izledik. Esmer'in özenli ve çok emek harcanarak ortaya çıkan filmi, dergi ekibiyle ilk izlediğimizde duyduğumuz heyecanı ve konuşma hevesimizi hiç unutmam. Pelin Esmer son filminden hareketle bizlere, sineması üzerine çalışma ve yazma sorumluluğunu da yüklemiş oldu. Bu sayının makale bölümü yazarlarından İkbâl Bozkurt "Yeni Türk Sineması'nın Minör Temaları: Gözetleme Kulesi" başlıklı yazısında, yönetmenin *Gözetleme Kulesi* filmi minör edebiyat ve G. Deleuze'ün minör sinema kavramsallaştırmaları çerçevesinde çözümledi. Engin Ümer, "Walter Benjamin'de Tipler, İmge ve Deneyim" başlıklı makalesinde Benjamin'ci düşüncüyü ve önerilerini, modernliğin sonuçlarının doğurduğu sorunları aşmada kullanılabileceği önerisini tartışmaya açtı. Hakan Erkılıç, "Digital Sinema Teorisi Üzerine: Akışkan Sinema ve Akışkan Sinema Teorisi" başlıklı yazısında, 'Akışkan modernite' yaklaşımından hareketle sinemada sayısallaşma ile gelişen teori ve yaklaşımları tartıştı. Meral Özçınar ise "Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak Sarmaşık Filminin Rizomatik Yapısı" adlı makalesinde G.Deleuz'ün 'Minör Sinema' kavramından yola çıkarak *Sarmaşık* filmi minör bir oluş ve rizom çerçevesinden analiz etti. Dördüncü sayımızın "Hayvan-Oluş'tan Makine-Oluş'a King Kong" adlı son makalesinde Süleyman Duyar, Deleuze ve Guattari'nin



'Hayvan Oluş' kavramından hareketle *King Kong Kafatası Adası* (2017) filmini çözümledi. Yurtdışından Amerika Massachusetts Üniversitesinden sinema filozofu akademisyen Gary Zabel, "The Ashes of Pasolini" Pasolini'nin Külleri başlıklı yazısı ile dergimizi onurlandırdı.

Bu sene düşün dünyası açısından da zenginliklerle doluydu. Pek çok yeni sinema ve felsefe kitabı çıktı, baskısı tükenenler yeniden basıldı. Bu sayımızda dört kitabın incelemesine yer verdik. İlki Natan Jun'un *Foucault ve Deleuz Ekseninde Anarşist Bir Film Teorisi* adlı kitabını Suna Can Özbulduk inceledi. Semra Civelek, Jacques Ranciere'in *Sinematografik Masal* kitabını, Çiğdem Aslantaş Slavoj Zizek'in *Tarkovski-İçsel Uzamdan Gelen Şey* kitabını ve Bekir Avcı ise Maurizio Lazzarato'nun *Videofelsefe* kitabını incelediler ve yorumladılar. Dördüncü sayının değerini yazıları, sinemamızda yeni yönetmenlerin sinemalarını ve deneyimlerini görünür kılmaya çalıştı. Doç. Dr. Murat Tırpan, başarılı görüntü yönetmeni Özgür Eken ile yaptığı röportajı bizlerle paylaştı. Eken'in televizyon sektöründe başlayan ve sinemaya uzanan kişisel serüveni, sinema çalışanlarının çalışma koşullarını ve pratiklerini göstermesi açısından önemli deneyimleri aktarmakta. Serdar Öztürk'ün son günlerin dikkat çeken filmi *Sıcak Sarı*'nın yönetmeni Fikret Reyhan ile yaptığı görüşme ve 'Sinemadaki Kadın Ellerin SineFilozofisi' başlıklı yazısı bu bölümün diğer yazıları arasında. Öztürk yazısında, sinemada dişil olanın gücünü ve yaratıcılığını, eller, kadın yönetmenlerin ellerinden çıkmış filmleri bağlamında tarihsel ve sosyolojik ard alanlarıyla aktarıyor. Yanı sıra Dr. Sarper Bütev ise son günlerin çok konuşulan bir başka filmi, *Körfez*'in yönetmeni Emre Yeksan ile görüştü. Bu söyleşide Yeksan onu tetikleyen anlık bir kişisel duygusundan ve yaşadıklarından hareketle yapmaya karar verdiği filminin ortaya çıkış serüvenini, sinemaya yaklaşımını anlatmakta.

Karşılaşmalar, insan hayatının en önemli anları, sürprizleri ve hazineleridir. Sanat ve düşün dünyası gelişimini biraz da sanatçıların ve düşünürlerin yaşadığı karşılaşmalara, planlı ya da plansız buluşmalara borçludur. Farklı ruhların ve beyinlerin birlikteliği pek çok şiir, öykü, film ve yeni hareketlerin tetikleyicisi olmuştur. Fransız Yeni Dalga ekibi, A.Varda, J.Luc Goddard, F. Truffaut ve A. Bazin'in karşılaşmaları, Ahmet Uluçay'ın köye gelen seyyar sinemacı ile Simone de Beauvoir'in Paul Sartre, Bilge Olgaç'ın Memduh Ün ile karşılaşmaları değerli ve ebedi filmler, kitaplar, çalışmalar ve yaşam öyküleri bıraktılar geride. 2016 baharında bir araya gelen SineFilozofi ekibi ile karşılaşmam da kişisel yolculuğumun önemli duraklarından oldu. Karmaşık, çalkantılı günlerde Serdar ve Kurtuluş hocalar ile başladığımız, genç akademisyen arkadaşlarımla devam eden yolculuğumuz, iki yılı ve dördüncü sayısını geride bırakmış. Bu buluşma, çitası sürekli yükselen, sinematik bir felsefe anlayışı, bakışı ve yeni bir film okuma pratiği öneren, sinema ve felsefe alanlarında çalışan farklı kesimleri buluşturan, kaynaştıran bir dergi ortaya çıkarmış. Üstelik SineFilozofi bugün saygın bir alan indeksinde *Philosopher's Index*'te (<http://philindex.org>) taranan bir dergi olarak ülkemizi temsil ediyor. Ne mutlu bana, ne mutlu bize...

SineFilozofi sinema ve felsefe alanlarında pek çok yeni karşılaşmayı, buluşmayı devam ettirecek. Başta Prof. Dr. Serdar Öztürk ve Dr. Kurtuluş Özgen hocalarımız olmak üzere, editör yardımcılığı görevini tüm gayretleri ve inançlarıyla sürdüren Ümit Terzi, Işkın Özbulduk Kılıç, Esra Güngör Kılıç, Mustafa Kemal Sancar, Fırat Osmanogulları ve Eda Çalışkan Arısoy'a teşekkür ederim. Tasarımları ve dokunuşlarıyla dergimizi görselleştiren Serpil Kaptan

hocamıza, Pelin Türker'e, İrem Bilgi'ye ayrıca çok teşekkürler. Titiz ve incelikli dili ile Türkçe söyleşilerimizi çeviren Özlem Atar'a teşekkür ederim. Dört sayı boyunca birlikte çalıştığım tüm farklı kurul üyesi hocalarımıza, öğrencilerimize, gönüllülere ayrı ayrı teşekkürü borç bilirim. Dergi hepimizin emeklerinin, katkılarının sonucu okuyucusuna ulaştı. Akademi içinde ve dışında bir eğitim mecrası olarak görev yaptı. Yapmaya devam edecek. Bu sayıdan sonra editörlük görevini sevgili hocamız Prof. Dr. Lale Kabadayı'ya bırakmanın sevincini ve onurunu taşıyorum. Hocamız ile dergimiz daha güçlenecek ve büyüyecek. Karşılaşmalar yenileriyle devam edecek. Bir yerlerde belki bir filmi izlerken yan yana koltuklarda, bir kitap ya da filmin tartışma, okuma etkinliğinde. Bir sempozyumun dinleyicileri ya da konuşmacıları arasında. Belki de bir festival filmine bilet bulma telaşı içinde gişe kuyruğunda buluşmak ümidiyle. Yersiz yurtsuz bir ruh hali içinde her daim kaçış hattında. Yeni yılın umut ve barış getirmesi dileklerle...

*Aydan Özsoy*  
*Editör*

#### 4. Sayımız Çıkarken: Sinemada Kadın Ellerin SineFilozofisi

Serdar Öztürk

Avcılık-Toplayıcılık dönemine dair insanlık tarihi anlatılarında toplayıcılık, avcılık dönemine göre daha geride kalır. Tarihsel anlatının bizatihi kendisinin erkek-egemen topluma göre şekillenmesi anlatının nasıl bir biçim alacağına da şekil verir ve avcılık yapan “erkek elleri”, toplayıcılık yapan “kadın elleri”nin önüne geçer. Tarihsel anlatıyı yazarların, çizenlerin ve hatta filmlerini yapan ellerin çoğunluğu erkek elleriyse silahları kavrayan ve o silahlarla bir tarafta hayvanların, diğer tarafta hem kendi hemcinsleri erkekler başta olmak üzere zaman zaman kadın ve çocuk üyelerini de avlayan erkek elleri birincil konumlanmada yer alır. Erkek ellerinin yaptıkları savaşlar ve politika, erkek ellerinin ürettikleri ekonomi, yönettikleri para, o ellerin ürettiği yazılar, çizimler, heykeller, felsefe ve sonra yaptığı film zirvedeki konumunu korur. Tarih, erkek elleri ve o ellerin yapıp etmelerinin tarihi olur.

Ellerin evrimleşmesine ilişkin teorilerde alet yapımı ve aletleri kavramanın etkin gerçekleştirilmesi başta gelir. Ama eller bir kere evrimleştikten sonra Frans de Waal’ın çalışmalarında olduğu gibi artık kökensel nedene bağımlı olmayan bir kullanım öne geçer. Başka anlatımla kullanım ya da sonuç nedene bağımlı kalmak zorunda değildir. Eğer eliniz varsa onu istediğiniz gibi kullanabilirsiniz. Günümüzde parmak uçlarıyla dokunmatik telefonlara dokunmak için evrimleşmeyen ellerimiz oldukça etkin, verimli ve hızlı bir şekilde tuşlar arasında dans eder. Sevdiğimiz birisinin saçını ve tenini okşamak için evrimleşmemiş elin bu kullanımı sinematik imajlarda kendisine oldukça fazla yer bulur. Sinema filmi üretmek için evrimleşmemiş el sinema üretmeye başlar. Deleuze bir erkek sinema yönetmeni olan Bresson’un ellerinin asıl yaratımı gerçekleştiren organ olduğunu söyler. Bresson’un elleri, der Deleuze, mikro mekân parçalarını bir araya getirerek hareket-zaman bloklarına yeni hayat verdi. Deleuze niçin kadın ellerini değil de Bresson’un ellerini örnek vermiştir? Tıpkı felsefede ve sanatın diğer alanlarında olduğu gibi Virginia Wolf’un “kendilerine ait odaları olmadıkları için...” ifadesinde gerekçesini bulan kadınların sinema alanında sayılarının azlığı? Ya da asıl maharetin kadın-oluş, hayvan-oluş ve başka oluşlara girmek olduğunu felsefesinin temeli haline getiren bir filozofun, cinsiyetlerin de ötesinde inorganik dünya ve oradan evrene uzanan insan-ötesi bir öznelğin peşinde olması? Asıl öznelğin zaman olması?

Kesin olan bir şey vardır: avcılık yapan erkek elleri ile toplayıcılık yapan kadın elleri oldukça farklıdır. Avcılık yapan eller silaha ve yok etmeye odaklandığında, zihin de yaratım yerine daha yok etmeye odaklı hale gelir. Yapılan antropolojik araştırmalar, kadınların erkeklere göre çok daha empatik enerjiye sahip olduğunu göstermektedir. Bunda kadın ellerinin doğanın içinde estetik ve sanatsal tarzda yaptıkları dokunmanın etkisinin payı olduğu ihmal edilemez. Kadın elleri, doğadaki bitkilere, hayvanlara silahla dokunmaz, doğrudan dokunur. Bitkilere dokunuş seçmeci olmak zorundadır, aksi takdirde *Into the Wild* filminde zehirli bitkiyi seçemeyen erkek elinde olduğu gibi var oluş tehlikeye girer. O el,

zehirli ile zehirsiz mantarı bilmek zorundadır. Kadın elleri, aynı zamanda insanlık tarihinin başından itibaren hamile oldukları sırada karınlarına dokunarak bebekleriyle temas kurmakta ve doğurduktan sonra da bizzat onların tenlerine dokunarak empatik enerjiyi güçlendirmektedirler. Bu enerji karşılıklıdır, bebekten anneye, anneden bebeğe empatik enerji alışverişi. Anneler aynı zamanda elleriyle bebeklerini kavramakta ve sütlerini emzirmektedirler. Kadın elleri, üretmek ve yaratmak yönelimlidir.

Antropolojik bulgularda kuyruksuz maymunlardan olan şempanzeler ile bonobolar arasındaki fark, ilkinin grup dışına karşı daha şiddete meyilli olmalarıdır. Tıpkı insanlar gibi grup içinde dayanışmayı merkeze alsalar bile, şempanzeler grup dışındaki ötekilere tehlikeli, şüpheli bakar ve herhangi bir sorun karşısında avcı ellerini devreye sokarak tehlikeyi bertaraf ederler. Ama bonobolar öyle değildir. Nedeni bonoboların dişilerin ittifakıyla yönetilmeleridir. Bonoboları büyük oranda dişiler ittifak kurarak yönetirler. Bonobolar aynı zamanda aralarındaki sorunları şiddetle değil cinsellik mekanizmalarını devreye sokarak çözerler. Bonobolar ellerini dokunma amaçlı olarak bol miktarda kullanmaktadırlar.

Sinemadaki imajlarda erkek elleri ile kadın elleri arasındaki farklar barizdir. Belmin Söylemez'in yönettiği *Şimdiki Zaman'* da Mina'nın yakın plandaki elleri kahve fincanını tutarak hikâyesini anlatır. Elin kahve fincanını her bir tutuşu tıpkı her bir satranç oyununun birbirinden farklı olması gibi kendi hikâyesini üretir. Belma Baş'ın *Zefir'*inde ormanlık dağ köyünde yaşayan Zefir'in elleri bitkileri, çilek gibi değişik meyveleri, yerdeki tırtılları (öldürmek için değil) ve ağaç üzerindeki sakızları toplarken doğayla bütünleşmekte ve doğadaki varoluşa yer açmaktadır. Doğa üzerinde egemenlik kurmak için değil doğa "ile birlikte" mantığı ve duygusu o ellere içkindir. Oysa Tunç Okan'ın *Otobüs'*ünde yakın planda gördüğümüz eller, Stockholm meydanına simsarcı tarafından bırakılmış otobüsün kapısını açmaya çalışan polis ile kapının açılmasını engellemeye çalışan işçinin elidir. Bu erkek elleri avlanma ve avlanmama mantığında çalışan ellerdir. Bela Tarr'ın *Karanlık Harmoniler'*indeki erkek elleri grup halinde hastaneyi basarak hastanedekileri döverler. Döven bedenler dövdükleri bedenler arasında zaman zaman sopaları koyarlar. Eller sopayı kavrar, kavranılan sopalarla yıkım gerçekleşir. Yaratım değil yıkım... Aynı eller banyoya girdiklerinde ve pörsümüş ve çaresiz çırlıçplak bir beden gördüklerinde bir şey yapamaz. Eller aşağıya iner ve Spinoza'nın bir beden neler yapabileceğini halen bilmiyoruz sorusunun ilginç yanıtlarından birisiyle karşılaşırız: Bir beden, kendilerini ve diğerlerini göremeyen kişilerin ellerini eylem yapmaktan alıkoyabilir.

Filmlerde kadınlar dokunarak yaşama hayat vermekte, her daim bir umut olabileceğini bizlere sezdirmektedir. Antonioni'nin *Macera'*sında Claudio, pişman bir vaziyette banka çökmüş Sandro'ya eliyle dokunur ve film biter. Claudio kendisini diyalogla değil eliyle en iyi şekilde ifade eder. Ingmar Bergman'ın *Bir Evlilikten Manzaralar'*da eşinden niçin boşanmak istediğini kadın avukata anlatan yaşlı kadın, yaşamı bu kurumsal aidiyet bağı içinde hissedemediğini ve deneyimlemeyediğini elleriyle masaya dokunarak gösterir. "Masaya dokunduğumu biliyorum ama hissedemiyorum." Bilmek, hissetmek anlamına gelmez ve hisler ellerden geçerek bedenimizde titreşimler yaratır. *Paris Büyüsü'*nde molar çizgilerden kaçmak isteyen yaşlı kadına yardım etmek için yersizyurtsuzlaşan yaşlı kadının yeğeni Fiona

nihayetinde New York'ta bir binanın tepesine yaşlı kadına ulaştığında ilk eylemleri elleriyle dokunmak olur. Eller sayesinde birbirlerinin seslerini yoklarlar. Eller artık bu durumda yaratmanın pür kanalları hallerine gelir.

Deleuze, sinemanın hareket-zaman bloklarının kendine özgü daha yaratımcı boyuta gelmesi için Bresson'u örnek vermişti. Günümüzde şiddet imajlarının, klişe imajların ve giderek yaratıcı olmaktan uzaklaşan komediyi komediyi olmaktan çıkaran ve duyu-motor mekanizmamızın Bergsoncu anlamda otomatik tarzda işleminin dışına çıkamayan imajlardan kurtulmuşta bol bol yaratıcı ele ihtiyaç vardır. O eller vasıtasıyla kirletilen gözlerimizin giderek kirlerinden arınması ve yaşamın yeni olanaklarını hem sinema içinde hem de sinema dışında arayan alternatif gözler üretme olanağımız olabilir. Aynı zamanda o eller, avcılık toplayıcılık döneminde çoğunlukla es geçilen toplayıcı kadın elinin, avcı eline göre nasıl yaşamda fark yarattığını hissetmemize yardımcı olabilir. Sinemada eller silah yerine her zaman yanından geçtiğimiz ama görmediğimiz nesnelere ve hayvanlara, her zaman yanlarında yer aldığımız halde göremediğimiz insanlara dokunmaya başladığında motor-duyu mekanizmamız bozulmaya başlamış demektir. Bu da düşünmenin başladığı andır, çünkü düşünme arızalanmakla başlar. Arızalanmak için de kadın ellerine ihtiyaç vardır. Ve aslında daha da ötesine: Dünyanın Dişileşmeye İhtiyacı Var!

## Yeni Türk Sineması'nın Minör Temaları: "Gözetleme Kulesi"

İkbal Bozkurt Avcı\*

### Özet

İnsanın kendini tanıma, tanımlama ve konumlandırma şeklinde tezahür eden ontolojik kökenli isteği ancak başka birinin varlığıyla anlam kazanmakta ve karşılığını bulmaktadır. Fakat bu varoluşsal isteğin çift yönlü olduğunu unutan insan, zamanla karşısındaki üzerinde hâkimiyet kurmaya ve onu ötekileştirmeye başlamaktadır. Bu durum, hiyerarşiye dayalı bir ikiliğe neden olmaktadır. Problematik bir sınıflandırma olan bu dikotomik ayrıştırmadaki temel sorun; baskın olanın majör, sömürülenin ise azınlık ya da minör olarak tasarılanmasıdır. Majör olan tarafından kurgulanan bu sınıflandırmada azınlık konumunda olanın bu sömürüyü, baskıyı ve ötekileştirmeyi kendine özgü bir tarzda ifade etmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda ön plana çıkan minör ifade tarzının özellikle edebiyatta ve sinemada kendine yer bulduğu görülmektedir. Deleuze minör sinema kavramsallaştırmasını ortaya koyup temel bileşenlerini belirledikten sonra; dünya sinemasından bazı yönetmenlerin icra ettikleri film yapım şeklini minör olarak nitelendirmektedir. Bu çalışma da Yeni Türk Sineması'nın minör olanaklarını Pelin Esmer'in Gözetleme Kulesi filminden hareketle ortaya koyma fikrinden hareket etmektedir. Çalışmada örneklem olarak belirlenen film, Deleuze'ün 'mevcut kimliklerin yersizyurtsuzlaştırılması, özel-kamusal alan çizgisinin ortadan kalkması ve kimliklerin çoğaltılması' şeklinde sıraladığı minör sinemanın üç temel unsuruna göre bir okumaya tabi tutulmuştur. Deleuze'cü minör okumadan hareketle, filmin Yeni Türk Sineması'nın minör örnekleri arasında sayılabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Minör Sinema, Yeni Türk Sineması, yersizyurtsuzlaşma, kaçış çizgisi, Gözetleme Kulesi.

\* İletişim: [ikbalbozkurtavci@gmail.com](mailto:ikbalbozkurtavci@gmail.com)

Geliş Tarihi - *Received*: 17.10.2017

Kabul Tarihi - *Accepted*: 06.12.2017

<sup>1</sup> Asuman Suner, (2006: 28-43) *Hayalet Ev* isimli çalışmasında 'Yeni Türk Sineması' kavramsallaştırmasının üç temel parametreden hareketle yapılacağını belirtmektedir. Suner'e göre ilk belirlenim "Türk" sözcüğünün işaret ettiği "ulus" çerçevesi, ikincisi "yeni" sözcüğünün çağrıştırdığı "zamansal" çerçeve ve buna bağlı olarak "Yeni Dalga"ya yapılan vurgudur. "Yeni Türk Sineması" içinde yapılan 'popüler' ve 'sanat' sineması ayrımı ise üçüncü bir söylemsel çerçeveyi oluşturmaktadır. Aslında her üç çerçevelemenin de birtakım nedenlerden ötürü problematik yanlarının olduğuna dikkat çeken Suner; alternatif film hareketlerini tanımlamak için kullanılan yeni dalga etiketini sanatsal kanada daha uygun görür. Fakat her iki yönelim de önceki dönemden bariz bir şekilde ayrıştığı ve yenilikçi nitelikler barındırdığı için kavramı her ikisi için de kullanmaktadır. Yeni Türk Sineması'nın popüler kanadının başlangıcını Yavuz Turgul'un 1996 yapımı 'Eşkuya' filmine; sanatsal kanadı ise yine aynı yıl vizyona giren Derviş Zaim imzalı 'Tabutta Rövaşata' filmine dayandırmaktadır.

## Minor Contacts of New Turkish Cinema: “Gözetleme Kulesi - Watchtower”

İkbal Bozkurt Avcı\*

### Abstract

*The ontological desire of the human that manifests himself in the form of self-recognition, identification, and positioning only gain the meaning and find the compensation with the presence of another person. However, the human who forgets that this existential desire is bilateral, begins to dominate and alienate the person opposite of him. This leads to a duality based hierarchy. The basic problem in this dichotomous decomposition, which is a problematic classification, is that the dominant is the major, and the exploited is the minority or minor. In this classification fictionalized by the Major, a minority must express its exploitation, oppression and alienation in a style specific to itself. It is seen that the expression style of minor, which appeared in the foreground in this direction, found itself in literature and cinema in particular. After Deleuze revealed the conceptualization of the minor cinema and determined its basic components, he described the filmmaking process of some directors from the world cinema to be as minor. This study is based on the idea of revealing the minor possibilities of New Turkish Cinema<sup>2</sup> with the Pelin Esmer's movie, "Watchtower". The film, which has been set as an example in the study, has been subjected to a reading based on the three basic elements of the minor cinema, which Deleuze has listed as "deterritorialisation of the existing identities, eliminating its private-public line, and duplicating the identities". Moving on from the minors reading of Deleuze, it has been found that the film can be considered among the minor examples of New Turkish Cinema.*

**Keywords:** *Minor Cinema, New Turkish Cinema, deterritorialization, escape line, The movie Gözetleme Kulesi- Watchtower.*

---

\* E-mail: [ikbalbozkurtavci@gmail.com](mailto:ikbalbozkurtavci@gmail.com)

Received - *Geliş Tarihi:* 17.10.2017

Accepted - *Kabul Tarihi:* 06.12.2017

<sup>2</sup> In her work, namely *Hayalet Ev (Ghost House)* (2006: 28-43), Asuman Suner has stated that the conceptualization of 'New Turkish Cinema' may be performed with three basic parameters. According to Suner, the first determination is the "nation" framework pointed out by the word "Turk", the second is the "temporal" framework evoked by the word "new" and accordingly the emphasis made on the "New Wave". The distinction between 'popular' and 'art' cinema within the "New Turkish Cinema" constitutes a third distinctive framework. In fact, Suner, who pointed out that all three frameworks have problematic aspects due to a number of reasons, sees the new wave label used to describe the alternative film movements better suited to the artistic side. However, both orientations clearly differentiate from the previous period and use the concept for both, since they host innovative qualities. The start of the popular side of the New Turkish Cinema is based on the Yavuz Turgul's 1996 film '*Eşkîya (The Bandit)*'; while the artistic side is on the Derviş Zaim's film '*Tabutta Rôvaşata (Overhead Kick in Coffin)*', which entered the vision in the same year.

## Giriş

Dünya, bir yumurta olarak düşünüldüğünde; bunun tam karşısına yerleştirilen insanoğlu, mizacı gereği dünyanın bir tarafını görmeye meyyaldir. Dünyanın tamamı hakkında konuşuluyorsa tek tarafın problematik hale getirilmesi “yumurtayı hangi ucundan kırmalı?” (Özdenören, 2009) sorusunu gündeme getirir. Sahi! İkili karşıtlıklar üzerine inşa edilen modern dünya iktidarın ve kapitalizmin bakışından tanımlandığında hep bir tarafı eksik kalmaz mı? Kuzey, Batı, kentli, erkek, zengin, genç, insan ya da burjuva özneyken; Güney’in, Doğu’nun, köylünün, kadının, yoksulun, yaşlının, hayvanın ya da proletaryanın payına nesne olmak düşmez mi? Hal böyle olunca bir taraf hep gören/etkenken; diğer taraf görenin bakışına tabii, görünen/edilgen olmaz mı?

Aslında meselenin özü; kurgulanan dikotomik çerçevelmelerle çoğunluğun/majörün başat olarak yüceltilmesine karşın, azınlığın/minörün (genellikle niceliksel olarak çoğunlukta olan) ötekileştirilerek dışlanmasına dayanmaktadır. Daha sade bir ifadeyle, hiyerarşik bir nitelik taşıyan çifte karşıtlıklarda ‘çokluk’ yerine ‘çoğul’ olanın yeğlenmesidir. O halde çözüm, Nietzsche’nin (2001: 35) “...nesneye olduğu gibi özneye karşı da alaycı olmaya izin var mı?” sorusuna verilecek cevapla yakından alakalıdır. Nietzsche’nin sorusuna yanıt Foucault’dan gelir: Belki de “özneyi tarihsel bakımdan kendisinin dışındaki belirlemelerin temeli üzerine kurulmuş bulunan bir nesne olarak düşünmek” (Revel, 2012: 101) gerekmektedir. Foucault’un özne-nesne temelinde şekillenen ve bir tarafın dışlanmasına dayanan bu çifte ayrışmayı kökten sarsmayı arzulayan olumlu yanıtına göre yapılması gereken “bir durum değişikliğine gitmek ya da her türlü durumu ortadan kaldırmak değildir; daha ziyade bir durumun sallanması, paniğe kapılması ya da düzeninin bozulmasıdır” (Zourabichvili, 2011: 93-94). Düzen bozmak; majör olanın minör tarafından bozuma uğratılarak yersizyurtsuzlaştırılmasıdır. Bir şeyi yersizyurtsuzlaştırmak, tabii olanın kendisine baskın kültür tarafından atfedilen bütün yapay kimlikleri krize sokmasına ve böylece ayrıştırmalarla iş gören ideolojik işleyişin sekteye uğratılmasına odaklanmaktadır. Başka bir ifadeyle minör-oluş ya da majör olanı yersizyurtsuzlaştırmak, geleneksel olanın temsiller aracılığıyla yeniden ve yeniden üretilerek onanmasına bir çelme takarak altının oyulmasına, değiştirilmesine ve başka bir şeye dönüştürülmesine, kısacası sürekli bir ‘oluş’ içinde olmasına imkân tanımaktadır. Böylece; politik, ekonomik ve kültürel bir nitelik taşıyan minör-oluş, farklı olanı ön plana çıkararak görünür kılar.

Kapitalist kültür, ulus-devlet, hâkim ideoloji ya da dominant olanın çıkarlarına uygun şekilde tasarımılanan bir kimliklendirme çabası olan minör kavramsallaştırması, Deleuze ve Guattari’ye aittir. İki filozof, öncelikle yazınsal alandan yola çıkarak minör edebiyatın ne’liğini Kafka bağlamında sorgularlar. Yazınsal alan ya da yazmak önemlidir: “Çünkü ulusal bilinç, ister belirsiz olsun ister baskı altında, zorunlu olarak edebiyattan geçer” (Deleuze ve Guattari, 2015: 45). Öyleyse yazar, kendi anadiline yabancı kalsa dahi yazmalıdır; fakat bu yazma tarzı tıpkı Kafka’nın yaptığı gibi yeniden yurt edindirmeyen bir stil olmalıdır. Nitekim Kafka’nın yaptığı da budur: O, “Çekçe yazarak yeniden yerliyurtlulaştırmaya yönelmez” (Deleuze ve Guattari, 2015: 63). Çünkü Kafka, “Almancayı ilk dili olarak konuşan bir burjuvazi olsa bile aynı zamanda sömürgeci bir ortama maruz kalmış Yahudi asıllı bir Çek’tir” (Martin-Jones,



2014: 72). Anadilinin yabancı, azınlığı konumuna düşen Kafka; kendi içinde tutarlı, kalıplaşmış biçem ve üslupları sarsarak, bir anlamda anadili kekeleyerek, inleterek yapıtlarını grotesk bir tarza dönüştürür. Böylece Kafka majör bir dili, minör bir kimliği ifade etmek için kullanır.

Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* isimli çalışmasında Kafka'nın minör yazın tarzından yola çıkarak, bir kitle sanatı olan sinema için de aynı durumun geçerli olduğunu belirtir ve sinemaya aynı misyonu yükler: Tıpkı edebiyat ve diğer sanatlar gibi "sinematografi de ezilen ve sömürülen uluslar üzerinde çalışmak durumundadır. Sinematografi insana hitap ederek, öngörülmesi olanı ya da önceden bilineni yeniden sunmak yerine, azınlık durumundaki ulusların yitik unsurlarını ortaya çıkarmaya katkıda bulunmalıdır" (Deleuze, 1997: 217). Bu bağlamda edebiyatta olduğu gibi sinematografide de "majör" bir sinema karşısında "minör" bir sinema icra etme olanağı söz konusudur. Azınlık (minör) sineması ya da modern siyasi sinema, "sömürülen ulusların her daim azınlık durumunda olduğu ve sürekli kolektif bir kimlik krizinin yaşandığı üçüncü dünyada, kaybolmuş halkları görmek daha kolay olduğu için minör sinemanın en iyi örneklerinin üçüncü dünyadan çıkması çok daha muhtemeldir" (Deleuze, 1997: 217). Çünkü gerek her şeyin majör film yapımcıları tarafından mükemmel olarak kurgulandığı ve 'Amerikan Rüyası'nın izleyiciye defalarca empoze edilerek onandığı klasik/birinci sinema; gerekse paylaşım savaşları sonrası, içinde bulunduğu dünyayla bağları kopan burjuvazinin körüklenen varoluşsal kaygularına odaklanan çağdaş/ikinci sinema; ezilen, sömürülen ve azınlık durumunda olan halkların savaşımına katkıda bulunma noktasında yetersiz kalmaktadır. Bir kaos ve siyasi çekişme ortamının hâkim olduğu, ayrıştırmanın belirgin bir şekilde yaşandığı üçüncü dünya halklarının sesini yine kendi içlerinden çıkan yönetmenlerin duyurduğu görülmektedir.

Mücadeleci ve politik yanıyla ön plana çıkan azınlık sineması üzerine temellendirilen bu çalışma ise Yeni Türk Sineması'nın minör temaslarını belirleme fikrinden hareket etmektedir. Çalışma kapsamında kendine özgü film yapım tarzıyla ön plana çıkan Yeni Türk Sineması'nın önemli temsilcilerinden Pelin Esmer'in "*Gözetleme Kulesi*" (2012) filmi örneklem olarak belirlenmiştir. Örneklem olarak seçilen film, Deleuze'ün *Cinema 2: Time-Image* kitabında çerçevesini çizdiği minör sinemanın üç temel unsuru doğrultusunda bir okumaya tabi tutulmuştur. Bu unsurlar; 'mevcut kimliklerin yersizyurtsuzlaştırılması, özel ve kamusal alan arasındaki ayrımın belirsizleşmesi ile halk kimliğinin çoğaltılıp çeşitlendirilmesi'dir. Böylece Yeni Türk Sineması'nın minör temasları irdelenerek, ortaya konulmaya çalışılmıştır.

### **1. Kaçış Çizgisi: Minör-Oluş ve Majör Olanı Yersizyurtsuzlaştırmak**

Evrende sayısız çizginin olduğu düşünüldüğünde; yaşamın bu çizgilere katılarak ya da bu çizgilerden ayrılarak sürdürüldüğü ya da üretildiği görülmektedir. Harita misali çizgilerden oluşan yaşamda olduğu kadar tek bir insanda bile birçok çizgi bulunmaktadır. Deleuze'ün (2013: 40) ifadesiyle "bir şeyi temsil eden çizgiler vardır, bir de soyut olanlar vardır. Parçalı çizgiler vardır, bir de parçasız olanlar vardır. Boyutlu çizgiler vardır, bir de tekyönlü olanlar vardır. Soyut olsun olmasın çevreleyen çizgiler vardır, çevrelemeyenler

vardır.” Peki, Deleuze çizgilere neden bu kadar önem atfetmektedir? “Çünkü çizgiler, şeylerin ve olayların kurucu öğeleridir” (Deleuze, 2013: 40).

Çizgilerin yaşam ve insan üzerinde önemli bir misyon yüklendiğini belirten Deleuze ve Guattari’ye göre çeşitli çizgi tipleri bulunmaktadır. Deleuze ve Guattari (1993: 26) bir yaşamı oluşturan üç temel çizgi tipinden bahseder: Bunlar, “kopuş çizgisi, çatlatma çizgisi ve kaçış çizgisidir.” “Bir yanda katı parçalılığın bir devlet aygıtı benzeri bir varlığı gösteren molar (kopma) çizgi; öte yanda esnek parçalılığın kendisi boyunca duygulanımsal ilişkilendirmeler ve her tip oluşun (kadın-oluş, hayvan-oluş, siyah-oluş) meydana getirdiği moleküler (çatlatma) çizgi yer almaktadır. Arzu oluşumlar moleküler çizgi boyunca iş görme eğilimindeyken, yaşam ve kurumların resmi örgütlenmesi, molar çizgiyi harekete geçirme eğilimindedir” (Patton, 2005: 48). Deleuze ve Guattari’de hemen her şeyin çift yönlü olduğu düşünülünce, molar ve moleküler çizgilerin arasında oluş-an “kaçış çizgisi” hayati bir önem taşımaktadır. “Kaçış ya da ayrılma çizgisi soyut, ölümcül, canlı ve parçalı olmayan bir çizgidir” (Deleuze ve Guattari, 1993: 26).

Kaçmak zannedildiği gibi, “korkakça bir şey, taahhütlerden ve sorumluluklardan sıyrılmak değildir. Kaçmak, kesinlikle eylemden vazgeçmek de değildir, daha ziyade bir kaçıştan daha eylemli bir şey yoktur; kaçış hayali olanın tam karşıtıdır” (Zourabichvili, 2011: 91). Kaçış, “kişinin bir başkasını keşfetmek üzere bulunduğu yer-yurdu terk ettiği bir yersizyurtsuzlaşma hareketidir” (Goodchild, 2005: 244). Bu nedenle egemen sistemde ya da toplumsal düzende bir kaçış çizgisi çekmek, yarık açmaktır; minör-oluş ancak bu çatlaktan sızabilir. Kafka’nın eserlerinde yaptığı da bizatihi budur, hiçbir erek gütmeyen kaçış çizgileri oluşturmaktır. ‘Dönüşüm’ (Die Verwandlung-1915) romanının ana karakteri Gregor Samsa, ailecek içine düştükleri durumdan kaçarak değil ancak kendisi böceğe dönüşerek bir yol/kaçış/değişim çizgisi bulur:

*“Gregor Samsa bir sabah uyandığında böcek haline gelmeye başlar. Bu dönüşüm Deleuze ve Guattari’ye göre kesinlikle ne bir metafor ne de bir alegoridir. Aslında Gregor, ‘öteki-oluş’ sürecine, yani ne sınırlandırma ne de asimilasyon açısından anlaşılacak bir sürece girer. Gregor, böcekliği taklit etmediği gibi böceklik de onunla asimile olmaz; daha ziyade Gregor’la böceklik arasında bir şeye geçer, bu ‘oluş’ karşılıklı yersizyurtsuzlaşmadır. O, bir böceğe dönüşmez, fakat insanın mutlak yersizyurtsuzlaştırmasına bağlı olarak ‘insanın-böcek-oluşu’ olarak kalır” (Bogue, 1989: 110-111).*

Kafka, ‘Dönüşüm’ romanında kapitalizm, iktidar, bürokrasi, baba gibi majör olanın çemberine sıkışan Samsa’yı bir böceğe dönüştürerek, ona bir kaçış çizgisi sunar. Böceğe dönüşmek bir benzeşme, öykünme ya da taklit değildir; daha ziyade hayvan, kadın, zenci gibi tüm dönüşümler, ötekine kendini açmaya yarayan bir ‘oluş’tur.

Minör ya da azınlık kavramı ise kamusal alanda genellikle “herhangi bir nitelik bakımından ayrı ve ötekilerden sayıca az olanlar ya da bir ülkede ayrı soydan veya inançtan olan ve sayıca az bulunan topluluk” (Türk Dil Kurumu, 2017) şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanımlama azınlığın daha çok etnik bir kimliklendirmeden ötürü, niceliksel olarak az sayıda olma durumunu ifade etmektedir. Oysa “Latince ‘minorites’ kavramından türeyen ‘minör ya

da 'azınlık' sözcüğü, ikinci bir anlamı da içerir: Bu anlam 'yetişkin olmayan'dır. Böylece 'yetişkin' karşısında 'çocuk', 'erkek' karşısında 'kadın', 'zengin' karşısında 'yoksul', sözgelimi bu sonuncular sayıca çoğunluğu oluştursalar bile, 'azınlık' konumundadırlar. Rüştünü ispat etmemiş, henüz değil ile artık değil arasında yer alanlar da azınlıktır" (Baker, 2009: 394). Buradan hareketle toplumda azınlık olanlar majör sistem karşısında mutlak bir kaçış çizgisine ihtiyaç duyarlar. Çünkü majör olanı göçebeleştirme, ancak kaçış çizgisi bulmayla mümkündür. Burada minör-oluşa bir işlevsellik yüklenir: Minör-oluşun işlevi ödipal olan yerine anti-ödipal'i yerleştirerek arzuya kaçış çizgileri bulmaktır. Nitekim minör-oluş'un bulunduğu kaçış çizgileri sayesinde normlaşmış majör sistem sallanır, yerinden oynatılır ve yersizyurtsuzlaştırılır.

## 2. Minör Edebiyat ya da 'Minör-Oluş'un Yazınsal Kökenleri

Dostoyevski 'Öteki'nde Golyatkin'i davet edilmediği bir şölene göndererek, *Yeraltı*'nda ise romanın anti-kahramanının kendisini zorla bir yemeğe davet ettirmesini sağlayarak; karakterlere ezilmenin, aşağılanmanın ve en önemlisi de şölenin dışında kalmanın verdiği burukluğu yaşatır. Kafka, kahramanlarını bir şölene gönderme de Gregor Samsa'yı hareket ve düşünce alanını kısıtlayan bir odada, yeraltı hayvanını da (sözde) güvenlik uğruna bir *Yuva*'da yaşatarak; sıkışmışlığı, ezilmişliği ve dışlanmayı yoğun olarak hissettirir. İki yazar arasında belirgin bir benzerlik olmasına rağmen önemli bir farklılık bulunmaktadır: Ezilmenin insan benliğinde açtığı onulmaz yarayı sürekli kurcalayan Dostoyevski, yaranın onarılmasına izin vermediği gibi; kahramanı bir oluş içerisinde sokarak dönüşümüne de olanak tanımaz. Dostoyevski'nin kahramanları kendilerini çoğu zaman "bir 'kâğıt faresi, hamamböceği, sinek ya da solucan' olarak nitelendirse de aslında böcekleşmekten korkuyor" (Gürbilek, 2013: 31) gibidirler. Onun karakterleri öç alma arzusuyla yanıp tutuşan ama her girişimlerinde daha çok aşağılanan; görülmek isteyen fakat ötekinin bakışları altında iyice ezilen, küçülen hatta bu bakışlara maruz kalmamak için görülmek bir kenara yerin dibine girmek isteyen figürlerdir. Gürbilek'in (2013: 38) ifade ettiği gibi "Dostoyevski'de bir 'madun' (subalterne) olma" söz konusudur. Baskın olan tarafından sesi elinden alınan madun konuşabilir mi? Konuşsa dahi sesini duyurabilir mi? İşte Kafka, bu madun olma durumunu aşarak; azınlık konumunda olanı, ezileni, dışlanana ya da ötekileştirilene bir 'oluş' ve 'dönüşüm' içerisinde sokarak yazını oluşturur. Kafka'nın yapıtlarını her daim bir oluş halinde özellikle de hayvan-oluş ekseninde kaleme aldığı bilinmektedir.

Zaten "edebiyatın en üstün nesnesi; gitmek, kaçıp kurtulmak, ufku geçmek, başka bir hayata gitmektir" (Deleuze ve Parnet, 1990: 59). Kaçmak ya da başka bir hayata gitmek, sürekli bir dönüşüm ve oluş halidir. Yazar, yazma eylemini gerçekleştirirken kaygan bir zeminde hep bir oluş içerisinde. Diğer bir ifadeyle yazmak ya da "edebiyat şizofreni gibidir: Bir amaç değil süreçtir, bir ifade değil, üretimdir" (Deleuze ve Guattari, 2000: 133). Bu nedenle Deleuze ve Guattari'nin (2001: 172) ifade ettiği üzere "hiçbir sanatın, hiçbir duyumun temsili olmaması" gibi edebiyat da hiçbir zaman olmuş bitmiş bir şeyin temsili değildir. İktidarın hizmetkârı olan temsil; "üretim ve arzu karşıtı, kısıtlayıcı, etkin değil tepkisel bir hal, devrimci olmayan ama direnen ve en fazla reformla yetinen" (Kara, 2014: 229) bir durumdur. Egemen olanın çıkarlarının arzuya tercih edildiği temsil, denetleyen ve tahakküm eden bir inşadır.

Temsil, yansıttığını düşündüğü hemen her şeyi statik bir konuma getirerek sabitler; temsilde 'olmak' söz konusuken edebiyat bir 'oluş'tur. Bu bağlamda işlevselliğiyle ön plana çıkan edebiyat bir oluşlar silsilesidir. Bu oluşlar silsilesinin sonunda "hayvan-oluş, kadın-oluş, zenci-oluş gibi bütün azınlık oluşların da ötesinde, ayırt edilemezlik-oluş ve tanınmaz-oluş vardır" (Deleuze ve Parnet, 1990: 69).

Tanınmaz olana kadar sürekli bir oluş içinde olmak, "Deleuze'e göre bütün şeylerin "arada" gerçekleştiği kayda değer bir meseledir. Edebiyat, diğer bütün söylem biçimlerinden daha kesin olarak 'arada olanı' keşfetme potansiyeline sahiptir" (Buchanan ve Marks, 2000: 2). Arada olmak; ikili karşıtlıkların arasından yol almaya yarayan üçüncü bir durumdur, bu durum her yere ve her şeye göçebe olmaktır. Eğer ki bu iki kutuptan biri seçilirse, bir sabitlik, yerliyurtluluk hâsıl olur. Dolayısıyla edebiyatı, bir oluşlar daha doğrusu minör-oluşlar zinciri olarak görmek gerekmektedir. Bu doğrultuda "minör edebiyat" oluşların ve arada olmanın ifade biçimi olarak nitelendirilebilir.

"Minör sözcüğü, ayrık bir sanatın, örnek bir başarının ama toplumun büyük kurallarını dengesizleştiren bir küçüklük veya küçükleşmenin tersine, artık sıra dışı, popüler ya da endüstriyel denen sanatı/edebiyatı nitelemez" (Sauvagnargues, 2010: 109). Deleuze ve Guattari asıl edebiyat olarak nitelendirilen minör edebiyatı "minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği, dilin güçlü yersizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır" (Deleuze ve Guattari, 2015: 45) şeklinde tanımlarlar. Bu tanımlama aslında minör edebiyatın temel unsurlarından ilkinde de ortaya koyar. Daha açık bir ifadeyle minör edebiyat majör dili yersizyurtsuzlaştırır. Colebrook (2013: 155) dilin yersizyurtsuzlaştırılmasını şöyle açıklar: "Dil temelde yersizyurtsuzdur, kolektiftir, kabileye aittir ve tek bir bedenden veya konuşmacıdan kopuktur. Dilin kökeninde bir öznenin olduğunu varsaydığımızda ise yeniden yurtlandırma gerçekleşir." Çünkü egemen olan tahakkümünü dil, dolayısıyla edebiyat aracılığıyla kurar ve ideolojisini bu yolla meşrulaştırır. Meşrulaştırmayı yaparken de kullanılan dil bir yerliyurtluluk hali alır. Bu doğrultuda gerçek edebiyat olan minör edebiyat dili, aslına uygun olarak yersizyurtsuzlaştırır.

Deleuze (1997: 220) Cinema 2: The Time-Image isimli kitabında "iç kısımların atardamarlarının dışarıdaki çizgilerle dolaysız temas halinde" olduğunu vurgularken minör edebiyatın ikinci vasfını da açığa çıkarır: Minör edebiyatlardaki her şey politiktir.

*"Büyük edebiyatlarda bireysel sorun (ailevi, evliliğe ilişkin vb...) daha az bireysel olmayan başka sorunlarla birleşme eğilimindedir; toplumsal ortam ve çevre arka plan olarak kullanılır. Minör edebiyat ise tümüyle farklıdır: Onun daracık mekânı, her bireysel sorunun doğrudan siyasete bağlanmasını sağlar. Yani bireysel sorun, içinde bambaşka bir öykü hareket ettiği oranda zorunlu, vazgeçilmez ve mikroskop altında büyütülmüş hale gelir. Aile üçgeni, bu anlamda bu üçgenin değerlerini belirleyen ticari, ekonomik, bürokratik ve hukuksal başka üçgenlerle bağlantılıdır" (Deleuze ve Guattari, 2015: 46).*

Minör edebiyatların politik olması, özel ve kamusal alan arasındaki çizgiyi belirsizleştirmesinden ileri gelmektedir. Çünkü bu edebiyatlarda en sıradan kişisel bir

problemin dahi dönemin en önemli meseleleriyle doğrudan ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Bireysel olan ile siyasi olanın mutlak bir iç içe geçmişliğinin söz konusu olduğu bu yazınlarda kişisel bir öykü anlatılırken; toplumsal bir problem çok küçük bir dekor olarak bile olsa öykünün içerisinde bir yere iliştilir. Adorno'nun (2000: 52) "gözdeki kıymığı en iyi büyüteç" olarak nitelendirmesi misali, minör yazınlar da ufacık bir parça olarak öykünün içerisine yerleştirilen siyasi meseleleri büyütürerek hayati öneme sahip bir sorun haline getirme potansiyeline sahiptir.

Azınlık edebiyatı olarak da isimlendirilen minör edebiyatların üçüncü önemli belirleyeni ise "her şeyin kolektif bir değer taşımasıdır. Gerçekten de minör bir edebiyatta yetenekli kişilere bolca rastlanmadığından, koşullar şu ya da bu 'usta'ya ait olan 'bireyselleştirilmiş bir sözcelem'den kaynaklanmaz ve 'kolektif sözcelem'den ayrılabilir" (Deleuze ve Guattari, 2015: 47). Sözcelem kolektif olması, minör edebiyatın politik niteliği ve devrimci yapısıyla yakından ilgilidir. Çünkü her ne kadar yazmanın (okuma gibi) yalnızlaştırıcı ve bireysel bir eylem olduğu düşünülse de aksine yazmak kolektif bir eylemdir. Dolayısıyla yazmanın bir araya getirme fonksiyonu örgütleyici hatta devrimci bir özelliğe sahiptir. Minör edebiyatın üç temel özelliği bir arada düşünüldüğünde; bu azınlık yazınının "geleceğin insanları olarak nitelendirilen şeyi üretmenin peşinde olduğu görülmektedir. Bu 'gelecek-insanlar'ın kimliği daima geçicidir, daima yaratım halindedir" (Colebrook, 2013: 157).

Majör olanın temsil oyununu bozan minör yazın, gösterenin boyunduruğu altına girmemektir. Bunun için Artaud'un yaptığı gibi "gösterenin duvarını yıkmak" (Deleuze ve Guattari, 2000: 138) gerekmektedir. "Gösterenin duvarını yıkmak, düzenli çokluklardan, büyük oluşumlardan onların küçük yoğunluklarına ve güncelleşme devrimlerine doğru geçmeyi sağlar" (Sauvagnargues, 2010: 114). Artaud gibi yazarlar "gösterenin duvarını yıkarak anti-ideolojik -anti-ödipal- bir jesti üstlenmişlerdir. Deleuze ve Guattari'nin vurguladığı gibi, eğer edebiyatın ödipal biçimi ticari olansa, bu yazarlar ticari biçimi yıkan, yerleşik geleneklerin ve iktidarın yerinden edilmesini sağlayan, geleneksel kanon edebiyatına karşı minör bir edebiyatın yaratıcı gücünü sahiplenen kişilerdir" (Demirtaş, 2014: 352).

Genel bir çerçeveden bakıldığında; Deleuze ve Guattari'nin (2015: 51) hayati nitelik taşıyan sorusuna dönülürse "insan nasıl kendi öz dilinin göçebesi, göçmeni ve çingenesi olur?" Bu durum yazarın "kendi az gelişmişlik noktasını, kendi taşra ağzını, kendi üçüncü dünyasını, kendi çölünü bulmasıyla" (Deleuze ve Guattari, 2015: 49) yakından alakalıdır. "Batı'da Kafka, Beckett, Artaud, Sade, Roussel, Masoch, Woolf; Türk Edebiyatı'nda ise Sevim Burak, Leyla Erbil, Latife Tekin, Metin Kaçan" (Demirtaş, 2014: 352-353) gibi isimlerin icra ettikleri marjinal edebiyatın 'majör dilde nasıl göçebe yazılır?' sorusunun bizatihi cevabı oldukları görülmektedir. Bu isimler majör bir dili minör bir şekilde kullanarak; bir anlamda periferik bir edebiyat yaparlar. Böylece anadilin kekelemesini, inlemesini, titremesini ve dolayısıyla yersizyurtsuzlaştırılmasını sağlarlar.

### 3. Sinemaya 'Minör' Bir Perspektiften Bakmak

Deleuze ve Guattari 'Minör Edebiyat' kavramsallaştırmasını ortaya koyduktan bir süre sonra Deleuze, sinemayı tarihsel bir süreç içerisinde ve felsefi bir zeminden hareketle tasnif

ederek, iki ciltlik bir sinema felsefesi kitabı kaleme alır. 'Cinema 1: The-Movement Image' isimli ilk kitap sinemanın hareket imgesi yaratma kapasitesi üzerine odaklanarak; Amerikan ve Sovyet Sineması üzerinde durmaktadır. 'Cinema 2: The-Time Image' kitabı da sinemanın izleyiciye zamanı dolaysız olarak nasıl verdiğini İtalyan Yeni Gerçekçi ve Fransız Yeni Dalga filmleri üzerinden ortaya koymaktadır. Kitabın ilerleyen bölümlerinde politik film üzerine eğilen Deleuze, (1997: 216) "eğer modern bir siyasi sinema olsaydı temeli 'artık olmayan ya da henüz olmayan halk' olurdu" ifadesini kullanır. Bu ifadenin hemen ardından kayıp halk ve sinema üzerine şöyle bir çıkarımda bulunur:

*"Ezilen ve sömürülen ulusların sürekli bir azınlık durumunda oldukları üçüncü dünyada toplu bir kimlik krizinde oldukları açıktır. Üçüncü dünya azınlıkları, kendi ulusları ve bu ulustaki kişisel durumlarıyla bağlantılı bir konumda olan yazarları ortaya çıkarmıştır. Bunu açık bir şekilde ortaya koyan ilk kişiler Kafka ve Klee'dir. O halde benzer bir durum kitle sanatı olan sinema için de geçerlidir. Bazen üçüncü dünya film yapımcısı kendisini okuma yazma bilmeyen; Amerikan, Mısır ve Hindistan dizileri ile karate filmlerine gömülmüş bir halkın önünde bulur. Film yapımcısı bunların üstesinden gelmek zorundadır; çünkü kayıp unsurları çıkarmak için üzerinde çalışması gereken materyal tam olarak budur" (Deleuze, 1997: 217).*

Bu çıkarımdan yola çıkıldığında; ismine ister modern siyasi sinema isterse üçüncü sinema densin azınlık sineması ya da minör sinema<sup>3</sup>nın odak noktası baskılanan, ezilen ve sömürülen halkların kayıp unsurlarını ortaya çıkararak; bu halkların durumun farkına varmasını ve durumla ilgili faaliyete geçmesini sağlamaktır. Burada faaliyete geçmek politik ve devrimci bir nitelik taşımaktadır. Fakat bu devrimci olma durumu günlük dildeki kullanımından oldukça farklıdır. Meszaros, (akt. Wayne, 2009: 29) minör sinemanın devrimci niteliğini şu şekilde ifade etmektedir: "Gerçek devrim asla yalnızca politik iktidarın ve devlet aygıtlarının kontrolünün ele geçirilmesiyle ilgili olamaz. Sosyalist devrim ve Üçüncü Sinema'nın kendini yakın hissettiği devrim, politik devrimin toplumsal bir devrime genişlemesini gerektirir." Martin-Jones (2006: 6) 'Deleuze, Cinema and National Identity' isimli çalışmasında politik devrimin toplumsal devrime evrilmesine "minör sinema, sömürgecilik sonrasında ve yeni sömürgecilik döneminde azınlık konumuna düşmüş ya da marjinalize olmuş insanlara yeni bir kimlik duygusu yaratma çağrısında bulunma konusunda 'devrimci'dir" cümlesiyle açıklık getirmektedir. O halde; minör edebiyat kavramsallaştırması üzerinde temellenen minör sinema, azınlık gruplara yeni bir kimlik duygusu yaratmak için girişilen sinemasal bir hareketin sonucudur.

"Tanımlanmak için kendisini tıkayan egemenlik ve dışlanma güçleriyle mücadele ederek imaja dönüşen" (Rodowick, 1997: 153) minör sinemanın temel niteliklerini Deleuze minör edebiyatın temel nitelikleri üzerinde birtakım değişiklikler yaparak ortaya koyar: "İlk olarak modern siyasi sinemanın gelecek için, gelmesi beklenen bir halk için yeni bir kimlik duygusu yaratmaya çalıştığını söyler. Bunu göstermek için klasik sinemalardaki sorunsuz

<sup>3</sup> Martin-Jones (2011: 5-6) Laura U. Marks ve Hamid Naficy gibi eleştirmenlerin bu tarzda icra edilen sinemalar için "kültürlerarası, aksanlı, diasporik ve sürgün sineması" gibi ifadeleri kullandığını dile getirmektedir.

'halk' kavramsallaştırmasıyla bir kıyaslama yapar. Birleşik Devletler'den Frank Capra'nın 'Wonderful Life - Şahane Hayat (1946)' filmi ile Sovyet montaj akımının en karakteristik yönetmenlerinden Sergei Eisenstein'ın 'Bronyenosyets Potyomkin - Potemkin Zırhlısı (1925)' filmindeki 'Odessa merdivenleri' sekansı bu tür klasik sinemalara örnek teşkil etmektedir. Klasik sinemalar, Birleşik Devletler'de veya Sovyetler Birliği'nde bir halkın zaten var olduğunu farz ederler. Yönetmen için tek mesele, var olan halkın kimliğine şekil vermektir. Oysa modern siyasal sinemanın yönetmenlerinin eserlerinde hemen erişilebilecek, hazır bekleyen bir halk kitlesi yoktur. Bu filmler daha ziyade halkların, onların farklı kimliklerini reddeden siyasal koşullar altında doğmak için nasıl mücadele ettiklerini gösterirler" (Martin-Jones, 2014: 74). Bu bağlamda minör sinemanın ilk unsurunun majör sistem tarafından sınırları çizilen ve dayatılan mevcut kimliklerin yersizyurtsuzlaştırılması olduğu görülmektedir.

Minör sinemanın ikinci belirleyeni minör yazında olduğu gibi kamusal ve özel alan ayrımını ortadan kaldırarak politik bir niteliğe bürünmesidir. Azınlık sinemasının politik yönünü Ulus Baker (2015: 149) şu şekilde açıklamaktadır:

*"Bu sinema daha çok imajların kaynağında değil etkilerinde işlemektedir. Klasik politik sinema geçişleri ve bilinçlenme hallerini kurgularken garantilediği özel alan ile kamusal alanın ayrılığı, özel alanın dokunulmazlığına, dokunulduğunda ise mutlaka bir kötülüğün ortadan kaldırılması adına dokunulabileceğine duyulan demokratik bir fikre bağlıydı. Oysa hepimiz biliriz, politik ne garantili ne de güvenli bir faaliyet alanıdır. Her şeyin pamuk ipliğine bağlı olduğu, hiçbir şeyin öngörülemediği, kamusalığa verilen garantilerin ancak birtakım yüzeysel özgürlükler alanını üretebildiği bir ortamdır."*

Minör sinemada kamusal olan her şey aynı zamanda bireysel; bireysel olan da kamusaldır. Daha açık bir ifadeyle bu filmlerde kamusal alana ait olan siyasi karmaşalar ya da toplumsal açmazlar, aşk, aile ve evlilik gibi özel alanın meseleleriyle iç içe geçmiştir. En sıradan aşkların içerisinde bile dönemin çok önemli problemleri arka plan olarak yerleştirilmekte, bu problem filmin karakterleri açısından hayati bir önem taşımaktadır. Minör sinemanın özel-kamusal çizgisini ortadan kaldırmasına Baker, Yılmaz Güney'in 'Yol' (1982) filmini örnek olarak gösterir. "Güney 'Yol' filminde özel hayatın dolaysızca siyasi ve toplumsal olduğu bir bireysellik tipini ifadeye kavuşturur; böylece siyasetten, toplumsal çelişki ve gerilimlerden bahsederken, bunları kişisel meselelerden ayırt etmez; bireysel meseleler de filmde doğrudan doğruya politiktir" (Baker, 2009: 397).

Modern siyasal sinemanın üçüncü belirleyeni ise en yalın haliyle "halk kimliğinin çoğaltılmasını ve çeşitlendirilmesini" ifade etmektedir.

*"Deleuze modern siyasal sinemanın klişeleri yeniden üretmeye de onlara olumlu önyargularla karşı çıkmaya da direndiğini söyler. Deleuze'e göre her iki pratik de halkın sömürgeleştirilmiş (ya da bazı durumlarda da neo-sömürgeleştirilmiş) bir imgesini yaratır. Bu pratik, yeni bir halkın yaratılmasına olanak sağlamak yerine halkın imgesini dondurur ve böylece gelecekte başka bir şeye dönüşmesine engel olur. Modern siyasal sinemaysa tam aksine karakterleri çeşitlendirip çoğaltarak, halkın kimliğinin hiç durmadan dönüşmeye devam edeceğini gösterir. Minör film yönetmenleri yeni kimliğin katı bir imgesini yaratmaktan çok anaakım sinemada kimliklerin genellikle nasıl kurgulandığını sorgular."*

*Böylece minör sinema, halkı yeni bir klişede bir an evvel yeniden yer yurt edindirmeden onun gevelemesine, kekelemesine ve inlemesine yol açar” (Martin-Jones, 2014: 75-76).*

Minör sinemanın çerçevesini çizip temel karakteristiklerini ortaya koyan Deleuze, azınlık sinemasını “Üçüncü Dünya film yapımcılarının çalışmalarıyla ilişkilendirerek; Latin Amerikalı film yapımcıları tarafından ortaya sürülen Üçüncü Sinema kavramını üstü örtük biçimde hatırlatır” (Parr, 2005: 166). Fernando Solanos ve Octavio Getino, 1960’larda kaleme aldıkları ‘Towards a Third Cinema’ isimli manifestoda birinci, ikinci ve üçüncü sinemanın temel belirleyenlerini şu şekilde ortaya koyarlar: “Büyük sermayenin imparatorluk sineması olarak adlandırılan ‘Birinci Sinema’ objektif ve temsili bir sinemadır. Küçük burjuvazinin auteur sineması olarak görülen ‘İkinci Sinema’ ise sübjektif ve semboliktir. İşte tam da bu nedenle “politikasında militan, yaklaşımında deneysel” (Parr, 2015: 166) olan bir ‘Üçüncü Sinema’ya ihtiyaç vardır. Çünkü temsil sineması da sembolik sinemada ezilen ve sömürülen azınlığın sorunlarını dile getirmek gibi bir işleve sahip değildir. Bu nedenle bu halkların majör sistem içerisinde sorunlarını politik, devrimci ya da militan bir yaklaşımla ele alacak olan minör/azınlık film yapımcılarına ihtiyaçları vardır.

Deleuze (1997: 218-221) Üçüncü Sinema film yapımcıları olarak nitelendirilen “Yılmaz Güney, Glauber Rocha, Pierre Perrault, Youssef Chahine, ve Ousmane Sembene” gibi isimlerin filmlerinin aynı zamanda modern siyasi sinema örnekleri olduğunu belirtmektedir. Türk Sineması’na gelindiğinde ise; Kuyucak Esen’in (2007: 310) Türkiye’deki Üçüncü sinemacılar olarak nitelendirdiği isimlerin bazı filmleri dikkate alındığında bu yönetmenler minör sinema icracıları olarak nitelendirilebilir: Bu isimlerin bir kısmı “Metin Erksan, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu, Ali Özgentürk, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Muzaffer Hiçdurmaz”dır. Yeni Türk Sineması’nda Kazım Öz, Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Pelin Esmer gibi isimlerin bazı filmlerinin minör temasları olduğu görülmektedir.

#### 4. “Gözetleme Kulesi” Filminin Deleuzecü Minör Okuması

Yeni Türk Sineması’nın minör temaslarını belirlemeyi amaçlayan çalışmanın bu bölümünde Pelin Esmer’in örneklem olarak belirlenen ‘Gözetleme Kulesi’ filminin öyküsünden kısaca bahsedildikten sonra film, Deleuzecü minör bir okumaya tabi tutulmaktadır.

##### 4.1. Filmin Öyküsü

Film, dayısı tarafından tecavüze uğrayan ve hamile kalan üniversite öğrenci Seher’in dayısının yanından ayrılarak Tosya’da bir otobüs firmasında hostes olarak çalışmasıyla başlar. Dayısının evinden ayrılan Seher, ailesinin yanına sığınmak yerine otogarda yaşamını sürdürür. Seher, gerek dayısının yanından ayrılarak gerekse ailesinin yanına yerleşmeyerek; kendi başına yaşamaya çalışır. Seher hostes olarak çalışırken yolu, eşini ve oğlunu trafik kazasında kaybeden Nihat ile kesişir. Nihat, yaşadığı travmadan sonra orman yangınlarına karşı kurulan bir ‘Gözetleme Kulesi’nde bekçi olarak çalışmaya başlar. Nihat otogara geldikçe Seher’le karşılaşır.



Seher, işten izin aldığı bir gün ailesinin yanına gider. Uzun zamandır kızından haber alamayan anne, hem şaşırır hem de dayısının evinden ayrıldığı için kızına tepki gösterir. Genç kadın, annesine okuldan arkadaşlarıyla eve çıkacağını söyler, fakat annesi buna pek sıcak bakmaz. Hatta dört kızın tek başına bir evde kalmasını etraftan laf getirecek bir hareket olarak nitelendirir. Dayısının evinde kalması konusunda ısrar eden anneye göre Seher'e 'rahat batmıştır' çünkü dayısının evi oldukça 'emniyetli!' dir. Seher dayanamaz, annesine emniyetin bana tecavüz etti der ve hamile olduğunu gösterir. Duydukları karşısında şaşırın anne, erkek kardeşi yerine 'daha önce gelmediği için' kızını suçlar. Annesi, kızlarının arkadaşlarıyla eve çıkmak istediğini babasına uygun bir dille anlatsa da babası bu durumu onaylamaz ve dayısının evinden ayrılmasını 'şımarıklık' olarak nitelendirir. Ailesinden istediği desteği bulamayan Seher, evden çıkarak otogara döner.

Otogarın lokantasında çalışmaya başlayan genç kadının hamileliği iyice ilerler. Nihat'ın lokantaya geldiği bir gün Seher'in doğum sancıları başlar. Alt katta yalnız başına doğum yapan Seher, bebeğini bir şalın içerisine sararak, otogarın dışındaki çeşmenin yanına bırakır ve oradan ayrılır. Patronu genç kadını ararken, Nihat uzaklaşan Seher'in peşinden gider ve ona yardım etmeye çalışır. Genç kadın, bu yardımı kabul etmez, fakat Nihat, Seher'i ikna eder ve gözetleme kulesine götürür. Seher'in sütünün geldiğini fark eden Nihat, doğum yaptığını anlar ve çeşmenin yanına bıraktığı bebeği bulmaya gider. Bebeği eliyle koymuş gibi bulan genç adam, kuleye döner. Seher'den bebeği emzirmesini ister, fakat kadın bu isteği kabul etmez. Nihat'ın ısrarları üzerine bebeği emzirir. Genç adam bebeği yıkamak su ve leğen hazırlar. Tek başına bebeği yıkamaya başlar, genç kadından yardım ister, kadın zorla yardım eder. Nihat bebeği giyindirir ve Seher'in tekrar emzirmesini ister. Telsizden gün içerisinde diğer gözetleme kuleleriyle birkaç kez irtibat kurulur ve bir problem olup olmadığı haber verilir. Nihat rutin bir kontrol sırasında, eşini ve oğlunu kaybetmesine neden olan kazayı anlatır.

Ertesi gün Nihat, bebeğe ve Seher'e kıyafet almaya gider. Genç kadın, Nihat'ın ve karısının kaza esnasında giyindiği kıyafetleri bulur, yıkar ve kurumaya bırakır. O sırada telsizden birkaç kez anons gelince Seher cevap verir. Alışverişten dönen Nihat kurumak üzere asılan kıyafetleri sinirle ipten alır. Bebek ağlamaya başlar, Nihat bebeğin aç olduğunu belirterek Seher'den emzirmesini ister. Seher sütü olduğu halde sütüm yok diyerek emzirmek istemez, genç adam, ocaktaki sütü ısıtıp içirmesini söyler. Fakat Seher, ocaktaki sütü yere döker. Yine mecbur kaldığı için emziren Seher bebeği hiçbir zaman kabullenemez. Nihat, Seher'in anonsa cevap vermesine tepki gösterir. Kuleye ziyarete gelen şefe Nihat Seher'i karısı, bebeği de kendi çocuğu olarak tanıtır. Şef gittikten sonra Seher, kendisini karısı olarak tanıttığından duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Bebeği kulede bırakan Seher ormana doğru koşar, Nihat da peşinden gelir. Aralarında bir nevi iç dökmeye yönelik bir konuşma geçer. Birbirlerinin vicdanını sorgulayarak, Nihat genç kadını 'kürtaj' olmadığı için, genç kadın da Nihat'ı uyuklayıp kaza yaptığı için suçlar. Genç adam arkasını dönüp kuleye doğru ilerlerken Seher bebeğinin 'ensesi' bir ilişki sonucu dünyaya geldiğini söyler ve ormana doğru koşar. Genç kadının arkasından gelmediğini fark eden Nihat, Seher'in peşinden koşar. O sırada önlerindeki bir ağaca yıldırım düşer, Nihat Seher'i kaldırır ve kuleye götürür. Nihat ve Seher kulede otururken, genç kadının bebeği emzirmesiyle film son bulur.

## 4.2. Gözetleme Kulesi Filminin Minör Okuması

*Gözetleme Kulesi* filminin minör okumasında ‘mevcut kimliklerin yersizyurtsuzlaştırılması, özel-kamusal çizgisinin ortadan kalkması ve kimliklerin çoğaltılması’ şeklinde sıralanan minör sinemanın üç ögesi temel alınmaktadır.

### 4.2.1. Mevcut Kimliklerin Yersizyurtsuzlaştırılması

Minör sinemanın ilk temel belirleyeni “standart davranış kalıplarının dışına çıkılarak, mevcut kimliklerin yersizyurtsuzlaştırılması”dır. *Gözetleme Kulesi* filminde majör/erkek tarafından tasarılan standartlaştırılmış ‘kadın kimliği’ nin yersizyurtsuzlaştırıldığı görülmektedir. Filmde dayısının tecavüzüne uğrayan ve hamile kalan Seher, bu olaydan sonra o evi terk ettiği gibi ailesinin yanına da dönmez. Otogarda yalnız yaşamayı tercih eden genç kadın, bu süreçte patronun yani yine bir erkeğin himayesinde değildir, bizzat kendisi çalışarak yaşamını devam ettirir. Seher, doğum yaptıktan sonra Nihat’la birlikte gözetleme kulesinde yaşamaya başlar. Pek çok Yeşilçam filminde benzer bir duruma rastlanmaktadır. Fakat bu noktada *Gözetleme Kulesi*’ni onlardan ayıran temel bir farklılık bulunmaktadır. Melodramlarda olanın aksine Seher ve Nihat arasında duygusal bir yakınlaşma söz konusu değildir. Hatta kuleye gelen şefe Seheri karısı olarak tanıtan Nihat’a Seher tepki gösterir. Şef gittikten sonra Seher, Nihat’ın bu hareketinden rahatsız olduğunu ve kimsenin kendisini idare etmesine ihtiyacı olmadığını belirtir. Yeşilçam’daki benzer öykülerde ise kadın bir erkek tarafından bir durumun içine çekilmekte, yine bu içine düştüğü durumdan bir erkek tarafından kurtarılmaktadır. Bu filmlerde kadın çözemediği her problemde ancak erkekle duygusal bir bağ kurduğunda sorunları hallolacakmış gibi gösterilmektedir.

*Gözetleme Kulesi* filminde Seher yalnız yaşamayı seçerek içine düştüğü durumdan çıkmak için bir yol/kaçış çizgisi bulur. Seher’in girdiği kaçış çizgisi önemlidir; eğer Seher etrafındaki erkeklerden birinin yanında yaşamaya devam etseydi ve majör olanın koruması altına girseydi burada kaçış çizgisinden söz etmek mümkün değildi. Çünkü bu durumda Seher majör olanın kendisine biçtiği kadın kimliğini, kapanımı ve durağanlığı kabullenmiş olurdu. Seher’in açık bir şekilde kaçış çizgisinde olduğunun en önemli göstergesi ise dayısının, babasının, patronunun ve kendisine yardım eden Nihat’ın iktidarını reddetmesi ve erkeği/majör olanı sığınacak bir liman olarak görmemesidir. Seher iktidarın baskısına ve kapanıma karşı durarak, durağanlık (kadınlık) yerine sürekli bir hareketliliği (kadın-oluş) yani oluşu seçer. Çünkü majör olanın belirlediği normlardan sapmak, değişmek ve minör-oluş sürecini başlatmak için kaçış çizgisine ihtiyaç vardır. Bu bağlamda filmde erkeği, kadının koruyup kollayıcısı olarak gören normlaştırılmış anlayışın altının oyulduğu ve böylece mevcut kadın kimliğinin yersizyurtsuzlaştırıldığı görülmektedir.

Parr’a göre (2005: 101) insan merkezli olmayan her türlü söylemi ifade eden kadın olma; tüm ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasi erkler tarafından ‘azınlık’ olarak kodlanır. Bu nedenle “bir terim bir kimliği yaratmaktan çok onu ifade eder hale geldiğinde majör olur. ‘Kadın’ bir kez yeni bir standart olarak, ‘bakım, çocuk büyütme, pasiflik veya şefkatin cisimleşmesi’ olarak kullanıldığında majör olur, bu kriterleri karşılamayanları dışlar hale gelir” (Colebrook, 2013: 139). Bu bağlamda filmde majör/erkek tarafından kadın için biçilen standartlaştırılmış

rollerin ve davranış kalıplarının da yersizyurtsuzlaştırıldığı görülmektedir. *Gözetleme Kulesi*'nde ev işi yapmak, yemek pişirmek gibi majörün kadına dayatması olan rollere uyan annesine karşı Seher'in bebeğine karşı tavırları tüm standart davranış kalıplarını yerinden oynatır. Tecavüz sonucu doğan bebeğini haklı olarak bir türlü kabullenemeyen Seher, Nihat'ın bütün dayatmalarına karşı bebeğini emzirmeyi çoğu kez reddeder, bebeğe ilgi ve şefkat göstermez. Bebeğin bütün temel bakımıyla Nihat ilgilenir. Oysa melodramlarda benzer bir durum söz konusu olduğunda kadın karakter, her ne olursa olsun kutsal annelik kisvesine büründürülerek sunulur.

Nitekim Seher, gerek standart kadın olma hallerini gerekse kadına biçilen rolleri ve davranış kalıplarını reddederek mevcut kadın kimliğini göçebeleştirir. Böylece bir kadın-oluş söz konusu olur ki bu durum da Seher henüz gelmekte olan halka yeni bir model sunar.

#### 4.2.2. Özel-Kamusal Alan Ayrımının Belirsizleşmesi

*Gözetleme Kulesi* filminde özel ve kamusal alan ayrımı ortadan kalktığı için film minör bir sinema eserinin ikinci belirleyeni de yerine getirmiş olur. Filmin ana karakteri Seher, dayısı tarafından onun evinde tecavüze uğrar. Burada özel alan olan 'ev'in üzerinde özellikle durulması gerekmektedir. Çünkü Bachelard evin en önemini şu şekilde açıklar "ev, düşlemeyi barındırır; düşleyeni korur, huzur içinde düş kurmayı sağlar. Ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu, ev insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar" (Bachelard, 2014: 36-37). Nitekim Seher'in kaldığı eve ensest bir cinsellik ilişkisinin girmesi onda evin sunduğu güvenlik ve huzur hissini yerle bir olmasına neden olur. "Sıcak ve güvenli bir aile yuvası, minör sinemalardaki kahramanların sahip olmadıkları bir lükstür" (Martin-Jones, 201: 75). Bu duruma bağlı olarak Seher'in artık bir özel yaşam alanına ulaşma isteği de ortadan kalkar. Genç kadın bundan sonra yaşamını bir süre hostes olarak yollarda, otogarın lokantasında ve gözetleme kulesinde yani kendisine ait olmayan kamusal alanlarda geçirmeye başlar. Artık Seher için özel ve kamusal alan ayrımı ortadan kalkmıştır.

Filmde bireysel olan her şeyin kamusal, kamusal olan her şeyin de bireysel olduğunu gösteren iki temel mevzu 'ensest ilişki' ve 'kürtaj meselesi'dir. Yönetmen, filmde izleyiciyi yıllardır tabu olarak görülen ve toplumun bir açmazı olarak nitelendirilen ensest ilişki üzerine düşünmeye davet eder. Diğer taraftan asıl öne çıkan politik mesele filmin çekildiği dönemlerde siyasi erkin ve kamuoyunun çokça tartıştığı kürtaj konusudur. O dönemde kürtajın yasaklanması gündeme gelmiş, filmde de bu meseleye kadın ve erkek karakterin iç dökme sahnesi olarak nitelendirilecek son sahnede küçük bir diyalog olarak yer verilmiştir. *Gözetleme Kulesi*, Seher'in bireysel yaşamına odaklanan bir öyküyü konu edinirken aynı zamanda iki önemli toplumsal açmazı ve siyasi sorunu da filmin içerisine serpiştirmektedir. Böylece film, politik niteliğiyle ön plana çıkmaktadır.

#### 4.2.3. Halk Kimliğinin Çeşitlendirilmesi

Minör sinemanın üçüncü özelliği halk kimliğinin çoğaltılıp çeşitlendirilmesidir. *Gözetleme Kulesi* filminde minör sinemanın üçüncü niteliği de karşılanmaktadır. Çünkü filmde

Yeşilçam’da üretilen kadın klişelerinin yeniden üretilmediği, bu klişelere olumlu önyargılarla karşı çıkılmadığı hatta bunlara direnildiği görülmektedir. Melodramlarda sömürgeleştirilmiş bir kadın imgesi yaratıldığı ve kadın imgesinin dondurulduğu dikkate alınır, bu filmlerde yaratılan klişe imgeler nedeniyle kadının gelecekte başka bir şeye dönüşmesi engellenmektedir. *Gözetleme Kulesi* filmine bakıldığında; Seher’in annesinin geleneksel kadın kimliğini taşıdığı ve kalıplaşmış davranış normlarına uyduğu görülmektedir. Diğer bir ifadeyle anne, ileride gelmek üzere olan halkın/kadın kimliğinin çeşitlendirilip çoğaltılmasına olanak tanımamaktadır.

Oysa filmin kadın karakteri Seher bizatihi bu geleneksel normları yerle bir ederek ve klasik sinemada süregelen kadınlık kurgusunu bozarak yeni bir kadın kimliğinin oluşturulmasına olanak tanımaktadır. Böylece Seher’in minör/kadın oluşu gelecekteki kadın kimliği açısından bir çeşitlilik oluşturmaktadır. Bu bağlamda Seher nezdinde kadın oluş halleri çeşitlendirilip çoğaltıldığında kadın kimliği de gelecekte hiç durmadan dönüşmeye devam eder. Nitekim denilebilir ki majör yapıların dayattığı, edilgen bir niteliği olan “kadın olmak” yerine, eylemliliği ve içinde sürekli değişimi barındıran “kadın oluş”u seçen Seher, kadın kimliğini dönüştürerek, çeşitlendirerek ve çoğaltarak gelecekteki kadın kimliği için bir umudu, mucizeyi de taşımaktadır.

### Sonuç

Bir toplumun/ulusun/kimliğin içerisinde minör olmak; genellikle sayıca az olmayla ilişkilendirilir. Oysa minör olmanın demografik bir niteliğe işaret etmeyen başka bir anlamı daha bulunmaktadır. Minör olmak, topluluk içerisinde niceliksel olarak çoğunluk olursa dahi majör olan tarafından ezilen, baskılanan, dışlanan ve ötekileştirilen grupları ifade etmek için de kullanılmaktadır. Kültürel, toplumsal ve ekonomik kodlarla oluşturulan bu ayrıştırmalarda erkek, yetişkin, genç, insan gibi kategoriler majör olarak nitelendirilirken; bunların karşısında, kadın, çocuk, yaşlı, hayvan gibi henüz yetkin olmadığı düşünülen gruplar minör olarak kurgulanmaktadır. Deleuze ve Guattari, bu tarz ötekileştirilen grupların kendi içlerinden çıkan bazı yazarlarının -Kafka gibi- minör bir edebiyat icra ettiklerine dikkat çekmektedir. Minör edebiyat, minör bir dilde yapılan edebiyat değildir, daha ziyade majör bir dilde yapılan ve anadili yersizyurtsuzlaştıran bir yazın türüdür. Tıpkı minör edebiyat gibi, minör sinema da sömürülen ve baskı altına alınan azınlık grupların bazı yönetmenleri tarafından yapılmaktadır. Deleuze minör sinemanın çerçevesini çizdikten sonra ‘mevcut kimliklerin yersizyurtsuzlaştırılması, özel-kamusal çizgisinin ortadan kalkması ve kimliklerin çoğaltılması’ şeklinde sıralanan temel özelliklerini ortaya koymaktadır.

Azınlık ya da minör olmayla yakın bir temas içerisinde olan “arada” kalma hissi Tanzimat Edebiyatı’nda ‘Bihruz’, Yeşilçam’da ise ‘Kezban’ sendromlarına neden olur. Ne zaman arada kalma hissinin yarattığı bu sendromlar aşılsa; karakterler bir değişime, dönüşüme (Kezban ya da Gregor Samsa gibi) uğrar. Bu tarz anlatılarda durum ya da karakterler politikliğiyle ön plana çıkar. Politik olma durumunun sinemasal görünümü olan minör sinemalara dünya sinemasında olduğu gibi Yeni Türk Sineması’ndan da pek çok örnek gösterilebilir. Bu bağlamda Pelin Esmer’in *Gözetleme Kulesi* filmi ön plana çıkmaktadır.

Oldukça minimalist bir anlatım tarzına sahip olan filmin minör sinemanın üç özelliğini de taşıdığı görülmektedir. Öncelikle filmin majör olan tarafından biçilen standart davranış kalıplarını sarstığı, hâlihazırda bulunan kadın kimliğini yersizyurtsuzlaştırdığı görülmektedir. Bu durumun en belirgin özelliği erkek merkezli Yeşilçam filmlerinde her koşulda bebeğine sahip çıkan kutsal annelik kurgusunu Seher, bebeğini emzirmeyerek, temel bakımını üstlenmeyerek, ona şefkat ve ilgi göstermeyerek, hatta onu bırakıp gitmeyi düşünerek bu kurgunun altını oyar. Diğer taraftan melodramların aksine Seher, içine düştüğü durumdan kurtulmak için bir erkekle duygusal bir bağ kurmaya ihtiyaç duymaz, kendisi bir kaçış çizgisi bulur. Böylece Seher, hem standart davranış kalıplarını yersizyurtsuzlaştırır hem de gelmekte olan bir halka yeni bir model teşkil eder.

*Gözetleme Kulesi* filminde minör sinemanın ikinci özelliği olan özel-kamusal alan ayrımının da belirsizleştiği görülmektedir. Filmde, okumak için dayısının evinde kalan Seher, dayısının tecavüzüne uğrayarak hamile kalır. Bu durum Seher için güvenli ev, özel alan imgesinin yıkılmasına neden olur ve bundan sonra Seher yaşamını kendisine ait olmayan – yollar, otopar, gözetleme kulesi- gibi kamusal alanlarda geçirir. Filmde toplumsal bir problem olan ‘ensest’ ve filmin çekildiği dönemde çokça tartışılan ‘kürtaj yasağı’ Seher’in bireysel hikâyesinin içerisine siyasi bir sorun olarak yerleştirilir. Böylece filmde bireysel meseleler politikleştirilir, politik meseleler de bireyselleştirilerek iç içe geçer. Filmde minör sinemanın üçüncü kriteri de karşılanmaktadır. *Gözetleme Kulesi* filminde klişeleşmiş kadın kimliğinin yeniden yaratılmadığı, olumlu ön yargılarla karşı çıkılmadığı böylece oluşturulan kadın kimliğiyle karakterlerin çoğaltılmasına ve çeşitlendirilmesine zemin hazırladığı görülmektedir.

Son tahlilde, *Gözetleme Kulesi* filmi minör sinemanın üç temel niteliğini açık bir şekilde taşımaktadır. Diğer taraftan filmin çekildiği dönemde yalnızca İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa, Eskişehir ve Kastamonu’da gösterime girmesi, minör sinema yönetmenlerinin birçoğunun ticari kazancı reddetmesi ve zor koşullar altında yeni kimlikler yaratmak (Martin-Jones, 2014) amacıyla film çekmesiyle örtüşmektedir. Bu bağlamda film, Yeni Türk Sineması içerisinde minör bir film örneği olarak nitelendirilebilir.

### Kaynakça

- Adorno, Theodor W., (2000). *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bachelard, Gaston (2014). *Mekanın Poetikası*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baker, Ulus, (2009). *Azınlık Edebiyatı Nedir?*, Ege Berensel, (der.), *Yüzeybilim-Fragmanlar*, İstanbul: Birikim Yayınları, s.393-398.
- Baker, Ulus, (2015). *“Yılmaz Güney Sineması’nın Bir Özelliği Üstüne”*, Ege Berensel (der.), *Beyin Ekran*, İstanbul: Birikim Yayınları, s. 145-152.
- Bogue, Ronald (1989). *Deleuze and Guattari*, London and New York: Routledge Publishing.

- Buchanan, Ian ve Marks, John (2000). *"Introduction: Deleuze and Literature"*, Ian Buchanan ve John Marks (edit.), *Deleuze and Literature*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Colebrook, Claire, (2013). *Gilles Deleuze*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Deleuze, Gilles, (1997). *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles, (2013). *Müzakereler: 1972-1990*, İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (1993). *Kapitalizm ve Şizofreni 2: Binyayla Kapma Aygıtı*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix, (2000). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix, (2001). *Felsefe Nedir?*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, Gilles ve Parnet, Claire, (1990). *Diyaloglar*, Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Demirtaş, Mustafa, (2014). *"Minör Edebiyat ve Minör-Oluş"*, Ahmet Murat Aytaç & Mustafa Demirtaş (der.), *Göçebe Düşünmek: Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 338-354.
- Goodchild, Philip, (2005). *Deleuze & Guattari Arzu Politikasına Giriş*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan, (2013). *Mağdurun Dili-Denemeler*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kara, Onur Eylül, (2014). *"Temsil'den Kaçış'a Minör Siyaset"*, Ahmet Murat Aytaç & Mustafa Demirtaş (der.), *Göçebe Düşünmek: Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 229-255.
- Kuyucak Esen, Şükran, (2007). *"Türkiye'de Üçüncü Sinema"*, Esra Biryıldız & Zeynep Çetin Erus (der.), *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, İstanbul: Es Yayınları, s. 310-354.
- Martin-Jones, David, (2006). *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Context*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Martin-Jones, David, (2011). *Deleuze and World Cinemas*, London and New York: Continuum International Publishing.
- Martin-Jones, David, (2014). *"Minör Sinemalar"*, Damian Suttan & David Martin-Jones (der.), *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, İstanbul: Kolektif Kitap, s. 71-84.
- Nietzsche, Friedrich, (2001). *İyinin ve Kötünün Ötesinde: Bir Gelecek Felsefesini Açış*, İstanbul: Yorum Yayınevi.
- Özdenören, Rasim, (2015). *Yumurtayı Hangi Ucundan Kırmalı?*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Parr, Adrian, (2005). *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Revel, Judith, (2012). *Faucault Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları.

Rodowick, David Norman, (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham and London: Duke University Press.

Sauvagnargues, Anne, (2010). *Deleuze ve Sanat*, Ankara: Deki Basım Yayım.

Suner, Asuman, (2012). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları.

Wayne, Mike, (2009). *Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*, İstanbul: Yordam Kitap.

Zourabichvili, Francois, (2011). *Deleuze Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları.

Türk Dil Kurumu, (2017). *Güncel Türkçe Sözlük*. Ankara. 2017 tarihinde [goo.gl/P7YXV](http://goo.gl/P7YXV) content\_copy Copy short URL adresinden alındı

## Walter Benjamin'de Tipler, İmge ve Deneyim

Engin Ümer\*

### Özet

*Modernite, deneyimin tehlikeye girmesidir. Bu tehlike deneyimin otantik benliği besleyen bilme, eyleme ve tat alma yetilerinin başkalaşmasıdır. Bu başkalık toplumsal biraradallığın kalmaması, doğa ile birey arasındaki mesafenin artması, deneyimin araçsallaşması gibi bir dizi semptomla anlaşılabilir. Walter Benjamin bu perspektifi güçlü bir şekilde kurmuş ve modernliğin sonuçları ve onların nasıl aşılması gerektiği konusunda düşünmüş isimlerdendir. Bu çalışma günümüzde Benjamin'in önerilerini düşünmeyi amaçlamıştır. Benjamin'in yaşamının izinde düşüncesinin önemli figürlerini (çocuk, koleksiyoncu, hikâye anlatıcısı, flaneur, üretici olarak yazar) ele alan çalışma devam eden kısımlarda fotoğraf ve sinema deneyimine yer vermektedir. Temel sorun insanın kendi varoluşunun tehlikeye girdiği bir rüyayı yaşamasıdır. Buna karşılık imgeler yabancılaştırıcı teknikler kullanılarak bu rüyayı dönüştürme gücünü elinde tutmaktadır. Benjamin bu düşüncüyü savunmuş ve son dönem eserlerinde sanat yapıtının teknolojiyle olan dönüşümünü konu edilmiştir. İmgenin deneyimde açtığı genişleme ve imkânlar üzerine Benjamin'in olumlu bakış açısı günümüzde kimi sanat stratejilerinde güncelliğini korumaktadır. Ancak Benjamin'in arzuladığı dönüştürücü güçlerden de yoksundurlar. Bunun nedeninin 'çocukluğun kaybedilmesi', çocukluğun deneyimden elini ayağını çekmesi olduğu bu çalışmada iddia edilmektedir. İdeolojilerin sonu (iddiasından) sonra kültürün çocukluğu düzenlemeye devam etmesi, deneyimin enformasyona dönüşmesi Benjaminci devrim düşüncesinden uzakta olduğumuzu göstermektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Walter Benjamin, Deneyim, Modernite, İmge, Sanat, Kültür

---

\* Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü  
İletişim: [umerengin@gmail.com](mailto:umerengin@gmail.com)

Geliş Tarihi - *Received*: 29.09.2017  
Kabul Tarihi - *Accepted*: 06.12.2017



## Types, Image and Experience in Walter Benjamin's Works

Engin Ümer\*

### **Abstract**

*Modernity means being imperiled of the experience. This imperilment is the metamorphosis of the competences of knowing, doing and tasting which feeds the authentic ego. This metamorphosis may be understood through a series of symptoms, such as not remaining of social unity, growing of the distance between nature and the individual, the instrumentalisation of the experience and so on. Walter Benjamin is one of the people who set up this perspective in a strong way and thought about the results of the modernity and how they should be overcome. By mentioning this thought, his study tries to think about Benjamin's suggestions in this day and age. Being on the track of Benjamin's life the study examines the relevant figures (i.e., child, collector, storyteller, flaneur, the author as a producer) of his ideas and refers to photography and cinema experience in following sections. The main problem is that the human is living a dream that his own existence is imperiled. On the other hand, images retain the power to transform this dream by using alienating techniques. Benjamin advocated this idea, and in his recent works, he talked about the transformation of artwork with technology. Benjamin's positive view on the enlargement and possibilities that the image has opened up to the experience continues to be relevant in some of the artistic strategies today. However, to my knowledge, the artistic strategies are lack of the transformative power that Benjamin desires. To contribute to the literature, in the present study, the underlying reason for this is claimed to be the 'loss of childhood,' the withdrawal of childhood from experience. After the end of ideologies, the cultures continue to regulate childhood, turning the experience into information shows that we are far from the Benjaminian revolutionary thought.*

**Keywords:** Walter Benjamin, Experience, Modernity, Image, Art, Culture.

---

\* Ordu University, Faculty of Fine Arts, Painting Department  
E-mail: [umerengin@gmail.com](mailto:umerengin@gmail.com)

Received - *Geliş Tarihi*: 29.09.2017  
Accepted - *Kabul Tarihi*: 06.12.2017

## Giriş

Bazı düşünürler yöntemleriyle anılırlar. Mesela Kant, ünlü dakikliğiyle ve çalışkanlığıyla bilinmektedir<sup>1</sup>. Yöntemi kadar soğuk ve disiplinli bir hayat. Bazı düşünürler de yaşamlarıyla, varoluşlarının eserlerine sinmesi ya da ikisinin birbirine karışmasıyla anılırlar. Mesela Nietzsche. Coşkulu üslubunun altında hastalıklı bir beden kaynaması görülür<sup>2</sup>. Batı kültürüne karşı gösterdiği keskin eleştiriyle eserleri anlamını bununla kazanmıştır. Bazıları ise ölümleriyle anılırlar. Platon'un, metinlerindeki canlılığını ölümüne borçlu olduğu Sokrates gibi. Ölümü bir başlangıç için geçiş sahnesidir. Kimi düşünürler ise bir ruh hali olarak anılırlar. Onlar hakkında çok şey bilinmese de eserleri incelikli okumalara tabi tutulmasa da garip bir şekilde tanıdık bir ruhsallığa ya da duygu durumuna karşılıktır. Bu gibi düşünürler fikirlerinden önce varoluşlarıyla akla girerler. Nietzsche gibilerinin karizması, Spinoza'nın mütevaziliği okuyucularının felsefelerinden çok ilgilerini çeken detaylar olması buna örnektir. Kimi düşünürlerin takipçileri çok olmasa bile anıları çoktur. Anılma nedenleri ise aykırılıklarıdır. Tarih kendi seyrinde giderken, önüne çıkanları tarihin dışına atarken onları atamaz. Onlar parıltısıyla ilham verici olmayı her zaman sürdürürler.

Walter Benjamin böyle düşünürlerdendir. Büyük teorileri olmayan, büyük anlatılar üretmeyen isimlerdendir. Benjamin, hayaletleri çağıran, onları davet eden ve modernliğin düzenli evinin huzurunu bozan düşünürler sınıfındadır. İsmi modernliğin tarihine giden yolda çok şey söyler. Ancak hiçbir geleceğe atılmış vahiysel sözler ('Güç İstenci' gibi) ya da köklü bir hesaplaşma ('Aydınlanmanın Diyalektiği' gibi) olarak okunmaz. O bir koleksiyoncu, arşivci ve arkeologdur. Elindeki parçaların değerini bilmek gibi bir meziyete sahiptir. Yazı işçiliği arşivde bulduklarının içerdiği tınları hissetmek ve onları konuşturmak ile alakalıdır. Benjamin bugünkü yaşantımızın bitimsiz paradokslarını ilk görenlerden, gündelik yaşantımız hakkında ilk sözleri söyleyen, onun hakkında düşünmüş isimlerdendir. Elbette düşünürün imgesini dramatik veya trajik bir hikaye veya olay beslemiştir. Sondan başlarsak ve Benjamin hakkındaki neredeyse her yazıda değinilen trajik ölümünün O'nun zarafetini güçlendirdiğini söylemek gerekir. Zarafet Benjamin'in ölüm şekli değil, şanssız bir seçimdeki ölümü istemesidir. Daha yapacak çok işi varken.

Benjamin, ikinci dünya savaşının gölgesinde yaşam mücadelesi vermiştir. Geçmişe karşı olan ilgisi yaşadığı bu lanetli zamanlardan kaçıştır. Ancak bu kaçış, kötü bir nostalgici tutum değildir. Benjamin, kaybedilmiş olanlar hakkında ağıt yakan bir tonla konuşmamış, şimdiye neden olan sürecin peşinde ve onlardaki potansiyeli görmeyi amaçlamıştır. Faşizmin yükseldiği bir zamanda geçmişin ruhları karabasan gibi Almanya'nın üzerine ve sonra Avrupa'ya çökerken Benjamin geçmişin hayaletlerinin peşinde olmuştur. Bu hayaletler ayak

<sup>1</sup> Elbette bunun abartılı bir mit olduğu, Kant'ın da sıradan insanlara özgü tavırlara sahip olduğu söylenebilir. Bu konuda bir Kant biyografisi için E. Efe Çakmak "Kant: Filozof Kral" (Çakmak, 2005: 8-31).

<sup>2</sup> Nietzsche, *Ecce Homo*'da hastalıklarının nasıl eserler verdiğini anlatır (Nietzsche, 2001: 15). Klossowski "Nietzsche ve Kısırdöngü" kitabında şöyle yazar: "Nietzsche akıl sağlığı için oluşturulan bir beden "sağlığı" için konuşmadı. Bilincin bedensel durumların bireysel bilinci olmak amacıyla saklayabildiği özgün veriler olarak bedensel durumlar için konuştu" (Klossowski, 1999: 54).

takımından oluşmakta, aralarında inceltilmiş zevkleri olanlar, yazarlar, çizerler ve sanatçılar bulunmaktadır.

Bitmeyen yapıtlar, üzerine çok konuşulur ve yazı enflasyonuna neden olmalarıyla ilham vericiliklerini her zaman korurlar. Benjamin'in "Pasajlar" projesi de bunlardandır. Modern kültürün palazlanmasını, kapitalizmin gelip geçici bir iletişim düzeni kurmasını ve kitlesel hareketlerin varlık gösterirken bilinç probleminin yaşanıldığı zamanda her modern düşünürün sorunları Benjamin'de de kendisini göstermiştir: Nasıl yaşamak gerekmektedir? Devrim bunun için nasıl gerçekleştirilmelidir? Bu soruların nedeni ve onlara verilen cevaplar bir sıkıntıyla sürekli göze getirmektedir. Bu sıkıntı deneyim krizidir.

Bu çalışma Benjamin'in deneyim düşüncesi üzerine kurulmuştur. Modern kültürde deneyim sorusunu Benjamin üzerinden düşünmek ve O'nun önerilerini ele almak amaçındadır. Bunu yaparken Benjamin'in yazı trafiği içinde dolaşacak, O'ndaki belli başlı temalar ve karakterler anlatılacaktır. Son kısımda ise Benjamin'in son dönem yazılarında demokratikleştirici bir sanat düşüncesi ve görme tarzı önerisi ve bunların sunduğu perspektifler ele alınacak, O'nun sanat düşüncesi deneyim olgusu üzerinden anlatılacaktır.

Çalışma kapsamında taranan literatürde, tipler üzerinden yapılan bir Benjamin okumasına rastlanmamıştır. Daha çok O'nun "Pasajlar" eserindeki tipler listesine sıkça yer verildiği görülmüştür. Bunlara karşılık Susan Buck-Morss'un ansiklopedik Benjamin okuması ya da "Pasajlar" inşasında Benjamin'deki tipler Pasajlar'da nasıl geçiyorsa tanımlanmış, özel bir okumaya girişilmemiştir (Buck-Morss, 2015). Bu yazıda tip düşüncesi ise Deleuze'ün kavramsal kişilikler düşüncesiyle Simmel'in tipler sosyolojisi arasında bir perspektifle düşünülmüştür. İlk perspektif içerisinden Benjamin'in bu çalışma için düşünülen karakterlerinin O'nun deneyim düşüncesini anlamak adına ele alındığı söylenebilir. Söz konusu tipler bir düşünmenin biçimlenmiş halleri olarak görülmüştür. Saf deneyim imkanı olarak çocuk, deneyimin aktarım imkanı olarak hikaye anlatıcısı, meta deneyimleri üzerine flaneur ve koleksiyoncu. İkinci açıdan ise bu tipler gerçeklerdir. Çocuk, şiirsel bir benzetme anlamında değil, Benjamin'in kendi çocukluğu ve çocuk üzerine düşünceleriyle tanım kazanır. Yine diğer tipler kapitalist düzenin üretimleridir ve tarihseldirler.

Son olarak bu tipler imge ile olan ilişkileri üzerinden anlamlıdır. Deneyimler -ki her deneyimde olduğu gibi- imgeler ile anlam kazanırlar. Çocuk, bellek imgeleri, koleksiyoncu fetiş imgeleri, flaneur kentin baştan çıkartıcı imgeleri, kitle ise fantezi imgeleri gibi. Hepsi de diyalektik imgenin içinde büyüleyici bir başkalık imkânı önermektedirler. Benjamin bunlara ek olarak imgenin kendi başına gücünü de düşünmüştür. Fotoğraf üzerine düşüncelerinde fotoğrafik imgenin sarsıcı deneyimleri bu çalışmada ele alınmıştır. Sinema deneyiminde kolektif seyir, imgenin modern kültürde otantik toplum düşüne imkân sağlaması adına bir öneri olarak okunabilir.

### **Deneyim Alanları ve İmkânlar**

Benjamin'in ele aldığı konular çeşitlidir. Benjamin'i Paris Pasajları ile ilgilenmiş bir araştırmacı, bir kültür tarihçisi, Kafka, Proust ve Leskov gibi yazarlar hakkında yazmış bir eleştirmen, kimi düşünceleri felsefi düzeyde aktaran bir düşünür olarak görebiliriz. O'nun

yazıyı gündelik yaşamını idame ettirmek için kazancının kaynağı olarak kullanan birisi olduğunu düşünürsek yazı repertuarının geniş olmasını garipsememek gerekir. Benjamin, bir şeyler hakkında yazan birisini, bir araştırmacının yazısını karşımıza getirmez. O'nun yazısı deneyim üzerine çeşitli düşüncelerinin toplamıdır. Belki de O'nun gündemde kalmasının nedeni budur. Kalem oynattığı konular hakkında parlak düşünceler ve çözümler üretmesinden başka bir yazı üretmesi ve bunu deneyimi kurtarma arzusunu gerçekleştirmeye çalışmak için kullanmış olması Benjamin'in önemi konusunda fikir vermektedir.

Deneyim, Benjamin için artık aktarılamayan özelliktedir (Benjamin, 2001: 78). Ortada bir sorun vardır. Deneyim aktarılamaz haldedir. Doğrusu aktarılan, deneyim değildir. Başka bir şeydir. "Deneyim değer kaybetti" diye yazarken, onun araçsallaşmaya mahkum olduğunu, "sanki kesinlikle bizim olan, kaybetmeyeceğimizden emin olduğumuz melekelerimizden biri (...) elimizden alınmış" demektedir. Bu meleke "deneyimlerimizi paylaşma yeteneğimiz"dir (Benjamin, 2001: 77). Bu değersizleştirmeden çok öte insan varoluşunun eksilmesi, başkalaştırılmasıdır. Modernizm deneyimin "metodik yıkımı"dır (Benjamin akt. Jay, 2012: 387). Bu yıkımın büyüğü "insanların yeni bir deneyimin özlemine" duymasını engellemesidir. Bu öyle bir ideolojik perdelemedir ki "insanların özledikleri deneyimlerinden kurtulmak"tır (Benjamin, 2016: 30).

Modernler için deneyim kaybının önemi nostaljici tutumunun o kadar kolay algılayabileceği bir şey değildir. Romantiklerin 'kayıp' konusunda derin kaygıları melankolik ruh halleriyle görünürlük kazanmıştır. Kaybedilen bir özün, insana dair olan ortaklıkların, organikliğin ortada görünmemesi onlar için derin bir hüznün nedeni olmuştur. Sebepsiz mutsuzluk, karanlık ruh halleri sürekli bir arayış ve kökene dönüş istekleri günümüzde anlamsız görülebilir. İlk bakışla Romantizm'in muhafazakâr tavrın özlemlerine dair bir şeyler söylemek günümüz muhafazakârlığın tarih yapıcı, nostaljici özlemleri romantiklerle benzerlikler göstermektedir. Bu geçmişte de böyledir (Jay, 2012: 390). Bugünün muhafazakâr tutumunun geçmiş özlemi, kaybedilmiş deneyimin kendisine değil, tarihin dondurulmuş bir dönemine, altın çağa karşı olan derin özlemdir. Bu tutumun ise modern kültürden günümüze faşizmle buluşması kaçınılmazdır. Özlenen altın çağ ile şimdi geçmişe bağlanılacak, şimdi kitlenecek ve onun hareketini engelleyecektir. Oysa Benjamin gibi bir romantik için özlem deneyimin kendisidir. Deneyimle insanın hakikati yaşamasıdır. Ancak Benjamin, ne yukarıda anılan günümüz muhafazakâr geçmiş özlemindeki gibi bir altın çağcıdır, ne de günümüz New Age tarzı tinselcilerine benzemektedir. Tarihin ilerleme olarak görüldüğü bu hareketlere karşılık ilerleme Benjamin için felaket ile ilişkilidir (Benjamin, 2007: 193).

Benjamin nostaljicidir. Özlenen zamanların idealize edilişi O'nun ilgisini çekmemektedir. İdealize hal, donuk bir fotoğraf imgesidir. Benjamin tersine, hareketli bir kültürel varoluşu yazmıştır. Tutumu özne-nesne ikililiğinin aralarındaki mesafenin meydana getirdiği krizler hakkındadır. Benjamin de pek çok modernite eleştirmeni gibi söz konusu mesafenin hakikate dair olmasıyla derin bir yara meydana geldiğini düşünmüştür. Bu derin yaranın sonuçlarını da canlı kanlı yaşamaya devam etmiştir.

Labirentimsi Paris caddelerini arşivde dolaşırken dışarıda Nazi rejimi tüm Avrupa'ya kıymaktaydı. İlerlemenin, teknikleşmenin, adem-i merkeziliğin, bilimselciliğin, kötü bir

romantizm olarak nostaljici tutumun ürünü olan faşizmin meydana getirdiği deneyim dünyası kapitalizmin eseri idi. Son yıllarını kaçak bir şekilde geçim sıkıntısıyla geçiren, tek becerisi yazmak olan ve yakın dostları da dahil yazdıkları konusunda yalnız bırakılmış birisinin elinde kalanın sadece dil olduğu görülmektedir. Kaçak bir beden yıkılmaya başlamış şimdiki zaman içinde deneyimleyeceği korku ve tedirginlik karşısında dil bir başka duruma açılışın imkânı olmuştur.

Benjamin, "Gelecekteki Felsefenin Programı Üzerine"de (1918), "günümüzden ve gelecek hakkındaki beklentilerimizden en derin imaları çıkartmak"tan ve bunları Kant felsefesiyle ilişkilendirerek bilgiye dönüştürmekten bahsetmektedir (Benjamin, 2005: 125). Bu düşüncesi Benjamin'i boş bir nostaljici olarak görmeyi engellediği gibi yaşamı boyunca önem verdiği bilgi ve eylem prosedürünün de özeti olarak okunabilir. Kant sisteminde deneyimin sorun edildiği, O'nun deneyimi matematiksel ilkelerle tanımladığını yazan Benjamin bunu nedensiz ve değeri olmayan bir deneyim olarak görür (Benjamin, 2005: 126). O'na göre Kant içi boş bir deneyim tanımlamıştır (Benjamin, 2005: 127). Yeni-Kantçı deneyim izahının mekanik-matematiksel tanımlamaları karşısında da Kant'taki eksikliği çözüm olarak düşünmüştür. Bu kimi yönleriyle muallakta olan, üçüncü yargıda<sup>3</sup> Kant'ın gerçekleştirmek istediği bilgi kavramının "bilginin dilsel doğası üzerine" düşünümüyle gerçekleştirilebileceğidir (Benjamin, 2005: 133). Deneyim mekaniğin alanlarıyla ilişkilendirilmesinin yanında bazı alanlar (geometri, psikoloji, betimleyici doğa bilimi) ve de dilbilgisiyle ele alınmalıdır (Benjamin, 2005: 132).

Dil, bir araç olarak anlam taşıma görevindedir. Ancak bu araç modern kültürde gücünü yitirmiştir. Dil araçsallaşarak ketlemeye başlamıştır. Kapitalist düzenin araçsallaştırıcı gücünün gölgesinde Marksist yanlı bilinç olarak ideolojinin, yapmak ve bilmemek arasındaki dengesizlikte bilinç dönüşümün gerekliliği dil içinde mana kazanacaktır. Ancak ne Kant, ne de Marx dil üzerine düşünmenin yüzyılındaydılar. Benjamin aynı düşünce kuşağında olduğu Heidegger, Wittgenstein, Saussure gibi isimlerle dil üzerinden bir düşünce ve yöntem geliştirmeyi önemli görmüştür.

"Kendi Başına Dil ve İnsan Dili" (1916) makalesinde bu görülmektedir. Bu makale de Benjamin'in çok yönlü ya da çok başlılığını<sup>4</sup> göstermektedir. Bu makalenin "iki kaynağı vardır. Bunlardan birincisi kabala ya da Yahudi mistizmi [tinsel öz ifadesi onunla ilgilidir]. Özellikle de onun içinde dilin anlamı. İkinci olarak da, Alman idealizmindeki deha kavramıdır" (Dellaloğlu, 2012: 45,47). Benjamin dili tanımlarken zamanına kadar çok bilinen temel problemi terk etmeyi önerir. Ayrım tinsel öz ile dilsel öz arasındadır. Tinsel öz, dilde ifade edilen olarak düşünülmüştür. Benjamin ise onun "dilde" ifade edildiğini yazar.

*Tinsel öz kendisini dil aracılığıyla değil, dilde iletir; bu da onun dilsel öz ile dışsal olarak özdeş olmadığı anlamına gelir. Tinsel öz dilsel öz ile yalnızca iletilebilir olduğu ölçüde özdeştir. Tinsel özde iletilebilir olan, onun dilsel özüdür. O halde dil, şeylere özgü dilsel*

<sup>3</sup> "Yargıgücünün Eleştirisi" (2006)

<sup>4</sup> Benjamin'in bu çok yüzlülüğü, bir Janus benzetmesiyle, yarı mistik yarı Marksist ve diğer yüzlerine dair açıklamalar için Recep Alpyağıl "Benjamin'in Mistisimine 'Üç Yönlü Yol' " adlı çalışmasına bakılabilir (2007: 201-209).

*özü iletir; tinsel özü ise yalnızca dolaysız olarak özde içerildiği, iletilebilir olduğu ölçüde iletir (Benjamin, 2001: 170).*

Tinsel olan tümüyle dilin içinde iletilemez, onun dile uygun yönü iletilebilir. Tinsel olan dilde iletilirken cisimleşmektedir. Tinsel olanın maddileşmesi onun üretimidir. Dil, insanın adlandırabilmesiyle, özün (essentia) adlandırmasıyla işler. Sözcük ile öz bütünleşik ve birbirlerini sarmazlar (Armaner, 2007: 142). Dili kullanan üretici konumdadır ve dünya içinde atılmışlığını kapitalizmin güçleriyle yıkıma uğramış olduğu kültürde bir şeyleri toparlaması için işaretlerin peşine düşmesi gerekmektedir.

Benjamin, "Sürrealizm: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı"nda (1929) "her şeyden önce imge ve dil" diye yazmaktadır: "Sesle imge, imgeyle ses, "anlam" denen beş para etmez şeye hiç alan bırakmayacak kadar müthiş bir uyum ve otomatik bir kesinlikle birbirine kenetlendiğinde, dil işte o zaman kendisi olacaktır" (Benjamin 2011: 53). Dil konusunda zaman içinde bir fikir değişimi olduğunu düşünmek mümkün. Ancak Benjamin ilk dönemlerinde de anlamın kesinliğinden çok dilin deneyimi işaretlemesi ve üretmesine değer vermekteydi. Anlamın kesinliği Benjamin'in ilgilendiği bir konu değildir. Dili harekete geçirecek bir etkinin içinde onun aktarımı ve onun yaşanmasıyla ilgilenmekteydi. Benjamin'in düşüncesinde avangard yazının dil üzerine deneyliliğinin etkisi aynı zamanda aura<sup>5</sup> düşüncesinin parçalarını da oluşturmaktadır: "İster fütürizm, ister dadaizm, ister sürrealizm adını alsın, son on beş yılın tüm avangard edebiyatında görülen tutkulu ses ve yazı oyunlarını, sanatsal oyalanmalar olarak değil, sözcüklerle girişilen büyümlü deneyler olarak görmek gerek" (Benjamin, 2011: 59).

Her şeyin kaynadığı bir anın içinde öznenin dildeki üretimi, onun kendisini kaybetmesi, esrarın içinde yitip gitmesidir. Kayıp, bir yitiriliş olarak, kendisini var eden koşullarla yüzleşmeyi şart koşmaktadır. Avangardın büyümlü ses ve imgelerinin, dil oyunlarının amacı aslında şeyleşme ve yabancılaşmanın, modern kültürün şok aygıtlarının içine yuvalanmış olan deneyimin imkanlarını yaşamaktır. Benjamin burada tarihsel materyalist ve Marksist tavrını göstermektedir: Böyle bir deneyim ile dünyayı dönüştürmek, devrimci deneyimi üretmek mümkün müdür?

Benjamin'in metodu ya da yaşamı bunun üzerine kuruludur. Deneyimi üretmek, aktarmak, onun dönüştürücü gücünü fark etmek, yaşamak... Bu düşüncelerin sahibinin iki dünya savaşı arasında etkin bir yazı geçmişi olduğunu, insan soyunun deneyim olarak ölüm ve kıyım ile tanıştığı zamanların tanıdığı ve kaçığı olduğu düşünülmeden edilemez. Avrupa medeniyetinin yüzlerce yıldır meydana getirdiği kültürel katmanların bir bir yıkıldığı, çok değil on dokuzuncu yüzyılda değerlerin değiştirilmesi ve üzerine düşünülmesi diyerek ortaya çıkan bir başka Alman Nietzsche'nin ön görüşleri ve tahlilleri, yine bir diğer Alman Marx'ın müjdelere gibi yazdığı yaklaşan hayalet komünizmin musallat olacağı bir gelecek içinde Avrupa, kapitalizmin teknikleştirme gücünün ve küreselleşmesinin karşılığı olarak birinci dünya savaşını ve tüm değerlerin yıkımı, arzulan gelecek felaket ile yer değiştirmesi

<sup>5</sup> Bu kelime hale olarak da çevrilmektedir. Yaygın kullanımı da söz konusudur. Ancak bu yazıda aura kelimesi tercih edilmiştir.

olarak ikinci dünya savaşını yaşayacaktır. Sokaklar ve caddeler tehlikeli, hele hele Yahudi ve sol görüşleri olan birisi için daha da sıkıntılı olacaktır<sup>6</sup>. İşte Benjamin'in dünyası.

Ne olursa olsun Benjamin, şimdi içinde özgür bir mekân ve zaman deneyiminde değildir. O geçmişe aittir. Geçmişin izlerinin peşinde olan Benjamin, bellek imgeleriyle işe başlamıştır. Bu imgeler güzelliğin, insanın şimdi içinde mücadelesinin ve yaratıcılığının kaynağıdır. Benjamin için deneyim bir mücadele olarak düşünülmesine sebep de budur zaten (Jay, 2012: 391). Deneyim güçlü bir değerler dünyasının icadıdır. Çocukluk anıları, akla takılan anlar, anlamsız isimler ve kelimeler, onların kendisinde uyandırdıkları, tüm bunlar Benjamin'in deneyimi kurtarma çabasında saklı bir kişisel olanı, kendisini kurtarma derdinin bu değerler dünyasına olan ilginin işaretleridir (Jay, 2012: 387,389).

Benjamin'in gündelik hayat üzerine incelemeleri, görüngülerin üzerinde hüküm süren kapitalist sistemin incelenmesine dayalıdır. İncelemeleri onlardaki iktidarın silinerek saflaştırılması şeklinde işlememektedir. Bu görüngüler, söz konusu sistem tarafından varlıklarını kazanmışlardır. Asıl mesele de onların kendi içlerindeki potansiyelleri görebilmektir. Bu Sigmund Freud'un psikanalizini akla getirmektedir. Her iki düşünür de benzer bir yorumlamacı anlayışa sahiptirler.

*(...) Freud ruhsal yaşamı günlük yaşamdaki konuşma ve jestlerin yorumlanabilir içeriği ile ilişkili olarak yeniden biçimlendiriyorsa, Benjamin de gündelik görünüşler ve metanın 'gizli konuşması' ile ilişkili olarak kültürel kuramı yeniden biçimlendirmektedir (...) Semptomun görünürdeki anlamsızlığına bir tarih verilmektedir. Ve nasıl konuşma-tedavisi traomanın anısının sürekli olarak hatırlatılarak iptal edilmesini ve bu tarihin kelimelere dökülmesini içeriyorsa, Benjamin'in günlük yaşamı yabancılaştırılmış semptomlar ve arzu göstergelerinin bir alanı olarak anlaması da benzer şekilde göstergenin yeniden-sunulmasının yorumsal 'şok'una 'doğrudan olanın' somutlaştırılmış 'yeni üretimini'ni parçalama ve günlük yaşamı tarihsel bir perspektifine yeniden ele alma gücü vermektedir. Hem Freud hem de Benjamin, tarihsel yaşamın içerikleri ile hatırlama ve temsil süreçleri arasındaki asimetriyi vurgulamaktadır (Roberts, 2013: 84,85).*

Benjamin'in incelemeleri olguların tarihsel görünüşleri üzerinedir. Bu onları cisimleştiren koşulların, onlar üstünde meydana getirdiği gerilimlerin ele alınmasıdır. Onlardaki gerilimler, onların koşullarının şartlanmasından kaçak hatlar meydana getirmesiyle başka bir görünüme neden olurlar. Benjamin'in ilgilendiği de bu kaçak hatların devrimci deneyimleridir. Bu yüzden O'nun yazısı tipler ve karakterlerle doludur. Bunlar gerçek olduğu kadar Benjamin'in bu bakış açısının üretimleridir. Kendi üzerlerinden geçen bir sistemi ondan kaçış yollarını barındırmalarıyla ilgiye değerdirler. Çünkü bu kaçışlar yeni deneyimler anlamına gelmektedir.

## Çocuk

Çocuk, modern karakterlerden birisidir. Hatta o ilk modernlerdendir. Çocuk modernliğin ruhuna özgüdür. Modern bilimselcilik için çocukluk insanlığın tarihsel

<sup>6</sup> 1933 tarihiyle birlikte Benjamin Nazi rejiminden dolayı çok zor bir hayat geçirmiştir.

serüveninin ilk evrelerini anlamak adına analogi işlevi görmüştür. İnsan modernlik ve aydınlanma ile çocukluğunu gerilerde bırakmıştır. Çocukluk terk edilmesi gereken, eksikleri olan insan imgesidir. Çocukluğun kökenselliğinin Freud'un psikanalizindeki yorumu çocuğun ruhsal süreci bir dizi insanlık tarihi kalıntısının izleriyle donatmıştır. Evrimsel anlamda çocuk, insanlığın en eski kalıntılarının yuvasıdır. İnsanın yaşı ilerledikçe unutulacak olan bir odadır burası. Bu oda, ilk insanın karanlık korkusundan, yuva özlemi çeken, baba düşmanı olan, hayvani vahşiliği ve kuralsızlığı içinde barındıran ilkel insan imgesini barındırmaktadır. İkinci olarak çocukluğun ruhsal süreçleri unutulmuş olan otantik bir benliğin, ilgi çekici bu vahşinin, saf bir zihinselliğin, özne-nesne ayrımının öncesine dair bir hatırlama sunmaktadır. Çocukluk, ilkelliği ve kuralsızlığıyla, odasından vahşi bir ağlama ile çıkacak bir başkalıktır. Aynı zamanda o psikanalizin normalleştirici konuşma küründe, huzura erdirici hakikatleri elinde barındırmaktadır. Nietzsche'nin Zerdüşt'ünün vaat ettiği çocukluğa doğru bir dönüş<sup>7</sup>, insanın unuttuğu derinliğe karşı bir dönüşü, geleceğin insanı üstinsanın örneği olarak karşımıza çıkartmaktadır. Çocukluk, Marx'ı izleyenlerin komünal hayatın kuralsız ve paylaşımcı, eşitliğinde anlamı ilkel olana dair romantik bir istençtir. Çocuk, geleceğin insanı, geçmişin izinin bir proje olarak ya da üst bir sözün hatırlattığı unutulmuşların sözcüsü olarak modern kültürde bu şekillerde varlık kazanmıştır.

Çocukluğa dönüş, modern kültürün bir özelliği ise bunun en çarpıcı örneği yaratıcılığın, yüzlerce yıldır antik sanat kurallarının yüceltiği, plastik sanatlarda hakim olan Rönesans kültürünün birikiminin çocuksu vahşiliğe yerini bırakmasıdır. İzlenimci, fovist veya dışavurumcu resmin kaba fırça vuruşları, renk armonilerindeki vahşilik, gözün alabildiğince düzenli sürüşlerinde bile çocuksu yere dökmenin görülebileceği eserler yüzlerce yıldır süregelen mimesis kategorisinin, eserin doğanın yetkin taklidi olmasının terk edilmesidir. Tüm evrenin taklitte saklı bilgisi karşısında, doğaya koşut giden insanın kendi öz gelişiminde önemli olan bu hali terk ederek yerine çocuksuluğu geçirmek, modern kültürün bir figürü olarak çocuğun bir başka anlamıdır. Bu bir saflaşmadır<sup>8</sup>. Doğaya yönelimin kendiliğindenliğinin, hülyalı bir içe dalışın, tüm dünyanın koca bir resimler yığını, sanki bitmeyecek bir imgeler toplamı gibi kayması sanatçının atölyesinde karşımıza çıkmaktadır.

Benjamin mistik yalnızlık ve dünyadan elini ayağını çekmek gibi yanılığara sürklenmemişse bunun nedeninin çocukluk anılarının deneyim konusunda ilham verici olmasıdır denilebilir. İlham öylesine bir etki değildir. Çocukluğun kendine ait deneyimleme zenginliğinin yetişkin haline hissettirdiği köke dönüş isteğidir. Proust üzerine yazısında Benjamin'in çocukların sadece bu dünyaya ait değil, düşler dünyasına da ait olduklarını, bu dünyayı çok iyi tanıdıklarını söylemesindeki gibi. Bir şey kendi anlamıyla, düşlerdeki anlamıyla ve de çocuğun kendisine biçeceği bir başka anlamıyla karşılık bulmaktadır

<sup>7</sup> "Böyle Buyurdu Zerdüşt"te Zerdüşt, insanlara sizlere deveden insana ve oradan nasıl çocuk olunması gerektiğini anlatacağım der (Nietzsche, 2001).

<sup>8</sup> Benjamin, sanatın bu eğiliminin "çağın yalın ve çıplak insanına yönelmek, dönemin yeni doğmuş bir çocuk gibi kirli kundakları içinde emekleyen insanına eğlemek istiyorlardı" diye yorumlar (Benjamin, 2016: 28).



(Benjamin, 2004: 105). Bu yüzden çocuğun deneyiminin ilgi çekiciliği sanatkarca bir tutumun kendiliğindenliğini, dünyanın anlamını saf bir tutumla yakalayabilmesinden gelmektedir.

*[Çocuklar] duygularını işe karıştırmadan bakarlar. Ruhani bir şeydir bu: Gökkuşağı, nezih bir soyutlamaya değil, sanattaki bir yaşama gönderme yapar. Sanat düzlemi cennetimsidir, çünkü deneyim nesnesinde sınırların -heyecandan- çözülmesi gibi bir düşünce yoktur burada. Aksine dünya bir özdeşlik, masumiyet ve uyum halindeki renklerle doludur. Çocuklar utanmak nedir bilmezler, zira düşünmeyip görürler sadece (Benjamin, akt. Jay, 2012: 393).*

Benjamin'in deneyim düşüncesinde 'görmek' önemli imkanlara sahiptir. Çocuksu görmek, nesne ve özne ayrımının olmadığı, her şeyin birbiri içine geçtiği bir evreni deneyimlemektir. Benjamin'in bir yerde söylediği gibi "modern insanın sezgi dünyası, eski halklarda yaygın olan büyümlü göndermelerden ve benzeşimlerden geriye kalan pek az şey içerir" (Benjamin, 1998: 12). Çocuk, güçlü bir sezgisellik, Benjamin'in en önemli yeti olarak gördüğü öykünme yetisine sahiptir. Görme ve çocuk ya da çocuksu görme, daha sonraları Benjamin'in, bir çağın ruhunu yansıttığını düşündüğü şair Baudelaire'in hasta yatağından kalkmış ve nekahat evresinde kenti dolaşan, her gördüğünü belleğine kazıyan flaneur imgesinde bir başka örneğini bulacaktır (Baudelaire, 2003: 95-103). Ressam C. G., Paris gezintilerinin ardından akşamları çekildiği odasında elinde mürekkebiyle belleğindeki gelip geçici imgeleri resmetmektedir. İşte çocuksu bir edim. Görmenin büyüleyici deneyimi, hatırlamanın yeniden düzenleyen gücü. Anılar sadece hatırlanmazlar, üretilebilirler de. "Hatırlanan olaysa sınırsızdır" diye yazar Benjamin, onun yaşanmış olay ile farkını ortaya koyarken, "çünkü kendinden önce ve kendinden sonra olup biten herşey için anahtardır sadece" (Benjamin, 2004: 102).

Deneyime karşı derin ilgi, insan varoluşunun otantikliğinin kaybına karşı duyulan romantik melankoliyi göze getirmektedir. Benjamin de buna sahiptir. Bu yüzden pek çok modern gibi hatırlamayı devreye sokmuştur.

*Anımsamak Benjamin için bir mücadele demektir; bir süreç ya da çizgisel gelişim değil, yapıp sönen imgelerden oluşmuş bir dizi. Anımsama çabası ve anıların aldığı biçim. Benjamin'in çevirisini yaptığı Proust ile uyumlu ve kenetlenmiş olduğunu, öte yandan Freud ile daha dolaylı bir bağlantı kurduğunu gösterir. Anının çizgisel olmaması [non-linearity] ve yeniden üretilmiş imgenin anının suflörü olarak bulunabilirliği, Benjamin'in tarih algılaması ve Pasagenwerk'teki (Pasajlar'daki) (...) geliştirmeye çalıştığı yazı metodu için can alıcı öneme sahip olduğunu göstermişlerdir (McRobbie, 1999: 149).*

Benjamin, Proust ve Freud. Üçü de hatırlamanın deneyimini, sadece bellek imgesinin anımsattığı anın kendisi olarak değil, şimdiki kuracak bir patlayıcı güç ile benliği sarsan etki şeklinde düşünmeleriyle ortaklıklar. Bellek üçünde de tazelenmez. Kekeler. Dil içinde yeni yollar arar. Tarih birden başka türlü okunmaya başlar, geçmiş kokular ve tatlar içinde başkalarıyla başka anlamlara bürünür, benlik unutulmayacak anıların zulmedici ikamelerin içinde bulunduğu sahnede kendisi olur. Üç figürde günümüz unutma toplumlarını öngörür şekilde elde kalanı hafızayı öne sürmüşlerdir.

## Hikâye Anlatıcısı

Bir zamana ait hikâye anlatıcıları deneyimi aktarma işini becerebilen ustalardır. Modern kültürde aktarılamayan, katılaştırmış bir deneyimler yığıntısına karşılık hikâye anlatıcılarının varlıkları topluluğun varoluşu açısından değerli bir anlama sahiptir. Hikâye anlatıcısı atomize olmuş modern bireyi bir araya getirebilecek olanağı içinde barındırmaktadır. Kant'daki 'ortak duyu' düşüncesi gibi. Ortak duyu, yargılarımda bir başkasının benim gibi düşünebileceğini önceden biliyor olmam ve aslında benim de onun gibi düşünüyor olduğumu bilmem ile ilgilidir (Kant, 2006: 93,94). 'Ortak duyu' sadece güzele dair bir ortaklığı değil, topluluğun bir aradalığını organik şekilde kurmanın imkânıdır. Hikâye anlatıcısı bir arada olmanın imkânını deneyimi aktarabilmesiyle mümkün kılacaktır.

*Benjamin, Kant'ın bu düşüncesini, toplumsal yaşantının bir ürünü olan hikâye anlatımında yakalar. Hatta Benjamin Kant'ın sadece düşünsel boyutta dile getirdiği bu düşünce biçimine, eylem boyutunu da katarak onu daha da ileri bir noktaya çeker. Başka bir deyişle hikâye anlatımı hem düşünümde ortaklığa hem de eylemde ortaklığa kapı açar. Bu açıdan Benjamin'in kaybolan insanlık idesini yeniden tesis etmek için kullandığı hikâye anlatıcısı, bir yandan politik bir bütünleşmeyi yani "genişletilmiş yaşam deneyimi"ni, diğer yandan da estetik bir bütünleşmeyi yani "genişletilmiş bir zihni" içerir (Sütçü, 2013: 80,81).*

Hikâye anlatıcılarının elinde anlatı bitmediği gibi uzaklarda olanlar yaklaştırma gücüne sahiptir. Anlatılanlar bilgi verici, öğüt niteliğindedirler. Anlatılanlar okuyucusu veya dinleyicisi için zorla kabul edilmesi gereken ilgi çekici seyirlikler değildirler. Anlatılanlara eklenecek bir şeyler hep vardır (Benjamin, 2001: 82). Hikâye anlatıcısının anlattıklarının değeri anlatının deneyimlenmesinde onun tek başına olmamasıdır. Dil dinleyiciyi de kapar, olaylar anlatıldığı an yeniden yaşanan bir dizi olayı sunarken, dinleyici büyüleyici olana soruları veya yorumlamalarıyla eklemelerde bulunur.

Deneyimin dilsel ifadesinde dinleyicinin üretici konumu hikâyenin sürdürülebilir olması ile ilgilidir. Döngüsel ve tekrarlara dayalı bir anlatı modern enformasyon iletişiminin demokrasi yanılmasıyla unutturulmuştur. Enformasyonun zamansallığı onun yeni olması, görünüp yitmesiyle ilgili olmuştur. Enformasyonda dinleyici sürekli dikkat eksilmesine neden olan yinelenen ayrıntılara boğulmaktadır. Bu yüzden enformasyon değerlerle ilişkisi olmayan bir iletişim tarzıdır. Böylelikle enformasyon meydana gelen felaketleri aktarmaz. Kaybı hissettirmez. Kendi varoluşu bu kaybın semptomu olsa bile.

*(...) Leskov bunda ustadır ("Aldatma" ve "Beyaz Kartal" gibi hikâyeler buna örnektir). Olağanüstü ve mucizevi şeyleri bütün ayrıntılarıyla anlatır, ama okuru hiçbir zaman olayların arkasındaki psikolojik bağı kabul etmeye zorlamaz. Olayları kendi anladığı biçimde yorumlamak okura kalmıştır; böylece anlatı, enformasyonun yoksun olduğu genişliğe ulaşır (Benjamin, 2001: 82).*

Enformasyon karşıtı bir dil imkânı olarak hikâye, Benjamin'in tedavi edici anlatı olarak eski halk inanışlarına kadar uzanmaktadır. Hastanın tedavisinin, anlatılan hikâye yardımıyla gerçekleştirilmesi hikayenin toplumdaki ortaklığı sağladığını gösteren bir sahnedir. Hastanın

hekime hikaye anlatması ve hekimin hastasıyla iletişimi acının anlatı karşısında dirençsizleştirilmesi enformasyonun gerçekleştiremeyeceği bir şeydir (Benjamin, 2016: 73).

Kitle iletişim aygıtlarının kültürü sardığı ve onu üreten konuma geldiği bir zamanda Benjamin 1927-33 yılları arasında radyo programları hazırlamıştır. Entelektüel kariyerinin ilk evrelerinde kültürel derinliklerin peşindeki Benjamin, bu evrede yüzeyde gezinen olgulardaki parıltıların, onlardaki kuşatıcı auratik gizemselliğin devrimci bir enerjiye dönüştürülmesiyle uğraşmaktadır. Bu programlar da böyle bir görüşün izlerini taşımaktadır.

*(...) programlar otoriter bir sestem tümüyle azadedir. Didaktik mesaj daha çok tarihsel anekdotlardan, serüven hikâyelerinden ve edebi simaların biyografilerinden çaba göstermeksizin, yaratıcı bir şekilde çıkar. Hikâye anlatıcısı Benjamin, çocuklarla -ve ayrıca edebiyatın geleneksel olarak entelektüel küçümseme dersi olduğu alt sınıflarla- işbirliği içinde görünür (Buck-Morss, 2015: 53).*

Benjamin'in sanat düşüncelerinin ilk görünümüne rastladığımız bu evrenin Benjamin'in aynı zamanda kaybedilen deneyim aktarımının, hikâye anlatıcısının kültürel otantikliği sağlayan sesini ele geçirmeye, onu devam ettirmeye çalışmasına esaslı bir örnek olduğu kolaylıkla görülebilir.

### **Koleksiyoncu**

Koleksiyoncu kimdir? Meta fetişizminin olduğu bir zamanda onun kurtarıcı bir figür olması ne kadar beklenebilir? "Her tutku, kaosa dokunur" diye yazar Benjamin (Benjamin, 2005: 151). Bu sözün koleksiyoncuyu açıkladığını söylemek gerekiyor. Kaos, anılardır. Biriktirme anılara dairdir, ona "dokunmaktır" (Benjamin, 2005: 151). "Kütüphanemi Yerleştirirken" (1931) denemesinin bitişinde yazdığı gibi: "Benim için hakiki bir koleksiyoncunun nesnelere kurabileceği en mahrem ilişki mülkiyet ilişkisidir. Nesnelere onda değil, o nesnelere yaşar. Ben de zaten onun kitaplardan oluşan evini inşa ettim sizler için ve şimdi o bu evin içinde, hak ettiği gibi, yitip gidiyor" (Benjamin, 2005: 158).

Koleksiyoncunun geçmişe olan bağı, nesnelere olan tutkulu ilişkisi, onların içerdikleriyle ilgili değil, onların tınılarıyla ilgilidir. "Mistik mülkiyet", nesnelere kullanımlarıyla ilgili olmayan bir ilişkidir. Nesne, içeriksizliğiyle kendi başına yaşadığı süreci, kendi tarihini üzerinde taşımasıyla Benjamin'in denemesinde karşılığını bulmaktadır.. Koleksiyoncu tek bir nesneyle işe başlamaz, diğerlerini de ekler. Kapitalist tüketimciliğin palazlandığı bir zamanda nesnelere birbirleriyle olan işe yararlılık ilkesinden ziyade doğüstü gönderim ilişkisi, koleksiyoncunun modern tiplerden biri olarak görülmesine neden olmaktadır. Ancak o eski bir tiptir de. Modern izleyicinin göremediğini görendir. Bir büyücüdür o. "Tekil nesneyi büyüdü bir çekim alanına" hapseder (Benjamin, 2005: 152). Kendini yitiren bu büyücü nesnelere geçmişin izlerini, onların hikâyesini görür. Her türden insan, nesnenin gezindiği mekânlar zaman boyunca üstünde birikmiş olan işaretler, her birinin auratik etkisi, onu okuma gücüne sahip koleksiyoncu, nesneye ait olandan çok zamanın ondaki varlığını deneyimlemeyi arzulamaktadır.

Deneyimin aktarılması sadece özneler arası bir iletişim değildir. Aktarım, deneyimin dilsel ifadesinde saklı olan üretiminde, deneyimin kendisini yaşamak, ondaki her şeyle bir arada olmaktır. Nesnelerin deneyimi böyledir (Özbek, 2000: 114). Koleksiyoncu meta deneyiminin iki yönlülüğüne örnektir. Kendi dünyasında bir modern tip olarak diğerlerine benzemek zorunda kalmıştır. Ancak diğerleri gibi, köksüzleşen, enformatik bir iletişim dünyasında araçsallaşan bir yaşantının bireyi olmanın yanında onlardan ayrılarak, kendi deneyim dünyasına, koleksiyon nesnelerinin geçmişten gelen izlerinin peşine düşmüştür.

Koleksiyoncunun stratejisi, nesnesine karşı derin ilgisinin, diğerleriyle rekabet halinde olmasıdır. O kendinde kendisini biriktirmeyi istemektedir. Geçmişin izlerinin, nesnenin nadirliğinin kendisinde uyandırdığı derin ilginin peşindedir. Bir başkası sadece zamanın içinde kalan bir iz olarak ezoterik bir dilmiş gibi kendisine heyecan vermektedir. Böylesi bir heyecan kendisine dönük bir deneyimdir. Koleksiyoncu hikâye anlatıcısı gibi değildir. O bir çocuk gibi, fetişleşen nesnede kendi huzurunu bulan derin bir bakışın sahibidir.

Benjamin, özgür tipler meydana getirmemiştir. O'nun tipleri dışarıda, zamanın ilerisinde bizleri bekleyen birer ide değildirler. Geleceğin komünist rejiminde işçi sınıfının tarihin ilerisinde beklemesi gibi Benjamin'in karakterleri geleceğe atılmamışlardır. Onlar kanlı canlı ve en önemlisi modern kültürün diyalektiğini yaşayan, modern kültürün ürettiği tiplerdir. Her biri deneyim ve imge üzerine bir şey söylerken, kendi şimdimize doğru yol aldığımızda, onların yansılarının hala sürdüğünü görebiliriz. Bunlardan bir tanesi de flaneur'dür<sup>9</sup>.

### Flaneur'un Modernlik Deneyimleri

"Pasajlar" projesi Benjamin'in magnum opus'u olma iddiasıyla değerli, bitmemişliğiyle gizemli ve üretilebilir bir Benjamin portresi için ideal bir yığın görevi görmektedir. Bir kültür tarihi olarak anlamlı, yöntem olarak ise yenilikçidir. Adorno'nun "felsefe, gerçeküstücü hale geliyor" dediği bu yöntem, bütüne ulaşmak isteyen bir tarihçi ve araştırmacı tutumu yerine "yalnızca malzemenin şoke edici montajından" yapının "doğmasını beklemektedir" (Adorno, akt. Frisby, 2012: 239).

Benjamin, fragmanların bir araya serpildiği ve kendiliğinden bir araya geldiği, tarihsel ve yönetsel zorunlulukların olmadığı bir kolaj metin oluşturma amacındaydı. Çalışmasına 'edebi montaj' adını takmıştı. Montaj, daha sonraları film aygıtında da görebileceğimiz gibi hem kapitalist fabrikasyonun anlamı hem de avangard sanatların kullandığı bir yöntem olarak ikili bir anlam taşımaktadır. Montaj hattına giren her fragmanın bir değeri var mıdır, bu bile şüphelidir. "Yalnızca artıklar, yalnızca çöp ki onları tarif etmeyip yalnızca sergileyeceğim" diye yazmıştır (Benjamin, akt. Frisby, 2012: 239).

<sup>9</sup>Flaneur kelimesi aylak kelimesiyle Türkçe'ye çevrilebilir. Ancak kelime özel bir anlam ve tarihsel referansları nedeniyle bu hali ile kullanılmıştır.

Kültürel dışavurumlar, tüm görüngüler, toplumun örgütlenişi Benjamin için "düşsel imgeler, fantazmagoryalardır<sup>10</sup>; çünkü onlarda eski ve yeni, ayrımsız bir biçimde karışmış" görünmektedir (Witte, 2002: 144). Fantazmagoryalar aldaticılıkları ve metanın auratik büyüleyiciliğiyle Paris'in gündelik ve sıradan görsel deneyimini anlatırlar. Kapitalizm, Weber'in iddiasının tersine<sup>11</sup>, Benjamin için yeni mitler meydana getirmiştir (Buck-Morss, 2015: 279). Fantazmagoryalar da bu mitlerin atmosferidir. "Pasajlar" da kitle kültüründeki mitlerin silinmesi ve temizlenmesini amaçlayan şeyleşme ve yabancılaşmadan kaçmaktansa ona bir dalış eylemi önermektedir.

*Gelgelelim Benjamin "rüya âlemlerinde" kalmak yerine, "tarih âlemindeki 'mitoloji'nin imhası" yoluyla "uyanış burcu" yaratmayı tercih etmişti. Pasajlar üzerine ilk düşüncelerinde bile, (tek yönlü Yol'da bulunan kimi Denkbilder [zihinsel imgelerle] açıklanmış olan) metalden oluşan rüya âlemi fantazmagoryasının, meta denen gizemin kilidinin açılmasını, yeni'nin hep-aynı diye ilan edilmesidir. On dokuzuncu yüzyıl rüya âlemi, tam anlamıyla, çürümüş bir şeyler dünyası olarak sunar kendini. Benjamin'in işi de on dokuzuncu yüzyıldan kalan, çoğunlukla gelip geçici olan bu şeyleri aramaktı. Meta fetişizmi ve yanlış bilincin fantezi dünyasına hapsolmuş olan, on dokuzuncu yüzyıldaki "rüya gören kolektif" tasavvuru, aynı ölçüde önemli bir kavramı, yani rüyadan uyanma kavramını gerektirir. Bu da arkasında yalnızca kökeninin izlerini bırakan fenomenal gerçeklik dünyasının yapısının bozulup yeniden yapılandırılmasıyla mümkündür (Frisby, 2012: 267).*

Benjamin, kapitalizmin deneyimi ortadan kaldıran yapay dünyalarını titretmek ve uykusundan uyandırmak istemişse de bu yapaylık O'nu da etkilemiştir. Bu etkilenme iki şekilde kendisini göstermektedir. Benjamin'in Gerçeküstücü Andre Breton'un "Nadja"<sup>12</sup> ve Louis Aragon'un "Paris Köylüsü" eserlerine olan derin ilgisi ve Benjamin'in Paris'e olan ilgisi. Paris Benjamin'in zamanındaki ile arşivlerde fotoğraflar ve belgelere dönüşmüş Paris'in büyüleyici kalıntılarıdır. İki Paris. Pasajlar, geçmiş ile şimdi arasında gidip gelen, belleğin salınımlarıyla gerçekleşen bir tarih araştırmasıdır. "Pasajlar" da "şiirsel ürün ve maddi varoluş, 19. Yüzyıl Paris'i ve 1930'ların Avrupa'sı karşılıklı olarak birbirine nüfuz" etmektedir (Lunn, akt. Özbek, 2000: 105).

Modernliğin şok yaşantısı, her şeyin yerli yerinden edilmesi, yabancılaştırılması, anlamlarını yitirmesi ve yeni anlamların kazanılmasıdır (Witte, 2002: 155). Paris, gittikçe artan nüfus için yeniden yapılanmak zorundaydı. Bu ise basit bir huzur mimarisi veya kent yapılanması anlamına gelmemektedir. Sermayenin dolaşımında olması, metaların görünürde kalması, onları üretenler kadar tüketicilerin onlarla buluşmalarının ayarlanması için tüm bir

<sup>10</sup> Marks, bu sözcüğü kullanırken metaların fetiş görünüşünü sağlayan aldaticı görünüşleri kapsamaktadır. Benjamin buna ek olarak metanın sergileme değerinin aldaticılığından söz eder. Daha geniş ölçekte fantazmagoryalar tüm bir deneyime sinen aldaticılık anlamına kavuşur (Buck-Morss, 2015: 100).

<sup>11</sup> Weber, modernizmin büyü bozumu olduğunu yazar. Büyü bozumu her türlü teknikleşmenin apaçık hale getirdiği bir doğa ve kültüre karşılıktır. Bu tema Marks ve Engels'in manifestoda tekrarladıkları bir temadır.

<sup>12</sup> Benjamin bu romanın Paris üzerine olduğunu söyler (Buck-Moss, 2015: 50).

kent seferber edilmeliydi. Vitrinler, fuarlar, pasajlar, dükkânlar ve modern tipler. Gece aydınlanan şehirde, zaman ve mekân deneyimi dönüşürken yeni bir tat alma ve ifade olanağı kendisini göstermekteydi (Buck-Morss, 2015: 107-109).

Simmel'in sonraları yazacağı üzere para ekonomisi ve elektriğin sürekli uyarıcı olduğu bir deneyim alanı sürekli sınırların uyarıldığı bir ortam metropolün özelliğidir (Simmel, 2003). İletişim para üzerinden anlamını bulmakta, kişiler bu ilişkiler üzerinden sıfatlarını kazanmaktaydılar. Borçlu, alacaklı, satıcı, alıcı, işveren vs... (Benjamin, 2001: 133). Nasıl ki meta üretildiği an kente akın etmekte, insanların gözünde parıltısıyla fuarlarda ve vitrinlerde kendisini sergilemekteyse, kalabalıklar da yabancıyı -onun kim olduğunu bilerek ve büyük bir sevinçle 'hoş geldin' diyerek değil- içine alarak bir yığın olarak hayatlarına devam etmekteydiler. Modern karakterler, Benjamin'in "Pasajlar"ında boy gösterirler. Koleksiyoncu, fahişe, flaneur, dandy, bohem... Bunlar modern kültürün semptomatik okumalarının ürünü olan teorik figürler olduğu gibi yinelemek gerekirse tarihsel anlamda gerçek tiplerdiler. Uysal görünseler bile takıntılı ve özel tatlar uğruna aşırılıklara girişen modern Paris'in ürettiği deneyimler içinde yüzgezer tiplerdirler.

Flaneur, eşik karakterdir. On dokuzuncu yüzyıl Paris'indeki siyasi veya sınıfsal ilişkiler içinde bir sınır içerisinde gezindiğini görmek zordur. Sınırlar arasında görülebilir ancak bir ayağı sınır dışındadır. O'nun bakışı<sup>13</sup> sürekli kılık değiştiren, bir gezginin kendisini satılığa çıkartacak kadar arsız, ancak bir yere ait olmayacak kadar uçuşkandır (Benjamin, 2001: 98,99). Kitle içinde bu gezgin veya aylak tip, estetik deneyimini kentin fantazmagoryalarıyla yaşamaktadır. "Olayları anında kapar; bu da, onun kendini neredeyse sanatçı sanmasına yol açar" (Benjamin, 2001: 135). Bir sanatçı, suç mahalline gelen bir dedektif, toplumun artığıyla oyalanan boş bir gezen. Kocaman açık bir göz: "Flaneur'de baskın öge, bakınmanın verdiği zevktir. Bu bakınma, bir gözlem düzeyinde yoğunlaştığında, ortaya amatör dedektif çıkar; aynı bakınma bir şey anlamadan bakmayla sınırlı kaldığında Flaneur, bir badaud'a [alılık alık gezen boş bakan] dönüşmüş olur" (Benjamin 2001: 163).

Metaların parıltısının tüm kente yayılmış atmosferinin gözü yoldan çıkartıcılığı bireyin hareketlerindeki kendiliğindenliğin azalmasına neden olur. Flaneur, bu yüzden bakma egzersizleriyle kendisini koruyabilmektedir<sup>14</sup>. Onun bakışı saf bir araştırmacı bakışı değildir. Dedektifliği kalabalıkların arasında iyi iz sürmesinden gelmektedir. İzin peşinde flaneur, modern rüya âleminden kaçınma pratikleri üretmiştir. Kent içindeki gezintisindeki nedensizlik, kendisini başka yerlerde bulması, gördüğü metada ya da doğa kesitinde, pasajların cam ve demir konstrüksiyon iskeletinde, moda bir giysinin kıvrımlarında

<sup>13</sup> Doğrusu buna alegorik bir deha olan Baudelaire'in kente dönük bakışı denilebilir. "Pasajlar" yarım kalmışsa da Baudelaire üzerine incelemeler olarak okunabilecek kadar şaire odaklanmış bitmiş yazılardan oluşmaktadır. Flaneur karakteri üzerine Benjamin Marks ve Poe gibi isimlerin tanımlamalarına da başvurur. Ancak bunlardan Baudelaire'in sözleri daha fazla göze gelmektedir.

<sup>14</sup> Guy Debord ve Sitüasyonistler'in 1960'ların Fransa'sındaki düşünceleri flaneur'ün estetik devamlılığının siyasallaşmasına örnektir. Kentte gezinen aylaki durumları yaşayan ve onların anlık etkilerinde tazelenen bir hakikati deneyimleyendir. Debord'un fantazmagoryayı akla getiren gösteri kavramı her şeye bulaşmışlığıyla böylesi bir stratejiye neden olur. Bunun için bkz. Engin Ümer "Adorno, Debord ve Baudrillard'da Kültür ve Sanat" (2016: 171-187).

fantazmagorik bir deneyim içerisinde yolculuk ederken düşlerden uyanmanın imkanlarını aramaktadır. Flaneur karakterinin aylıklığı ve kayıt altına alma isteği, bir dedektif gibi garip öngörülerıyla Marx'ın kendisini komplocu olarak tarif etmesiyle modern anlam dünyasının akışkanlığına kendisini kaptırmış bir kişilik, şimdi'nin tarihçisi ve estetidir. Flaneur'un değeri geçmişin yükünün hafiflemesinin, çocuksu uyarılmaların meydana getirdiği anlık amaçların, metanın auratik deneyimini biriktirmesiyle günümüz kimi tiplerin arkaik örneği olmasıdır.

### İcat Edilen Deneyim ya da Deneyimin Genişlemesi

Sanatın mit üreticiliği, modernliğin yıkıcılığı içinde kökenlere dönüşün, yeniden tazelenmenin, unutulmuş ağıtın kendisiyken artık mit üreticiliği kitlelerin aldatılışına karşılık gelmektedir. Sanatçı yüksek ideallerinin peşinde olsa bile artık bu rüya âleminin üreticisi konumuna gelmiştir. Sanat, gündelik modalara uygunlaştırılmış bir gösteri halinde insanlara sunulmaya başlanmıştır. Yazar, tefrika romanlarla gazeteden parasını kazanma derdine düşmüştür. Edebiyat gündelik haberlerin arasında kendisine yer bulurken formunu değiştirmiştir (Benjamin, 2001: 122). Fotoğrafın icadıyla portre ressamı gözden düşmeye başlamış, fotoğraf idealize edilmiş biçimi göze getirir olmuştur. Teknikleşmeyle her anlamda sanatın nedensiz ve kendiliğinden var olma hali hesaplanabilir olanla yer değiştirmeye başlamıştır. Hakikat, Balzac'ın "Mutlak Peşinde"sindeki simyacı karakterinin ölüm döşeginde gazeteci çocuktan duyduğu şekliyle satılığa çıkmıştır bile (Balzac, 2015). Marx'ın paranın her şeye karşılık gelen gücünden bahsetmesindeki gibi on dokuzuncu yüzyılın perişan, fakir, gezgin ve bohem sanatçısının elini kolunu bağlamaktadır. Benjamin'in buna karşı konumu oldukça farklıdır. Lukacs gibi Marksistler sanat ürününü metanın karşısına koyarken, Benjamin "meta biçiminin kendisinden devrimci bir estetik" çıkartmaktadır (Eagleton, 2010: 399).

Sanat, Benjamin için kapitalist sistemin meydana getirdiği alanlaşmalar ve ayrımlaşmalar içinde varlık bulmaya çalışmakta, ona uyumlaşırken bunu görmemektedir. 1934 tarihli "Üretici Olarak Sanat" yazısı Benjamin'in sanat deneyimi ve estetik konusunda fikirlerini içermektedir. Politik bir sanatın didaktik ve dolayısıyla kendisini kaybetmiş şekilde araç görevi görmesinden rahatsızlık duyan Benjamin, üretici yazar tipinde deneyimi paylaşma imkânını görmektedir. Üretici olarak yazarın elindeki imkân, yazı araçlarını ve becerilerini sadece kendine ait görmeyip, diğerlerinin de bunlarla bir şeyler yapabileceğini biliyor olmasıdır.

*Diğer bir deyişle entelektüel üretim süreci, burjuva bakış açısına göre düzenini borçlu olduğu farklı uzmanlaşma alanları yıkılmadığı sürece, politik kullanıma açılmaz. Daha kesin bir ifadeyle, üretici güçleri ayırmak için yaratılmış olan uzmanlık engelleri, bu güçlerin ortak çabalarıyla yerle bir edilmelidir. Üretici olarak yazar, proletarya ile dayanışmasında, o zamana kadar kendisi için pek bir şey ifade etmemiş olan belli diğer üreticilerle dolaysız ve kendiliğinden bir dayanışma yaşar (Benjamin, 2011: 81).*

Benjamin, zamanının sanatlarının edebiyatın, müziğin ve tiyatrunun kitle iletişim aygıtları karşısında kendi kabuğuna çekilerek, sanatçının üretim aygıtlarının kendisine ait olduğuna inanarak davranmasını eleştirmektedir. Benjamin için sanatın devamlılığı

sanatçının diğeriyle yardımlaşmasıyla mümkündür. Sanatçı elindeki araçların sahibi olarak, onları kendisine saklayamaz. Kendi başına bunu gerçekleştiremez de. Bu nedenle belli bir izleyici kitlenin, bir sınıfın sanatını icra ederek, kapalı bir alan içinde sanat araçlarını muhafaza ettiğini düşünecektir. Burada ise sanat üretimi yanılısamaya kendisini kaptırır. Özerk alan kendisini kitle iletişim aygıtlarından, film ve radyonun gücünden uzak şekilde bulurken donuklaşmış ölü bir dili tekrar etmekten başka bir şey yapmayacaktır (Benjamin, 2011: 84, 85).

Brecht'in epik tiyatrosu ise bir öneri olarak karşımıza çıkartılmaktadır. Bu öneri radyo ve film aygıtlarının tekniklerini kullanabilen, onlarla diyaloga girebilen bir tavrı göstermesiyle şekillenmektedir. Epik tiyatro bu araçların üretim tarzı olan montaj ilkesini kullanmayı, durumlar meydana getirerek eylemi sekteye uğratmayı becerebilmiştir. Böylelikle eser, donuklaşmış bir kendilik bilinci yerine akışkan halde, şimdi içerisinde üretilmekte, kendi alanında donuklaşmış bir estetik deneyim yerine, izleyicisi için şaşırtıcı yabancılaştırıcı ve demistifike edici bir deneyim yaşatmaktadır.

*Brecht'in tiyatrosunun epik olarak tanımlanmasını sağlayan (bu) kesintiye uğratma tekniği, sürekli olarak, seyircide yanılısama yaratmaya karşı çıkar. Böyle bir yanılısama, gerçekliğin öğelerini, bir deney düzenine öğeleriymişçesine ele almayı planlayan bir tiyatronun işine yaramaz. Durumlar ise deneyim başlangıcında değil, sonunda yer alırlar. Bu durumlar şöyle ya da bu biçimde, kendi durumlarımızdır; ancak seyircinin yakınına getirilmemiş aksine ondan uzaklaştırılmışlardır (Benjamin, 2011: 86).*

Üretici olarak yazar ya da sanatçı proletaryaya yakın şekilde, meydana getirdiği sahnelemede onun olması gerektiği bilinci ya da onun eleştirel imkânlarına eklemeler veya onun bu dilini besleyecek perspektifler üretmektedir. Ancak Benjamin burada onun bulunduğu yerin proletaryanın içinde olamayacağını söylemeden de geçemez (Benjamin, 2011: 89). Üretici olarak yazar, burjuva kültürüne aittir. Çünkü üretim aracı olarak eğitim imkânı böyle bir sınıfın elinde olduğu gibi onun imkânları bu eğitimi elde edebilmektedir de. Ancak üretici yazar böyle bir sınıfın içinden çıkacak ve yönelimini proletaryaya doğru hale getirecektir.

Makale sanatın deneyim imkânı olarak düşünülmesi konusunda şunları söylemektedir. (1) Sanat araçları zamanının teknolojik gelişmelerinden bağımsız kalamazlar. Bu olsa olsa eldeki ürünün değerini azaltmama isteği adına muhafazakâr bir tutum anlamına gelmektedir. (2) Modern sanat sistemi için özel bir figür olarak sanatçının beceri ve hünerleri ne kadar kendisine özel olsa bile herkesin sanatçı olabileceği, bunun özel bir deneyim olarak yaşantıya başka bir bakışla yönelmenin imkanları olduğu (3) kitlenin, ki burada proletaryanın burjuva bakış açısıyla kitle olarak görülebileceği, sanat yoluyla yabancılaştırıcı bir deneyim yaşayarak rüya âleminden kurtulabileceği (4) sanat araçlarının kitle araçlarıyla olan diyalogundan onların meydana getirdiği auratik sahnelerin tersine bunları bozacak bir imkanın ortaya çıkabileceği. Bu görüşler ve özellikle sonuncusu Benjamin'in fotoğraf ve film aygıtı üzerine düşüncelerinde devamlılık göstermektedir.



## Fotoğraf Deneyimi

Gerçekliğin aktüel anlamda olay halinin yabancılaştırılması modern medya tarihinin ilk zamanlarından bu yana görülmektedir. Günümüz medya eleştirilerinin ana damarı olmayı sürdüren bu eleştiri basitçe iki şey söylemektedir. (1) Propaganda aracı olarak medyaların gerçekliği belli bir ideolojik perspektifle göstermesi, (2) aygıtın yabancılaştırıcı gücünün gerçekliğin etkilerini dönüştürmesi. İlk düşünme bilinçli bir yönelim olarak medyanın gerçekliği belli açılardan anlattığını önermektedir. İdeolojinin, bilinçdışı işleyişi gibi, gerçekliği ifadeye dökerken belli bir temsili önceden şart koyduğunu da söylemektedir. Buna göre iktidarın görünür olmasına gerek yoktur. O'nun cisimleşmesinden evvel bir bilinç düzeyi olarak o zaten her yerdedir. Bu Adorno'nun kültür yönetimi ile Foucault'nun söylem düşüncesi arasında gidip gelen bir düşüncedir. İkincisi düşünme ise aktüel gerçeklik ile gerçeklik arasındaki ilişkinin kaçınılmaz olarak soyutlama ve dolayım içerdiğini söylemektedir. Buna göre aygıtın dönüştürücü etkileriyle aktüel olanın içinde olma isteği mesafesizlik düşüncesinin ya da hissiyatının aygıtın mesafelendirici etkisiyle dağılmaktadır. Bu mesafe sadece olayın maddi gücünün etkilerinden uzak kalmak değil, olayın değerlendirmesinde mesafenin yabancılaştırıcı bir gücünün de olması demektir. Duyarsızlık ya da 'umarsızlık duyarlılık'<sup>15</sup> medyanın yaydığı bir duygu durumu olmasıyla bu yabancılığa örnekler. Medyalar sürekli uyarımlarla ilgi çekici ancak duygu durumu olarak değişken ve yorgunluk hissiyatını hissettirmeyen bir durumu üretmektedir. Yine de ikinci durum aygıtın yabancılaştırıcı etkisinin potansiyellerini de akla getirmektedir. Benjamin bunu gündemdeki aygıtların imkânlarını kullanması ile epik tiyatro düşüncesinde açıklamıştır.

Fotoğrafın da böyle bir gücü vardır. Benjamin, her zamanki gibi modern kültüre özgü bir üretim tarzının tersten okunmasını, ondaki üretici ve dönüştürücü gücü fotoğraf üzerinden de önerir:

*(...) önceleri kitle tüketiminden kurtulmuş olan bahar, ünlü kişiler, yabancı ülkeler gibi şeyleri modaaya uygun biçimde işleyerek kitlelere sunmak, fotoğrafın ekonomik bir işleviyse; var olan şekliyle dünyayı, içinden -yani modaaya uygun şekilde rötuşlayarak- yenilemek de politik işlevlerinden biridir (...) Fotoğrafçıdan talep etmemiz gereken şey, fotoğrafın altına, onu modaaya uygunluğun getirdiği aşınmadan kurtaracak ve devrimci bir kullanım değeri kazandıracak bir başlık koyma becerisidir (Benjamin, 2011: 80).*

Görsel imgeyle yazı arasındaki ilişki patlayıcı etkidedir. Basit bir söz, görüntüyü dönüştürücü bir güce sahiptir. Propaganda söyleminin tekniğindeki gibi. Bu tersine döndürme, medyanın faşist kullanımından çalmaktır. Benjamin'i fotoğrafın sanatsallığı kadar ilgilendirenin fotoğrafta sanatın ele geçiremediği bir şeylerin olmasıdır (Benjamin, 2012: 9). "Büyülü bir değer", "tesadüfün ufacak kıvılcımı" fotoğrafik imge ile izleyici arasındaki ilişkiye dair başka şeyler söylemektedir (Benjamin, 2012: 10). Fotoğrafik imgenin pozitivist karakteri açık ve seçik bir şahitliğin bilgisine karşılık bu bulanık bilgi, özel türden bir deneyimi önermektedir. Fotoğraf simya gücüne sahip şekilde, modelin imgesinin kendinde özel bir güç,

<sup>15</sup> Bu, Sabri B. Düvenci ile Samire Ruken Öztürk'ün "Postmodernizm ve Sinema" adlı kitaplarında Tarantino'nun filmlerini nitelemek için kullandıkları bir ifade. Günümüz medya etkileri içinde duyarlı görünürken eylemsiz kalmayı özetlemektedir (Düvenci ve Öztürk, 2014: 101).

auratik bir deneyim meydana getirmesine yardımcı olan bir aygıt niteliği kazanmaktadır. "Fotoğraf karesinde, 'oradaki' bir insanın bilinçli biçimde ördüğü bir mekân yerine, bilinçsizce şekillenmiş bir mekan görünecektir. İnsanların nasıl yürüdüğünü -en kaba haliyle bile-anlatmak kolayca mümkün iken, bir kişinin attığı her adımda saniye saniye hangi pozisyonda olduğu konusunda kesin bir şey söylemek mümkün değildir" (Benjamin, 2012: 11).

Bellek metaforu olarak<sup>16</sup>fotoğrafın onun rastlantısal veya bilinçsizce işlediğini göstermesiyle Benjamin, Proust'un bellek düşüncesini izlemektedir. Diğer taraftan dönemin avangard eğilimleri Benjamin'in fotoğraf düşüncesinin oluşmasında etkili olmuştur. Almanya'da varlık göstermiş olan modern sanat ekollerinden Bauhaus'un hocalarından Moholy-Nagy'nin yeni bir vizyon olarak gösterdiği fotoğraf ve kendisinin ürettiği çekim teknikleri bu etkilerden birisidir (Yacavone, 2015: 52). Nagy, fotoğrafik imgenin şimdi ve buradalığıyla oynayan deneyler yapmakta, fotoğrafın belgesel niteliğinin dışında kurgu niteliğini güçlendiren etkiler üretmekteydi. Fotoğrafik imgeye Nagy gibi isimlerin yaptığı bilinçli müdahalelerin meydana getirdiği bakış, fotoğrafik imgede görünürdür. Oynanmış imge, görünür hale gelmiş bir huzursuz etki, anlamı bilinmeyen bir duygu durumu meydana getirmek için seferber hale gelmiştir. Benjamin Dadaizm'in fotomontajlarında siyasi anlatının şoke ediciliği ve sıradan olanın otantikliğini ellemeden montajlarla bunların gerçekleştirilmesinden de etkilenmiştir (Benjamin, 2011: 80). Dadaizm'in sanatın kendi sınırlarını genişleterek başka bir estetik deneyimi amaçlamasına ilgi duymuştur. Aura deneyiminin estetik bir deneyim olarak düşünülmesi bunu göstermektedir. Burada estetik kelimesi duyumun bilgisi üzerine düşünmeye karşılık değildir. Aura deneyimi, belli belirsiz kendiliğinden varlık bulan, kişinin hissettiği ve aktaramadığı karaktere sahiptir. Bu modern estetiğin psikolojik boyutuyla bulduğumuzu gösterirken, temsil edilemez bir kategori olarak karşımıza çıkartılması olarak görülebilir. Bu açıdan aura deneyimi, bir yanıla devrimci dönüştürücü gücü ve temsil edilemez mistik karakteriyle modern estetiğin örneklerinden görülebilir<sup>17</sup>.

Bu psikolojik boyut, derin bir hislenme, kişinin ruhsal süreçleriyle ilgili bir deneyimdir. Bu yorumlamaya imkân veren, Benjamin'in "optik bilinçdışı" ifadesidir.

*(...) fotoğraf, zaman geçişleri ve mercek büyütme gibi yollarla bu tür bir bilginin edinilmesini sağlayabilir. İnsan, nasıl psikanaliz vasıtasıyla bilinçdışının dürtüleri hakkında bilgi sahibi olabiliyorsa, bu yöntemler sayesinde de bu görsel bilinçdışı hakkında bilgi edinebilir. Yapı, hücre formları, bu teknikler aracılığıyla tıbbın gelişmesi -fotoğraf makinesi son kertede bunlarla (...) daha yakından ilintilidir. Fakat aynı zamanda fotoğraf,*

<sup>16</sup> Bellek yazı ve sesten çok görüntünün alanı olarak görülmüştür. Bu yüzden de görsel aygıtlar üzerinden metaforik şekillerde anlatıla gelmiştir. Bu konuda yetkin bir çalışma için Douwe Draaisma'nın "Bellek Metaforları" adlı çalışması önemli bir çalışmadır. Bu çalışma tarihsel düzen içinde görsel kültür ve görüntüleme aygıtları ve teknolojinin değişimi üzerinden belleğin nasıl anlaşıldığını anlatmaktadır (Draaisma, 2014).

<sup>17</sup> Temsil edilemez ve modern estetik konusunda "Tekinsizin Estetiği ve Sanat Yapıtı" adlı çalışmaya bakılabilir. Çalışma Kantçı yüce kategorisinin temsil edilemez olan ilgisi ve deneyimdeki öznenin sarsılmasını anlatmasıyla Benjamin'in bu düşüncesini anımsatmaktadır. Bu anımsatma modern estetiğin üst başlığı altında düşünülmalıdır. (Ümer, 2017: 96-126).

*bu malzemeye beraber görüntüler âleminin dışı vuran –berrak ama yine de hayallere sığınacak denli saklı- ufak detaylarının belirlediği yansımaları gözler önüne serecektir (Benjamin, 2012: 12).*

Hikâye anlatıcısı, bir bellek ve ortaklık gerektirmekteydi (Özbek, 2000: 116). Fotoğraf ise bilinçdışı bir etkinlik olarak belleğin işleyişinin halk öyküleri ve destanların aktarımından farklı şekilde anlaşılmasını önermektedir. Destanlar ortak belleğe sahip bir iletişimin, toplumsal bağlayıcılığın olduğu zamanlarda değerler açısından deneyimin aktarımını anlamlı kılmaktadır. Fotoğrafik imge ise bilinçdışına kendiliğinden ve belli bir değer sisteminden bağımsız şekilde tetikleyici görevi görmektedirler. Benjamin'in ilgisini çeken avangard anlatım tarzlarından başka belgesel fotoğraflar ki bunlar istemsiz bir bakışı harekete geçiren özellikleri olmalarıyla deneysel fotoğrafların sahnelemesine göre farklı bir temsil pratiğine sahiptirler.

Fotoğrafçı Eugene Atget, Benjamin'in flaneur karakterinin bir örneğidir. Aynı zamanda aylakça gezintisinin anlık kayıtlarını biriktirmesiyle, bir koleksiyoncu figürüdür. Koleksiyoncunun nesnelere kendi başlarına bir tarihi, zamanın üstlerinde biriktirdikleri izleri ve diğer nesnelere olan anlamsal ve ekonomik değerinin meydana getirdiği cazibesine karşılık Atget'in fotoğraflarında biriken imgeler, metropollerin şimdisi içinde gelip geçiciliği sabitlemektedir. Atget, insansız, sanki bir suç mahalliymiş gibi görünen fotoğraflarıyla modern zamanın şimdisinde saklı bir büyüseliği yakalama derindedir. Bunu bilinçli olarak düşündürtenin (dört bini aşkın olan) Atget'in fotoğraflarının Benjamin'in sevdiği deyişle bu takımıydızının kişide uyandırdığı anlamdan kaynaklanmaktadır.

Aura'dan arındırma Atget'in fotoğraflarındaki gizil güçtür (Benjamin, 2012: 24). Ancak sahneleri yeniden büyülenmenin gizemli çekiciliğine de sahiptir. Atget sıradan, detaylarda saklı, görünürde ahlakdışı veya bakılmasına pek de istekli olunmayacak olanların peşinde kenti dolandır ve anları yakalamaktadırlar. Eşyanın, boş mekânın, taşın, vitrin mankenlerinin, amblemlerin her türlü nesnenin sahnelemesini fotoğraflar. Yabancılaşmış bir duygu durumunu meydana getiren Atget'in fotoğrafları, modern mekânın sembolik dönüştürülmesini göstermektedirler. August Sandler'in her türlü sınıftan insanın portrelerindeki gibi. Atget'in tersine, Sandler yüze odaklandığı fotoğrafları bilimsel araştırma içinmiş gibi görünse de insanların deneyimlerini gösterme amacıyla aygıtın dönüştürücü gücünü kullanmıştır (Benjamin, 2012: 28).

Benjamin, fotoğrafın yabancılaştırıcı etkisini pozitif içeriğiyle erkenden fark eden ve bunu kuramsal düzeyde açıklama gayreti gösteren isimlerdendir. Aygıtın dönüştürücü gücünü, üretim aygıtlarının emeği yabancılaştırmasında olduğu gibi olumlu yönleriyle ele almaktadır. Modern imge dilinin yönelimde olduğu kültürel eleştiride varlığının meydana getirilmiş bir imge dilinin işleyişini kendi işleyiş şekliyle değiştirmek olduğu görülmektedir. Bu modern görsel kültürün karakteri olarak günümüzde de anlamlı görülecek bir tavidir. Tek farkla, Benjamin deneyimin yenilenmesini meydana getirecek bir sarsılmayı önermektedir.

Teknik gelişmelerin eseri kopyalaması, onun sahiciliğinin değişimine neden olmuştur. İşitsel veya görsel kopyalar orijinalerin yerinden edilmiş şekilde başka bir hale gelmesine

neden olurken söz konusu sahicilikten bahsetmek de gittikçe zorlaşmaktadır. Bir eser müzede veya bir sunakta olsa bile artık fotoğrafik imgesiyle bir kitapta, kişisel bir albümde veya kartpostaldadır (Benjamin, 2011: 95). Kültürel değerin daha önceleri yerini alan seyirsel değere karşılık modern teknolojiler kopyalara enformatik olma vasfı yüklemiştirler<sup>18</sup>. Eser ise fetişleşmiştir.

Günümüz sanat piyasasında eserin biricik niteliği meta değeriyle iç içe geçerek, eserin özel seyrine içkinleşmiştir. Benjamin'in ilgilendiği böylesi bir değer kaybı değildir. O zaten kopyanın kaçınılmaz olarak orijinalin statüsünü sarsamayacağı bir zamanın içinden gelmektedir. Ancak Benjamin, sadece esere dair alımlamanın ve deneyimin değil, doğanın, insan varoluşunu kendi şimdi ve buradalığının kaybını da bize anlatmasıyla eserlerindeki deneyim kaybı ve yerini alan enformasyonun ya da fantazmagoryaların olduğu bir kültürde olduğunu söylemektedir. Film makinesinin kopyaladığı manzara imgesi de şimdi ve buradalığını kaybetmektedir. Ancak imge tersine etkiler üretilerek kitlesel bir etkilemeye neden olabilmektedir. Basit bir algı düzensizliği fotoğraftaki amaçlanmayan duygusal etkiyi meydana getirebilmektedir. Bir tetikleyici ile izleyicinin merkezi konumu bakışının kendisine geri dönmesiyle bozulabilmektedir<sup>19</sup>. Böylelikle fotoğrafın teknik gücü görüntülediği eserin nadideliğini ve biricikliğini dönüştürürken onu kolektif bir imge haline getirmektedir (Benjamin, 2012: 32).

### Film Deneyimi

"Berlin'deki Çocukluk Yıllarında"ki bir anısında Benjamin, kayzerpanorama deneyiminden bahseder. Görüntünün ağır aksak hareketlendiği bir zamanda, görüntülerin yersizyurtsuz hale geldiği, görüntüleme aygıtlarının yabancılaştırıcı gücünün başka bir deneyim imkânına neden olacağı bir dönemde küçük yaşlardaki Benjamin gelecekteki düşünme ve deneyimleme tarzının ilk görünümünü bulur. Kayzerpanorama'daki deneyim, görüntünün yanına müziğin işin içine girmediği bir zamanda "hayalgücünün beslenebileceği bir şey" ve insanı farklı yolculuklara götüren güçtedir (Benjamin, 2004: 16). Fragman halinde görüntülerin her birisinin arasında görüntülerin hareketi ve duyulan çingirak sesiyle tek tek gözün önünden geçmesi Benjamin'in melankolik ve hüzünlü duygulanımını tetikleyen efektlerdir (Benjamin, 2004: 16).

*(...) son izleyicileri çocuklar olan o sihir [kayzerpanoramanın] hiç zayıflamamıştı. Bu sihir beni bir öğle sonrası Aix şehrinin şeffaf resmi karşısında, çınar yaprakları arasından Cours Mirebeau'ya dökülen zeytuni ışık içinde, tabii benim hayatımın diğer dönemleriyle hiçbir ortak noktası olmayan bir zamanda, bir kere oynamış olduğuma ikna etmeye yeltenmişti. Zaten, yolculuklarda garip olan şeydu: Vardıkları uzak dünya her seferinde yabancı bir*

<sup>18</sup> Zamanın içinde nesnenin yüzeyinde birikenlerin içerdiği sahicilik, maddi olduğu kadar aslında deneyimin sahiciliğini sağlayan gözlemcinin bakışının zedelenmesi olduğu gibi aslında kopyalamayla "sarsılan nesnenin otoritesidir" (Benjamin, 2011: 96).

<sup>19</sup> Bu konuda son kitabı "Camera Lucida"da Roland Barthes, punctum düşüncesiyle Benjamin'i anar gibidir. Barthes'ın punctum'u da imgedeki belirsiz düzeni, izleyicinin kendisinde meydana gelen bir hissiyat içinde anlaşılmalıdır. Bakışın imgede kaybolması ve geri dönerek bellekte bir dizi imgeyi canlandırmasıdır (Barthes, 2011).

*dünya ve bu dünyanın içimde uyandırdığı hasret her seferinde insanı bilinmeze ayartan hasret değil, zaman zaman daha hafif bir hasret olarak sıla hasreti oluyordu daha çok. Ama bu belki de, her şeyin üzerine yumuşak yumuşak düşen havagazı ışığının eseri idi (...) Olan ki birdenbire ışık düzeninde bir hata, içinde rengin manzaradan kaybolduğu o nadir alacakaranlığı yaratsın. O zaman, külden bir gök altında sükût içinde uzanıyormuş gibi olurdu görüntü; sanki daha demin, biraz daha dikkat etmiş olsam, rüzgârın ve çanların sesini duymuş olabileceğim hissine kapıldım (Benjamin, 2004: 18,19).*

Bu uzun pasaj ilk olarak aygıtın imgelerin meydana getirdiği etkiye karşı olarak yabancılaştırıcı olduğunu söylemektedir. Kayzerpanaroma, görüntülerin birbirinden farklı ya da benzerlikler kurulabilecek bir bağlam içinde her bir sahneyi izleyicisinin baktığı perdeden geçirirken çağrışımsal bir anlamlandırma meydana getirmektedir. Benjamin'in hafızasında kalan bunu kayzerpanaroma'nın düzeneğindeki çingirak sesi ve fotoğrafları aydınlatan havagazıdır. Bunlar Benjamin'in büyüleyici bulduğu bir anın hatırlanmasının taşıyıcıları olarak anlamlıdır. İkinci olarak bu anının Benjamin'in modern fantasmagoryalara olan ilgisinin hissiyatını göstermektedir. 1900'lerin başında modası geçmeye yüz tutmuş, çocukların ilgisine sahip kayzerpanaroma, on dokuzuncu yüzyıl Paris'inin rengârenk dünyasının izlerini taşımaktadır. Son olarak da bu pasaj Benjamin'in yazı deneyiminin karakterini göstermesiyle ilgiye değerdir. Bulunan her bir fragmanı diğerleriyle birleştirerek bir bütünlük yakalamanın sadece göstermelik olduğu, her birine karşı duyulan heyecanın asıl olduğunu söylemektedir<sup>20</sup>. Tek başına bir deneyimin, fotoğraf ve resim imgeleriyle yapılan yolculukların bitmeyen sıla hasreti ile bitimsiz deneyimler ve anlam kırıntıları olması Benjamin'in yazılarında karşımıza çıkmaktadır. O sadece büyülenmiş dünyanın büyülenmiş bozup devrimci hale getirmeyi amaçlamışsa da özlediği geçmişi anmaktan da kendisini alamamıştır.

Benjamin "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı yazısında sanatta bilinen kategorileri terk ederek yenilerinin gerekli olduğunu düşünür. Buna duyulan ihtiyaç ise, proleteryanın ve sınıfsız toplumdaki sanat teorilerinin azlığından kaynaklanmaktadır (Benjamin, 2011: 92). Böyle bir sanat ise kitle iletişim araçlarından hareketle düşünülebilir. "Üretici Olarak Yazar"da Benjamin'in düşüncesi, sanatın kitle iletişim aygıtları ve kültüründen uzak kalmaması gerekliliği ana unsurdur. Bu sefer epik tiyatro değil, Dadaizm bu konuda örnek olarak verilmektedir. Dadaizm, resim ya da edebiyatın bilinen yöntemlerini izlemektense sinemayla ilgili kategorileri kullanmış, yapıtı sinemaya benzer hale, "dokunsal bir niteliğe" büründürmüşlerdir (Benjamin, 2011: 116,117).

Benjamin, sinema deneyimini resim deneyimi ile karşılaştırarak onda düşünmenin gücünün azaldığını düşünmüştür. Etkileyici bir tespitte bulunarak resim sanatının on dokuzuncu yüzyılda kitlenin kendisine bakmasıyla sonunun geldiğini, resmin kitle sanatı olamayacağını, resmin bakan kişinin onun içine daldığı bir deneyim sunduğunu sinemanın ise akan giden görüntünün karşısında izleyicinin sürekli şoke olmasına neden olduğunu yazar

<sup>20</sup> "Pasajlar" Benjamin için montajlanmış ve yazarın sözünün aza indirildiği fragman bir metin olarak düşünülmüştür. Bugün yaygın olarak bitmiş ve özellikle Baudelaire'e odaklanmış bir yazı dizisi sadece belli başlı nedenlerle bitirilmesi gereken yayınlardır.

(Benjamin, 2011: 117). Sinema seyrini, imgelerin meydana getirdiği rüya âleminin şok etkisini olumlu bir güç olarak görür. "Fotoğrafın Kısa Tarihi" metnindeki 'optik bilinçdışı' kavramı, sinema ile anlam kazanır ve kamera ile "optik bilinçdışından" "haberdar oluruz" diye yazar (Benjamin, 2011: 115). Sinema bir ilaçtır. Merceğin hareketi, detaylandırmalar, çekim tarzları kameranın tüm imkânları ve montaj teknikleri onun büyüleyici özellikleri yeni deneyim imkânları sunmaktadır.

*[sinema] tahmin edemediğimiz bir hareket alanı sağlamayı da başarır! Meyhanelerimiz ve büyük şehirlerin caddeleri, bürolarımız ve mobilyalı odalarımız, tren istasyonlarımız ve fabrikalarımız bizi umutsuzca kuşatmış görünüyordu. Sonra sinema çıka geldi ve bu zindanlar dünyasını saniyenin onda birlerinin dinamitleriyle paramparça etti; öyle ki şimdi biz onların dört bir yana dağılmış enkazı arasında kayıtsızca, macera dolu yolculuklar yapıyoruz (...) Böylece kameraya hitap eden doğanın, göze hitap edenden farklı olduğu açıklık kazanıyor. Bu farklılık özellikle insanların bilinçli olarak oluşturdukları bir uzamın yerini, bilincine varmadan oluşturulan bir mekânın almasından kaynaklanıyor (Benjamin, 2011: 115).*

Teorik ve tarihsel açıdan daha ilk evrelerinde olan sinema, onunla karşılaşan izleyicisi olmayı yeni yeni öğrenebilmiş kitleler için oldukça yeni bir deneyim sunmaktadır. Modern kültürün gelip geçiciliği, sürekli yenilik yanılısamasının, metalarla örülü büyüleyici bir ağır fantazmagoryalarının ya da 1930'ların teknolojik hızına ayak uydurabilecek bir bilinçte belleğin yerini alan salt imgenin geçip durduğu bir deneyim. Bellek yitimine, hikâye anlatıcısı veya çocuk olmanın kendisine duyulan derin ilgiyi örten yeni bir deneyim tarzı. Hikâye anlatıcısının ortak bellek gereksinimi, kıssadan hisse misali kuşaklarca aktarılan deneyimin yerini gündelik sıradanlığının büyüleyici imgeleri alır. Optik bilinçdışı, burada ortaklığa işaret eder. Çocukluğun saf ve bütünleşik dünya tasarımındaki rengârenk algı dünyası sinema deneyiminin imgeler geçidine yerini bırakır.

Sinema aygıtının dolayısıyla dünyaya bakmak, gözün yerini alan bir aparatın, perdede hareket eden kameranın iletişimiyle dünyaya bakmaktır. Gözün kör edilişi, bilinçli bir istek ile kendisini göstermektedir. Sinema büyülenmiş modern kültürde kentin ortasında dolanırken tasnifler, düzenler ve sıraya dizer. Bu yüzden sinematografiyi akışkan modern kültürün dondurulması olarak görmek, koleksiyoncunun biriktirme isteğinin istemsiz şekilde bilinçdışı imgeleriyle mümkün kazanması şeklinde düşünmek demektir.

Sinema aygıtı karşısında insan varlığı aura'sını yitirir. "Şimdi insanın aynadaki görüntüsü, ondan koparılabilir, taşınabilir olmuştur" (Benjamin, 2011: 107). Resim sanatında imgenin modeliyle olan ilişkisi modelinin şimdiliği ve buradallığını kesinleştirmesine göre sinemayı geçişken ve büyü bozucu olarak görmemize neden olur. Resim imgesi modelini anımsatır. Resim imgesi zaten modelinin yerine geçmiştir. Yerine geçme, bir saygı içermeden olmaz. Resim imgesinin modelinin yerine geçmesindeki güçlendirici boyut, onun varoluşunu kendi bünyesinde yeniden üreterek bir başka zaman ve mekân içine sokmasıdır. Bu hem resmin kendisinin içsellğinde hem de bir nesne olarak resmin kendisinde mümkündür. Sinema ise böyle bir saygı derdinde değildir. Sinema aygıtı yabancılaştırmayı, illüzyonu etkin şekilde vermesiyle, modeli bölmesi ve düzenlemesiyle gerçekleştirir. Aygıtın çektikleri bu

yüzden aurasını yitirmek zorunda kalır. İzleyici kendi şimdi ve buradalığını yitirmiştir ve sinema perdesine bakarken rüyamsı bir âleme giriş için sabırsızdır. Bu âlemde deneyimleme seyirin sürekli akan imgeleriyle gerçekleşmektedir.

Montaj, kurgu ve kadraj düzenleyeceği kompozisyonlarla deneyimleri çeşitlendirici kapılar açar. Yinelemek gerekir ki Benjamin teknolojinin etkilerini derin etkilere neden olur şekilde anlamayı önemsemektedir. Nasıl ki akan imgelerin sürekli zihni diri tutan hareketliliği imgenin meta parıltısını güçlendirme etkisi var ise yavaşlatılmış bir sahnenin izleyicinin gözünün bu parıltıyla kamaşmasını azaltmak etkisinden bahsedebiliriz. Bellek, kişiselliğiyle devreye girebilir. Anımsama, sahnedeki bir jest, bir mimik veya bir mizansenin kendisi bellek deneyimini devreye sokabilir. Tanıdık hikâyeler, yaşamın tanınır olabileceğini hatırlatabilir.

Yine de bunlar sinemanın potansiyelleri arasında görülerek geçiştirilmelidir. Benjamin "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı" nı yazdığı dönemde sinema aygıtı hala hayranlık uyandırmaktaydı. Teoriler yavaş yavaş gelişirken, endüstri kuruluşunu hızla sürdürüyor, deneysellik, bu aygıtla nelerin yapılabileceği üzerine düşünceler ve uygulamalar sürüyordu. Günümüzdeki iletişim ağı olmadığı gibi, aygıtın çok yönlü kullanımı kadar bunun meydana getirdiği bir birikimden söz etmek de oldukça zordur. Diğer yandan Benjamin, bu makaleyi kitle iletişim aygıtlarını oldukça etkili şekilde kullanan faşizmin gölgesinde yazmıştır. Bu yüzden O'nda sinema aygıtının gerçekliği ele geçirme isteğine uygun olduğu gibi bir yorumla ve de kitlenin sanatla ilişkisi üzerine bir yorumla da karşılaşmaktayız.

Benjamin, kitlenin sinema deneyimiyle ilerici bir durum ile karşı karşıya olduğunu yazar (Benjamin, 2011: 112). Bu oldukça ilginçtir. Chaplin filmlerine karşı hoşgörü ve estetik ilgi içindeki kitlenin Picasso'nun resimlerine olan kaba yorumlamasının farkını anlamak zordur. Benjamin'in buna yorumu deneyimin kişiselliği ile kitleliliği arasındaki farktır. Sinema, tıpkı mimari gibi kitlelidir. Resim ise kişiseldir (Benjamin, 2011: 112,113). Deneyimin kitleliliği önceden belirlenmiştir. Sinema bunu ister, çünkü o kendinde kitle beklentisini üretmiştir. Sinema filmini tek başına izlemek ve tefekküre dalmak ne kadar mümkün olsa da kitlelilik için olarak onda varlığını sürdürmektedir. Sinema deneyimi, yanılısamanın kendisinden kaçamaz. Ancak yanılısama salt biçimsel tam uygunluk değildir. Bu izleyicinin kendi gerçekliğine dairdir. Sinemanın teamüllere uygunluğu Picasso'nun veya gerçeküstücü teamülleri görünür kılmayan veya onlarsız bir kişisel beğeni isteğindedir gibi duran tavrını izleyici için makul kılar. Sinema, izleyicinin temsillerine dokunma gücünü elinde tutar. Bu saf optik veya saf hareket anlamında olsa bile.

Sinema ve fotoğraf, sanat deneyiminin dünyevileşmesinin, beğenin kültürel derinliğinin bitişinde yeni bir deneyim evresinin işaretçileridir. Kült değerinden estetik değere geçiş, Rönesans ile başlayan estetizmin dünyevi hazlara, hakikatin işaretlerini dünyada bulmaya dönüşmesine, yüzlerce yıldır süren mimesis kategorisinin eserin belirleyici ilkesi olmasına modern kültür ile teknik aygıtların imge üretimini teknikleştirilmesiyle dönüşüme gitmiştir. Sanatı zora sokan, bu aygıtların yanılısamayı ele geçirmeleri değil, artık yanılısamanın gücüyle anımsamayı kolaylaştırabilmeleridir. Resim imgesi saklar, imge modeline dair oluşunu birebir biçimsel tam uygunluğun gücüyle elde etmez. İmgenin bakışta beliren işaretlerindeki anlamlarda her bir çizginin hakikatin görünümü olmasında bunu

gerçekleştirir. Fotoğrafik imge resmin sonunu getirmişse resmin bu saklama gücünün yitirilmesinde de anlam aranmalıdır.

Merceğin izleyicinin bakışının yerine geçmesiyle eserin kült değeri nihayete ererken estetik deneyimde başlamıştır. Sinema imgesi yeni bir kült değerine, Benjamin'in "Pasajlar" ile gerçekleştirmek istediği rüya bozumuna karşı olarak yeni rüyalar üretme gücüne sahip olmuştur.

Rüya gören kitlenin kendisini bulabilmesi adına sanat ideoloji perdesini yırtmalıdır. Estetik şeyleşmiş, eser teknik bir üretim halini almıştır. Benjamin'in önerisi ise kendi zamanı içinde Brecht'in epik tiyatrosunun ürettiği estetik deneyimin yabancılaştırıcı gücünün kitlelere buluşturulmasıdır. Eserin politik değeri, eserin belli ideolojilerce kullanımınıdır. "Faşizmin siyaseti estetikleştirilmesi böyledir" diye yazar Benjamin ve ekler "komünizmin buna yanıtı sanatı siyasileştirmektir" (Benjamin, 2011: 122).

### **Bugün Benjamin**

Kimi düşünürler yaşamlarıyla düşünceleri arasındaki mesafesizlikle tanınırlar. Bu yüzden düşünceleri hakkında konuşmak onların hayatlarının izleri olmadan imkânsız görünür. Benjamin de bu düşünürlerdendir. Hiçbir yazı onun hakkında hiçbir konuşma yaşam öyküsünden bir an olmadan gerçekleşemeyecekmiş gibidir. Belki de Benjamin'in düşüncelerinin kendisi üzerinden gerçekleşmiş perspektifler sunması bunda etkilidir. Hikaye anlatıcısı da O'dur, çoğaltılabilir çağın imge seyrine kapılarak bilinçlenecek olan kitleler de O'dur. Koleksiyoncu da O'dur, çocuk da.

Benjamin işletilebilir bir teori ortaya koymamıştır. Düşünceleri üzerinden modern kültürün şafağından 1930'lu yılların Avrupa'sına kadar, içinde dolanmak zorunda kalırız. Bu hoş bir anlatının dinlenilmesi modernitenin arazlarını derinden hissetmenin evrensel öyküsünün dillendirilmesine şahit olunmasıdır. Bu yüzden Benjamin gerçek bir hikâye anlatıcısıdır. Çünkü O'nun yazıları sadece O'nun sözlerle sınırlı kalmaz. Benjamin hakkında yazılanlarda döneminin diğer entelektüellerinden, gelişmelerinden ve olaylarından kaçınılmaz olarak bahsedilir. Benjamin dinleyicisinden bir şeyler söylemesini yarım kalmış söze bir şeyler eklemesini istemesini ister.

Benjamin 'şimdi?' diye sormanın gariptenecek bir tarafı olmasa gerek. Buna cevaben ilk olarak O'nun kitle kültürü üzerine düşünmelerinden hareketle günümüz alternatif medyaları ve sanat ortamlarındaki kimi olgular hakkında derin öngörüler üretmiş olduğudur. Benjamin, ütopya ruhuyla anlamlı olduğu bir zamanda 'devrim' kelimesini kullanmıştı. İdeolojilerin sona erdiğinin müjdelendiği gösteri zamanımızda Benjamin'in görüşleri derin birer öngörü olarak ele alınabilir.

Günümüz ana akım medya, kitle kültürünü hala tipikleşmiş haliyle üretmekte ve tüketmektedir. Kitleler, gruplar, kesimler, ideolojik topluluklar, ortak görüş sahipleri kendi medyalarını meydana getirerek, kendi mesajlarını ve mesaj üretme tarzlarını belirlemektedirler. Bilinçlen(dir)mek, didaktik olma pahasına bir görüş ortaklığı meydana getirme, Benjamin'in son dönem eserlerinde görülen bu gibi istekler günümüzde



gerçekleşmiştir. Benjamin, teknolojiye içkin bir deneyimi düşünmüştür. O'nu gerçekçi kılan özelliği de budur. Teknolojik bir belirlenimciliği net bir şekilde savunmamış olsa da düşüncelerinde dinleyicisini ikna eden noktayı yakalamış gibidir.

Bugünün dijital kültürünü görmüş olsaydı acaba Benjamin ne derdi? Büyük bir ihtimal ile umut dolu bir bakışla imgenin üretimindeki enflasyonu görür, koleksiyoncu gibi onları koklardı. Onları deneyimlerdi. Sanal kültürün imgelerinin köksüz ve modelsizliği karşısında metalaşmış imgeler dünyasının kendine özgü takımyıldızları haline geldiğini düşünür ve psikolojik bir etkilenme ile büyüleyici bir anın tezahür edebileceğini dile getirirdi. Bugünün özelleştirilmiş deneyim mekânlarının büyüleyicilikleri 'Pasajlar' kadar O'nu heyecanlandırabilirdi. Günümüz görüntüleme teknolojilerinin canlı yayın uzaydan dünya görüntüleri gösteren Nasa'nın YouTube kanalını ilgiyle izlerdi. Bir bellek olarak internetin demokratikleştirici ve en önemlisi bireyi atomize eder görünen sınırsız özgürlükçülüğünü, montaj ve kolajın, kes yapıştır veya kaydet kültürünün içinde bitimsiz bir bilgi diyarında kendisine yeni koleksiyonlar yapar, yeni bilgilerin peşinde olurdu. Deneyimin günümüz kültüründe turistlik özel etkinlik halini aldığını düşünürsek, tinsel yenilenme için reklam görüntülerinde otantik hale getirilmiş ülkelere, bedensel keşifler için adrenalin sporlarının yapıldığı doğa harikalarına, kültürel turizm için dünya turuna çıkabilirdi. O'nu aylak aylak AVM'lerde ya da Disneyland' da gezerken bulabilir, bunlar hakkında ümit dolu fetişin içerdiği potansiyeller üzerine yazılar okuyabilirdik.

Böyle bir kurgulamada Benjamin'in entelektüel üslubunun ve düşüncelerinin başarısı kolaylıkla görülmektedir. O, Port Bou'da sadece yaşamına son vermiştir. Ancak arzuları gerçekleşmiştir. Bizler bugün aldatıldığımız kadar imgelerden kaçabildiğimiz kendi büyüleyici dünyalarımızı kurabildiğimiz, uygulamalar ve programlarla montajlamalar, fotoğraf işlemleri yapabildiğimiz, kendi mesajlarımızı Dada fotomontajları gibi üretebildiğimiz bir sınırsız özgürlük zamanında yaşamaktayız. Avangard sanatın yazı ve görüntü konusunda harcama arzusu günümüz sosyal medyasında kabul görmüş bir dilin arkaik görünümü gibidir. Bizler bu dile o kadar alışkın ki yabancılaştırıcı ve şoke edici etkileri bertaraf edebilmekteyiz. Medyaların olayları mesafelendirmesine alışkın çünkü kandırıldığımızı biliyoruz. Mail gruplarından forumlara kadar ideolojik ortaklıklarımız olan arkadaş çevremizle bunu tartışabiliyor, fikirler üretebiliyoruz. İktidarla sosyal medya hesaplarımızdan dalga bile geçebiliyoruz. Dadacı nanik, günümüz için sıradan bir sosyal medya tepkisi halini almıştır.

Bugün Benjamin çağında yaşamaktayız. Sınırsız bir deneyim ortamında turist veya sanal âlem aylağı olarak yaşamakta, kendi görsel dilimizi, sosyal medya avatarlarımızdan sayfa düzenlerimize kadar gerçekleştirmekteyiz. Her birimiz koleksiyoncuuz. Kendi ve başkalarının fotoğraflarını biriktirmekteyiz. Her birimiz aylak olarak boş zamanlarımızda sanat eserleriyle büyülenmekte kendi küçük alt kültürlerimizde ya da beğenisi gelişkin arkadaş ortamımızda tinsel derinlikli bir deneyim dünyasında yaşamaktayız. İmgeler bizler için özgürleştirici imkânlarını, ters yüz edilebilir olmalarını hala korumaktalar. Bu yüzden Benjamin'in katılmış modern kültürün içindeki devrimci uçuşkanlığını özgürlükçü bir öneriyle öne sürmesini kolaylıkla günümüzde motto bile ilan edebiliriz.

Modern kültür başından bu yana çocuk üzerinden kendisini kurmuştur. Oldukça iddialı ve sıkıntılı görünecek bir ifade bu. Ancak modern kültürün gençlik kültürü, ölümden kaçışı, tıbbi estetiğin ve sağlık sektörünün sloganı olan güzelliğin üretildiği bir kültürde bu garip değildir. Bugün, dün gibi modalar her kişiyi güzel kılmak için ideal tasarımlar meydana getirmektedir. Çocukluk, ideal erkek imgesi içinde sadece çekici bir erkeğin haşarı imgesinden başka bir şey değildir. Ya da kadın bir modelin çocuksu güzelliğinden bahsetmekten farklı değildir. Güzellik kültürü kitle kültürünün gençlik arzularını ölüme karşı koyuşunun adıdır. İmgeler insanın arzularını harekete geçirir bir ideal imge olma gücüne sahiplerdir. Reklamlardan filmlere cinsel kimliklerin hala gösterdiği bu değil midir?

Bu oldukça tipik bir okuma, genel geçer bir medya analizidir. Ancak çocukluk üzerinden yükselen ve onu bitirmeye hevesli olan modern kültür, modern aile üzerinden steril bir çocukluğu karşımıza çıkartmaktadır. Günümüz ailelerinin ebeveyn dertleri çocukları için gelecek kaygıları, eğitim kalitesi, akranları arasında özel hissettirecek özek ilgilerin nasıl uyandırılacağı bunu göstermektedir. Steril çocukluğun anıları, böylesi bir kendilik teknolojileriyle önceden verili bir amaca göre şekillenmektedir.

Benjamin'in çocuk karakteri her şeyi kendi bakışlarıyla deneyimleyebilen düzenin yapısını titreştirebileceğini bilen bir güçtür. Çocuğun görmesi saf bir görme ile nesnesiyle bütünleşik, mitik zamanlara ait bir epistemoloji sunarken günümüzde çocukluk hem çocuklar için hem de yetişkinler için kaybedilmiş bir şey değil, unutulmuş bir şeydir. Burada kaybedilen deneyimin kendisi değil midir? Benjamin'in düşüncesinin olmazsa olmazı devrimin günümüzdeki kayıp hali çocukluğun kaybı ve deneyimin anlam eksikliği arasında bir ilişki söz konusu değil midir? <sup>21</sup>.

Benjamin'in haklı düşüncesi, bizleri saran bu imge dünyaları, şeyleşmenin ve yabancılaşmanın içerisinden çıkartılabilecek yeni imkânlar hala mümkündür. O'nu basit ama keskin görüşü, Lukacs ve Adorno gibi diğer Marksist ütopyacılığının bir yok yer üzerinden yükselmesine karşılık mümkün olan dünyanın içinde olduğumuz dünyadan yükseleceğini görebilmesinde saklıdır<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Susan Buck-Morss bu konuda şunları yazmıştır: "Benjamin'in çocuğun bilincinde bulduğu ve burjuva eğitimle varlığı törpülenen ve (yeni bir biçim içinde olsa da) kurtarılması çok büyük önem taşıyan şey, yetişkinlerde devrimci bilinci ayırt eden algıyla eylem arasındaki kopmaz bağıdır" (Buck-Morss, 2015: 290).

<sup>22</sup> Benjamin'in Marksizmdeki konumu Sovyetlerdeki katılığı terk eden bir konum. Brecht ve Lukacs okumaları etrafında şekil kazandığı söylenebilecek bir konum. Batı Marksizmi içerisinde ise, Lukacs'tan farklı olarak Avangard yazına derin ilgi duyduğu gibi kendi yazın anlayışı bundan etkilenmiştir. Adorno ve sonraları Gramsci ve Althusser gibi isimlerin ideoloji perdesi düşüncesinin ürettiği yapay olan ile sahicilik arasındaki çatışkı Benjamin'de Nietzschevari bir yanlısalar dünyasında saklı bir devrimci potansiyelle karşılanmaktadır. Benjamin'in Lefebvre ve Debord gibi isimler ile aynı hatta yer aldığını söylemek daha mümkündür. Gündelik olanda saklı büyü düşüncesi, açıkçası devrimci potansiyeli gelecekte maddileşecek bir mekândan önce performatif gördüğü şeklinde bir iddia bile ortaya atılabilir. Benjamin'in konumu yöntem olarak arkeolog ve stil olarak avangard yazını izlemesiyle, bir öneriler silsilesi görülebilecek bir düşünme sunmamasıyla Marksist düşüncede oldukça farklı bir yere sahiptir.

Benjamin, günümüzün sınırsız özgürlük yanılsamasında eksik olanın çocukluk olduğunu, bu ortak belleğin imkânsızlığını net bir şekilde görebilirdi. Zaten görmüştü de. Son dönem yazılarında imgenin kendiliğinden büyüleyiciliği ve harekete geçirici tasavvuru Benjamin'ın bugünün emarelerini yaşadığını göstermektedir. Faşizmin köklendiği bir zamanda, fotoğrafik ve sinema imgelerinden anıların belirgin görüntüsünün değil de bilinçdışı titreşimlerinin parlattığı sahnelerin belirsizliğinde deneyimi önermesi belki de bu yüzdendir. Ancak günümüzde aranmakta olan bir şey daha var ise bu siyasalın ne olduğu ve olabileceğine dair imkânlardır.

## Sonuç

Bizim 'şimdimiz' içinde Benjamin akademik bir figür olarak anlamlı görülmektedir. Bu da bir başka Benjamin yorumudur. Ancak O entelektüel olarak ne kadar anlamlıysa, harekete geçirici bir güç olarak o kadar düşündürücüdür. Bugünün sınırsız deneyim simülasyonlarının psikolojik varoluşumuzu sürekli harekete geçirerek bedensel bir uyarım yanılsaması meydana getirmesi, deneyimin içeriğinin çoktan boşaldığını, deneyimin, tüketim ile birlikte düşünülmesi gerektiğini bize söylemektedir. Bunu günümüzün kültürel ufkunun anahtar kelimelerinden birisi olarak görmek bile mümkündür: Tüketim (May, 2012: 97). Modern üreticiliğin ardından her şeyi tüketen, üretime içkin bir tüketim pedagojisinin ve estetiğinin olduğu bir zamanın bireyleri olarak yaşamaktayız. Devrimsiz, yani üretimsiz bir gelecek tasavvurunun günümüz kültürel ufku olduğunu söylemek postmodern şüphecilik, karamsarlık veya kinikliğin bir tezahürü sayılabilir<sup>23</sup>. Ana akım Hollywood sinemasının temalarından olan felaket filmleri bunu göstermiyor mu? Ya da distopya türünün geçen yarım yüzyıldır bitmeyen bir ilgi içermesi? Her biri belirti olarak anlamlıdır. Kendi ufkumuzun sürekli bir felaket ve yok oluşumuzu düşlediğimiz ile ilgili olduğunu söylemektedir. Belki de Klee'nin Angelus Novalis resmine bir kez daha bakmakta fayda vardır<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Bunun en bilinen örneği Fransız sosyolog Jean Baudrillard'dır. Baudrillard çarpıcı retoriği ve düşünme tarzıyla ileri kapitalist toplumların anlatisını yapar.

<sup>24</sup>Şöyle yazar Benjamin:

*(..) meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatları kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır (Benjamin, 2001: 42).*

## Kaynakça

- Alpyağıl, Recep, (2007). *Benjamin'in Mistisizmine "Üç Yönlü Yol"*. Cogito: Walter Benjamin Sayı: 52. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.201-210.
- Armaner, Türker, (2007). *Port-Bou'da Susan Dil: Walter Benjamin*. Cogito: Walter Benjamin. Sayı: 52/Güz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.138-148.
- Balzac, Honore de, (2015). *Mutlak Peşinde*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Barthes, Roland, (2011). *Camera Lucida*. İstanbul: 6:45 Yayınları.
- Baudelaire, Charles, (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, Walter, (1998). *Öykünme Yetisi Üzerine*. Defter Dergisi, Yaz, Sayı: 34, İstanbul: Metis Yayınları. 11-14.
- Benjamin, Walter, (2001). *Hikâye Anlatıcısı*. Nurdan Gürbilek (der.), *Son Bakışta Aşk*, İstanbul: Metis Yayınları, s.77-101.
- Benjamin, Walter, (2001). *Tarih Kavramı Üzerine*. Pasajlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.37-50.
- Benjamin, Walter, (2001). *XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris*. Pasajlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.87-108
- Benjamin, Walter, (2001). *Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair*. Pasajlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.108-202
- Benjamin, Walter, (2001). *Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine*. Nurdan Gürbilek(der.),*Son Bakışta Aşk*, İstanbul: Metis Yayınları, s.169-183.
- Benjamin, Walter, (2004). *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, Walter, (2005). *Gelecekteki Felsefenin Programı Üzerine*. Besim Dellaloğlu (der.). İstanbul: Say Yayınları. S.125-137.
- Benjamin, Walter, (2005). *Kütüphanemi Yerleştirirken*. Besim Dellaloğlu (der.). İstanbul: Say Yayınları. s.151-159.
- Benjamin, Walter, (2007). *Zentralpark*. Cogito: Walter Benjamin. Sayı: 52/Güz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.183-201.
- Benjamin, Walter, (2011). *Sürrealizm: Avrupalı Aydınun Son Fotoğrafı*. Ali Artun (editör).Sanat/Siyaset. İstanbul: İletişim Yayınları. S.51-69.
- Benjamin, Walter, (2011). *Üretici Olarak Yazar*. Ali Artun (editör).Sanat/Siyaset. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 69-91.
- Benjamin, Walter, (2011). *Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı*. Ali Artun (editör).Sanat/Siyaset. İstanbul: İletişim Yayınları. s.91-130.

- Benjamin, Walter, (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Benjamin, Walter,(2016). *Deneyim ve Yoksulluk*. Parıltılar. İstanbul: Belge Yayınları. s.25-33
- Benjamin, Walter, (2016). *Hikâye Anlatmak ve İyileşmek*. Parıltılar. İstanbul: Belge Yayınları. s.73-74
- Buck-Morss, Susan, (2015). *Görmenin Diyalektiği Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çakmak, E. Efe (2005). "Kant: Filozof Kral". *Cogito Kant Özel Sayısı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 8-31.
- Dellaloğlu, Besim, (2012). *Benjaminia*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Draaisma, Douwe (2014). *Bellek Metaforları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Düvenci Sabri B. ve Ruken Öztürk, (2014). *Postmodernizm ve Sinema*. İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Eagleton, Terry, (2010). *Estetiğin İdeolojisi*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Frisby, David (2012). *Modernlik Fragmanları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jay, Martin, (2012). *Deneyim Şarkıları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kant, Immanuel (2006). *Yargıgücünün Eleştirisi*. Ankara: İdea Yayınları.
- Klossowski, Pierre (1999). *Nietzsche ve Kısırdöngü*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Köse, Hüseyin, (2012). *Flanör Düşünce*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- May, Tod, (2012). *Yeni Girişimciler: Foucault ve Tüketim Toplumu*. Cogito: Michel Foucault, sayı: 70-71,İstanbul: YKY. s.96-106.
- McRobbie, Angela. (1999). *Postmodernizm ve Popüler Kültür*. İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich, (2000). *Ecce Home Kişi Nasıl Kendisi Olur*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich, (2001). *Böyle Buyurdu Zerdüş*. Ankara: M.E.B. yayınları.
- Özbek, Meral, (2000). *Walter Benjamin Okumak II*. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi 55-3. Ankara: Ankara Üniversitesi, s.104-131.
- Roberts, John, (2013). *Gündelik Hayatın Felsefesi*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Simmel, Georg, (2003). *Modern Kültürde Çatışma*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sütçü, Özcan Yılmaz, (2013). *Ortak Bir Dünya Deneyimi: Hikâye Anlatıcısı*. Ethos: Felsefe ve Toplum Bilimlerde Diyalog Temmuz 6(2). 76-92.
- Ümer, Engin, (2017). *Tekinsizin Estetiği ve Sanat Yapıtı*. SDÜ ART-E GSF Dergisi. Cilt: 10 Sayı:19. Malatya: Süleyman Demirel Üniversitesi GSF. s.96-126.

Ümer, Engin, (2016). *Adorno, Debord ve Baudrillard'da Kültür ve Sanat*. Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi, sayı: 17. Ankara: Gazi Üniversitesi GSF. s.171-187.

Yacavone, Kathrin, (2015). *Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Witte, Bern. (2002). *Walter Benjamin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

## Dijital Sinema Teorisi Üzerine: Akışkan Sinema ve Akışkan Sinema Teorisi

Hakan Erkılıç\*

### Özet

*Makale, Bauman'ın (2005) "Akışkan modernite" yaklaşımından hareketle sinemada dijitalleşmenin yarattığı ortamda gelişen yeni sinema teorisini tartışmayı amaçlamaktadır. Algısal gerçeklik ve elastik gerçeklik yaklaşımları, söz konusu teorisinin iki önemli aksını oluşturur. Bauman günümüz modern toplumlarının değişken karakteri nedeniyle "akışkan" olduğunu ileri sürer. Günümüz toplumlarının daima hareket halinde olmalarına karşılık kesinlik ve sınırlardan yoksun olduklarını, bunun yerini esneklik ve belirsizliğin aldığını işaret eder. Belton'ın (2002) "yanlış bir devrim" olarak tanımladığı dijital sinema, artık 1 ve 0'lardan ibarettir. Buradaki kilit kavram CGI'dir (computer graphics imaging). Manovich'in (1995) sinemanın dijitalleşmesine bağlı olarak fotoğrafik gerçekliğin ötesinde bilgisayar programlarına bağlı sayısal olarak transforme edilebilir bir gerçekliğe ulaştığımızı dikkat çeker: Bu elastik gerçekliktir. Görsel efektler üzerinden dijital sinemanın kuramsal tartışmasında ikinci kavram, Prince (1996) tarafından getirilir: "algısal gerçeklik". Bu makale, CGI örnekleri üzerinden teorik tartışmayı açarken, Bauman'ın "akışkan" kavramının dijital teori için toplumsal ve kültürel bir arka plan oluşturduğu savına dayanmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Dijital sinema, akışkan modernite, elastik gerçeklik, algısal gerçeklik, akışkan sinema

\* Mersin Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı  
E-mail: [erkilichakan@gmail.com](mailto:erkilichakan@gmail.com)

Geliş Tarihi - Received: 25.10.2017  
Kabul Tarihi - Accepted: 06.12.2017

## On Digital Film Theory: Liquid Cinema and Liquid Film Theory

Hakan Erkılıç\*

### **Abstract**

*Referring to Bauman's (2005) concept of "liquid modernity", this paper aims to discuss the new film theory that has emerged from the digitalization of cinema. The concepts of perceptual reality and elastic reality constitute the two most important parts of the theory. Bauman argues that contemporary modern societies are "liquid" because of their dynamic character. Although contemporary societies are in constant movement, he indicates that they lack certainty and borders, and flexibility and uncertainty become prominent instead. The digital cinema that Belton (2002) has defined as "a false revolution" is nothing but 1's and 0's. The key concept here is CGI (computer graphics imaging). Manovich (1995) points out that we have arrived at a digitally transformable reality that depends on computer programs and which is beyond photographic reality due to the digitalization of cinema: This is elastic reality. The second concept in the theoretical discussion of digital cinema through visual effects is brought by Prince (1996): "Perceptual realism". This paper opens a theoretical debate through CGI examples and is based on the argument that Bauman's concept of "liquid" constitutes a social and cultural background for digital theory.*

**Keywords:** Digital cinema, liquid modernity, elastic reality, perceptual reality, liquid cinema

---

\* Mersin University, Faculty of Communication, Department of Radio, Cinema and Television  
E-mail: [erkilichakan@gmail.com](mailto:erkilichakan@gmail.com)

Received - *Geliş Tarihi*: 25.10.2017  
Accepted - *Kabul Tarihi*: 06.12.2017



## Giriş

Dijital sinema, film yapımının temel pratikleri olan yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarında ciddi geri dönülemez dönüşümlere neden olur. Dijital teknoloji, sinematografi, ses, doğrusal olmayan kurgu, özel efektler, gösterim ve internet üzerinden dağıtım gibi çeşitli uygulamalarla, film yapım sürecinin yapım öncesinden gösterim aşamasına kadar her adımına kaçınılmaz olarak dokunur. Konvansiyonel (peliküle dayalı) film üretim tarzı yerini dijital film üretim tarzına bırakır. Bu durum birçok sinemacı ve kuramcı için “sinemanın ölümü” olarak değerlendirilir; hatta yeni dönem “dijital karanlık çağ” olarak nitelenir (Usai, 2001). Oysa ölen peliküldür, sinema değil. Evet, sinemada yeni bir dönem başlamaktadır, fakat bu karanlık bir çağ değildir. Sinema, yüz yılı aşkın peliküle dayalı konvansiyonel üretim tarzından dijital sinema üretim tarzına evrilince, sinema teorisi de değişime uğramak zorunda kalır. Rodowick'in (2007:181-189) belirttiği gibi pelikül (film) maddi olarak kayboluyor ancak yeni medya ortamında sinema anlatı, form, biçimsel stiller ve psikolojik bir deneyim olarak yenilenerek devam ediyor. Jenkins'a (1999:236) göre dijital teori, gişe rekoru kıran Hollywood filmlerinde bilgisayar tarafından yaratılmış görüntü (CGI/ computer generated imaging) özel efektlerinin rolünden yeni iletişim sistemlerine (net), eğlencenin yeni janrlarına (bilgisayar oyunu), yeni müzik tarzlarına (tekno) veya temsiliyetin yeni sistemlerine (dijital fotoğrafçılık veya sanal gerçeklik) kadar her şeyi irdeleyebilir. Bu makalede dijital sinema teorisine, özellikle de CGI'nin konumuna odaklanacaktır.<sup>1</sup>

Dijital görüntünün ortaya çıkması, sinemanın fiziksel realite ile olan ilişkisini değiştirmeye başlar. Sinemada objektif önü nesnelere kaydının yerini dijital algoritmalarla (1 ve 0'lardan) oluşturmuş görüntüler alır. “Dünya ile temsiliyeti arasındaki temel bağ” (Casetti,2011:95) kaybolmaya ve dolayısıyla da özellikle gerçekçi kuram yeniden sorgulanmaya başlanır. Casetti, perdedeki/ekrandaki bir görüntüyle yüzleştiğimizde, görüntünün bir varlığın temsili olmadığını ve bağımsız bir dünya oluşturduğunu artık bildiğimizi vurgulayarak tartışmanın odağındaki temel soruyu sorar: “Bu, sinemanın gerçekçi doğasının sonu mu - yani bize dünyayı olduğu gibi gösterme yeteneğinin sonu mu- ya da sinema bir anlamda hayatını genişletiyor mu?” (95). Dijital sinema teorisi bu can alıcı sorunun üzerinde yükselmektedir. Dijitalleşme, sinema teorisi içinde ne tür değişimlere neden oldu? Günümüz sinemasını teorik olarak nasıl okuyabiliriz? Dijital sinema teorisinden bahsetmek ne kadar mümkündür? Dijital sinemanın bilgisayar ortamında ürettiği görüntüleri (CGI) nasıl yorumlamalıyız? Makale yukarıdaki sorulardan hareketle dijital sinemanın, film teorisi üzerine ne tür gelişmeler getirdiğini yorumlamayı ve Zygmunt Bauman'ın (2005; 2017a) “akışkan modernlik” yaklaşımının dijital sinema teorisi için bir arka plan olup olamayacağını tartışmayı amaçlıyor<sup>2</sup>. Bu tür bir okuma, sinema teorisinden film çalışmalarına yorumsayıcı (hermenötik) bir yaklaşımdan hareket etmeyi gerekli kılıyor. Bauman'ın (2017b:29) ifadesiyle

<sup>1</sup> Dijital sinemada gerçeklik ilişkisine Baudrillard ve simülarklar, sanal gerçeklik, soft sinema, interaktiflik, sanal oyuncu üzerinden yaklaşan tartışmalar için bakınız (Erkılıç ve Duruel Erkılıç, 2007).

<sup>2</sup> Bu konuya ilk olarak dijital sinemanın yapımını ve kuramsal tartışmalarını ele alan yazımda değinmişim (Erkılıç, 2016:99).

hermenötik “her şeyden önce, gerçekliğin bir kavramsallaştırılmasından ve değerlendirilmesinden oluşmaktadır.” Bu bağlamda bu metin de dijital sinema teorisinin kavramsallaştırması ve değerlendirmesi olarak okunmalıdır. Çünkü dijital teknoloji çok hızlı bir biçimde ilerlemekte, bu konudaki teknik ve buna bağlı olarak estetik tartışmalar da sürekli yenilenmek zorunda kalmaktadır. Yani makale, son dönem sinema çalışmaları içinde dijitalin yeri ve önemini kuramsal bir perspektiften iz sürerek “çapraşık olanı anlaşılır, açık olmayı açık hale getirme çabası” içinde olacaktır. Bu çerçevede makalenin temel önermeleri şöyle açıklanabilir: 1) Dijital sinema teorisi, sinema teorilerini yeniden gözden geçirmeyi zorunlu kılarken kendi kavramsallaştırmasını da getirmektedir: akışkan sinema 2) Bu dönemi anlamak için Bauman’ın akışkan yaklaşımı arka plan perspektifi olarak değerlendirilebilir. Kılıç (2008), fotoğrafın teknik ve sanatsal gelişmelerin yanında sosyal, siyasal ve kültürel gelişmelere koşut olduğunu belirterek Aguste Comte’un ‘Pozitif Felsefenin Kuruluşu’ (1830-1842), Alexis de Tocqueville’in ‘Amerika’da Demokrasi’, John Stuart Mill’in ‘Özgürlük Üstüne’ (1859), Karl Marx’ın ‘Komünist Manifesto’ (1848) ve ‘Kapital’i (1867) yazdıklarına dikkat çekerek fotoğrafın bu kültürel iklimde şekillendiğini ve kitlelerdeki dönüşümü gerçekleştirdiğini ileri sürer. Bu makale, dijital sinema teorisinin teknolojik değişimlerin yanı sıra Bauman’ın “Akışkan Modernite”(2017a) yaklaşımında belirttiği sosyal, siyasal ve kültürel değişimlere koşut olarak geliştiği ileri sürülmektedir. Dolayısıyla yeni bir sinema ve teoriyle karşı karşıya kalırız: akışkan sinema ve akışkan film teorisi<sup>3</sup>.

### **Bauman’ın “Akışkan Modernite”si: Katı Olan Her Şey Akışkanlaşıyor**

Bauman, günümüzde toplumsal ve gündelik hayattaki değişimlerin anlaşılması ve yorumlanması açısından önde gelen sosyal bilimcilerden biridir. Sosyal bilimler alanında hermenötik fenomenoloji yaklaşımıyla alışılmışı, alışılmış olmaktan çıkarıyor ve kavramları tarihselliği içinde yorumluyor. Bu çerçevede “akışkan modernite” kavramı günümüzü anlamak için büyük fırsatlar yaratıyor.<sup>4</sup> Bauman, postmodern kavramı yerine son çalışmalarında modernitenin ikinci aşaması olarak akışkanlık kavramını, “modern çağın bugünkü durumunu betimlemek için” (2017a:26) kullanıyor. Bauman (2017a:11) *Akışkan Modernite* kitabının “2012 Baskısına Önsöz”de akışkanlık metaforunu açıklarken durumu kısaca şöyle özetlemektedir. “...kendimizi bir tür ‘fetret devrinde’ - eski yöntemlerin artık işe yaramadığı, eski öğrenilmiş ya da edinilmiş yaşam kiplerinin şu an ki *condito human* için artık uygun olmadığı, fakat karşımızdaki zorluklarla mücadele edebilmemizi sağlayacak yöntemlerin ve yeni koşullara uygun yeni yaşam kiplerinin henüz icat edilip yerine konmadığı ve uygulamaya geçilmediği bir dönemde- bulunduğumuz gün geçtikçe daha çok düşünmeye başladım”. Bauman, değişimin modern dünyada giderek daha hızlı gerçekleştiğine dikkat çekerek günümüz modern toplumlarını değişken karakteri yüzünden bu toplumların “akışkan” aşamada olduğunu ileri sürüyor. Marx’ın ünlü “Katı olan her şey buharlaşıyor.” aforizması yerine katı olan her şeyin buharlaşmadığını akışkanlaştığını ileri sürüyor.

<sup>3</sup> Makalede alan literatürünü takip etmek amacıyla öncelikle dijital sinema teorisi olarak bahsedilecek daha sonra bu durum akışkan sinema olarak adlandırılacaktır.

<sup>4</sup> Makalede Bauman tüm yönleriyle incelenmeyecek; konu bağlamında akışkan modernite üzerinde durulacaktır.

Günümüz toplumlarının daima hareket halinde olmalarına karşılık kesinlik ve sınırlardan yoksun olduklarını, bunun yerini esneklik ve belirsizliğin aldığını ifade ediyor. Bunu iki temel değişkenle açıklıyor: Birincisi, toplumsal biçimlerin yenilerinin oluşmasından daha büyük hızla çözümlediklerini belirtiyor. İkinci olarak politika (bireysel ve kamusal çıkara dayalı olarak yerel) ile iktidarın (küresel ve sınırötesi) birbirinden ayrıldığını ileri sürüyor (Bauman ve Lyon, 2013:7-15). Akışkanlıkta hız ve zamanın önem kazanırken her türlü sınır belirsizleşmekte (mekân, coğrafya, toplumsal kurumlar vd.), daha esnek ve kararsız olmaktadır.

Akışkan moderniteyi anlayabilmek için Bauman'ın akışkan kavramına yüklediği özellikleri iyi anlamak gerekir. Bauman (2017a:26), akışkanların özelliklerini özetle şöyle ifade etmektedir:

*Sıvıların katılar gibi belli bir şekli yoktur. Deyim yerindeyse, ne mekânsal ne de zamansal olarak sabit bir konumları vardır. Katılar belirgin mekânsal boyutlara sahiptir fakat zamanın (akışına karşı koyarak veya geçişini önemsizleştirerek) etkisini nötralize ederler; dolayısıyla katılar için zaman boyutunun önemi yoktur. Oysa akışkanlar, belli bir şekli uzun zaman koruyamazlar; her an şekil değiştirmeye hazırdırlar. Dolayısıyla akışkanlarda önemli olan, boşlukta kapladıkları yerden çok, zamanın akışıdır. Evet, boşlukta bir yer kaplarlar fakat bu durum geçicidir, 'her an' değişebilir. Katılar, bir anlamda, zaman boyutunu ortadan kaldırır, oysa sıvılar için asıl önemli olan şey, zamandır. Katıları tanımlarken zaman boyutunu yok sayabiliriz; akışkanları tanımlarken ise, zaman boyutunu konu dışında tutmak yapılacak en ciddi hatalardan biri olur. Akışkanları tanımlamak fotoğraf çekmek gibidir ve çerçevenin alt kısmında hep bir tarih ve zaman bilgisi olması gerekir.*

Bauman'ın katı olarak ifade ettiği şey modernitedir. Akışkan ise modernite sonrasında karşılık gelmektedir ve bu yüzden Bauman tarafından akışkan modernite olarak yorumlanır. Katılık ağırlık, hareketsizlik, yerleşiklik, göreceli istikrar ile betimlenirken; akışkanlık ise hız, hareketlilik ve dinamizm ile karakterize edilmektedir. Bu durumun insanları şimdinin eğilimlerine uygun olarak tüketmeye ve üretmeye zorladığı da açıktır. "Akışkanlaştırıcı" sınıvlaştırıcı güçler, 'sistem'den 'toplum'a, 'politika'dan '(gündelik) yaşam politikaları'na yönelmiş- ya da toplumsal bir aradalığın 'makro' dünyasından çıkarak 'mikro' dünyasına inmiştir" (2017a:32). O mikro alanlardan biri olarak dijital sinemayı yorumlayabiliriz. Bunun için önce sinema teorisinin genel akslarına bakmakta fayda vardır.

## **Sinemanın Dijital Dönemeci: Akışkan Sinema Teorisine Doğru**

### ***Klasik Sinema Teorisinden Film Çalışmalarına***

Dijital sinema teorisini tartışmadan önce tarihsel perspektif ışığında klasik sinema teorisinin üç ana aksından kısaca bahsetmek gerekir; çünkü Rodowick'in (2007) belirttiği gibi dijital sinema döneminde Bazin'in "Sinema Nedir?" sorusu yerini, "Sinema Neydi?" sorusuna bırakmıştır. Klasik sinema teorisini özetleyen üç aks gerçekçi (pencere), biçimci (çerçeve) ve psikanalitik (ayna) yaklaşımlardan oluşur (Andrew, 1984; Elsaesser ve Hagener, 2011).

Gerçekçi kuramcılar (Bazin,1993; Kracauer,2012) sinemanın fotoğrafik özelliğine<sup>5</sup>, gerçekliğin, doğanın, yaşamın rastgele sabitlenmesine, kaydedilmesine ve yeniden üretme becerisine odaklanırlar<sup>6</sup>. Bazin'e göre sinemanın hammaddesi gerçeklik değil, gerçekliğin bıraktığı izdir (Büker, 1989:20). Sinemanın gerçekliği "kesinlikle konunun gerçekçiliği ya da dışavurumun gerçekçiliği değildir, bunun yerine uzamın gerçekçiliğidir, onsuz hareket eden imgeler sinemayı oluşturamaz" (Bazin, 2011:112). Gerçekçiler için özellikle de Bazin için derinlemesine görüntü/ alan derinliği ve uzun çekim gerçekliği yakalayan unsurlar olarak önemlidir. Böylece sinema nesnelere gizli anlamı ortaya çıkarırken duygularla anlayamadığımız gerçekliği verir. Bazin, bu doğrultuda *Ladri Di Biciclette'm* (*Bisiklet Hırsızları*, Vittorio De Sica, 1948), *Roma, Citta Aperta'yi* (*Roma Açık Şehir*, Roberto Rossellini,1945) ve *Citizen Kane'i* (*Yurttaş Kane*, Orson Welles,1948) önemser. Biçimciler (Arnheim, Eisenstein, Balazs gibi) sinemanın gerçeklikten uzaklaştıkça sanat olduğunu düşünürler. Biçimcilere göre derinlik, üçüncü boyutun, rengin, sesin yokluğu, ayrıntı çekimin önemi ve kurgunun yaratıcı imkânları sinemanın sanat olmasındaki temel belirleyicilerdir. Sinema kuramındaki bu iki temel yaklaşım Bordwell'e (1985:205-233) göre, anlatımsal yelpazenin bir uçunda objektif anlatımı tercih edenler ile diğer uçunda öznel anlatıdan yararlanan yönetmenlerin varlığını gösterir. Bu iki temel aksın sonrasında Althusser, Metz, Freud ve Lacan okumalarından gelişen psikanalitik film kuramı (Metz, Baudry) ayna metaforu ile açıklanır. Arzu, bakış, seyircinin perdeyle arasındaki psişik ve ideolojik ilişki, aygıt kuramı ve özne konumlandırması ayna metaforunun izlekleri olur.

Bu üç temel aks Bordwell'in genel olarak tanımladığı "Büyük Teori"yi (Grand Theory) oluştursa da 1960'ların ortalarından 1980'lerin sonlarına dek 20 yılı aşkın bir sürede sinemada kuramsallaştırmanın gerçekleştiği her şey Büyük Teori olarak tanımlanır. Bordwell (1996:3-37) Büyük Teori kapsamı içinde Althusserci Marksizm'in, Lacancı psikanalizin, Metzci göstergebilimin ve metinsel analizlerin etkili olduğuna dikkat çeker. Böylelikle Bordwell, Büyük Teori'yi özne konum teorisi ile kültürelcilik yaklaşımının birleşimi olarak görür. Bu dönem Barthes, Lacan, Derrida, Foucault gibi düşünürlerin Anglo-Amerikan entelektüel yaşamda genel olarak etkisinin yaygınlaşması ile çakışır. Büyük anlatıların, ideolojilerin, tarihin sonunun geldiği tartışılırken; sinemada da Post-Teoriden (Bordwell ve Carol, 1996 ) bahsedilmeye başlanır. Sinema teorisi yerini sinema çalışmalarına bırakır. Bu süreçte, geniş çaplı, her şeyi açıklayan büyük, bütüncül kuramların yerini filmler hakkında bir dizi düşünme pratiği sağlayan aydınlatıcı film çalışmaları alır (Bordwell, 1996; Carroll, 1996). Rodowick (2007:3), "film teorisinin zor zamanlara düştüğü bir dünyada... ne olmuş yani film kayboluyorsa sinema çalışmaları olabilir mi?" diye sorar ve buna sinema teorisinin yanıt vereceğini belirtir. Sinema kuramı sinema çalışmalarına evrilirken teori de yerini yoruma bırakmaya başlar.

### ***Akışkan Sinema Teorisine Doğru***

Dijital teorinin temel tartışma noktalarını objektif önü gerçeklik kaydının yitimi oluşturur. Bugün sinemada görüntü tamamen bilgisayar ortamında üretilebilmektir ya da

<sup>5</sup> Fotoğrafın gerçeklikle ilişkisine dair Bazin ve Barthes yorumları için bakınız Mulvey (2012).

<sup>6</sup> Gerçekçi kuram ve Bazin ile ilgili tartışmalara "akışkan dönemde klasik sinema teorisi ile yüzleşme" başlıklı bölümünde yeniden ele alınacaktır.

kamera ile çekilmiş görüntüler üzerine bilgisayarda yaratılmış görüntüler bindirilebilmektedir veya kamera görüntüsü üzerinde çok farklı değişiklikler (eklemeler, çıkarmalar, renk değiştirmeler vb.) yapılabilmektedir.<sup>7</sup> Günümüz sinemasının bir anlamda post-produksiyon sürecinde dijital uygulamalardan kaçması (VFX/CGI gibi) neredeyse mümkün değildir. Tüm tartışmalar da bu eksen üzerinde yapılanmaktadır. Çünkü gerçeklikle kurduğumuz ilişki değişmektedir, ancak dijital sinema bunu aşan yeni fırsatlar yaratmaktadır. Bu sinemanın dijital dönemecidir. Sinema ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi felsefik bir düzlemde sorgulayan ve sinemanın gerçekliğe hapsedilmesine karşı çıkan Frampton, perdede gördüğümüz doğa, karakter, vb.'lerini gerçek olarak değil film evreninin bir parçası olarak görür. "Bu yeni imajların (fotoğraf ve bilgisayar ürünü imajların birleşiminin) ortaya çıkmasıyla birlikte çağdaş sinema bir değişim geçiriyor ve etkisi bakımından neredeyse sinemanın icadı kadar büyük bir değişim bu." (Frampton,2012:316). Fakat tepkiler de gelmeye başlar. Friedberg (2000:439), milenyum ile birlikte teknolojik değişimin, sinemanın kimliğini dramatik bir şekilde dönüştürerek onun ölümüne neden olduğunu ileri sürer. Büyük perdeli salonların yerini ev sineması, kaset ve DVD teknolojisi alır. Sinema, televizyon ve bilgisayar arasındaki yondeşme sonrasında gelişen multimedia uygulamaları, CGI ve yeni izleme pratiklerinin sinemanın kendine has özelliklerini yitirmesine neden olduğunu ileri sürer. Belton (2002) ise önce dijital sinemayı, "yanlış bir devrim" olarak tanımlar; sonra da sinemanın ölümünü ilan eder (Belton, 2014). Belton (2002:105), *Star Wars: Episode I - The Phantom Menace* (Yıldız Savaşları: Bölüm I- Gizli Tehlike, George Lukacs,1999) "yaklaşık 2,200 adet dijital çekimin, filmin yüzde 90'ını oluşturduğunu belirterek "sinemada eğer bu gerçek bir devrim değilse, tam olarak nedir bu? Ne oluyor?" diye sorar. Belton için dijitalleşme ticari kaygılarla yapılan ve yönetmenlerin düşlerini gerçekleştirmelerini denedikleri bir uğraştır. Bazin'den hareketle ("sinemanın hammaddesinin gerçekliğin kendisi değil, onun selüloit üzerine bıraktığı izler olduğu") sinemayı gerçeğin sanatı olarak ele alır ve burada peliküle önem verir. CGI ile yapılan dijital görüntünün bir belirtisinin (index) olmadığını belirtir. Ayrıca aygıt teorisinden hareketle sinemanın büyük muhteşem sinema salonlarından tabletleri, akıllı telefonları içeren bir şeye dönüşmesini onun ölümü olarak vurgular.

### *Elastik Gerçeklik*

Oysa dijital dönüş bir kere başlamıştır ve farklı yaratıcılar elinde yeni anlatılara fırsatlar tanımaktadır. Dolayısıyla da onun teorik olarak da farklı okunması gerekmektedir. Bu farklı okumalardan ilki, Manovich'in elastik gerçeklik kavramıdır. Manovich (1995, s:8), sinemanın dijitalleşmesine bağlı olarak fotoğrafik gerçekliğin ötesinde bilgisayar programlarına bağlı olarak sayısal olarak transforme edilebilir bir gerçekliğe ulaştığımızıza dikkat çeker: Bu elastik gerçekliktir (elastic reality). Artık görüntü objektif önü gerçekliği kaydetmekten öte bilgisayarda istenildiği gibi düzenlenebilen, renklendirilebilen, eğilip bükülebilen elastik görsel bir gerçeklik aşamasına geçmiştir. "Bir bilgisayar film her karesini piksel olarak düzenlediğinden, bütün bir filmin her pikseli yatay, dikey ve zamansal konumuna bağlı olarak renge dönüştürülmüş bir işlev olarak tanımlanabilir... Bir bilgisayar için bir film,

<sup>7</sup> Sinemanın dönüşümünü, dijital sinemanın gelişimini Hollywood üzerinden okumak için *Side By Side* (Christopher Kenneally, 2012) adlı belgesel filmine bakılabilir.

'çekim', 'anlatı', 'aktörler' vb. gibi biçimlendirilmiş bir şey yerine zamanla değişen renklerin soyut bir düzenidir" (Manovich 2001: 302). Dijital verinin değişebilir olması, sinemanın doküman olarak gerçeklik değerini de değiştirmiştir. Sinemanın kimliği değişime uğramış, foto realistik sahneler bilgisayar yazılımları ile oluşturulmaya başlanmıştır. Burada görsel efektler (VFX) ve bilgisayarda oluşturulmuş görüntü (CGI, computer graphics imaging) temel belirleyici olarak karşımıza çıkmaktadır. *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) erken tarihli bir yol göstericidir: Tarihi kişiliklere ait arşiv görüntülerinden siyasi kişiliklerin kesilerek filmin kahramanı ile aynı görüntü çerçevesinde birleştirilmesi (compositing); kalabalık sahnelerin oluşturulması vb. gibi örneklerle CGI'nin ve sinemanın gideceği yönü göstermektedir. Dijitalleşmenin ilk yıllarında Manovich dijitalin, sinemayı gerçeğe daha fazla ittiğini belirtir. Hatta dijital görüntü gerçeklik hissini oluşturmak için pelikülü taklit eder. Dijital olarak oluşturulmuş görüntü üzerinde pelikülde görebileceğimiz toz, çizik gibi unsurlar eklenir. Ancak dijital gelişim ilerleyen süreçte sinemayı neredeyse animasyona/canlandırmaya yaklaştıracak ve bir ara yüze (Manovich, 1997) dönüştürecektir. Bu süreçte sinemanın yeniden tanımlandığını belirterek şu formülasyonu oluşturur: "dijital sinema= gerçek materyaller+ boyama+ görüntü işleme (image processing) + birleştirme (compositing) + 2 boyutlu bilgisayarlı animasyonu + 3 boyutlu bilgisayar animasyonu". Vertov'a göndermede bulunarak artık sinemanın "sine-göz" değil "sine- fırça" olduğunu belirtir. (Manovich, 2010: 249-252).

### *Algısal Gerçeklik*

Dijital sinema kavramsallaştırılmasında önemli ikinci kavram Prince (1996) tarafından getirilir: algısal gerçeklik (perceptual realism). Dijital görüntüleme, bir yandan gerçekçi bir aydınlatma ve yüzey dokusu ayrıntılarıyla fotoğrafik gerçeklikte görüntüler oluşturabilirken aynı zamanda fiziksel nesnelere, belirti (index) referans gücünü alaya alan karikatür benzeri yollarla bükebilir, bükerken de çarpıtabilir. *The Abyss* (James Cameron, 1989), *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1991) , *Terminator 2* (James Cameron, 1991) ve *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) örnekleri üzerinden algısal gerçekliği betimler ve sinema kuramı için yeni bir eşik olarak değerlendirir. *Jurassic Park*'ın dinazorları ile *Terminator*'ın gerçek dünyada varolamayacak temsili karakterleri algısal gerçekliği inşa eder ve seyircinin üç boyutlu uzayın görsel- işitsel deneyimine seslenir. Böylece gerçek dışı görüntüler, göndergesi hayali olan görüntüler algısal gerçeklikte var olur. Belton'a göre "algısal olarak gerçekçi bir görüntü, görünüşün üç boyutlu uzayda görsel-işitsel deneyimine yapısal olarak karşılık gelen görüntüdür". Dolayısıyla, " algısal gerçekçilik, imge veya film ile seyirci arasındaki bir ilişkiyi belirtir ve hem gerçekdışı görüntüleri hem de referans açısından gerçekçi olanları kapsayabilir. Bu nedenle, gerçekdışı görüntüler kurgusal olarak algılanabilir ancak algısal olarak gerçekçi olabilir" (Prince, 1996:32). Prince, dijital görüntülemenin sadece sinema deneyiminin yeni alanını değil, teori için de yeni bir eşiği temsil ettiğine dikkat çeker. Prince (2004), sinemadaki dijital dönüşümün sinemanın medium'un tarihinde ilk kez olarak filmsel yapıtlardan kaynaklanarak hareketli görüntünün görsel özelliklerinin ve buna bağlı olarak da izleyicinin sinemanın doğası hakkındaki algısal anlayışının değiştiğini ileri sürer.

Sinemada elektroniğe dayalı görsel efektlerin tarihi 70'li yılların başına kadar götürülse de asıl ivme *Star Wars* serisi (*Yıldız Savaşları*, George Lukacs), *The Abbys* (James Cameron, 1989) ve sonrasındaki CGI uygulamaları ile gerçekleşmiştir. Görsel efektler (VFX) ve bilgisayarda yaratılmış görüntüler (CGI) daha çok popüler sinemanın (Purse, 2013) ilgi alanıymış gibi görünse de sinema anlatısındaki yeri ve işlevlerini daha iyi anlamak için Whissel'in çalışmasına başvurulabilir. Whissel (2014), 1989 ile 2011 yılları arasındaki aksiyon filmlerinde belirgin şekilde görülen dört çeşit dijital efekt amblemi (digital effects emblems) saptar. Whissel, bu kavramı, bir filmin ana teması, kavramları ve anlatısı için çarpıcı ve bazen alegorik bir ifade veren bir görsel efektler olarak tanımlar. Birincisi, perdenin dikey eksenini boyunca karakterlerin hareketine dayanan ve yerçekimine meydan okuma hareketi olarak algılanan "yeni dikeylik" (new verticality). *Matrix Trilogy* (*Matrix Üçlemesi*, Wachowski kardeşler, 1999-2003), *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Kaplan ve Ejderha, Ang Lee, 2000), *Hero* (Kahraman, Zhang Yimou, 2002) ve *Avatar* (James Cameron, 2009) filmlerindeki karşılıklı dövüş sahnelerinde olduğu gibi. İkincisi, sinemada en çok kullanılan görsel efektlerden biri olan büyük kalabalıkların yaratımını sağlayan *Forrest Gump*'ta (Zemeckis, 1994) seyirci ve eylemcileri, *The Lord of the Rings: The Two Towers* (*Yüzüklerin Efendisi: İki Kule*, Peter Jackson, 2002) ve *Starship Troopers* (*Yıldız Gemisi Askerleri*, Paul Verhoeven, 1997) gibi filmlerde askeri ordu veya yaratıkların ordularını oluşturan "dijital kalabalık"dır (digital multitude). Üçüncüsü, *The Lord of the Rings*'de (*Yüzüklerin Efendisi*, Peter Jackson, 2001) Gollum'da gördüğümüz 'dijital yaratık'tır (digital creature). Dördüncü ise *Terminator 2: Judgment Day*'de (*Terminator 2: Kıyamet Günü*, James Cameron, 1991) çıkan akışkan-metal android tarafından örneklenen "dijital şekillendirme"dir (digital morph). Whissel, efekt amblemlerinin çoğu zaman söylenildiği gibi anlatı akışını bozduğu veya durdurduğu ya da anlatı, öykü veya karakter gelişimine çok az veya hiç katkıda bulunmadıkları yorumuna karşılık CGI'nin, ortaya çıktıkları filmlerin temel temalarını, endişelerini ve arzularını çarpıcı bir biçimde gerçekleştirdiklerini ileri sürer. Aynı zamanda bu filmler tüm bilgisayarda yaratılmış görüntülerine rağmen Hollywood anlatısının ve stiline tüm özelliklerini içerirler.

### **Sinema 3.0**

Daly (2010), sinemanın anlatımda giderek interaktif olan yeni gelişmelere olanak tanıyan, ağa açık, metinlerarası bir alanda bulunan yeni medya özelliklerini benimsediğine dikkat çeker. Dijital sinema teorisinin ilgi odağında artık etkileşimsellik de (interactivite) vardır. Daly (2010:81) Deleuze'ün hareket ve zaman imgesinden yola çıkan Sinema 2 yerine, sinemanın etkileşimli bir hal alarak, yeni medya ve metinlerarasılıkla birlikte kullanıcının/seyircinin sinemasına dönüştüğü Sinema 3.0'ı ileri sürer. Etkileşimi dijital medyanın doğal bir sonucu olarak gören Daly, izleyicinin artık pasif bir konumda olmadığını belirtir. Ancak klasik izleyicinin kaybolmasıyla birlikte gösterinin oyuna dönüştüğünü de vurgular. "Sinema 3.0'da, bir film artık tutarlı, değişmeyen bir sanat eseri olarak değil; bunun yerine çapraz medya etkileşimi dünyasında yer alan ve bu keyfin bir parçası olarak, kullanıcı katılımı şeklinde etkileşimi gerektiren yeni anlatım biçimlerini mümkün kılıyor" (Daly, 2010:82). Böylece Sinema 3.0'ın temel özelliği izleyiciyi işe koyarak aktif hale getirmesidir. Rodowick (2007:177), sayısal elektronik imge ile "seyircinin artık kaçınılmaz zaman akışına neden olan pasif bir görüntüleyici değil, daha ziyade seyir ve okumanın yanı sıra sürükleyici

görüntüleme ve etkin kontrol" arasında dönüşümlü olduğunu açıklar. Kracauer ve Benjamin'in sinemanın modern toplumun şoklarını taklit ederek kitleleri yatıştırmasına vurgu yapan görüşlerinden hareketle benzer şekilde, çağdaş Sinema 3.0'ın ortaya çıkan dijital toplumun günlük şoklarını taklit ettiğini iddia eder. Daly, bir yandan Elsaesser'ın "akıl oyunları" yaklaşımının bir eğilim olarak film anlatısında önem kazandığına dikkat çekerken, aynı zamanda dijital alanda arayüz uygulamalarına dayanan Manovich'in database/soft sinemasını Sinema 3.0'ın içinde değerlendirir.<sup>8</sup>

### *Akışkan dönemde klasik sinema teorisi ile yüzleşme: yeni olan ne?*

Dijital sinema elastik ve algısal gerçeklik yaklaşımlarıyla ilerlese de sinema teorisi açısından klasik sinema teorisiyle ve özellikle de Bazin ile yüzleşmesi gerekir. Bu yüzleşme yalnızca dijital sinema için değil genel olarak sinema teorisi içinde önemli bir düğüm noktasını oluşturur. Bu bağlamda bir noktayı açıklığa kavuşturmak gerekir: Bazin'in sinematik gerçeklik teorisi, fotoğrafik - belirtisel gösterge (index) yaklaşımını içermez (Morgan, 2006). Bazin, sinemanın hammaddesinin gerçekliğin kendisi değil, onun selüloit üzerine bıraktığı izler olduğunu vurgular. Fotoğrafik - belirtisel gösterge (index), daha çok Wollen'ın (2004:112) Bazin okuması sırasında Pierce ile ilişkilendirmesi sonucu karşımıza çıkar ve bundan sonraki kuramsal çalışmalarda belirleyici olur. Sanal olarak her görüntünün mümkün olduğu dijital görüntü üretimi egemenliğiyle, Mitchell'e göre "görüntülerin katı maddeyle olan bağlantısı zayıflamıştır. Görüntüler artık görsel doğru olarak garantilenemez" (aktaran Stam, 2014:327). Dijital sinema teorisine getirilen eleştiriler de bu hat üzerinden ilerler. Dijital görüntü "Bazinci görüntünün deontolojikleşmesine yol açar" (Stam,2014: 327) görüşü neredeyse genel bir eğilimi ifade eder. Buradaki temel sorun ve de sinemanın ontolojisini yok eden şey, fotoğraf ve sinema kamerası merceğinden yansıyan ışık ve fotokimyasal işlemler sonucu belli bir mekânın zamansal kaydının dijitalleşme sonucu ortadan kalkmasıdır. Dijitalleşme aynı zamanda sinemanın hareketsiz görüntülerden oluşan hareketi yeniden oluşturma yetisini de yok etmiştir. Dijital görüntü özellikle de tartışmalarının kaynağını oluşturan CGI, bilgisayar kodlarından oluşan bir soyutlama olarak gelişmiştir. Dolayısıyla da eleştirilerin yoğunlaştığı nokta, bilgisayar tarafından üretilmiş görüntüler (CGI) nedeniyle sinemanın ve fotoğrafın zamanın bir kopyası olma özelliğini yitirmesidir.

Dijital görüntülemeye gerçeklik üzerinden farklı tartışmalar yapılmıştır (Rodowick, 2001; Gunning, 2007; Morgan, 2006; Giralt, 2010 gibi). Bu eleştiriler içinde en sert eleştiri Giralt (2010:3-16) tarafından yapılır. Giralt, dijitalin sınır tanımadığına dikkat çekerek bugünün gerçekliğinde endişenin söz konusu olduğunu ileri sürer. Dijitalleşmeyle birlikte artık gerçeklik, kamera merceği tarafından mümkün olan en saf şekilde yakalanacak bir şey değil, yerine inşa edilmesi gereken bir şey olarak görülür. Dijital soyutlama (yani ikilik rakam kodu, 1 ve 0), Bazin'in imge ile gerçek arasındaki ayrılmaz bağdan kurtulmakla kalmayıp aynı zamanda Bazin'in fotoğraf görüntüsünü işlenecek hammadde haline getirir. Giralt (2010:3), bu yeni yönelime ilişkin "gerçekten, gerçek ile ilgilidir mi?" sorusunu sorar. Bu yeni yönelimin tekniğin hâkimiyetiyle ortaya çıkarttığı temsili gerçekliği, güvenilmez bir gerçek olarak görür.

<sup>8</sup> Son dönemde yaygınlaşmaya başlayan 360 derece sanal gerçeklik gibi yeni yapım pratikleri ayrı bir yazının konusunu hak ediyor.



Giralt, dijital sinemada CGI ile yaratılan görüntülerin amaçlanmış bir gerçeklik oluşturduğunu, bunu da subjektif bir gerçeklik olarak belirtir. CGI'nin ilk örneklerinin *Terminator*, *Forrest Gump*, *Jurassic Park* gibi filmlerin gerçeklik karşısında bir temel oluşturdukları savına karşılık, son dönem yapılan *The Water Horse (Su Atı, Jay Russell, 2007)*, *The Golden Compass (Altın Pusula, Chris Weitz, 2007)* ve *Spiderwick Chronicles (Spiderwicks Günlükleri, Mark Waters, 2008)* gibi filmlerin ise nesnel aşkın gerçekliğe hiçbir yer bırakmadığını ileri sürer. Oysa bilgisayar görüntüsünü oluşturan uygulayıcı/sanatçı da oluşturduğu görüntüyü fotoğrafın ve sinemanın yüz yılı aşan birikimi üzerinde yapılandırmaktadır. Dijital sinema, belli bir zaman diliminde bir mekânı kayıt etmese de bu kayıtın oluşturduğu teknik ve estetik prensipler (kompozisyon düzenleme, mizansen oluşturma, kamera hareketleri, aydınlatma ve ses kullanarak hikâyeleri anlatma) ışığında görüntüsünü inşa etmektedir. Dijital görüntüleri, herhangi bir maddi varlık içermedikleri için gerçek dışı kabul edebilir miyiz? Giralt'ın (2010:15) belirttiği gibi, "ne fotoğrafik belirtisel göstergesel (indexical) ne de fotoğrafik belirtisel göstergesel olmayan (non-indexical) görüntü gerçekliğin gerçek temsilidir. Temsil ettikleri gerçek ile izleyici arasında aracı medyadır. Aracı bir medium olarak gerçeklik hakkında bilgi vermezler; aksine, duygular uyandırıyorlar". Bilgisayar tarafından oluşturulan ya da fotoğrafik görüntü ile bilgisayar görüntüsünün birlikte işlenmesi ile oluşturulan görüntü imkânsızın illüzyonist temsiline bağlı bir gerçeklik yaratır ki, o da şimdiye kadar olduğundan daha şeffaf bir gerçeklik üretir; o *süper gerçekliktir* (Derlay, 2000:115). Bu bağlamda dijital sinema ve gerçeklik ilişkisi açısından Rogers'ın (2012:232) gerçekliğin zayıflamasından öte algının ve dünyanın arasındaki değişen ilişki hakkında yaratılan endişeye dikkat çeken yorumu önemlidir. Andrew Niccol'un *S1MØNE<sup>9</sup>* (2002) filmi, dijital sinemanın gelebileceği noktaları göstermesi açısından oldukça anlamlıdır. Seyirciler, sanal oyuncu (synthespian/virtual actor) *S1MØNE* (Simülasyon One) ile duygulanıp, ağlamaktadırlar. Sanal oyuncu üzerinden filmini yapan yönetmen Taransky, kahramanının sanal oyuncu olduğuna kimseyi ikna edemez. "*S1MØNE*'un gerçekliğini pekiştirmek için bir başka sanal oyuncu daha yaratılır. Gerçeklik, sanal ortamın varlığına bağlı kalır." (Erkılıç ve Duruel Erkılıç, 2007). Sinema, pelikülden dijital dönüş eşiğini aşar; kapı dijitalle doğru aralanır bir kere. Sinema teorisi açısından dijital sinema, "'dünya üzerindeki bir pencere', gerçekliğe açılan bir 'arayüz' değil, gerçekliğin yüzünün kendisi vardır. Dijital sinema, geleceği başlatmanın yanında ayrıca sinemanın geçmişine de yeni bir erişim yolu sağlamaktadır" (Elsaesser ve Hagener,2011:314). Elsaesser ve Hagener, klasik sinema teorisinin pencere ve çerçeve karşıtlığını dijital sinema döneminde geçersiz olduğunu ve zaman ve mekân boyutlarının tutulduğu bir kapı olarak pencere ve çerçevenin Frieldberg'ten hareketle "kişiye 'burası'nı ve 'ben'i 'orası'ndan ve 'sen'den ayırt etme imkânını verdiğini" ileri sürerler. Bu açıdan fotoğrafik görüntü ve gerçeklik sorunsalında pencere ve çerçeve, dijital sinemada hem anlamını ve kapsamını değiştirmekte hem de onunla yeniden canlılık kazanmaktadır" (Elsaesser ve Hagener, 2011:319).

<sup>9</sup> Hollywood sinemasındaki sanal aktörlerin film yapımcılarını, aktörleri ve izleyicileri nasıl etkileyeceği ve bu konudaki felsefik tartışmalar için bakınız Matrix (2006).

Cassetti (2011:95-96), sinemanın fotoğraftan dijital geçişini dikişli (suture) gerçekliğin oluşturduğu bir söylem olarak ele alır ve dijital görüntüler ile Bazin ilişkiselliğini dijitalleşmenin getirdiği fırsatları dikkate alarak dört noktada toplar. Birincisi, sinema teorisi, sinemanın yalnızca fiziksel dünyanın doğrudan bir kaydı olarak değil, aynı zamanda gerçeklik izlenimi yaratma kapasitesine de dikkat çeker. Bu açıdan, “fotoğrafik belirtisel göstergeselden öteye” (“beyond indexicality”) geçme girişimlerini yeniden değerlendirmek önemlidir; sinematik gerçekçilik yalnızca film şeridindeki nesnelere tarafından bırakılan bir “iz”e bağlı değildir. İkincisi, gerçeklik izlenimi, izleyicinin yaşadığı bir duygu değil: filmin tarih boyunca kazandığı bir dizi söylemsel uygulamayla tetiklenen bir etkidir. Üçüncüsü, gerçekte bir izlenimin suture (dikiş) kavramından hareketle, gerçekçi ipuçlarının söylemin içinde başarılı dikişler yaratarak hayali söylemsel tutarlılıkla gerçekliğin yeniden kurulmasını sağlayan bir bağ aracılığıyla oluşturulmuştur. Dördüncüsü, ampirik gerçeklikle varoluşsal bir bağın bulunmaması -fotoğrafik belirtisel göstergeselin bulunmaması- (absence of indexicality) dikiş olarak işlev görecektir uygun ipuçlarının varlığı ile telafi edilebilir. “Dijital sinema, animasyon statüsüne mahkûm değildir; kaderi yalnızca göstericisinin doğasına değil, daha çok söylemsel uygulamalarının toplamına dayanır. (96)” Elsaesser ve Hagener, “pencere/çerçeve”nin dijital sinema için kavramsallaştırmasını portal ve segment olarak işlevlendirirler. Dijital sinema teorisi, Rodowick’in (2007) işaret ettiği gibi teorik bir boşlukta doğmaz. Kendisinden önce 20. yüzyılda gelişen klasik sinema teorisi üzerine yeni bir sayfa açılır: hem onunla hesaplaşır hem de onun birikim üzerinden yeni patikalar oluşturur ama Cassetti’nin (2011) de belirttiği gibi çok daha fazla araştırmaya ihtiyaç duyan bir alan olarak karşımıza çıkar. Sinemayı felsefi bir düşünsel alan olarak inceleyen Frampton (2012:315) bu yeni dijital durumu şöyle yorumlamaktadır.

*Kaydedilmiş sinemayla dijital efektlerin harmanlanması da yeni bir akışkan film-düşünme biçimini haber veriyor... Bu yeni, işlenebilir, canlandırılabilir, akışkan imaj sinemacıların kurmacalarının kaydedilmiş gerçekliği değiştirmesini, hatta araya tamamen animasyon olan ‘gerçek’ sahneler eklemelerini olanaklı kılıyor... Dijital efektlerin filmin estetiğini ve anlatısını desteklemek için bu incelikli kullanımı, yeni akışkan sinemanın en ilginç yönlerinden biridir. Burada söz konusu olan ‘tam anlamıyla’ yeni dünyalar yaratma değil, daha ziyade gerçek dünya imajımızı (gerçek dünyayı görme biçimimizi) yenileme meselesidir.*

Frampton’un (2012) yaklaşımı dijital sinemayı ve dijital film teorisini akışkan sinema olarak adlandırarak, hem yalnızca popüler filmler üzerinden yapılan bir okuma olmaktan çıkartır hem de yaratıcı sinemacıların tahayyüllerini gerçekleştireceği ve yeni görme biçimlerini sağlayacak yeni bir alan olarak inşa etmemize kapı aralar. Bauman, Tester ile söyleşisinde akışkan modernite kavramını neden tercih ettiğini açıklarken “bana öyle geliyor ki kavram süreklilikler kadar değişiklikleri de ‘anamlı kılmaya’ yardımcı” (Bauman ve Tester, 2017:117) olduğunu belirtir. Akışkan sinema teorisi, kendisinden önce gelen klasik sinema teorisini ve bundan sonra gelişecek olan teoriler arasında süreklilikler kadar değişiklikleri de anlamlı kılacak.

### *Sonuç: yeni akışkan sinema*

Bauman, modern sonrası küreselleşmeyi ve neo-liberalizm politikalarını içeren dönemin toplumsal, siyasal ve ekonomik özelliklerini akışkanlık kavramı ile açıklarken hız, esnekliğe, sınırların ve keskinliğin yitimine vurgu yapar. Küreselleşmenin önemli unsurlarından biri olan dijital teknoloji, 1 ve 0'lardan oluşan ikili kodlama yapısıyla Bauman'ın belirttiği hız ve esnekliğe sahiptir. Dolayısıyla sinemadaki iki temel üretim tarzını (konvansiyonel ve dijital), Bauman'ın işaret ettiği ayrımlar üzerinden okumak mümkündür. Bauman'dan hareketle pelikül katı, dijitali akışkan olarak konumlayabiliriz. Belirli ısı ve nem koşulları altında pelikül yüz yıl görüntüyü koruyabiliyor. Pelikül, "zamana direnen ve zamanın geçişini yok sayan veya zaman içinde değişmeyen" (Bauman, 2107a:27) bir yapıda 20.yüzyılın tarihi olarak karşımıza çıkar. Akışkan dünyada ise dijital görüntünün, 1 ve 0'lardan oluşan yapısı ile her türlü manipülasyona açık hale geldiği ileri sürülür. Ancak, dijital verinin güvenilirliği tartışmalı olarak yorumlansa da bir kere dijital olarak kaydedilen ya da oluşturulan verinin de asla kaybolmayacağı açıktır. Nasıl pelikül yirminci yüzyıla ait ise dijital görüntü de yirmi birinci yüzyıla aittir. Pelikül geçmiş, dijital ise gelecek demektir. Pelikül belleğimiz, tarihimiz olurken, dijital gelecek yeni fırsatlarımızı ima etmektedir. Dijital teknoloji her gün bir önceki teknolojik gelişimi bir daha hiç kullanılmayacakmış gibi yok etmekte, sürekli değişerek yeni olanaklar ve fırsatlar sunmaktadır. Donanım ve yazılım sürekli yenilenmekte ve bir öncekiyle neredeyse uyumsuz olarak gelişmektedir. Pelikülün standartizasyonuna karşılık (format, ekipman, görüntü kalitesi gibi) dijitaldeki sürekli değişim hızı (format, çözünürlük, kodlama (codec),vb. gibi) Bauman'ın belirttiği gibi hep bir "tarih ve zaman bilgisine ihtiyaç duyulmasına" neden olur. Ancak tartışmaların ana kaynağını burası oluşturmaz. Her dönüşüm süreci, sancılı ve belirsizlikler içinde ancak yaratıcı fırsatlara da olanaklar tanıyarak gelişir. Sinemadaki dijital dönüşüm, günümüz yaratıcıları için yeni keşifler vaat etmektedir.

Casetti'nin giriş bölümünde yer verdiğimiz sorusunu yeniden hatırlamak gerekirse "sinemanın gerçekçi doğasının sonu mu - yani bize dünyayı olduğu gibi gösterme yeteneğinin sonu mu- ya da sinema bir anlamda hayatını genişletiyor mu?" Fotoğrafın icadına kadar gerçeklik resim/plastik sanatların sorunu olarak görülüyordu ve fotoğraftan sonra resim sanatsal olarak özgürleşti. Sinemanın icadından sonra gerçekliğin kaydı olarak fotoğraf yerini daha çok hareketli görüntüler aldı. Elektronik ve video teknolojisinin gelişimi sinema anlatısını ve yapım pratiğini genişletti. Dijitalin gelişmesini de aynı perspektiften görmek gerekir. Yalnızca yirminci yüzyıl perspektifiyle, yirmi birinci yüzyılı okumak mümkün müdür? Şunu da unutmamak gerekir, sinematografi bir icattır ve sinema teknik gelişmelere bağlı olarak anlatısını icra eden bir sanattır. Dijital teknoloji, sinema teorisi açısından gerçekçi yaklaşıma biçimciler cephesinden yeni karşılıklar verdiğini ileri sürmek çok da iddialı olmayacaktır. CGI, artık teknolojiye olan bir hayranlık sonucu yapılan işlemlerin ötesinde sinemada temel bir yapım pratiği ve filmlerde anlamı oluşturan önemli bir kod olarak karşımıza çıkmaktadır. Dijital sinema elastik ve algısal gerçekliğiyle Hollywood anlatımıyla bağımsız yapımlar, tecimsel örnekler ile sanat sineması veya deneysel ile avant-garde filmler arasındaki sınırları da esneterek yeni anlatım biçimlerine, formlarına, stillerine ve melez yaklaşımlara olanak tanımaktadır. Seyirciler açısından fotoğrafik gerçekliğin nerede bittiği ve

dijital görüntünün bir anlamda da simülasyonun nerede başladığını belirlemek imkânsız hale gelmiş olabilir, fakat günümüz sineması ve seyircisi için bunun “gerçek”ten bir önemi var mıdır? Seyirci hem de yeni bağlamlarda ve yeni ortamlarda sinematografik öykü anlatımı izleme edimini sürdürüyor. Seyirci açısından film perdede oynamaya devam ediyor; üstelik farklı mecralarda da karşısına çıkıyor (nerede ve ne zaman istersen gibi yeni medya uygulamaları ve filmine göre aktif bir şekilde katılarak da). Bu durum yaşadığımız akışkan modernite zamanında kitlelerin dijitalleşme ve yeni medya uygulamalarına çabuk adaptasyonu ile mümkün oluyor. Sinema hızla değişen bu seyirci kitlesini yakalamak zorundaydı ve yakaladı da; sinema teorisi de öyle.

Bu çerçevede dijital dünyada sinema, akışkan sinema ile hayatını genişletmekte, yaratıcı yeni yönetmenlerin elinde gerçekliğe yeni bir bakış açısı getirmektedir. Rogers’ın da (2012:231) vurguladığı gibi peliküle dayalı sinemanın her zaman tartışmalı gerçeklik etkisine karşın dijital teknoloji (bağımsız sinema söylemleri gibi) sinemanın gerçekliğini artırabilecek bir şey olarak değerlendirilebilir. Bauman’ın “akışkan modernite”sinden hareketle ve Manovich’in “elastik gerçeklik” ile Prince’in “algısal gerçeklik” yaklaşımları izinden giderek akışkan sinema ve akışkan film teorisinden söz etmek artık mümkündür. Dolayısıyla günümüz akışkan ortamında, akışkan sinemasının yeni Vertov’ları, Godard’ları olacağı gibi yeni Bazin’leri, Arnheim’ları, Eisenstein’ları da olacak. Şunu da teslim etmek gerekir ki, akışkan film teorisi açısından küçük ama önemli bir patika da aşılmış durumda; gidilecek çok daha uzun yol olsa da.

## Kaynakça

- Andrew, D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*, çev. Z. Atam, İstanbul: Doruk.
- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford University Press.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*, çev. İ. Şener, İstanbul: Doruk.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Z. (2005). *Liquid Life*, Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Z. (2017a). *Akışkan Modernite*, çev. S.O. Çavuş. İstanbul: Can.
- Bauman, Z. (2017b). *Hermenötik ve Sosyal Bilimler*, çev. H. Oruç. İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Z. ve Lyon, D. (2013). *Akışkan Gözettim*, çev. Elçin Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Z. ve Tester, K. (2017). *Zygmunt Bauman ile Söyleşiler*, çev. M. Hazır. Ankara: Heretik.
- Belton, J. (2014). "If Film is Dead What is Cinema", *Screen*, 55(4), s:460-470.
- Belton, J. (2002). "A False Revolution", *October*, 100 (Spring), s:98-114.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Brown, W. (2014). "Digital Cinema", E. Branigan ve W. Buckland, (ed.) *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, Oxon: Routledge, s:138-143.
- Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Vakfı.
- Casetti, F. (2011). "Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital". *October*, Vol. 138, Digital Art (Fall), s: 95-106.
- Daly, K. (2010). "Cinema 3.0: The Interactive-Image", *Cinema Journal*, Vol. 50, No. 1 (Fall), s: 81-98.
- Darley, A. (2000). *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, London: Routledge.
- Erkılıç, H. (2016). "Dijital Sinema: Yapım Pratiği ve Kuramsal tartışmalar Üzerine", Rıdvan Şentürk (der.), *Dijital Sinema*, İstanbul: İnsanart, s:87-110.
- Erkılıç, H. ve Duruel Erkılıç, S. A. (2007). "Dijital Sinema ve Gerçeklik", Can Bilgili, Nesrin Tan Akbuluk (der.), *Medya Eleştirileri 2007 Gerçeğin Dışındakiler*, İstanbul: Beta, s:289-306.
- Matrix, S. E. (2006). "'We're Okay with Fake': Cybercinematography and the Spectre of Virtual Actors in S1MØNE". *New Media & Society*, Vol 1, Issue 2, s:207-228.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi*, çev. C. Soydemir, İstanbul: Metis.
- Friedberg, A. (2000). "The End of Cinema: Multimedia and Technological Change", Christine Gledhill and Linda Williams (der.), *Reinventing Film Studies*, London: Hodder Arnold, s:438-452.

- Giralt, G. F. (2010). "Realism and Realistic Representation in the Digital Age", *Journal of Film and Video*, Vol. 62, No. 3 (Fall 2010), s:3-16
- Gunning, T. (2007). "Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality", *differences*, 18, no1, (Spring), s:29-52.
- Jenkins, H. (1999). "The Work of Theory in the Age of Digital Transformation", Toby Miller ve Robert Stam (der.), *A Companion to Film Theory*, Oxford: Blackwell Publishing, s:234-261.
- Kılıç, L. (2008). *Fotoğrafın ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Dost.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*, çev. Ö. Çelik, İstanbul: Metis.
- Manovich, L. (2010). "Digital Cinema and the History of a Moving Image", Marc Furstenau (der.), *The Film Theory Reader*. London: Routledge, s:245-254.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Massachusetts: MIT Press.
- Manovich, L. (1995). "What is digital cinema?" 12 Mayıs 2005 tarihinde <http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema> adresinden alınmıştır.
- Manovich, L. (1996). "Cinema and Digital Media". 24 Şubat 2006 tarihinde <http://jupiter.ucsd.edu/~manovich/text/digital-cinema-zkm.html> adresinden alınmıştır.
- Manovich, L. (1997). "Cinema as a Cultural Interface". 24 Şubat 2006 tarihinde [http://manovich.net/content/04-projects/020-cinema-as-a-cultural-interface/17\\_article\\_1997.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/020-cinema-as-a-cultural-interface/17_article_1997.pdf) adresinden alınmıştır.
- Minnis, S. (1998). "Digitalization and the Instrumentalist Approach to the Photographic Image," *Iris*, 25 (Spring), s: 49-59.
- Morgan, D. (2006). "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics", *Critical Inquiry* 32, no. 3 (Spring), s: 443-481.
- Mulvey, L. (2012). *Saniyede 24 Kare Ölüm*, çev. S. Dingiloğlu. İstanbul: Doruk.
- Prince, S. (1996). "True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory". *Film Quarterly*, Vol. 49, No. 3 (Spring), s: 27-37.
- Prince, S. (2004). "The Emergence of Filmic Artifacts: Cinema and Cinematography in the Digital Era", *Film Quarterly*, Vol. 57, No. 3 (Spring 2004), s. 24-33.
- Purse, L. (2013). *Digital Imagin in Popular Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rodowick, D.N. (2007). *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rogers, A. (2012). "You Don't So Much Watch It as Download It": Conceptualizations of Digital Spectatorship, *Film History*, Vol. 24, No. 2, (Digital Cinema), s: 221-234.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*, çev. Salman ve Ç. Asatekin, İstanbul: Ayrıntı

Willis, H. (2005). *New Digital Cinema*. London: Wallflower.

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Z. Aracagök ve B. Doğan, İstanbul: Metis.

## Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak Sarmaşık Filminin Rizomatik Yapısı

Meral Özçınar\*

### Özet

*Deleuze Femis Sinema Okulu öğrencilerine verdiği seminere bir soruyla başlar: sinemada fikri olmak ne demek? Eğer sinema yapmak gibi bir niyetimiz varsa, başka bir deyişle fikrimiz varsa bu ne anlama gelir? Sinemada bir fikri olmak ne anlama gelir? Deleuze felsefede, edebiyatta, resimde ve bilimde bir fikre sahip olunabileceğini ancak bu tarz bir fikrin adanmış olduğunu ve bu yönüyle Nietzsche'ci bir şenlik olduğu vurgusunu yapar.*

*Deleuze felsefesi, kavram yaratma üzerine kuruludur. Belirli gelenekler üzerine kurulu dolayısıyla hiyerarşik değil, bu hiyerarşiyi yerle bir eden, kendi kollarından üreyen, çoğalan rizomatik bir yapıya sahiptir. Deleuze felsefesinin çoğulculuğu edebiyat, resim, sanat, sinema gibi farklı alanlarda düşünceler üretmiş, felsefeyle ortak sorular soran diğer alanları birleştirmiştir. Bu nedenle herhangi bir alanda Deleuzyen okuma, Deleuze kavramlarının o alana uygulanmasını değil, o alanla çiftleşip farklı alanlar üreterek çoğalması anlamını taşır.*

*Bu çalışma; Deleuze ve Guattari'nin Kafka metinlerinden yola çıkarak üretmiş oldukları minör edebiyat kavramına ve onun sinemadaki karşılığı olan minör sinemaya odaklanmayı amaçlamaktadır. Deleuze'ün Cinema 2: The Time Image metninde minör sinema üzerine yazmış olsa da minör sinema, büyük ölçüde Deleuze üzerine çalışan kuramcılar tarafından geliştirilmiştir. Minör sinemayı, Deleuze kavramları perspektifinden anlamaya çalışan bu çalışma; Tolga Karaçelik'in Sarmaşık filmi minör bir oluş ve rizom çerçevesinden okumayı denemeyi hedeflemektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** minör edebiyat, rizom, yersizyurtsuzlaşma, minör sinema.

---

\* Uşak Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
İletişim: [meralozcinar@gmail.com](mailto:meralozcinar@gmail.com)

Geliş Tarihi - Received: 26.10.2017  
Kabul Tarihi - Accepted: 06.12.2017



## Rhizomatic Structure of the Movie 'Sarmaşık' as a Minor Being

Meral Özçınar\*

### **Abstract**

*Deleuze begins his seminar he gave to Femis Cinema School Students with a question: "What is having an idea in cinema?" if we have a desire to make movie, in other words an idea, what is the meaning of this? what does it mean having an idea in cinema? Deleuze says someone can have an idea in philosophy, literature, painting and science yet, this kind of an idea is devoted and he emphasizes that it is a Nietzschean festival on that sense.*

*Deleuze philosophy is based on creating concepts. Based on certain traditions hence it is not hierarchical, it has a rhizomatic structure that destroys this hierarchy and reproduces itself from its own branches. The pluralism of Deleuze philosophy has produced ideas in different fields such as literature, painting, art, cinema and combined other fields asking common questions with philosophy. For this reason, Deleuzian reading in any field does not mean that the Deleuze concepts are applied to an area, but rather it is mated with that area and reproduced by producing different fields.*

*In this paper, it was aimed to focus on minor literature cinema and rizom which were produced by Deleuze & Guattari's own texts. In the paper which tries to understand and feel the minor concept it was comprehended that Deleuze mostly read from literature and write less on cinema. Although Deleuze wrote about minor cinema in his Cinema 2: The Time Image text, it was majorly developed by theorists on Deleuze. The paper trying to comprehend minör cinema from Deleuzian perspective, aims to read the movie "Sarmaşık" by Tolga Karaçelik within the frame of becoming and rhizome.*

**Keywords:** *minör literature, rhizome, deterritorialization, minör cinema.*

---

\* Uşak University, Faculty of Communication, Turkey  
E-mail: [meralozcinar@gmail.com](mailto:meralozcinar@gmail.com)

Received - *Geliş Tarihi*: 26.10.2017  
Accepted - *Kabul Tarihi*: 06.12.2017

## Deleuze Felsefesine Giriş

Deleuze ve Guattari *Anti-Ödip*'ten başlayarak *Felsefe nedir?*, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin, Kritik ve Klinik*'e kadar olan uzun süreli çalışmalarında majör-minör pratiklerinin oluşmasını, Batı düşünce tarihine etki eden benzerlik metafiziğinin bir uzantısı olarak görürler. Deleuze ve Guattari, belirli yapı-yapılaşmaların, iktidar biçimi üretmesini sorunsallaştırarak, başta dilde olmak üzere bu majörleşmeye karşı duranı, duracak olanı keşfetmeye çalışır. Majör olanı sorunsallaştırmak, "temsiliyet" ve "özdeşlik" kavramları açısından önem taşımaktadır.

*Minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği, dilin, güçlü yersizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır. Kafka, Prag Yahudilerine yazı yolunu tıkayan ve edebiyatlarını olanaksız kılan çıkmazı şu şekilde tanımlar: Yazmama olanaksızlığı, Almanca yazma olanaksızlığı, başka türlü yazma olanaksızlığı. Yazmamak olanaksızdır, çünkü ulusal bilinç, ister belirsiz olsun ister baskı altında, zorunlu olarak edebiyattan geçer. ("Edebi savaş, olası en geniş ölçekte gerçek bir meşruluk kazanır") Almanca'dan başka dilde yazma olanaksızlığı. (Deleuze ve Guattari, 2015:46).*

Minör edebiyatın birinci özelliği Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla*'da geliştirmiş oldukları dilin yersizyurtsuzlaşmasıdır. Bu metinde majör bir metni minör olarak konuşturmanın dilde kekeleyemeye yol açmasından söz ederler. Kafka da Almanca'yı minör bir şekilde kullanarak dili yersizyurtsuzlaştırır. Kafka'nın modern dünyanın garipliklerine odaklandığı gerçeküstü metinleri, Çeklerin Avusturya Macaristan İmparatorluğu'ndan bağımsızlıklarını kazanma mücadelesi verdikleri dönemde ortaya çıkar. Bu sürecin Kafka metinleri üzerinde derin bir etkisi vardır. "Edebiyatta tam tamına bir tür yabancı dil oluşturur; dil içinde bir başka dil ya da yakalanan şive değil, ama dilin öteki-oluşu, bu majör dilin minörleşmesi, onu alıp götürülen bir sabuklama, egemen sistemden becerikli bir şekilde kaçış" (Deleuze, 2007:7). Yazarlar bunları yaparlarken içinde yaşadıkları majör dile, ticari olana, cinsiyetçi kimliğe vb. birçok şeye karşı çıkabilmeyi düşünmelidir. Yazı bir kaçış yaratabilmelidir ve bu nedenle majör olana-dile ihanet edebilmelidir; "başka hangi nedenle yazılır ki, yazıya hainlik yapmaktan başka?(...) ihanet etmek zordur, bu yaratmak demektir. Yazıda kimliğini, yüzünü kaybetmek gerekir. Kaybolmak gerekir, tanınmaz olmak." (Deleuze ve Parnet, 2010:69).

Minör edebiyatın ikinci özelliği minör edebiyatta her şeyin siyasal oluşudur. Büyük edebiyatlarda ele alınan bireysel ve psikolojik sorunlar, minör edebiyatta daha az bireysel olan toplumsal sorunlarla birleşme eğilimi taşır. Bu nedenle minör edebiyat siyasal bir perspektif kazanma eğilimindedir, Deleuze ve Guattari buna özel bir vurgu yapar.

*Minör edebiyatın 'siyasallığı', orada yaratılan herhangi bir karakterin 'yahut o karakterin yaratıcısının- yaşamının ve sözde bireysel hallerinin ve meselelerinin, o karakterin kendi dünyasında olup bitenlerle, 'iç dünyayla' yahut en kabadayısı bir aile çevrimiyle sınırlı kalmaması, muhakkak ki daha geniş bir sosyalliğe bağlanıyor olmasıdır. Sözgelimi bir Gregor Samsa'nın böcek 'oluş' u, ne fantezi ne hülya ne de delilik semptomudur; böyle dersek, meseleyi büyütmeden hemen oracıkta, yani bir zavallının ah ne yazık derununda*

*halledivermiş oluruz. Oysa bu 'dönüşüm' ya da 'oluş'un sebeplerini çözümlmek bile değildir; sonsuzca sebep sayılabilir (Kara, 2016:260).*

Deleuze ve Guattari majör ve minör terimlerini müzikten ödünç alınan kavramlarla açıklar ve bu Kafka metinlerini anlamlandırmak açısından son derece önemlidir. "Minör dil, majör dille aynı tonda çalar, ama minör bir gamdan" (Deleuze ve Guattari, 1996: 104).

Minör edebiyat ya da minör oluşlar, daha geniş çokluklara bağlanmaktadır. Sanat ve edebiyat gerçek yaşamdan kopukluk ve süreksizlik içermez tam tersine bir kesintisizlik içinde hayatın tam merkezindedir. Hayat siyasetten ayrı tutulamaz bu nedenle siyasal olan temsille sınırlandırılmayacak kadar rizomatiktir. Kök ve kökenler yoluyla değil, hiyerarşik olmayan yatay bir kanalla büyür ve nedenselliklerden, kaçış çizgilerinden ve deneyimlerden beslenir. Bu nedenle minörün her zaman bir kendiliğinden oluşu vardır. Ancak minör olanın siyasal olanla ilişkisi çoğu zaman minör olanla azınlık olanın eş olduğu yanılısamasını doğurmuştur. Kafka sömürge ortamında yaşamak zorunda kalmış Yahudi asıllı bir Çek'tir. Ama aynı zamanda iyi derecede Almanca konuşan ve varlıklı bir ailenin çocuğudur. Bu nedenle minör olan her zaman, ırk, etnik statü, toplumsal cinsiyet bağlamında her zaman olumsuz bir azınlık anlamı taşımaz. Minör dediğimizde aslında aklımıza küçük ya da öteki değil, aklın ve algının sınırlarını zorlayan bir yeni gelir.

*Minör olmak, majör bir dili almak ve onu, tercih ettiğimiz kimliği ifade edebilecek şekilde konuşturaktır. Minörün bu siyasal boyutu kritiktir çünkü sanatta, edebiyatta ve dilde minör pratikler için toplumun majör sesinin normal alışkanlıklarını istikrarsızlaştırma imkânına sahiptir. Bu nedenle minör bir şekilde davranmak hâkim bir siyasal sisteme muhalefet etmek değil, o sistemin içinde yer almak ve onu içeriden değiştirmek demektir (Sutton ve Jones, 2013:73).*

Deleuze ve Guattari minör olanın üçüncü özelliğinin kolektif bir değer taşıması olduğunu ileri sürerler. Burada anlatılmak istenen sözcelemin kolektif olarak düzenlenmesidir. İfade sadece yazana ait değil kalabalık çoklukların ortak üretimidir ya da üretilen siyasal olana bağlanır ve kolektif bir karakter kazanır.

*Özne yoktur, yalnızca kolektif sözcelem düzenlemeleri vardır-ve edebiyat, bu düzenlemeleri, henüz dışarda verili olmadıkları ve yalnızca gelecekteki şeytani güçler ya da oluşturulacak devrimci güçler olarak var oldukları koşullarda dile getirir. Kafka'nın münzeviliği onu, bugün tarihin içine işlemiş olan her şeye açmıştır. K harfi, artık ne bir anlatıcını ne de bir kişiyi gösterir; bir bireyin, münzeviliği için kendilerine bağlı olması ölçüsünde, makinesel olan bir düzenlemeyi ve kolektif bir faili gösterir (Deleuze ve Guattari, 2015:48-49).*

Burada Deleuze'ün özne ve öznellik kavramlarına olan yaklaşımlarını anlamak minör edebiyatın kolektif sözcelem ile olan ilişkisini anlamak açısından önem taşımaktadır.

### **Öznellik ve Bireyleşme**

Öznelliğin nasıl üretildiği toplumbilimlerin önemli bir sorunsalıdır. Deleuze tekil bireyler ve onların edimlerinden yola çıkar. Öznelliği, tekillikler ve ayrı bilinçler olarak görür.

Bu durum Deleuze'ün "Bireyler ve kişiler kendileri ontolojik önermelerdir" (Deleuze,1969: 143) saptamasıyla açıklık kazanır. Bu tartışma bizi Kartezyen cogito ile Deleuze düşüncesi arasındaki farklı bakış açısına götürür. Deleuze *Fark ve Tekrar* metninde; Descartes'ın mantığının belirlenim ve belirlenmiş varoluş olmak üzere ili mantıksal değerle işlediğini belirtir. Belirlenim "düşünüyorum", belirlenmiş bir varoluşu "varım, çünkü düşünmek için var olmam gerekir" düşüncesini içerir ve bu da "ben düşünen bir şeyim" e götürür. Bu, Deleuze'e göre, bitmek bilmeyen bir hikâyenin başlangıcıdır.

*Ben bir başkasıdır ve özel duyunun (sens intime) paradoksudur. Düşüncenin etkinliği, bu etkinliği ortaya koymaktan ziyade onu kendine temsil eden, insiyatifine sahip olmaktan ziyade etkilerini deneyimleyen ve onu kendinde bir başkası gibi yaşayan edilgen bir özneye, alıcı bir varlığa uygulanır. "Düşünüyorum" a ve "Varım" a benliği, yani (Kant'ın sezginin alıcılığı dediği) edilgin konumu eklemek gerekir; belirlenime ve belirlenmiş olana belirlenebilir olanın formunu, yani zamanı eklemek gerekir. Aslında "eklemek" burada kötü bir kelime seçimidir zira mesele fark yaratmak ve farkı varlık ile düşünceye içselleştirmektir (Deleuze, 2005:126).*

Varlığın tek anlamlılığı Deleuze felsefesi için çok önemlidir çünkü bu 'içkinlik' düşüncesini oluşturan bir niteliktir. Deleuze, özne merkezli epistemolojiye aşkın bir biçim alması nedeniyle karşı çıkar ve bunun karşısına içkinlik düzleminde hareket eden bir kaçış çizgisi yaratır. Özneyi bireyleşme süreci içinde tanımlar. Deleuze Spinoza'nın Kartezyen düşünmeye karşı geliştirdiği düşünceyi uç noktaya götürür.

*Deleuze'ün öznenin ontolojisi yerine olayın ontolojisi üzerine düşündüğü söylenebilir. O, başından beri gerçek üretim koşullarının nasıl gerçekleştiğini inceler. Gerçek üretim, deneyim yoluyla yapılan üretimlerin seleksiyonu ile mümkündür. Bu nedenle bir kategori olan varlığı akla içkin üretimle sınırlamak, üretim alanında sınırlamak anlamına gelir. Deleuze varlığa karşı oluşu ve bengi dönüşü ortaya koyar (Aras,2013:162-163).*

Klasik felsefede varlık öznenin yargısına göre belirlenirken, Deleuze tek anlamlı varlık düşüncesiyle göçebe dağılımı ileri sürer. "Varlığın tek anlamlılığı tek bir varlık vardır demek değildir: tersine varolanlar çokludur ve ayrımsaldır, daima ayrışmalı bir sentez tarafından bizzat kendilerini ayrışmış ve ıraksamış olarak üretirler. Varlığın tek-sesliliği, varlık Anlam'dır demektir ve her ne için söyleniyorsa tek bir anlamda söylenir demektir" (Deleuze, 2015: 210). Deleuze *Fark ve Tekrar* da ardından *Anlamın Mantığı* metinlerinde göçebe kavramına yer verir. Deleuze düşüncenin yaratıcılığını, kalıcı eser bırakmamakla anılan göçebelerle nasıl bir ilişkisi olduğu sorusunu sorar. Bu noktadan Hareketle *Anlamın Mantığı* metninde Göçebe dağılım ve Logos ayırımına gider. Göçebe dağılımı "kapalı bir mekânı paylaştırmak yerine açık bir mekâna dağılmak" olarak tanımlar. (Deleuze, 2015: 210). Yerleşik dağılım; bir kenti anıştıracak şekilde önceden parsellenmiş bir alanın kişilere paylaşılması olarak görülmekte iken, düşüncenin asıl hareketini rastgele dağılımı ifade eder. Burada devletin yerleşik dağılımıyla, göçebe dağılım arasındaki fark; kapalılık, açıklık, paylaşılması ve rastgele dağılımdır. Deleuze burada göçebeliğin sunduğu düşünsel, politik imkânlarla dikkat çeker ve burada sözü edilen yerleşik dağılım ve göçebe dağılım karşıtlığını düşünce modelini ortaya çıkarmak için kullanır. Deleuze, dogmatik düşünceyi eleştirir bu sadece belirli bir düşünce

imgesinin eleştirilmesi değil, aynı zamanda düşüncenin içkinlik düzleminde hareketle ortaya koyulması anlamını taşır.

Bu nedenle Deleuze içkinlik düzlemine özellikle bir önem atfederken bunu felsefe tarihinde sadece Spinoza'nın yapmış olmasından dolayı ona özellikle vurgu yapar. Özneyi, içkinliğin sınırlarında genişleyen bir oluş açısından ele alır ve oluşun olanaklarını yaşamın her alanında araştırmaya başlar.

*Gerçeklik her zaman çokludur, bu nedenle gerçekliğe 'bir olay', 'bir kişi', 'bir şey' dendiğinde onun kendisine özdeş olan içsel ayrımını göz ardı etmemek gerekir. Buna göre bireyler, duygulanımları yoluyla karşılaştırılmaz ama idelerin bütünüünün ayrı bir şekilde dramlaştırılması yoluyla birbirleriyle ilintilidirler" (Williams,1999:188).*

Deleuze düşüncesinin merkezinde sürekli oluş düşüncesi vardır. 'Ben bir başkasıyım' derken de ayırtlama ve sürekli oluş-kuruluş düşüncesi önemlidir. "Deleuze genellenebilir bilinç teorisini, öznenin bireyselliği ile birbirine bağlayarak, aşkın ampirizm yoluyla hem insana has olanı ve hem de 'bireyleşme' ve 'sürekli kopuş' düşüncesini yerleştirir (Stagoll, 1998: 112).

Deleuze hakikat üretiminin özneye ait bir etkinlik olarak düşünülmesi fikrine karşı çıkar. Çünkü o, kurucu bir özne fikrinin karşısındadır. Descartes'çı "Düşünüyorum öyleyse varım" (Weber, 1974: 136) nosyonuna, Deleuze, öznenin düşünceyi öncelemesi fikrine karşı çıkar.

Deleuze, felsefenin, sanatın, edebiyatın, yaratmanın içsel dünyasıyla ilişkisine yani öznel olmasına karşıdır. "Yazmak, anılarını, yolculuklarını, aşklarını ve yaslarını, düşlerini ve fantasmalarını anlatmak değildir" (Deleuze, 2007: 11) saptamasını yapar ve bütün bu süreci yaratıcı bir düşünme edimine bağlar.

*Hermen Melville'in Moby Dick'inde Kaptan Ahab'ın, Kafka'nın Dönüşüm'ünde Gregor Samsa'nın hayvan-oluş'unun bizi götürdüğü yer algılanamaz oluş'tur. Algılanamaz-oluş özgürlük ve algılanmanın meydan okumasıdır: Kendimizi, bizi kuşatan, içimizden akıp giden hayata açmanın meydan okumasıdır. (Colebrook, 2009:180).*

Varolmayan bir şeyin yaratımı olarak görülen edebiyat, olumlama potansiyeli taşır. Kişisel olmayan yeni bağlantılar yeni bir yaşam olasılığını düşünmenin de kapılarını aralar.

*Yaşanmış boydan boya kateden yeni bir yaşam olasılığı ise bir oluş, diğer bir ifadeyle bir yazı meselesidir. Yazı oluştan ayrılmaz; çünkü yazarak aynı anda yazardan başka bir şey olma sürecine girilir. Yazı kişisiz olanın gücünün keşfidir. Kaçış çizgileriyle özsel bir ilişki kurmaktır. Ayrıca daha sonra görüleceği gibi, eksik ya da gelecek olan bir halkın da dile gelişidir (Demirtaş, 2016: 315).*

Deleuze'ün *Diyaloglar* metninde Thomas Hardy için söyledikleri, Deleuze için söylenebilir.

*Onun kahramanları birer kişi veya özne değildir, yiğit hislerin koleksiyonu, her biri böyle bir koleksiyon, bir paket, değişken hislerden oluşan bir bloktur. Bireye tuhaf bir saygı*

*vardır, kişi olarak kavradığı ya da, Fransız usulüne uygun olarak, bir kişi olarak kavradığının değil, tersine, tam olarak diğerlerin ve kendini biricik şanslar olarak gördüğü için – şu ya da bu bağdaşımın seçilmiş olmasına yönelik biricik ses. Öznesiz bireyleşme (Karadağ, 2009).*

Minör edebiyat dünyayla kurulan yaratıcı ilişkiye temellenir ve düşsel ya da simgesel değildir. Yazmak oluş olması açısından arzunun biçimlerine, deneylerine dayanmaktadır. Minör edebiyat ve özneleşme ekseninde düşünülmesi gereken salt bir yazar, yaratıcı ya da sanatçı değil, yaratıcı güçlerdir. Yazı, arzunun ve bilinçdışının bir uzantısıdır. Yaratıcı olarak sanatçı bir sürecin uzantısı, arzunun ve deneyimlerin toplamıdır.

Minör edebiyatı genel olarak düşündüğümüzde minör edebiyat bir sonuç değil, sürecin kendisidir ve bu süreçte dil yersizyurtsuzlaşır. Yersizyurtsuzlaşma politik olanın içindedir ve sözcenin kolektif olarak üretilmesiyle oluşur. Bireyi aynı zamanda kolektif bir çokluk olarak düşünmemiz gerekir.

### Minör Sinema

Deleuze, sinemada minörün nasıl olabileceğini, bir minör tanımını *Cinema 2: The Time Image* kitabında yapar. Sinemada minör fikri üzerine örnekler verir ve siyasal sinemanın iyi bir minör sinema örneği olması üzerinde durur. Modern siyasal sinema (Deleuze,1985: 218) ya Avrupa ve diğer ülke sinemalarından yönetmenler ve filmler üzerinden örnekler verir. Jean Rouch, Jean Merie Straub, Alain Resnais gibi Avrupalı yönetmenlerin yanı sıra, Türkiye’den Yılmaz Güney, Mısır’dan Youssef Chahine, Brezilya’dan Glouber Rocha, Kanada’dan Pierre Perrault, Senegal’den Osmana Sembene gibi isimler siyasal sinema olarak tanımlanabilecek filmler yaparlar. Bu filmlerin ortak özellikleri ana akım sinemanın dışında, ticari olanı reddetmiş ve belirli siyasal karmaşanın içinde çekilmiş filmler olmalarıdır.

Deleuze’ün örnekleri politik bilinci geliştirmek ve farklı kimlikler inşa etmek için yola koyulmuş politik filmlerdir. Bu noktada politik siyasal sinemanın üçüncü dünyadan gelebileceğini özellikle vurgular, çünkü bu dünyada kimlik krizi yaşanmaktadır. “Zulme uğrayan ve sömürülen ulusların sürekli olarak azınlık durumunda olduğu, sürekli olarak kolektif kimlik krizinin yaşandığı üçüncü dünyada” (Deleuze, 1985: 217) yönetmenlerin içinde yaşadığı krizi görmeleri daha kolaydır. Burada Paul Klee’nin bir sözünü hatırlamak önemlidir: “Sanat, eksik olan bir halkı beklemektir”(Aktaran: Kara, 2016: 252). Deleuze tam da bu nedenle umudun üçüncü dünyada olduğunu vurgular. “...çünkü modern siyasal sinema kaybolmuş veya ‘gelmek’ üzere olan halka yeni kimlikler yaratmakla ilgilenir (Deleuze, 1985: 215).

Deleuze *Cinema 2: The Time Image* metninde modern siyasal sinemayla *Kafka Minör bir Edebiyat Metni İçin* arasında bağlantılar kurar. Modern siyasal sinemada, kamusal ve özel alan arasındaki sınır belirsizleşerek kaybolur. “Sıcak ve güvenli bir aile yuvası, bu sinemalardaki kahramanların sahip olmadıkları bir lüktür. Bu karakterler, daha ziyade, toplumun kıyılarındaki sıkış-tıkış alanlarda yaşarlar ve kamusal alanın resmi güçleri de bu alanları rahatlıkla ihlal ve işgal edebilirler” (Deleuze ve Guattari, 2015: 77).

Deleuze'ün siyasal sinemanın minör oluşunu tanımlamasına rağmen minör sinema kavramını ilk kez Gilles Deleuze's *Time Machine* başlıklı metninde Rodowick kullanır: "Hayat nasıl felsefeyle iyileştirilebilir, ya da felsefe yaşam güçlerine nasıl cevap verebilir? Motor duyu ve organik anlatı olarak sinema, olası dünyaları yansıtmakta ortak rüyalar, fanteziler ile çoğu zaman ise her ikisinin karışımını kullanarak bunu yapmaktadır." (Rodowick, 2003: 139). Rodowick söz konusu metinde sinemanın, ortak duyu, rüya ve fantezilerle kimliği düşünülebilir alanın içine çekebileceği bu nedenle kimliği tanımlama sürecindeki önemine Afrika ve diğer üçüncü dünya ülkelerinden örnekler vererek anlatır. Bu, Deleuze'ün umudu üçüncü dünyada görmesiyle de paraleldir çünkü benzer bir durum Kafka'nın yazdığı Çek halkının kaderiyle de ortaktır.

*Sinema, önceden Batı Afrika yerlilerini anlatmak amacıyla Fransızlar tarafından kullanılmıştır. Bu anlamda Fransız sineması, Batı Afrika kimliğini negatif bir üslupla, ilkel bir kültür olarak tasvir eden majör bir sestir. Bu nedenle Afrikalı film yapımcıları sadece sömürgecinin hâkim diline, yani Fransızca'ya karşı değil, Batı Afrika halkını sömürge özneleri olarak konumlandıran Fransız sinemasına karşı da mücadeleyi yürütmek zorunda kalmışlardır (Sutton ve Jones, 2013:77).*

Sembene'nin 1963 yılında çekmiş olduğu *Barom Serret* (Sembene, 1963) filmi Dakar'da yaşayan bir yük arabacısının hayatını anlatır. Bir başka deyişle arabacının gözünden Dakar'a bakar. Şehrin yoksul semtleri ve zengin geniş bulvarları arasındaki tezatlığı ustalıkla siyah beyaz çekimleriyle verir. Sembene, burada Dakar'ın yoksulluğuna odaklanırken, siyah beyaz estetik, profesyonel olmayan oyuncular ve geleneksel müzikle farklı bir anlatım tarzının peşindedir. Arabacının gözünden yoksulluk, modern hayat ve insan ahlakının anlatıldığı filmde, Sembene arabacının iç sesiyle hikâyeyi anlatır. Filmde doğuma giden kadın, arabacının para veremediği kendi karısı ve çocukları, çocuğu ölen adam gibi pek çok dramatik malzeme olmasına rağmen yönetmenin onlara dışarıdan bakışı ve arabacının iç sesiyle klasik bir melodram değil, görünenin sorunsallaştığı bir anlatı yaratılır. Rodowick filmin sözlü anlatı geleneğini anlatının merkezine taşıma biçimine odaklanır ve filmi bir minör sinema örneği olarak önemser. Sembene sözlü anlatı geleneğinin özü olan sesi, görüntüden bağımsızlaştırarak kullanır. Arabanın tekerinden çıkan gıcırdama sesi ve bunun film boyunca duyulması, Deleuze'ün minör edebiyatta sözünü etmiş olduğu minör gama örnek olarak okunabilir.

*Fransız Sinemasının daha önceki Batı Afrikalı tasvirlerinde, Batı Afrika Kültürünü 'ilkel' olarak sunmak için bir maske olarak kullanmıştır. Buna karşın Sembene imgelerin ve seslerin birbirinden kopuk olduğu bir film yaratır ve sinematik imgelerin bir hikâyeyi anlattığı normal deneyim, yönetmenin minör edimi nedeniyle, birdenbire kekelemeye başlar. Film sanki, tasvir ettiği Senegalli halktan farklı tiplere anlatılan, onlardan yeni bir ortaklığı nasıl yaratacaklarını, nasıl geleceğin halkı olabileceklerini sorgulamalarını isteyen bir hikayeye dönüşür (Sutton ve Jones, 2013:77).*

Rodowick, "üçüncü dünyada üretilen, sürgün diaspora sinemasına kadar pek çok örneği minör sinema örneği üzerinden incelemiştir" (Rodowick, 1997: 162) Minör olanın farklı olanaklar yaratabileceği ve yeni düşünme tarzlarını olumladığını düşündüğümüzde minör

sinemanın geniş bir coğrafyada kendi dallarından yeni filizler üreterek- rizomatik bir biçimde çoğalabileceğini söylemek mümkündür.

### Rizom - Köksap

Minör sinema Deleuze ve Guattari'nin köksap-rizom kavramıyla yakından ilişki içindedir. Rizom-köksap kavramı, Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla* adlı metinde belirli bir düşünme sistemini anlatmak için geliştirmiş olduğu bir kavramdır. Rizom, tıpkı diğer Deleuze kavramları gibi yaratıcı bir düşünsel edime dayanır. Biyolojik bir terim olan rizom'un fiziksel yapısıyla, farklı bir düşünme biçimi arasında analogi kurarak rizom-köksap kavramı oluşturulur.

Bir biyoloji terimi olarak rizom, yeraltında büyüyen ve dallanarak çok sayıda kök üreten bir bitki türüdür. Gündelik hayatta tanıdığımız pek çok bitkiyi buna örnek verebiliriz. Deleuze ve Guattari batı düşüncesinde egemen olan tek bir kaynaktan, kökten beslenen ve bir iktidarı içeren düşünce sisteminin yerine, yatay ve çoğulcu düşünme sistemini anlatan bir düşünce imgesi olarak rizomu kullanır.

*Deleuze & Guattari, Batı'da hâkim olan düşünme biçimini, neden ve sonuç ilişkisine yaptığı vurgu ve hiyerarşiler yaratma merakı nedeniyle ağaca benzetir. Bu imaj, sadece ağacın ilk anda göze çarpan şekline değil (tohum nedendir, ağaç da sonuç), aynı zamanda, örneğin bir soyağacı söz konusu olduğunda, kuşakları birbirine bağlayan ilişkilere de gönderme yapar. Bir soyağacında tek bir başlangıç noktasıyla (baba) onun evlatları arasında bariz bir nedensellik ilişkisi vardır. Dolayısıyla, Batı toplumlarındaki hâkim düşünme modelinin tek bir hakikat yorumunu (ilk bakışta yalnız yaşamış gibi görünen tek bir ağacı, ya da dilerse, tek bir babayı ve tek bir aileyi) ne şekilde yarattığı, ağaç imgesinde ifade bulur ve öteki de daha sonra bu tek hakikatten türetilir: öteki, ağacın etrafındaki boşluk ya da ağaç olmayandır. Bu çeşit de hala hâkimdir ama Alman felsefeci Nietzsche (1844-1900) daha farklı bir düşünme biçimine on dokuzuncu yüzyılın sonlarında işaret etmeye başlamıştır. Nietzsche'den büyük ölçüde etkilenen Deleuze de (Deleuze Nietzsche ve Felsefe'yi 1962 yılında yazmıştı), köksap fikrini Guattari'yle birlikte geliştirmiştir ( Sutton ve Jones, 2013:22).*

Ancak burada şunu belirtmek önemlidir. Deleuze ve Guattari rizom-köksap kavramını batı düşünce sisteminin karşıtı olarak kurmaz çünkü böylesine bir bakış açısı Deleuze felsefesinin karşı olduğu düalizm mantığının içine düşmek anlamına gelir. Bu nedenle Deleuze felsefesi karşıtlık düalizmine dayanan batı düşünce sistematüğinden farklıdır. Batı düşünce sistematüğü belirli bir kökten beslenen bir ağaç olarak tanımlanabilirken, onun dışındaki düşünce sistematüğü sayısız kökten beslenen bir rizom olarak tanımlanabilir. Deleuze ve Guattari buradaki sayısız oluşa, tek bir düşünce sistemine duydukları şüpheden dolayı vurgu yaparlar.

*Onlar, bir yanılısama içeren hiyerarşik ağaç imgesinden kurtulup, onun yerine yatay bir köksap imgesini geçirmeye çalışırlar. Ağaç yerine köksap. Birlik yerine çokluk. Bir ve onun çoklu ötekileri değil, müstesna bir çokluk. Yani Deleuze ve Guattari'ye göre, bir orman gibi*



*'köksapın da bir başlangıcı ve bir sonu yoktur, ama hep oradan hareketle büyüdüğü ve taşıdığı bir ortası (milieu) vardır (Sutton ve Jones, 2013:23).*

Köksap hâkim olanın, statik olanın dışında gelişen yaratıcı eylemin özüdür. Düşüncenin, edebiyatın, sanatın hatta her türlü siyasal alanın köksap ağları bulunmaktadır. Rizom-köksapın büyük bir değişim yaratma ve yersizyurtsuzlaştırma potansiyeli vardır. Sürekli değişen bir yapıya sahiptir. Deleuze ve Guattari'nin orkide ve yabanarısı örneği de sürekli yersizyurtsuzlaşan, sonra tekrar yer yurt edinen döngüsel bir yapıyı örnekler. Burada söz konusu olan "Yabanarısının orkide, orkidenin de yaban arısı oluşudur. Bu öteki oluşların her biri, bir terimin yersizyurtsuzlaştır-masını ve diğer terimin yeniden yer yurt edinmesini getirir" (Deleuze ve Guattari, 2005: 10).

*Yerinden etme hareketleri ve yer edinme işlemi nasıl göreceli, birbirine her zaman bağlı ve birbirinin içinde olmasın? Orkide bir imge yaratarak yerinden eder, eşekarısının iziyle görüntü yer edinir. Eşekarısı her şeye rağmen orkidenin bir üreme aracı haline geldiği için yerinden edilir. Ancak polenini taşıyarak tekrar yer edinir. Eşekarısı ve orkide, heterojen birimler olarak bir rizom oluşturur. İmgelerini, gösteren şeklinde yeniden ürettiği için orkidenin eşekarısını taklit ettiği söylenebilir (mimesis taklit, yem, vesaire). Ancak bu sadece tabaka seviyesinde mümkündür-bir diğerinde, bir hayvan topluluğunu taklit eden bir bitki topluluğu gibi, iki tabaka arasındaki paralellik. Aynı zamanda, büsbütün farklı bir şey gerçekleşiyor: taklit değil, kodlamanın yakalanması, bir kodun üretim fazlası, diğerliğinde bir artış, gerçek bir başkalaşma, orkidenin eşekarısı ve eşekarısının orkidesi olarak başkalaşır. Tüm bu başkalaşmalar, birinin yerinden edilmesini, diğerinin yeniden yer edinmesine sebep olur. İki başkalaşma da aralarında bağ kurar ve yoğunluk dönüşümlerinde roller kurarak yerinden edilmeyi daha da ileriye taşır. Taklit ya da benzerlik yoktur, sadece herhangi bir belirleyici tarafından nitelenmez, ortak bir rizom tarafından oluşturulmuş bir kaçış çizgisindeki iki heterojen serinin patlaması vardır (Deleuze ve Guattari, 2015).*

Rizomun çoğulcu yapısı, bir düşünce sistematliğini açıklamak için kullanıldığı gibi, edebiyattan sinemaya kadar geniş bir alanda farklı oluşları tanımlamak için de kullanılmaktadır.

### **Sarmaşık'ın Rizomatik Dünyası**

Deleuze ve Guattari orkide ve eşek arısı anekdotuyla sürekli bir çoğalmayı ve üremeyi anlatır. Sarmaşık da orman diplerinde yetişen ve yılın büyük bölümünde ışığa hasret olduğu için güneşi görür görmez büyüyen bir bitkidir. Ancak ormanın çetin ortamında ışığa ulaşması için ağaçların dallarından yukarıya doğru yükselmesi gerekir. İşte bu nedenle sarmaşık çok hızlı dallanır. Büyük ormanlarda, amazonlarda tropikal iklimte sahip yerlerde onlarca bitkinin arasında yaşadığı için sarmaşıklar da çok büyük olabilir ve yaşlı bir ağacın düşmesiyle oluşan boşluktan yararlanıp güneşe ulaşabilir. *Sarmaşık* (Karaçelik, 2015) filminde de gemide yavaş yavaş büyüyen huzursuzluk, işlerin kötüye gitmesiyle dallanır budaklanır ve beybabanın gücünün kaybetmesiyle tüm gemiyi sarar. Filmde İsmail'in yaralanmasından sonra gördüğümüz sarmaşık da, tıpkı tropikal ormanlardaki arsız sarmaşık gibi, gemide işlerin yolunda gitmemesiyle birlikte hızla büyümeye başlar.

Armatör iflas ettiği için gemi limana yaklaşamaz ve Mısır açıklarında demirlemek zorunda kalır. Gemiye el konulacak ve gemi satıldıktan sonra, çalışanlar maaşlarını yeni gemi sahibinden alacaklardır. Başlangıçta bu plan herkesin çok hoşuna gider. Gemi seyir halindeyken her şey yolundadır. Sert bir hiyerarşi egemendir ve bu işlerin kolaylıkla yürütmesini sağlamaktadır. Hiyerarşik katmanlaşma o kadar serttir ki kişi sadece bir alttakine emir verir. Peki gemi durunca nasıl olacaktır? “Hepimiz aynı gemideyiz, batarsak birlikte batarız” sözü yürümeyen gemideki otoritenin devamı için yeterli olacak mıdır?

Mısır’a giden gemi, armatörün iflas etmesi ve geminin limana girememesiyle birlikte demirlemek zorunda kalır. Beybaba gemi personelini çağırarak durumu anlatır. Personel maaşlarını alamamış olmaları nedeniyle gemiden ayrılmak ister. Bir kısmı ayrılır geriye çaresizler ve aslında gemi dışında gidecek hiçbir yeri olmayanlar kalır. Bu andan sonra gemide Beybaba, Adanalı Cenk, İsmail, Kamarot Nadir ve Alper kalır.

Gemide kalanları kısaca şu şekilde anlatabiliriz:

Beybaba kendi durumuyla da paralel olarak devletin ev yıkmayacağını söyler. Nadir oldukça çaresizdir, maaşını alamamış olması ve ailesinin yanında olmak isteği arasında kalmıştır. Beybabayla geçen sohbette bunu bile net bir şekilde ifade edemez ve otoriteye boyun eğer. Gemide kalmaya karar verir.

İsmail itaatkâr, beş vakit namazında ve işine sadık usta bir gemicidir. Uzun yol gemilerinde çalışan aslında sıradan bir bireydir.

Alper eski bir taksici ve acemi bir tayfa ve Cenk’in yakın arkadaşıdır. Gemiye hayattan kaçmak için gelmiştir. Cenk te tıpkı Alper gibi aslında gidecek hiçbir yeri olmadığı için gemiye sığınmıştır. Gemiye binmeden önce bir dolandırıcılık olayına karışmıştır. Cenk’in anlamı savaştır ve otoriteye karşıdır. Adana Demirsporludur. Otoriteye, alışlagelmiş her şeye karşıdır. Film boyunca seyirci sürekli onun aşırı bunalmış ruh haline tanıklık eder.

Kürt karakterini ise gemiye geldiğinde “Selam ben Kürt “ dışında hiç sesini duymayız. Onun sesi olmadığı gibi adı da yoktur. Film boyunca sessiz ama güçlü görüntüsüyle olayların akışını değiştirir. Onun varlığı önemlidir çünkü kimin yanında yer alırsa güç ona geçer.

Beybaba ise hayatın pek çok alanında karşımıza çıkabilecek bir otorite figürüdür. Beybaba söylemi Türk toplumunun kültürel kodlarından beslenen bir söylemdir ve koruyucu kollayıcı bir anlam içerir. Ancak bu geminin beybabası geleneksel söylemin aksine düzenin sürmesi için gemideki herkesin hayatını tehlikeye atabilir. Nadir’i bir kez insan yerine koyup karşısına oturtur. Nadir’in bir kadeh içmesi için ısrar ettiği bu konuşmada, ona gözü kulağı olmayı teklif eder. Ancak bu gemi içindeki hiyerarşik düzeni korumak için tanımlanmış bir görev değil, muhbirliktir. Beybaba, düzeni korumak için ahlaki ilkeleri çiğnemekte bir sakınca görmez.

Gemiyi sarmaşıklar sarmadan önce, Kamarot Nadir, Beybaba’ya az önce televizyondan da gördüğü Sulukule yıkımı ve ailesinin evsiz kalmasından bahseder. Beybabayla aralarında geçen sohbet ilginçtir;

*Nadir - Beybaba benim inmem gerek. Evimizi yıkıyorlar, annem babam sokakta.*

*Beybaba - Kim yıkıyor evini?*

*Nadir - Devlet yıkıyor*

*Beybaba - Devlet...(duraklar) oğlum devlet neden yıksın evini?*

*Nadir - Yıkıyor işte Beybaba.. Haberlerde gördüm. Sulukule'de yıkım başlamış. Bugün yarın sıra bizimkilere gelecek. (Sarmaşık, 2015).*

Beybaba kendi durumuyla da paralel olarak devletin ev yıkmayacağını söyler. Nadir oldukça çaresizdir, maaşını alamamış olması ve ailesinin yanında olma isteği arasında kalmıştır. Beybabayla geçen sohbette bunu bile net bir şekilde ifade edemez ve otoriteye boyun eğer. Gemide kalmaya karar verir.

Film, Coleridge'nin "Yaşlı Gemici" şiirinden yapılan alıntılarla üçe bölünür. Yapılan ilk alıntı "Direkler eğik burnumuz batmış suya, insan düşmanın sillesinden kaçır ya, Soluğunu ensesinde duya duya, ve koşar başını hiç kaldırmadan; gemi öyle koştu, rüzgar öyle coştı: kaçtık güney hiç durmadan .." bölümüdür ve bu şiir bize anlatının ilerleyişi ile ilgili ipuçları verir. Filmde şiirin kullanılışı anlatının ilerleyişine ilişkin ipuçları vermesinin yanı sıra, anlatının şiirsel atmosferine ve filmin rizomatik yapısına da katkı sunar.

Şiirde işaret edilen ensede duyulan soluk ve yaklaşan tehlikeleri hisseden Beybaba yeni düzenlemeler yapar: gemideki düzenin devamı için usta bir gemici olan İsmail'i kaptan olarak seçer. Amacı demirleyen gemideki işleyişin aynen devam etmesidir. Ancak beklenen olmaz. İsmail'in aldığı yetkiyi yanlış kullanması, yavaş yavaş azalan yiyecekler, Cenk'in isyanı ve en önemlisi de hareket etmeyen gemi nedeniyle olaylar gelişir ve iktidar ilişkileri değişir.

*Gemi gitmiyorsa biz ona gemi diyemeyiz, deniz artık bitmiştir orada. Peki, ne yapacağız? İşlevini otoritesini kaybetmiş bir hiyerarşi, gücünü devam ettirmek için neler yapar? (Tolga Karaçelik, Gücünü Kaybetmiş Hiyerarşi: Sarmaşık, 7.12.2015).*

### **Kaybolan Otorite, İktidar Ve Tahakküm**

Otorite, temel olarak zorla uygulanan bir güç değil, gönüllük esasına dayalıdır. Beybaba'nın gemi içindeki otoritesi, içinde yaşadığımız toplum çerçevesinden bakılacak olursa geleneksel, ataerkil ve kültürel kodlar taşımaktadır. Beybaba kelimesi Türk toplumu için kelime anlamı olarak doğal bir saygıya da barındırır. Filmde; Beybaba karakterinin kaptan olması onun bir otorite simgesi olarak algılamamıza neden olur. Bu noktada Weber'in otorite kavramına yaklaşımı Beybaba'nın filmin anlatısındaki rolünü açıklamamıza yardımcı olacaktır. Weber "İnsanlar nasıl itaat eder?" sorunun cevabını araştırır. Egemenlik ve iktidar kavramları bağlamında insan ve itaat ilişkisini sorgular. İktidar ve meşruluk ilişkisinde iktidarı, verilen emirlerin kabul edilmesini sağlayan unsur olarak açıklarken, meşruluğu da iktidarın kabul edilmesini sağlayan unsur olarak tanımlar. Ancak burada meşruluğu hukuki olarak değil, sosyolojik perspektiften ele almaktadır. Weber, otoriteyi geleneksel, hukuki ve karizmatik olarak üçe ayırır. Geleneksel otorite tipinde, iktidar meşruluğunu uzun yıllardan beri etkili olan göreneklerden, inanışlardan ve geleneklerden almaktadır. Kimin nasıl

yöneteceğini belirleyen şey gelenekler ve törelerdir (Weber’den akt. Ergun ve Polatoğlu, 1992: 59). Kısaca gelenekler her şeyin üstünde yer almaktadır. Hanedanlıklarda veya krallıklarda olduğu gibi yöneten kişi gelenekler tarafından, yönetecek kişi doğmadan önce belirlenmiş olur (Kapani, 1987: 89) Yasal/rasyonel otorite, meşruluk kaynağını hukuktan ve yasalardan alan otorite biçimidir. Yukarıdaki otorite türlerinin aksine iktidar, ne geleneklerden ne de kişisel özelliklerden faydalanır. Gerek yönetenler gerekse yönetilenler herkesçe kabul edilmiş yasalara göre hareket etme zorunluluğunu taşımaktadırlar (Eryılmaz, 2013: 68). Göreve gelen kişiler ve idari kadrolar tamamen hukuk kurallarıyla sınırlandırılmıştır ve bu kurallara göre görev başına gelmektedirler (Ergun ve Polatoğlu, 1992: 60). Karizmatik otorite tipi ise; kişiye duyulan, sevgi, saygı ve beğeniyle oluşan ve iktidarın meydana getirdiği bir otorite tipidir. Bu geleneksel otorite tipine yakınlık gösterse de geleneksellik şartı yoktur. Bu otorite tipinde önemli olan kişinin sihir, kahramanlık ya da olağanüstü yetenekleri ile karizmaya (tanrı vergisi kişiliğe) sahip olduğu hakkında bir “inanç” uyandırmasıdır. Karizmatik otoritenin meşruluğu, bu inanç temeline dayanır (Eryılmaz, 2013: 68).

Beybaba ve gemi tayfası arasındaki otorite ilişkisini Weber’in geleneksel ve rasyonel otorite tipleri ile açıklamak olanaklıdır. Beybaba, yaşça diğerlerinden büyük olması ve geminin kaptanı olmasından dolayı geleneksel otorite tanımlamasına uymaktadır.

Beybaba, varolan düzenin devam etmesi için her şeyi yapar ancak çatlaklar oluşan düzenin onarılması ve devam etmesi için onun yaptıkları yeterli olmaz. Beybaba çalışanlar üzerine baskı, korku ve hatta şiddet uygulamayı bile kendisine hak görür. İsmail’i kaptan yardımcısı olarak görevlendirirken Nadir’i de gemide olup bitenden haberdar olmak için ajan olarak kullanır. Beybabanın bazen açık bazen gizli görev dağılımı yapması, gemide ilişkilerin bozulmasına ve kendi iktidarının kaybolmasına neden olur. Onun etik olmayan bu tavırları iktidarının meşruluğunu da ortadan kaldırır. Kürt’ün kaybolmasıyla birlikte gemide ki huzursuzluk artar ve olaylar geri dönüşsüz bir hal alır. Kürt karakterinin sessiz varlığı gemi için önemli bir denge unsurudur ve yokluğu dengenin bozulmasına yol açar. Sarmaşığın güneş görmesi gibi Kürt’ün yokluğu da gemideki sarmaşığın çoğalması için gerekli koşulları sağlar. İsmail ile Cenk arasında yaşanan arbedeyle birlikte İsmail yaralanır ve kafasından çıkan sarmaşık hızla gemiyi sarar. Aylarca gemide yaşadıkten sonra, su ve yemek sıkıntısının baş göstermesiyle birlikte karakterler gerçeklik duygusunu kaybetmeye başlarlar. Coleridge’nin *Yaşlı Gemici* hikâyesindeki albatrosun lanetiyle birlikte gemiyi felaketin ve ölümün sarması gibi filmde de sarmaşık gemiyi sarar. Başlarda bir iki tane gördüğümüz salyangoz-sümüklü böcek çoğalıp gemiye yayılır. Bu iyice bozulan otoritenin ve ilişkilerin simgesidir. Kürt’ün kaybolmasının ardından, filmde ona ne olduğu, ölüp ölmediği muğlak bırakılırken birkaç kez kürdün hayaletinin görülmesi ve karakterlerin gerçeklik duygusunu kaybetmesiyle birlikte filmin atmosferi değişir. Gerçeklik düzlemi yerini huzursuz bir gerçeküstü evrene bırakır. Bu durum karakterlerin gerçeklik duygusunu kaybetmesiyle de paralellik taşır.

Anlatsal bağlamda filmdeki ikinci değişiklik, Karaçelik’in Coleridge’den kullandığı şiirin şu bölümüyle başlar: “Birden rüzgâr dindi tüm yelkenler indi, yoğun bir hüznün çöktü her şeye, ağırlığı hissettik, rastgele sözler ettik, sırf denizin sessizliği bozulsun diye...” İkinci

bölüm, Beybabanın iktidarına gösterilen rızanın kaybolmasıyla başlar. Beybaba itaatsizliğe karşı durumu kendi lehine çevirmek için şiddet uygulamaya başlar. Cenk'e vurur, İsmail'i tehdit eder, Nadir'in getirdiği yemek tabağını fırlatır. Küfürler eder. Bu durum, otorite ve iktidar üzerine çalışmalar yapan Hannah Arendt'in otoritenin zorlayıcı, müdahalenin ve dış etkenlerinin girdiği an aslında tamamen kaybolduğunu vurgulamasını akla getirir. Arendt, şiddet ile iktidar arasında ki ilişki üzerinde durur. "İktidarın aşırı uçtaki biçimi, bire karşı herkestir. Şiddetin aşırı uçtaki biçimiye herkese karşı birdir. Bu ise şiddet araçları olmaksızın mümkün değildir" (Arendt, 1997: 26-27). Arendt'in şiddet ve iktidar ilişkisi üzerine kurduğu perspektifle, Beybabanın gemide kaybolan iktidarını okumak, gemideki ilişkilerin çözülmesini ve şekil değiştirmesini anlamak açısından yararlı olacaktır. Beybabanın otoritesi, gemi içinde kurduğu ilişki tarzı nedeniyle rızanın kaybolduğu an ortadan kalkar. Geminin üst katında olan odasında gemiyi yönetirken, o odadan çıkamayacak hatta odayı kilitleyip gemi personelinden kendini korumak istemesi, iktidardan şiddete geçişin örneğidir. Başlangıçta bire karşı herkesken, herkese karşı bire dönüşür. Diğer karakterlerinde şiddet düzlemine geçmesi, güvensizliğin ve korkunun artması, gerçeklik düzleminin kaybolup sanrıların egemen olduğu gerçeküstü bir evrenin ortaya çıkmasına neden olur. Gemi ile gerçek dünya, gerçek ile gerçeküstü evren arasında gidip gelen karakterler, varoluşun arada kalmışlığını deneyimler ve bu Deleuze ve Guattari'nin *Rizoma Giriş* metninde ortaya koydukları intermezzo durumu olarak okunabilir.

*Rizomun başı ya da sonu yoktur: o her zaman ortadadır, bir şeylerin arasında, araşey, intermezzo. Ağaçta soy, rizomda ittifak vardır, özgün bir ittifak. Ağaç 'olmak' eylemini uygular, ancak köksapın dokusunda ve..ve..ve..'nin birlikteliği vardır. Bu birliktelik 'olmak' eylemini köklerinden söküp sarsmaya yeterlidir. Nereye gidiyorsun? Nereden geliyorsun? Hedefin ne? Bunlar tamamen işe yaramaz sorulardır" (Deleuze ve Guattari,2015).*

Deleuze'ün "ve... ve ontolojisi" özne/nesne dikotomisinin tersine özne'yi oluşa bağlar. Deleuze ve Guattari öznenin oluşunu tek bir kökten beslenen ağaç imgesinin yerine kendi içinden büyüyen ve sürekli çoğalarak ilerleyen rizom imgesiyle anlamaya çalışır.

*Çoğulluk prensibi: çoğulluk ne zaman etkili bir şekilde esas olarak kabul edilmeye başlanır. "çoğulluk", o zaman Bir'e, özne ve nesneye, maddi veya düşünsel gerçekliğe, imgeye ve dünyaya olan bağımlı yitirir. Çoğulluklar rizomatiktir ve ağaçsı sözde çoğullukların gerçek yüzünü açığa çıkarırlar. Öznedeki eksen ya da nesnedeki ayrışmada, birliğe hizmet etmez. Çoğullukta özne ya da nesne yoktur, sadece belirleyicilikler, büyüklükler ve çoğulluğun doğası değişmeden artmayacak boyutlar (birleşim kanunları gereği çoğulluk büyüdükçe sayı da artar) (Deleuze ve Guattari, 2015).*

Deleuze Kerouac'un "Yolda" adlı eserine "oluş" ile karşılık vermeyi önerir. Yol rizomatiktir ve yolda olma ruhu birden başka yollara ayrılmaya ve çoğalmaya uygundur. Yaşamın içindeki çok sayıdaki olasılığı olanaklı hale getirmesi nedeniyle çoğalmaya uygundur. Yolda olma halinde, iki farklı şeyin karşılaşması ve kesişmesiyle birlikte bir kısa devre oluşur ve yersizyurtsuzlaşma gerçekleşir. Deleuze Kerouac'ın metnini, yersizyurtsuzlaşmaya olanak vermesi nedeniyle özellikle önemser.

*Deleuze ve Guattari'nin en rizomatik eserleri olan Bin Yayla'da dile getirdikleri gibi 'bir oluş çizgisi ne son ne de başlangıçtır, ne bir ayrılma ne de bir varıştır, ne geldiğin yer ne gideceğin yerdir.(...)' bir oluş çizgisi sadece 'ortası'dır. Bu 'ortası' iki yakanın ortalaması değildir. O hızlı çekimdir. O hareketin mutlak hızıdır.(...). "Bir oluş ne bir ne de iki ne de bu ikisinin ilişkisidir; o, aralıkta olmaklık, sınır veya kaçış çizgisi ya da düşey eksende iki yakaya doğru düşercesine gerçekleştirilen koşma'dır" (Abel,2017:4).*

Deleuze Kerouc'un eserinde yolda olmayı ve kaçış çizgilerinin estetik bir ifadelendirme aracı olarak okur. Yol anlatısının rizomatik olması ve çoğulluklar üretmesi, *Sarmaşık*'ın zorunlu yolda olma haliyle paralellik taşır. Film, üçüncü ve son bölümde Deleuzeyen kaçış estetiğinin güzel bir örneğini sunar.

Filmin üçüncü bölümü; Coleridge'nin şu dizeleriyle; "Nasıl ıssız bir yolda yürürken birisi, adımlarını korku ve dehşetle atar ve dönüp ardına baktıktan sonra, çevirip de başını bakmazsa tekrar, çünkü bilirse bir adım gerisinde, kendisini izleyen bir şeytan var" (Coleridge, 2008) başlar. Filmin üçüncü bölümü bir bunalım ve çöküşü anlatır. Şiir de bunun habercisidir. Filmin *Sarmaşıklar* ve *salyangozlar* bütün gemiyi sarmış ilişkiler çözülmüştür. Burada filmin başındaki mezarlıkta gördüğümüz *sarmaşık* tekrar çıkar. Filmin döngüsel anlatısı da tamamlanmış olur.

Üçüncü bölüm güvertedeki *salyangozla* başlar. Cenk'in intiharı, İsmail'in yaralanması, Nadir'in aşırı korkusuyla birlikte gemide karanlık bir ruh hali hâkim olmaya başlar. Gitgide kötüye giden olaylara müdahale edecek hiç kimse kalmamıştır. Korku ve dehşete Cenk'in sınırları, gemide gelişen olaylar eklenir ve gerçeklik algısı kaybolur. Filmde; gerçeklik algısının kaybolması gemiyi sümüklü böceklerin sarması metaforuyla anlatılır.

Coleridge'nin "binlerce sümüklü yaratık sağ kaldı ve bende onlarla sağ kaldım" dizeleri, Cenk'in iç sesi gibidir. Cenk'in *salyangozlarla* konuştuğu ve kollarını açıp *salyangozlar* korosu yönettiği sahne filmin en etkileyici imajıdır. Bu görüntülerle birlikte film, gerçeklik çizgisinden kopar ve şüresel bir gerçeküstüçülüğe kavuşur. Bu sahne Deleuze'un minör edebiyat için ortaya koymuş olduğu kekeleme haline denk gelir. Cenk'in halüsinasyonları, gemide yaşananlar ve *salyangozlar* korosu kekelemenin ve biraz da yersizyurtsuzlaşmanın habercisidir. İleriye doğru sıçrar ve yersizyurtsuzlaşma filmin üçüncü bölümünde hem karakterlerin konuşma düzeyinde hem de filmin görüntü estetiği düzeyinde gerçekleşir.

Cenk madde kullanımı nedeniyle halüsinasyonlar görmektedir. Bu, çürümenin ve lanetin bir çeşit dışavurumudur. Cenk de tıpkı Kerouc gibi seyirciye "Kafa karışıklığımdan başka insanlara sunabilecek hiçbir şeyim yok" der gibidir. Bu cümle Cenk kadar yönetmenin de söylemi olarak okunabilir. Cenk'in filmin temel karakteri olması ve anlatının değişiminin Cenk'in ruh hali üzerinden gerçekleşmesi bu çıkarımı olanaklı kılar.

Filmin son sahnesinde kafa karışıklığı etkin bir sinematografik imgeye dönüşür.

*Alper yaşadığı dehşet gecesinin etkisiyle gözlerini tavana dikmiş bir halde sırtüstü görülmektedir. Cenk hala kendine gelememiştir. O da sabit bir şekilde bakışlarını bir yere dikmiş halde gösterilir. Nadir, masada oturmuş halde elindeki çatala ekmek kırıntılarını*

*ufalamaktadır. İsmail kafası sarılı halde kenarındaki duvara bitişik sarmaşıkların olduğu yatakta uzanmaktadır. Kürt, güvertede Türk bayrağının altında başı öne eğik ve düşünceli bir halde otururken gösterilmektedir. Beybaba ise telefonla konuşmakta ve ağlamaklı bir şekilde korku içinde yardım istemektedir(Akmeşe ve Parsa, 2016:552).*

Sarmaşık filmi izleyene ne söyler? Filmin izleyiciyle buluşmasından sonra, Türkiye’de yaşanan siyasi karmaşa, karakterlerin şakayla karışık olarak süreçle ilgili yaptığı politik espriler, burada Cenk’in Kürt karakterinin sessizliği karşısında yaptığı “Niye konuşmuyorsun, açılım mı yapalım?” (Sarmaşık, 2015) sözü filmin politik göndermesi nedeniyle tartışma yaratmıştır. Kürt karakteri ve onun bir ismi olmaması filmi okuyanlarda temsiliyet olgusunu akla getirmektedir. Filmdeki politik imgelerin neyi temsil ettiği dolayısıyla göndermesinin ne olduğu ile ilgili sorular hakkında yönetmen Karaçelik’in değerlendirmesi şu şekildedir:

*Karakterler bu filmde bir simgesel noktada değiller. Yani İsmail dinci kesimi, Cenk karakteri sosyalist kesimi ya da Kürt karakteri Kürtleri temsil etmiyor. Geldikleri yerden tabii ki beslenmişlikleri var. Ait oldukları sosyal sınıfın özelliklerini bir noktaya kadar taşıyorlar ama o İsmail o dinci kesim değil. Aynı şekilde bu gemi Türkiye mi? Sorusuna şunu demek istiyorum. Ben sadece bu ülkenin şu an ki durumunu anlatan bir film çekmedim. Ben iktidar olgusu üzerine bir film çektim. Ve tabii ki bunu incelerken gördüğüm ve yakinen tanık olduğum bir ülkedeki yaşanan olayları ve gördüğüm resmi de yansıtmak istedim. Ben kendimi sadece şu anki hükümet, şu anki iktidar hakkında konuşacak kadar alçaltamam ben bir sanatçıyım, ben olgular üzerine düşünürüm. (Sarmaşık’ın yönetmeni: Sarmaşık, Türkiye midir? Sorusuna hem evet hem hayır diye cevap veriyorum, 18.12.2015).*

Filmde yönetmen kimse adına konuşmaz. Verili olanın temsil edenin dışında, yeni bir dil estetiği üretme peşindedir. Sarmaşık, hakim geleneğin içinde yeni ifade biçimleri bulmak adına bir çabadır. “Kendi dili içinde bir yabancı” (Deleuze, 2007: 110) birinin kendi dili içinde yabancı biri haline gelme durumu Deleuze ve Guattari’ye göre, minör edebiyatın temel ön koşulları ve etkilerinden biridir. Minör olanın sinemadaki karşılığına baktığımızda; majör olanın kekeletilmesine filmdeki salyangozlar orkestrası imajı örnek verilebilir. Bu imaj; klasik sinemanın aksine anlatıyı ve görsel dili yapıbozuma uğratarak filmin görsel bir fikri haline gelir. Deleuze’ün Femis sinema öğrencilerine yaptığı konuşmada fikre ve sinemada sineamatografik fikre özellikle önem verir. Deleuze’ün vurgusuna paralel olarak, filmdeki bu imaj; minör bir oluşu gerçekleştirirken filmin de temel sinematografik bir fikrine dönüşür. Deleuze, *Vent d’Est’inde (Godard, 1970)* geçen şu diyaloga özellikle vurgu yapar: “Doğru bir görüntü değil sırf bir görüntü”. Deleuze’ün Godard filminde altını çizdiği bu durum Karaçelik’in filmdeki salyangozlar sahnesi imajı içinde geçerlidir. Bu aynı zamanda; Guattari’yle birlikte çalıştıkları kavramsal yaratıcılık için de bir mottoya dönüştürür. Bu cümlelerin açık uçlu olması ve rizomatik yapısı Deleuze için oldukça önemlidir. Bir düşünce değil, yan yana geldiğinde başka düşünceleri ortaya çıkarabilme potansiyeli nedeniyle önemlidir. Felsefenin görevi doğru fikirler ortaya koymak değil, açık uçlu, rizomatik, dölleme yoluyla farklı fikirleri ortaya çıkarabilme ihtimali önemlidir. Burada bir kez daha eşek arısı ve orkide örneğine gönderme vardır.

*Deleuze, doğru fikirlerin baskın düşünme kiplerine ya da tesis edilmiş prensiplere uyan fikirler oluşunu ileri sürer. Onlar, doğrulukları altta yatan bazı prensiplere ya da anlatı formlarına başvuruyla başka yerde kurulmuş fikirlerdir. Estetik ya da politik bir teori, dini bir öğreti ya da bir tarih felsefesi gerekli meşrulaştırmayı sağlayabilir. Buna karşın, sadece fikir olan fikirler kendileri dışında hiçbir şeyden meşrulaştırma talep etmezler.. köksüz ve nihai bir yönü olmayan rizomlar oluşturarak, diğer fikirlerle bağlantı içinde işlerler. Anlamları, fikirlerin kendilerine ve birlikte işlev görme biçimlerine içkindir. Saklı derinlikler gizlemezler: her şey, olduğu gibi yüzeyde verilir. Öyle ki, şebeke ya da başka bir anlam alanına referans içeren hiçbir yorum gerektirmezler. Tarzları bir yabancı tarzdır, bir tür kekeleyedir, düşünülebilecek ya da söylenebilecek olanın deneysel ve açık uçlu bir keşfidir. (Patton, 2012).*

Sarmaşık'ın anlatsal karakterini, sesler ve görüntülerin biraraya gelmesi oluşturur. Metaforlar, gizlenen derinlikli anlamlar ya da imalar yoktur. Bu nedenle filmde kullanılan sarmaşık ve salyangozları bir metafor olarak okumak doğru değildir. Bunları, Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla*'da sözünü etmiş olduğu Deleuze'ye çokluklar ve biraraya getirmeler olarak okumak gerekir. Deleuze söz konusu metinde; rizomu bir metafor olarak değil, oluş olarak algılamak noktası üzerinde durur. Filmdeki görsel imajlarda; bir metafor olmaktan çok minör oluşa, yani Karaçelik'in yaratıcı bakış açısıyla majör olanı kekeleyerek bozmasına örnek verilebilir. Filmin politik süreçle paralellik taşıması çoğunlukla yapılan okumaları politik bir eksene çekmektedir. Ancak buradaki politik yapı Deleuze ve Guattari'nin *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* metninde minör edebiyat için sözünü etmiş olduğu üç özellikten ikincisi olan bu edebiyatlardaki her şeyin siyasal olmasıyla ilişkilidir.

*Minör edebiyatların ikinci özelliği, bu edebiyatlardaki her şeyin siyasal olmasıdır. Aksine, "büyük' edebiyatlarda" bireysel olmayan başka sorunlarla birleşme eğilimindedir, toplumsal ortam, çevre ve arka plan olarak kullanılır; öyle ki, bu ödipal sorunların hiçbiri, ne özellikle vazgeçilmezdir ne de mutlak olarak zorunludur; ama tümü birlikte daha geniş bir mekanda 'blok oluşturur'. Minör edebiyat ise tümüyle farklıdır: onun daracık mekanı, her bireysel sorunun doğrudan siyasete bağlanmasını sağlar (Deleuze ve Guattari, 2015:46).*

Filmin politik içerik taşıması yadsınamaz. Ancak filmdeki karakterleri gerçek hayatla bir temsiliyet ilişkisine sokmak ve doğrudan okumayı denemek eksik bakış açısı olmasının yanı sıra yanıltıcıdır. Kürt karakteri üzerinden bütün kürtleri ima etmek ya da Cenk üzerinden farklı bir kesime gönderme yapmak yani tümdengelim ve tümevarım mantığı böylesi bir filmsel metni okumak için tümüyle elverişsizdir. Kürt karakteri bir ismi olmaması yani bütünsel bir kimliği ima etmesi açısından kuşkusuz, bütün bir halkla ilgili imalar taşır ancak kürt karakterini tüm kürtler olarak düşünmek eksik bir değerlendirme sunar ve yanıltıcıdır. Birey aidiyet taşıdığı etnik ya da politik toplulukla ilgili belirli ortak bakış açıları taşısa da onu bütün bir grubu çözümlenmek için okumak bir düşünme yöntemi olarak sorunludur. Deleuze tümevarım ve tümdengelim mantığını eleştirir ve bunun yerine çoğulculuğa ve birlikte yeni bir şeye olmaya verdiği önemle "oluş" mantığını önerir. Rizom tümevarım ve tümdengelim mantığını geçersiz hale getirir. Çünkü bir ağaçta olduğu gibi ortaya çıkmaz. Düşünce rizomatik yapıda olduğu gibi ortadan başlar. Yaratıcı düşünce oluşta gerçekleşir. Filmsel



evren içinde Cenk, İsmail, Nadir, Kürt ve Beybabanın yaşadıkları bozulan bir iktidara örnek oluştururken yönetmenin anlatıyı ve görsel evreni tasarlama tarzı yaratıcı bir oluş meydana getirir.

*Baştan ya da sondan hareketle değil, ortadan yakaladığımız şeydir düşünce. Şeylerin ortasında onlara yakalanmış şekilde buluruz kendimizi ve bu yakalanma düşünceyi harekete zorlar. Asla önden planladığımız şekilde güzergahta düşünmeyiz. Şeyler planlamadığımız şekilde karşımıza çıkar ve ortadan düşünmek düşünmenin zaruri tarzına dönüşür. (Çağrı Uluğ, academia.edu.tr).*

*Sarmaşık* filminde yakalamış olduğu salyangozlar orkestrası imajıyla; iktidar kavramına görsel bir imgeyle bakış açısı geliştirir ve bizim söz konusu kavramı tekrar düşünmemize olanak sağlar.

## Sonuç

Deleuze erken dönem eserlerinden Guattari'yle çalıştıkları genç dönem eserlere kadar belirli kavramları ortaya koyar. Deleuzeyen felsefenin özünü oluşturan kavram "varlıktan" çok bir "oluş felsefesi" dir. Oluş felsefesiyle, Platon'dan türeyen batı felsefe geleneğini olumsuzlar. Temelden ve her türlü kuruluştan yoksun olarak oluş, içkinliği kabul ederek varlığı ortadan kaldırır. Oluşun önündeki en büyük engel öznelliktir. Deleuze'ün özne fikrine karşı çıkması, oluşun genel bir olumlanışını içerir. Yapılması gereken, modeller, aksiyomlar ve gerçekler olmadan düşünmek, düşüncenin önünü açmaktır. "Felsefe, edebiyat ve bilim oluş güçleridir" (Colebrook, 2009: 171).

Minör Sinema da; modeller ve aksiyomlar olmadan ortaya koyulan bir düşünsel alternatiftir. Karaçelik'in *Sarmaşık* filminin çıkış noktası Deleuze felsefesinin ortaya koymuş olduğu oluş kavramıdır. Olayların oluşumuna içkin olan bir fark yoluyla düşünmeyi önerir. "Hakiki bir eleştirinin koşulları ile hakiki bir yaratım aynı şeydir: kendi kendisini önceden varsayan düşünce imajlarının yıkılışı ve düşüncenin kendi içerisinde düşünme eyleminin doğuşu" (Deleuze, 1994: 176) Deleuze'ün vurguladığı eleştiri ve bu eleştiriye anlatan yaratıma film güzel bir örnek oluşturur.

Deleuze'ün *Fark ve Tekrar*'da belirttiği gibi, budalalar ve kaçıklar felsefi açıdan değerlidirler. Onları romantik bir biçimde methetmemize izin verdikleri için değil, bizi yeni kaçış çizgilerine teşvik ettikleri için. Cenk'in salyangozlar korosunu yönettiği, o muhteşem görsel imge, Deleuze'ün metninde vurguladığı "budalalar ve kaçıklar" tanımlamasına uyar. Yaşanılan olaylar sonucunda filmin başlarında tek olarak görülen salyangozlar çoğalır. Cenk onların arasında sendeleyerek yürür ve bir orkestra yönetir gibi kollarını kaldırarak komutlar verir. Bu imaj, çözülün iktidar ilişkilerinin geldiği son noktayı normal olanın dışında bir imge üreterek anlattığı için Deleuze'ün *Fark ve Tekrar* metninde söz etmiş olduğu bizi farklı bir düşünme kaçış çizgisine sevk eder.

Burada Deleuze'ün sözünü etmiş olduğu rizom; Calvino'nun "Yol kıyısındaki çayırarda ordu kadar ördek vardı. Ortalarında da bir adam, ama ne halt karıştırdığı hiç anlaşılmıyordu: Elleri sırtında, çömelerek yürüyor, ayaklarını ördekler gibi dümdüz

kaldırıyor, boynunu uzatıp vak...vak..vak...diyordu” (Calvino, 1998: 301,332). Kendini ördek sanan Gurdulu karakteri, Karaçelik’in salyangozları yöneten Cenk karakteriyle devam eder. Bu rizoma ise edebiyatın bir başka önemli karakteri Sevim Burak’ın şu sözleri eklenir:

*Bu dünyayı izleyenlere bir halt yok. Açık gözler için hiçbir şey yazmayacağım-Erken bunamışlara-hayalperestlere çok acıklılara-bu bu dünyadan gitmek üzere hazırlık yapanlara yazacağım... Yalnız aklını kaybetmişlerle bu dünyayı paylaşacağım. Aşktan aklını oynatanlara-Şizofrenlere-aşırı romantiklere-ve aşırı sadistlere.. Delilere yazacağım. Aptallara da sevgim var var. Ama delileri yaratıcı buluyorum...(Burak, 1990, 35-36).*

Deleuze ve Guattari rizomu benzer ve farklı şeylerin, uzamlar ve insanlar arasındaki bağlantıları anlamlandırmak için kullanır. Etimolojik olarak "rhizo" daki biçimleri kombine etmek için yatay olarak yumrulardan beslenen bir bitkiden yola çıkarak rizom kavramını geliştirir. Bu kavramı, ağ biçimli, ilişkisel ve çapraz bir düşünme biçimini ve var olma tarzını anlatmak için kullanılır. Kavramın felsefe, edebiyat, sanat ve sinemaya uyralanmasını sağlayan şey de; ilişkisel ve çapraz bir düşünme sürecinin sonucudur. Bu çalışmada; Deleuze ve Guattari’in rizom kavramını, felsefeden sinemaya, *Sarmaşık* filmi özelinde ise edebiyattan sinemaya, Coleridge’den Tolga Karaçelik’e, Calvino’dan Sevim Burak’a ilişkisel ve çapraz bir şekilde düşünerek, rizomu büyütme ve genişletme çabasına bir bakış açısı sunmaktadır. Düşünce sistematığının yapısı gereği bu rizom-rizomlar başka kaynaklardan beslenerek çoğullaşmaya devam edecektir.

### Kaynakça

- Abel, Marco (2017). *Rizomda Hareketlilik: Gilles Deleuze ve Jack Kerouac’ın ‘Yolda’ karşılaşmaları Üzerine*, İstanbul: Sub Yayınları.
- Akmeşe, Eşref ve Parsa, Alev (2016). *Anlamını Yitiren Otorite*, *Asos Journal*, 37, s.540-554.
- Aras, Kudret (2013). *Gilles Deleuze Felsefesinde Özne-Oluş’un Ontolojik Tasarımı*, Basılmamış Doktora Tezi.
- Arendt, Hannah (1997). *Şiddet Üzerine*, çev. Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Burak, Sevim (1990). *Mach I’dan Mektuplar*, İstanbul: Logos Yayınları.
- Calvino, Italo (1998). *The Non-existent Knight in Our Ancestors*, Great Britain: Vintage.
- Colebrook, Claire (2009). *Gilles Deleuze*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Coleridge, S.T (2008). *Yaşlı Gemici*, çev. Şavkar Altınel, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Deleuze, Gilles (1985). *Cinema 2: The Time Image*, çev. Hugh Tomlinson, Robert Galeta, Londra: Athlone,
- Deleuze, Gilles (2007). *Kritik ve Klinik*, çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (1996). *Felsefe Nedir?*, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: YKY.

- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (2015). *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Dedalus Yayınları.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (2012). *A Thousand Plateaus*, çev. Brian Massumi, Londra: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (2012). *Anti Odipus: Kapitalizm ve Şizofreni I*, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (2015). *Rizoma Giriş*, <https://cyberzenarchy.com/2015/10/21/rizoma-giris-felix-guattari-gilles-deleuze/>, Erişim Tarihi:15.10.2017.
- Deleuze, Gilles ve Parnet, Claire (2010). *Diyaloglar*, çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, Gilles (2015). *Anlamın Mantığı*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Demirtaş, Mustafa (2016) "Edebiyat ve Şizofreni: Türkçe Edebiyatta 'Gösteren' Duvarının Aşılması, Ömer Faruk (Ed), *Dışarıdan Düşünmek*, İstanbul: Chivi Yazıları.
- Edger, A.ve Sedgwick, P. (2007). *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar*, çev. Mesut Karışahan, İstanbul: Açılım Kitap.
- Ergun, Turgay ve Polatoğlu, Aykut (1992). *Kamu Yönetimine Giriş*, Ankara: Todaie Yayınları.
- Eryılmaz, Bilal (2015). *Bürokrasi ve Siyaset, Bürokratik Devletten Etkin Yönetime*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kapani, Munci (1987). *Politika Bilimine Giriş*, İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Kara, Onur (2016). "Sol Minör", Ömer Faruk (Ed.), *Dışarıdan Düşünmek*, İstanbul: Chivi Yazıları.
- Karadağ, İlke (2015), *Deleuze'ün Göçebe Savaş Mekinesi*, [www.academia.edu.tr](http://www.academia.edu.tr) (15.10.2017).
- Özçınar, Meral, 19.12.2016 tarihinde Tolga Karçelik ile yapılan görüşme.
- Patton, Paul (2012), *Rizomatik Sinema: Godard/Deleuze*, <http://direnmekyaratmaktir.blogspot.com.tr/2012/02/rizomatik-sinema-godarddeleuze.html>, Erişim Tarihi 1.9.2017.
- Rodowick, D.N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham and London: Duke University Press.
- Stagoll, Clifford (1998). *Deleuze's "Becoming Subject", Difference and The Human Individual*, Basılmamış Doktora Tezi, Warwick Üniversitesi.
- Stagoll, Cliff (2005). *The Deleuze Dictionary*, Edited by Adrian Parr, Edinburg: Edinburg University Press.
- Sutton, Damian ve Jones, David Martin (2016). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, çev. Murat Özbek, Yetkin Başkavak, İstanbul: Kolektif Kitap.

Tolga Karaçelik ile 7.12.2015 tarihinde gerçekleştirilen '*Gücünü Kaybemiş Hiyerarşi. Sarmaşık, görüşme.*

Tolga Karaçelik ile 18.12.2015 tarihinde gerçekleştirilen "*Sarmaşık'ın Yönetmeni: Sarmaşık, Türkiye midir? Sorusuna hem evet hem hayır diye cevap veriyorum.*

Uluğır, Çağrı, "*Duyumsuzum Öyleyse Başkalaşıyorum*", [www.academia.edu.tr](http://www.academia.edu.tr), Erişim Tarihi:10.09.2017.

Weber, Max (2005). *Bürokrasi ve Otorite*, çev. H. Bahadır Akın, Ankara: Adres Yayınları.

Weber, Alfred (1974). *Felsefe Tarihi*, çev.Vehbi Eralp,İstanbul: Sosyal Yayınları.

Williams, James (2003).*Different and Repetition*, Edinburg University Press.

Williams, James (2010). *The Deleuze Dictionary*, Revised Edited by Adrian Parr, Edinburg: University Press.



## Hayvan-Oluş'tan Makine-Oluş'a King Kong

Süleyman Duyar\*

### Özet

Hollywood sinemasının şimdiye kadar ürettiği en tanınmış karakterlerden biri olan King Kong ayrı zamanda kitle kültürü ve sinema ile özdeşleşmiş bir figürdür. King Kong'un farklı versiyonlarına gösterilen akademik ilgi çerçevesinde çalışmamız, 2017 tarihli 'King Kong Kafatası Adası' filmi Deleuzian bir okumaya tabi tutmayı amaçlamaktadır. Deleuze ve Guattari'nin hayvan-oluş kavramının anlaşılması sinematik imajların gerçeklikle olan ilişkisini çözümlenmek, hayvan olgusunun ne olduğu hakkındaki sınırları belirleyen ve bugüne değin kabul ettiğimiz statik fikir ve alışkanlıkları tekrar gözden geçirip reforma tabi tutmak açısından gereklidir.

Çalışma, hayvan-oluş dinamiklerinin kaynağı hakkında düşünürken, King Kong figürü ile bazı sorulara yanıt aramaktadır: Sinematik hayvana bakarken nereye konumlanırsınız? Çağımızda insan fiziksel ve uzamsal olarak tam anlamıyla nerede durmaktadır? Hayvanlar, onlar üzerindeki kontrolümüz açısından bugün hangi konumdadır? Kendi kültürel çerçevelerimizle hayvanlara bakmaya çalıştığımızda neye dönüşürler? Hepsinden önemlisi neden hayvanlara bakıyoruz ve onlarda neyi görmeyi umuyoruz? Bu soruların cevapları makalenin metodolojik çerçevesine uygun olarak Deleuze Guattari'nin fikirleri üzerinden ve King Kong'u oluşturan çağa özgü düşünsel ve sosyo-ekonomik faktörler göz önünde bulundurularak tartışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler;** Deleuze ve Guattari, Hayvan-Oluş, King Kong, Sinema'da Hayvan

---

\* Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon Ve Sinema Bölümü  
E-mail: [sduyar@selcuk.edu.tr](mailto:sduyar@selcuk.edu.tr)

Geliş Tarihi - Received: 14.10.2017  
Kabul Tarihi - Accepted: 06.12.2017

## From Becoming-Animal To Becoming-Machine: King Kong

Süleyman Duyar\*

### **Abstract**

*King Kong, one of the most recognizable characters that Hollywood cinema has produced up to now, is also a figure identified with mass culture and cinema. This study aims to subject Deleuzian reading The movie 'King Kong Skull Island' dated 2017. Understanding the animal concept of Deleuze and Guattari is necessary, in order to analyze the relation of cinematic images to reality, to determine the boundaries of what the animal phenomenon is and to re-examine the static ideas and habits that we have accepted up to now.*

*While thinking as the source of animal-dynamics, this study is seeking answers to some questions with the figure of King Kong: Where do we stand when looking at a cinematic animal? Where does our human being stand in physically and spatially its full sense? Where are the animals today in terms of our control over them? What do we become when we try to look at animals with our own cultural frameworks? Why are we looking at animals and what do we hope to see in them? The answers on these questions will be discussed in accordance with the methodological frame of the article, through Deleuze Guattari's ideas and considering the age-specific and socio-economic factors that make up King Kong.*

**Keywords;** *Deleuze ve Guattari, Becoming-Animal, King Kong, Animals in Film*

### **Giriş**

---

\* Selçuk University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema  
E-mail: [sduyar@selcuk.edu.tr](mailto:sduyar@selcuk.edu.tr)

Received - *Geliş Tarihi*: 14.10.2017

Accepted - *Kabul Tarihi*: 06.12.2017

Şüphesiz, sinema yüzyılımızın en büyük icatlarından birisidir. Sinema aynı zamanda yüzyıl boyunca nesillere günlük yaşamlarını sürdürürken eşlik etti. Modern bir sanat olmasına rağmen, yalnızca yirminci yüzyıla özgü olarak, başka hiçbir sanatın olmadığı şekilde, hayatımızın bir parçası da olmuştur. Sinema aynı zamanda yeni bir icat olarak düşünce ve felsefe dünyasının ilgisini çekerek, sosyal bilimlerle ilgili birçok teorinin değişmesine ve gelişmesine öncülük etmiştir. Kendisine has özellikleri sayesinde sinema son yüzyılın düşünürlerinin özel bir ilgi gösterdiği bir fenomendir. Günümüzde en çok tartışılan filozoflardan biri olan Gilles Deleuze de sinemaya ayrı bir ilgi göstermiş ve bunu bir düşünme şekli olarak benimsemiştir. Felix Guattari ile geliştirdikleri kavramlar sosyal bilimlerin alanının farklı bölümlerinde okumaya tabi tutulmuştur. Her ne kadar ülkemizde yeterli ilgiyi gördüğü söylenemese de, söz konusu iki filozofun düşünceleri, İngilizce konuşulan dünyada sinema teorisi için büyük bir referans kaynağı olmuştur. Deleuze'ün yazdığı sinema kitapları haricinde Felix Guattari ile birlikte kaleme aldıkları, 2 ciltlik *Kapitalizm ve Şizofreni* (Anti Ödip ve Bin Yayla<sup>1</sup>) kitapları birçok farklı kavramdan hareketle kültür ürünlerini ve modern yaşam biçimini ele alır. Bütün bu düşünme biçimlerinde sinematik düşüncenin etkisi net bir şekilde görülür. Ayrıca doğrudan sinema ile ilgili olmayan, fakat bu kitaplarda film okuma yöntemi olarak kullanılan hayvan-oluş ve buna benzer şekilde makine-oluş kavramı birçok yerde karşımıza çıkmaktadır. Bu makalede hayvan-oluş kavramının sinemaya yansıyan kullanımı ve düşünürlerin hayvan-oluş kavramı, *Kong Skull Island* (*Kong Kafatası Adası*, *Jordan Vogt-Roberts*, 2017) filmi özelinde bir okumaya tabi tutularak anlaşılmasına çalışılacaktır.

### Hayvan Oluş Ne Demektir?

1980'de Fransız Filozof Gilles Deleuze (1925-1995) ve Psikanalist Felix Guattari (1930-1992) *Kapitalizm ve Şizofreni*'nin ikinci bölümü olan *Bin Yayla*'yı yayınladıklarında birçok felsefi terimi felsefe literatürüne kazandırmıştır. Bunlardan birisi Hayvan-Oluş terimidir. Bu terimi Deleuze ve Guattari batı felsefesinde alışılmış şekliyle biçim değiştirme, benzetme, mimesis veya metafor olarak kullanmaz. Hayvan - Oluş imgesel veya fantazmik bir şey değil kusursuz bir şekilde gerçektir. Oluş kendinden başka bir şey üretmez, Oluş bir evrim değildir, kendi başına tutarlı bir eylemdir. Geri döndürülemez, eşitlenemez ve bir üretime dönüşmez (Harvey ve Wallis, 2015: 34).

Bütün oluşlar molekülerdir. Deleuze ve Guattari algılanamaz-oluşa doğru giden her akış olasılığını ortaya çıkarırlar. Tutarlılık düzlemi insandan hayvana, molekülerden parçacıklara uzanan moleküllerin akışından ibarettir. Sonuncusu, bir organizma tarafından yayılan partiküller veya moleküller bir olay bağlamında diğer parçacıklarla yaklaşır. Hayvan-oluş, herhangi bir oluşumda olduğu gibi, bu molar ve moleküler sınırlar arasında akar. Örneğin, kurt-oluş ile ortaya çıkan ve sürünün kararsız özgün (haecceities) biçimlerindeki parçalanma, Oedipal veya belirli hayvanlar (mesela refakatçi köpek ya da cins köpek) ile bağlantılı köpek-oluştur, yani molar bir formdur. 'Kaçış hattının nereden geçtiğini kimse söyleyemez: Kendisini sekteye uğratacak bir Oidipal aile hayvanına mı yoksa sadece

<sup>1</sup> İki cilt halinde yayınlanan *Kapitalizm ve Şizofreni*'nin ilk cildi *Anti Ödipus* 1973 yılında, ikinci cildi *Bin Yayla* ise 1980 yılında yayınlanmıştır. *Anti Ödipus* 2012 yılında BS Yayınları tarafından Türkçeleştirilmişken *Bin Yayla* henüz dilimize kazandırılmamıştır.



bir kanışe mi dönecek? (Herzogenrath, 2009: 247) "Bunun anlamı, hayata dönüşmek, zaman zaman yaşamsallık kavramlarının parçalanmasına bağlıdır; yani hâlihazırdaki kategorileri alır ve onları şüpheli yapar. Hayvan olma anlamında özgürlük, belirli bir kaçış hattı veya sınır ile uyumlu değildir, eylemleri yargılamak için orijinal veya istikrarlı bir bakış açısı yoktur. Yeni buluşmalar için yeni deneyimler, başka bir deyişle 'olasılıklar' açar.

Hayvan-Oluş'ta var olma ve oluş arasında ikili çatışma kurulmaz. Göçebe olmak gibi sürekli devam eden bir deneyimdir. Yolun tasarımına uygun hale gelmektir. Saf bir varlığa dönüşmek yerine diğerlerine dönüşürken algılanamaz olmaktır. Hayvan-Oluş saf bir canlılık halini elde etmeye çalışmaz. Hayatı insanla ve hayvanla karışan bir çeşit meleze dönüştürür. Deleuze ve Guattari bir köpek oluş modelini şu şekilde açıklar;

*Oluş, bir köpeği taklit etmeyi ya da ilişkiler üzerinden bir mukayeseyi içermez. Vücudumun parçalarını, benzerlik ya da mukayese içermeyen orijinal bir montajla köpek haline getirecek hız ve yavaşlık ilişkileri ile donatmayı başarmak zorundayım. Çünkü köpek başka bir şey haline gelmeden, köpek haline gelemem.... Elementler yeni bir ilişkiye girecek, bu ilişki etkilenme veya oluş ile sonuçlanacaktır.... İki organı kendi özgünlüğünden koparan bir ilişki içine yerleştirip diğer organla birlikte bir 'oluş' başlatılabilir (Deleuze ve Guattari, 2004: 258-259).*

Çokluk, hayvan varlığının kurucu unsuru olduğu için, hayvan oluş çoklukla dinamik bir bağlantı içine gömülüdür. Bu ilişki, hayvan-oluştur, bir oluştur, çünkü oluşa ve (özellikle) hayvan-oluşa, arabuluculuk eden bir üçüncü nesneye işaret eder, bu nesne hayvana ait olan bağlantıların içine girmek için ne hayvanın, ne de insanın başka bir şeyle olan ilişkisini içerir. Deleuze ve Guattari'ye göre, oluş ve çokluk aynı şeydir, değişkenler ve boyutlar buna içkindir. Deleuze'ün İki Delilik Rejimi isimli kitabının "İçkinlik Sınırları" başlıklı bölümünde, varlıkların karmaşık yaşama biçimine değinir:

*Varlıkların gerçekte, temel prensibe göre mesafelerini ve yakınlıklarını takip ederek, aşağı yukarı bir varlıkları, aşağı yukarı gerçeklikleri vardır. Fakat aynı zamanda bambaşka bir ilham bu evreni kat ediyor. Sanki içkinlik, sınırları katlar ya da merdivenler boyunca itiyormuş ve dereceler arasında yeniden bir araya gelişe yöneliyormuş gibi (Deleuze, 2009: 272).*

Burada bütün nedenler yaklaşır: kaya, zambak, hayvan ve insan birbirini takip eden yayımlara-dönüştürmelere yol alır. Kıvrım adıyla yayınlanan 'Le Pli' kitabında Deleuze bunu Leibniz felsefesi ile bağlantılı olarak şöyle ifade eder: "Her şey her zaman için aynı şeydir, yalnızca tek bir zemin vardır ve her şey derece yoluyla birbirinden ayrılır, her şey tarzlarda farklılaşır" (Deleuze, 2006: 88).

Günümüz sanatında hayvan kullanımının gittikçe belirginleşmesiyle, sanatçılar insan anlamlarından uzakta örnekler üreterek geleneksel anlamların yeniden sorgulanmasına neden olmuştur. Deleuze ve Guattari'nin alıntısı sanatın oluşla aynı anlama geldiğini savunur;

*Bizler dünyada değiliz; biz dünya ile birlikte var oluyoruz; bunu tasarımla yapıyoruz. Her şey tasavvur ve oluştur. Bizler evren oluruz. Hayvan oluruz, bitki, molekül, sıfır oluruz. Bu tüm sanatlar için geçerlidir... Sanatın görüşleri yoktur. Sanat, algılar, duygular ve*

*düşüncelerin üçlü organizasyonudur, dilin yerine geçen duyular, algılar ve duygulanımlar bloğu anıttır... Bu dinlemekle ilgilidir... Bu tam olarak bütün sanatların görevidir (Deleuze ve Guattari 1994: 170-7).*

Deleuze hayvan ve insanın ayırdedilemezlik bölgesi olarak eti belirler. Ayırdedilemezlik bölgesi, sadece karşılaşmanın bulanık bölgesi değil aynı zamanda buluşmada her diyalektiği etkileyen gelişmelerin ortaya çıktığı sınırın da ötesidir. Deleuze ayrıca, geniş anlamda ayırdedilemezlik alanının herhangi bir pürüzsüz alanda tekillikler arasında bulunduğunu söyler. Bacon'ın resimlerinde bu bölgenin belirsizleştiğini söyler ve bu sayede mezbahalar ve etle ilgili imgeler yer değiştirir. Çarmıha gerilmiş olan et kilisedeymiş gibi durur. Acı çeken insan bir hayvan, aç çeken hayvansa bir insandır (Parr, 2010: 25). Deleuze'ün oluşun gerçekliği olarak ifade ettiği şey sanatta, siyasette veya başka bir alanda bir hayvandan başka bir şey olmadığı o sıra dışı anın farkına varmaktır. Kafka'nın edebiyatında olduğu gibi, Bacon'ın resimleri de insan ve hayvanı oluşturan elementlerin tüm farklılıklarıyla paylaşıldığı belirsiz bir ontolojik gerçekliği ifade eder. Zoolog, filozof Donna Haraway'ın belirttiği gibi, 'gerçek hayvanlar' hakkında 'merak edilecek hiçbir şey' olmayabilir, ancak hayvanları Deleuzian bakış açısı ile ele almak büyüleyicidir. Haraway; hayvanlar, insanlar tarafından teorik okumaya tabi tutulacaksa, bu hayvanların bireysel yaşamlarını doğru bir şekilde temsil etmekle mümkün olabilir mi? diye sorar. Hayvan-oluşun kısıtlaması tekil 'hayvanın' tekrar tekrar ortaya çıkması ve görünüşte tüm hayvanlara açık bir süreci tanımlama biçimidir (Beckman, 2013: 128-130). Bu nedenle Haraway'in teorik yaklaşımı, bireysel ve tarihsel olarak var olan hayvan karşılaşmalarını açıklamak için Deleuze ve Guattari'den farklıdır; Haraway hayvan-oluş kavramından çok birlikte-oluş kavramına atıf yapar ve bunu açıklarken sömürge sonrası çalışmaların yöntemlerini sorgular ve hayvanlara bir öznellik atfeder, hayvanların dışlanmasını radikal bir farklılaşma olarak ele alır. Haraway'ın yöntemi hayvan-oluş kavramına karşıt değildir, aksine kavrama katkı sağlar ve hayvan-oluş meselesini ataerkillik, emperyalizm ve teknoloji ekseninde düşünür (Stark ve Roffe, 2015: 166).

Bir başka hayvan oluş biçimi Umwelt sayesinde mümkün olur. Umwelt Heidegger'in çevre anlamına gelen bir terimidir. Uexküll, 1930 yılında kaleme aldığı "Die Lebenslehre" (Yaşam Üzerine Çalışma) adını taşıyan metninde çevre kavramını iki farklı kavramla açıklar: "Umwelt" ve "Umgebung" (Rohde, 2007). Umgebung, yalnızca fiziksel ve çevrenin anlam dışı yanını vurgular. Bu tıpkı insanları ya da hayvanları inceleyen bir gözlemcinin algı ve ölçümlerinden oluşan bilimsel verilerden oluşmuş bir çevreye benzer. Umwelt ise çevreyi anlam dolu ve öznel bir bakışla niteler. Uexküll'e göre umwelt, inşacı ve kendi kendini oluşturan, kuran bir çizgiye çok yakındır ki hayvanlar böyle bir "çevreye" (umwelt) sahiptirler. Hayvanların duyu-devimsel etkileşim ile dünyada yerlerini nasıl kurduklarını Uexküll bu kavramla açıklar. Hayvanlar için insanların bir çevre unsurundan başka bir şey olmamaları durumu insanları hem umwelt'e hem de umgebung'a ait bir dünyanın içine yerleştirir. Her tür, kendi umwelt'i içerisinde yer alır. Deleuze ve Heidegger için Uexküll önemli bir teorisyendir ve her ikisi için de ortak noktadır. Hayvan oluş, bizzat ve özellikle diğerine ait başka birinin etkilerini hissetme girişiminde bulunmak sempati veya empati değildir. Bu, aynı zamanda bir hayvanı taklit etmek için değil, aynı zamanda hayvanın konumuna geçme girişimidir, çünkü bir hayvanın kendisinin bu hale gelmesinden

etkilenmeyecek bir konuma geldiğini ima eder. Heidegger, bu nedenle, bir hayvana empati yeteneğimiz olup olmadığına veya bir hayvanın bilincine girip girmediğimize değil, bir hayvanın yaşamına aktarılıp bırakılmamızı sorgular. Deleuze ve Guattari tarafından tartışılan hayvan-oluş kavramının, ekolojik fenomenoloji hakkında Heidegger'in kavramından daha 'insan-merkezci' (antroposentik) olup olmadığı net değildir. Nitekim Keith Ansell-Pearson, 'Hayvan-Varoluşu' düşüncesinin Deleuze'deki bir boşluğu doldurduğunu ve Deleuze ve Guattari'nin Uexküll okumasını dengelemek için kullanılabileceğini, yani 'hayvan-oluş' düşüncesinin, 'zaten hayvan varlığı içinde bulunduğu' yönünde bir görüş öne sürer. Umwelten fikri bir canlının nasıl oluştuğunun yeniden düşünülmesini talep eden bir düşünme biçimidir. Bu düşünme biçimi başarılı olsun ya da olmasın hayvanla birlikte takip edilen bir yoldur, bunlar hayvanın iştmesini, avını ele geçirme biçimini (veya avcılarını kaçırma biçimi), yuvasını kurma şeklini vb. içerir.

Hayvanın kendisi bir yersizyurtsuz ve aynı zamanda bir göçebedir. Bir anlamlılık katmanı üzerine inşa edilmiştir. İnsan vücudu gibi hayvan vücudu da çeşitli yoğunluktaki hareketlerin bir araya gelmesiyle oluşmuş bir organizmadır. Maurice Blanchot'un 'Le Neutre' kavramında olduğu gibi tüm bağlamların ve ufukların dışında olan ve aslında isimlendirme ve anlama olasılıklarının da dışında olan, biliş ve temsilin bir sınırına işaret eder (Bruns, 2011: 64). Hayvan bu biçimsizliğin belirli kullanımlara göre adlandırılmasıdır. Foucault'nun teorisinde önemli bir yere sahip olan kitabı Kelimeler ve Şeyler'in giriş metninde Foucault (1994: 11); Borges'in bir yazısından alıntıyla bir Çin ansiklopedisinin hayvanları sınıflandırma şeklinden bahseder ;

Hayvanlar: a) İmparatora ait olanlar, b) içi saman doldurulmuş olanlar, c) evcilleştirilmiş olanlar, d) süt domuzları, e) denizkızları, f) masalsı hayvanlar, g) başıboş köpekler, h) bu tasnifin içinde yer alanlar, i) deli gibi çırpınanlar, j) sayılamayacak kadar çok olanlar, k) devetüyünden çok ince bir fırçayla resmedilenler, l) vesaire, m) testiye kırmış olanlar, n) uzaktan sineğe benzeyenler olarak ayrılırlar.

Foucault'nun konu ettiği hayvanlar kategori haline gelirken, insan düşüncesinin bir elementi, başka bir deyişle bir katmanı haline gelir. Hepimiz şeyleri, yalnızca imgeler şeklinde kavrarız. Tüm duyular ve anılar imgeler yardımıyla biçimlenirler. Deleuze'e göre imgeler, 'ampirizmin ayrık, süreksiz nesnelere' ile idea'ların, zamansız kavramların ya da temel biçimlerin, zamandan ve yerden bağımsız mevcudiyetleri arasındaki uzlaşımıdır. Konuşma yeteneği kaybolan kişi nesnelere gruplandırırken başka bir katmana işaret edecektir. Aynı şekilde görmeyen bir kişi için köpek havlamalardan veya dokunduğu zaman hissettiklerinden meydana gelir. Deleuze'ün Hayvan-Oluş düşüncesi yaşamı bir şekilde paralyze eden ve kendi olmaktan çıkararak bu biçimsizlik içinden kendine bir kaçış çizgisi bulup tekrar yaşama yol veren bir düşüncedir. Bela Balazs'ın dediği gibi hayvanlar her şeyi ölümcül bir ciddiyetle karşılarlar. Her şeyi bu şekilde karşılamalarının altında nedensellik ilişkisi içinde yer almayan minör bir yaşama biçimi vardır. Hayvan biyolojik bir yıkıma uğramadığı sürece, içinde bulunduğu koşulları yaşam koşullarına çevirir, bunu yapamadığı noktada yaşamı sona erer. Hayvan, özele de genele de, olumlamaya ve olumsuzlamaya da kayıtsız bir kurulum içinde salt hayvan olarak varlığını devam ettirir.

## Bilim ve Hayvan-Oluş İlişkisi

On dokuzuncu yüzyılda, Batı dünyayı anlamaya çalışırken, yirminci yüzyıla gelindiğinde ise dünyayı kendi modellerine, inançlarına ve çıkarlarına göre daha açık bir şekilde inşa etmiştir. Bu zemini göz önünde bulundurduğumuzda, insan sergilenen hayvanat bahçeleri, ziyaretçilerin zaman, siyasi bağlam ve beklentilerine adapte olmuştur. Bu sergilerde ötekinin durumu da yavaş yavaş değişmiştir. İlk önce 'vahşi' olarak nitelendirilirken, sömürge 'uygarlaştırma misyonu'nun başarılarını göstermek adına 'egzotik' figüre dönüşmüş, kolonyal fetih döneminde ise kademeli olarak 'evcilleşmiş' en sonunda 'uygarlaşmıştır'. Buna karşın, kolonyal düzende, geri alınamaz bir gerilemeye terk edilen bu ırklar, tüm insanlığı yönlendiren bir "medeniyet"le karşı karşıya kaldıklarında, kaybolup gitmelerinden ötürü 'vahşiler' olarak tasvir edilmeye devam edilmiştir.

Bilim insanları, etnik gösterilerin meşruiyet kazanması için gereklidir (Bukatman, 2012: 137-138). Bazı Fransız bilim adamlarının Paris'teki *Le Jardind'Acclimatation*<sup>2</sup> bahçesine yaptıkları ziyareti takiben, 1878 *Paris Exposition Universelle* fuarı, uluslararası arenada daha fazla tanınmalarına ve seslerini duyurmalarına imkân vermiştir: 'Ülkemiz Fransa'yı göstermekten onur duyuyoruz, insanlığın bilim başkentidir' (Blanchard, 2008: 16).

Haraway, primatologları, Edward Said'in oryantalizm kavramından hareketle maymun-oryantalist olarak tanımlar. Primatologların araştırmaları büyük ölçüde söz konusu sömürge sonrası çalışmalarda olduğu gibi maymunun öteki olarak kavranmasını içerir. Kültür oluşumunun hayvan hammaddesinden olgunlaşmasını, beyazın renk belirsizliğinden oluşmasını, erkeklik meselesinin kadın vücudu üzerinden düşünülmesini veya toplumsal cinsiyet meselesini detaylı cinsiyet araştırmaları ile ele almayı, zihnin ortaya çıkışını vücudun hareketleri üzerinden okumaya benzetir (Jolly, 2004: 140). Hepsinde keskin sınırlar vardır ve bir oluş başlatmak yerine sınırları ve konumları sağlamlaştırır.

Deleuze ve Guattari bu sınırların ortadan kalktığı 'an'lar ve imkânlar üzerine düşünür. Bu nedenle Deleuze ve Guattari; sanatta, felsefede ve bilimde bir fikir edinmek için deney yapmayı bir gereklilik olarak ele alır, ortaya ne çıkacağını bilmeden, oluşun bütün içsel tehlikelerine karşın, yeni oluşlara imkân tanıdığı için sürekli deney yapmak gerektiğini söyler. Bütün alanlar birbirine bağlıdır. Belirli türde hayvan-oluş, insanlık tahayyülünde, mitolojide ve masallarda daima bir rol oynamıştır. Bilimin modernleşmesinin katkı sağlamasıyla beraber, on dokuzuncu yüzyıldan beri, bu oluşlar spesifik olarak bilimsel deneylerle daha fazla ilişkilendirilmiştir. Genellikle bu oluş deneyleri, arketipik ve ikili düşünme modellerine dayanır: Dr. Frankenstein, Dr. Moreau, Dr. Jekyll, hepsi bilimden muzdariptir ve bilim geleneksel canavarları bize sağlar. Yirminci yüzyılda bilim büyük ölçüde geliştikçe her seviyedeki algılamamızı değiştirmiştir. Hem bilim hem de sinema, içinde faaliyet gösterdikleri, siyasi ve kültürel bağlamlar tarafından oluşturulur ve onu temsil ederler. Deleuze'a göre bir filmin anlamı, belirgin temsil biçimlerinden (hareket-imağ ya da zaman-imağ olarak) ayrı tutulamayacağından, film görüntülerinde daha derin bir anlam ya da iletişim aranmaz. Bir filmde, anlam her zaman yüzeyde ya da zahir olduğu için dünyadaki anlam

<sup>2</sup>Paris Exposition Universelle ile beraber söz konusu etkinlik insanat bahçesi etkinliğidir.

hakkında söylediği öyküler, bilimsel modeller, diyagramlar, denklemler, kümeler vb.'den ayrılmaz. Deleuze ve Guattari, bilimi 'kraliyete ait olan' ve 'göçebe' olarak ele alırken sinemayı da dilin kullanımı gibi minör ve majör olarak ele alır (Deleuze ve Guattari, 2004: 367). Deleuze, minör sinemayı, ezilen bir azınlık koşullarını temsil eden değil, yeni değerleri keşfeden ve bugüne kadar eksik olan bir insanın yaratılmasını kolaylaştıran bir araç olarak tanımlar. Kafka'nın minör edebiyatı gibi, minör sinema da temsil veya yorumla değil, deneyle ilgilidir: yaratıcı bir oluş eylemidir. Deleuze ve Guattari majority kavramının kapitalist toplumun 'aksiyomları' olduğunu ısrarla savunurlar. Kapitalizmin aksiyomları, diğer ifadelerden türetilmeyen ve üretim, dolaşım ve tüketim topluluğuna giren birincil ifadelerdir. İşçi, iş adamı veya tüketici gerçekleştirdikleri işleve ve bu ilişki biçimine, kim veya ne olduklarından çok daha bağlıdır. Bu, kapitalizme kendine özgü bir akışkanlık kazandırır, bu durumda, az sayıdaki aksiyomlar dominant akışları düzenler, diğer akışları yalnızca bir türev statüye dönüştürür. Majör standart, farkları ortadan kaldırır ve onları ağaçsı, belleksel ve molar, yapısal sistemlere ayırarak yersizyurtsuzlaştırır, hepsini yeniden belirlediği yer yurt edindirme bağlamında yeni farklılıklarla, çokluklarla üretir. Anlamlılık ve öznellik katmanları organik zeminin yerini alır.

### Sinematik Hayvan

Sinema, sinematik hayvanı seçici biçimde üretebilen, teknoloji, insan ve hayvan arasında karşılaşmalar yaratan önemli bir yapıdır. Endüstriyel aygıtlar tarafından modifiye edilen çiftlik hayvanları gibi, sinematik hayvanlar da yeni ve modern bir varlıktır. Sinematik hayvanlar, 'yaşamı olan' derinlemesine araştırılmış ve görünür hale getirilmiş 'meta'lardır. Eğlencenin ve eğitimin birleştirildiği sinematik bir cazibe olarak hayvanların savunmasız bedenleri, kültürel ve estetik şekilde bir bilgi kaynağı olarak para birimi tarafından üretilir. Sinematik hayvanlar o halde filmde görüntüye yakalanan hayvanlar değildir. Ontolojik, etik ve hatta biyolojik olarak farklıdır, hemen hemen gördükleri her filmde istisnasız olarak savunmasız oldukları düşünülen ikon varlıklardır (Hauskeller, Carbonell, ve Philbeck, 2016: 312).

Sinemada Hayvanlar (Animals in Film) kitabında Jonathan Burt (2004) hayvan imajlarının salt imaj olarak okunmaması gerektiğinin üzerinde durur. Burt, herhangi bir şekilde 'hayvana zarar verilmeyeceği' bilgisi açık olsa bile izleyicilerin hayvan acılarını tasvir eden sahnelere çok farklı şekillerde tepki gösterdiği gerçeğini tartışır. Hayvan tüm imaj okumaları parçalar, çünkü hayvanı hangi rolde gördüğümüz, onun imajını belirler. King Kong bu imaj değişiminin izlenebildiği bir anlatı sunar. Kafatası Adası'ndaki en önemli değişim, arzu tarafından harekete geçirilen bir King Kong değildir. Peter Jackson yönetmenliğindeki filmin kapanış sahnesinde söylendiği gibi 'güzellik' tarafından sonu getirilen (ve bu güzelliğin sınıfsal olması ile alakalı) var olma biçimi değildir. Bütün dünyanın belirli pratikler üzerinden okunmasını içermez. King Kong Kafatası Adasında temsil edilen King Kong 'Le Neutre' olmaya daha yakındır.

Film, değişme olgusu ile hareket eden bir araçtır (medium). Bir imgeden diğerine, alan ve şekil, kompozisyon ve doku, hacim, renkler ve ışık değişir. Film üretiminin ana akım

modellerinden bilindiği gibi, bu değişiklikleri daha önce var olan mekânsal ve anlatımsal mantığa yeniden kurgulamak, belirli bir söylem rejimine (izleyicinin algılamasına tabi tutulacak) belirli bir takım hileler, kurallar ve reçeteleri –devamlılık sistemi içinde- kullanarak nihai sonuca çizgisel bir istikrar duygusu kazandırmaktır. Deleuze'ün 'oluş' kavramı (*devenir*, hem isim hem de fiil) burada anahtardır. Sinematik görüntülerin özünde değişen doğası ve kayda değer derecede iyi sonuç veren bulaşma/yakınlık yoluyla sonsuz bir metamorfoz süreci başlar. Özellikle sinematik uygulamalar bağlamında öngörülen 'oluşun' ima ettiği sabit olmayan kimlikler kavramının altının çizilmesi ve ikili karşıtlık modellerin radikal bir yeniden işleniş, filmi maddi bir varlık olarak temsil seviyesinin ötesine taşır. Yine de yaşadığımız dünya kaçınılmaz olarak dil tarafından yapılandırılmıştır ve öznel, her zaman 'kişinin bedenlenmiş, yerleşik benliğini etkileyen materyal ve göstergesel koşullar arasında müzakere sürecidir' (Braidotti, 2002: 79). Film, kodlanmış/ 'molar' ifade ve duyumun ya da dil öncesi/'moleküler' deneyimin benzersiz karışımı içinde, öznenin bir oluşum olarak kayda değer bir gerçekleşme sunduğu yerdir (Beugnet, 2007: 130). Deleuze'e göre, insanın kaosla girdiği kapışmasında, sanat ve felsefe el ele vermelidir. Deleuze sanatlar içerisinde sinemaya özel bir önem vermiştir. Düşünür, Bergson'dan da etkilenecek sinemadaki imajın aslında dış dünyadaki nesneden farkı olmadığını savunur (Öztürk, 2016:141).

### King Kong ve Makine Oluş

Noel Carrol'a göre King Kong sinemanın mucizelerinden bir tanesidir. Birçok farklı yaş grubuna ve birçok farklı entelektüel düzeye açık bir filmidir. Apollon ve Dionysos'un sonu gelmeyecek olan bir çatışma düzenini içerir. Aynı zamanda farklı noktalardan ele alınabilir. Bir mesih olarak, siyahi olarak, meta olarak, tecavüzcü olarak, üçüncü dünya temsili olarak, Freud'a göre, Jung'a göre, hatta Lacan'a göre ele alınabilir (Carroll, 1998: 118-119). Bunların ötesinde King Kong, pre ve post insan doğası ile ilgili anlatılan bir hikâyedir. Sinemadaki imajı, bir sinematik hayvanı ve ikonik bir göstergeler geçişini temsil eder. Barbara Creed'e göre sinematik hayvan, insanı hayvandan, zihni bedenden ve doğayı uygarlıktan ayıran batı felsefesinin düalist düşüncesini yıkma potansiyeline sahiptir. Bu nedenle sinematik hayvan, Deleuzian "organsız beden" olarak da görülebilir, yani, 'alışılabilir var olma biçimlerinden kurtulma' ve 'davranış konusunda uzlaşmış beklentilerden arındırılmış olma' organı olarak görülebilir. Sinema da hayvanı, organsız bir beden olarak düşünürsek türcü ve basmakalıp kavramlar aracılığıyla aşılana hayvanı 'organsız beden' olarak düşünürsek ekranda görünen diğer bedenler ile eşitleyebiliriz. Sinematik hayvan, modern toplumun ve kültürün insan-merkezli temeline itiraz etmek için bazı teçhizatların uygulandığı bir yapıdır. King Kong bu temele itiraz ederken, bu teçhizatların yeniden yapılandırıldığı ve yüzeysel hale getirildiği bir seridir. Bu nedenle King Kong'un düşmanlarının kim olduğu, kadının konumunun ne olduğu<sup>3</sup>, hangi amaçlarla sergilenmek istendiği ve görünür olma şekilleri farklılık gösterse de değişmeyen şey klasik anlatı yapısıdır. Bu nedenle incelenmeye uygun statik bir hikâye yapısı sunar.

<sup>3</sup>Aynı zamanda sınıfsaldır, örneğin 1933 versiyonunda kabile reisinin yerine 6 kadın önerdiği beyaz 'altın kadın' konumunda. İlerleyen zamanlarda tiyatro oyuncusu, fotoğrafçı hatta ormanda KingKong tarafından yetiştirilen terk edilmiş vahşi olarak karşımıza çıkar.

King Kong versiyonlarında hikâye değiştiği ölçüde düşmanları da değişiklik gösterir. Uçaklar, helikopterler, istilacılar, T-rex, yılan benzeyen sürüngenler ve gösteri dünyası. 2017 versiyonu (King Kong Kafatası Adası) bunların bazılarını içermekle birlikte, Kong'un New York'a hiç gitmediği ve King Kong'un bir canavardan (beast) çok bir insan gibi davrandığı filmidir. Aynı zamanda *King Kong Kafatası Adası* filminin yönetmeni *Apocalypse Now* filmini bir King Kong hikâyesine dönüştürdüğünü söyler (Kaye, 2017). *Apocalypse Now* filminde kontrolden çıkan Albay Kurtz ve King Kong'un Preston Packard karakteri benzerlikler taşır. Deleuze ve Guattari, Clausewitz'in 'mutlak savaş' fikrini öne sürer; mutlak savaş, sadece düşmanın imhası olarak, herhangi bir politik hedefi olmaksızın, toplam şiddet akışını sağlamaktır. Dolayısıyla, onu harekete geçiren ve onu kontrol etmeye çalışan devlet aygıtının dışındadır. Deleuze ve Guattari bu savaş fikrini daha ileri götürür savaş-makinesi: "savaş nesnesi olarak" tam olarak savaşı olmayan, savaşla ilgilenmeyi gerektirmeyen bir makine-oluş fikrini tartışır. Hayvan-oluş ile makine oluş fikrini bağlantılı hale getiren şey filmde herhangi bir nedenle (sürüngenler için sismik bombalar, askerler için düşmanı imha etme, bilim adamları için keşif, fotoğrafçı için Pulitzer ödülü) tetiklenen varlıkların bağlantısı, açığa çıkması ve iletişimi; sonuçta ortaya çıkan güç (puissance); hayvan-oluş'un bir sonucudur. Bu kazanımların hepsi belirli bir savaş makinesine katılım ile sonuçlanır. Hayvan-oluş aslında bir başka güçtür, çünkü gerçekleri taklit eden veya ona karşılık gelen hayvanda değil, kendi içinde aniden bizi süpüren ve bizi bir yakınlık haline getiren, paylaşılan bir unsuru ayıran ve katılanı bir belirsizlik haline getiren bir hayvanda bulunmaktadır, herhangi bir evcilleştirme, kullanım ya da taklitten çok daha etkili ortak bir unsur olan : (Beast) 'Canavar' terimidir. King Kong Kafatası Adasında bütün oluşlar ve bütün hikayeler canavarı ortaya çıkaran şeydir. Diğer versiyonlardan farklı olarak 2017 yapımı filmde King Kong adanın kendisidir ve getirildiği yer ise bütün gösterildiği sinema salonlarını içeren Manhattan'ın kopyalarıdır. Sinema ekranında görülen dünya yapay bir evren haline gelir ve izleyiciler de merak ve hayal gücünün çılgınca tatmin edildiği bir oyuna dalmış durumdadır. Seyirciler, Kong'un gözünün içinde, bütün bir meta dolaşımının ekonomik mekanizmasında birer moleköl haline gelir.



*Görsel 1: Filmin sonunda King Kong'un gözünün içine, karşısında ada olacak şekilde zoom yapılır. Göz seyircinin gözü ile yer değiştirir. Bütün sinema salonlarını içeren mekân değişimi söz konusudur (King Kong Kafatası Adası, 2017)*

Hem edebiyatta hem de filmde yapay yaşamın yaratılması, olağanüstü unsurlarla doludur. Bu hikâyeler neredeyse her zaman insanoğlunun bilmeyeceği şeylerin söylemiyle meşguldür; bunun en iyi örneği Mary Shelley tarafından yazılan 'Frankenstein ya da Modern Prometheus'tur. Sentetik yaratım anlatıları, diğer şeylerin yanı sıra, iktidarın -belki de uygun olmayan bir güç- göz kamaştırıcı ve baştan çıkarıcı bir güç olanağının kullanılmasıyla ilgilidir. Bu hikâyelerde, başka yerlerde olduğu gibi, yüce aşama, insanoğlunun sınırları ve onun kudretinin sınırları arasındaki çatışmaları belirtir. Yaşamın yaratılması, zahmete giren aşırılık için bir fırsat haline gelir. Metropolis'te Maria'nın tekrar ettiği, robotun yaratılışına karışan ışıklar ve fokurdayan deney tüpleri, fırtınaya dönüşen gökyüzü ve şimşek gürültüleri ile birlikte flaşlar görünür. Bunların birçoğu King Kong'da yinelenir. King Kong'un ilk animatörü Willis O'Brien'in kil modeline rağmen, filmin anlatım dili, Kong'u bir laboratuvar yerine doğada keşfedilmiş şekilde sunar. Burada filmin aslında sentetik yaşamın bir gösterimi olduğu King Kong'un sunum şeklinden anlaşılmaktadır (filmin sloganı 'Dünyanın Sekizinci Harikası' ve 'Kafatası Adası'nın Gizemleri' gibi), King Kong bir gösteri malzemesi ve beyaz adamın yakaladığı alt seviyedeki canlıdır, Metropolis'teki robot Maria'ya benzer şekilde kozmopolit bir kalabalığın önünde 'prömiyer' yapan King Kong görülecek nesne (spectacle) olmaya maruz kalır. Bu sıralamada körleştiren ışığın kesik kesik patlamaları atmosferik gösteriyi oluşturur ve bu gösteri; cansız 'sayborg'un canlanmasını sağlayan bilimsel araştırmaların yerini alır. Frankenstein'da yaşama dönmesinin ilk kanıtı olarak sahibine dokunuyor olması gibi, Kong'un kolu da ilk olarak başkanın elinden kurtulur.

King Kong Kafatası adası ve King Kong (2015, Peter Jackson) filmleri anlatı olarak çok farklı noktalara işaret etse de temel motivasyon King Kong'u görüntüye almak veya



keşfetmektir. Çünkü bilim insanlarının antropolojik ve etnografik koleksiyonlara ihtiyacı vardır, aynı zamanda canlı insanları görme, dokunma, ölçme ve inceleme ihtiyacı duyuyorlardır. Bu sorunun iki olası çözümü vardır: ya 'uzunca, zorlu ve masraflı' keşifler birlikte 'alana girmek' gerekiyordur -ki bu da yalnızca önemli ulaşım araçlarına sahip olanlar tarafından kullanılabilceği anlamına geliyor;- ya da çalışma nesnelere bilim adamlarına getirilmek zorundadır. Bu iki olasılık da King Kong'da mevcuttur, King Kong onu inceleyen ekibin uzmanlığı ile ilgili olduğu kadar diğer taraftan. 19. yüzyılın başında çeşitli 'ırkları' 'toplamak' ve 'göstermek' arzusu, etnografik bir parkın şehir projesine dahil edildiği bir durumla güçlenmiştir. Her insanın ülkesinin geleneklerine göre giyinip yaşam biçimine uygun bir ortamda olacağı bir park projesi 1802'de Fransız mimar Edme Vemiquet<sup>4</sup> tarafından şehir planına kaydedilmiştir. Kafatası Adası bu şekilde yapılan bir planın kontrolden çıktığı ve yapay bir kaosun oluşturulduğu yerdir. Bütün bir ada tarih öncesi canlılarla doludur fakat King Kong'un ortaya çıkması, gerçeği kökünden sarsmıştır. Kafatası Adası'na giden bilim adamları, Columbus'un Yeni Dünyayı keşfetmesinden bu yana, ilk defa zamanda sıkışmış yeni bir araziye keşfetme fırsatına erişmiştir. Kafatası adasını kataloglamak için ekipler gönderme uğraşı kolonyal bir arzuyu temsil eder. Althusser'in dediği gibi bireylerin gerçek varoluş koşullarına hayali bir ilgisinin temsil edilmesi, kolonyal arzuyu ayakta tutan ideolojidir. Ian Buchanan, Deleuze ve Guattari'nin Anti Ödipus'u için yazdığı rehberde bu durumu gayrimeşru sentez olarak yorumlar. Jaws'ın varlığı tıpkı King Kong'un varlığı gibidir.

*Neden bağlayıcı sentezin gayrimeşru bir kullanımını tesis etmektedir bu! Somut bir örnek alalım-Jaws'daki katil köpekbalığı (Spielberg, 1975). Hem Fredric Jameson'ın, hem de (ondan sonra) Slavoj Žižek'in iddia ettiği gibi, eğer köpekbalığının özel bir şeyin alegorisini olduğunu varsayarak başlarsak, onun işlevini temelden yanlış anlarız. Köpekbalığının, ABD emperyalizmini (Fidel Castro'nun önerisi) ya da tümünden klişeleşmiş şöhretiyle-verimli gençler, ağzı bozuk küçük işletme sahipleri, namussuz politikacılar, karısını seven muhalif bir polis vb.-Amerika'yı temsil eden kuşatılmış Amity adasıyla birlikte komünizmin kendisini (bu ideolojik bölünmenin diğer tarafını teyit etmek için) ikame edebileceği açıkça doğruysa da, olasılıkların böylesi çeşitliliği, köpekbalığı'nın asıl işinin 'tek mesajda veya anlamda değil, tüm bu oldukça farklı kaygıları bir arada soğurma ve düzenleme yeteneğinde yattığını' telkin eder.*

King Kong'da yaratılan felaket statik bir felakettir. Deleuze'ün felsefesinde bulunan kaotik olanla ortaya çıkan yeni bir oluş biçimi oluşturmaz. Deleuze felaket tanımlamasını felsefeye uygulamıştır. Jeolojiden hareketle, yeryüzündeki ani felaket olayları ve üzerindeki değişiklikleri açıklar, felaket her yerde bulunur ve sabit değildir. En küçüğünden en büyük duruma kadar, farklı katastrofik süreçler iş başındadır (Deleuze 1994: 42). Deleuze ve Guattari'nin Bin Yayla ve Felsefe Nedir? Başlıklı kitaplarında, bu jeolojik felaket her zamankinden türeyen bir bozgunlaşma ve yeniden evrimleşmenin süreçleri ile ifade edilir; iyi tanımlanmış bir bölge güvenli ya da statik değildir: sürekli geri alınır ve yeniden oluşturulur. Bilinen manzaraların ortadan kalkması ve volkanik bir patlama, gel-git dalgası veya depremde yabancı bir arazinin oluşması. Deleuze'e göre, her gerçek şey, sanatta ifade edilebilecek sürekli

<sup>4</sup> Edme Vemiquet aynı zamanda kentin ilk matematiksel haritasını çizen mimardır. - 1774'de başladığı harita çizimini, 1791'de tamamlamıştır.

ve açık uçlu dönüşümler ve yeniden yaratıma tabidir. Bu süreçlerin organizasyonu için herhangi bir kural yoktur. Olası bir genel bakış veya hiyerarşi de yoktur; Bunun yerine, dizi, toplanamayan bir çokluktur. Bu çokluk, dönüşümün içinde şeylerin kimliğinin korunmadığı ölçüde kökten yıkıcıdır. Felaket sırasında sınırlı ve açıkça tanımlanmış gerçek bir varlık olamaz. Bireylerin ve türlerin belli bir forma yerleşmesi ve belli bir forma eklenmeleri de, bir dizi çarpıcı değişikliğin bir sonucudur ve daha da ileri gidenler tarafından sarmalanmaya mahkûmdurlar. Felaketi açıklamak ve rasyonalize etmek için aşkın bir alana gerek duyulmaz. Aşmayı reddetme ile aşan bir ahlaki düzenin reddedilmesi de vardır: afet, bu dünyanın dışındaki bir irade ile atlatılmaz. Deleuze'ün içkinlik ve birliktelik felsefesine olan bağlılığı Spinoza'nunki kadar güçlüdür (Ansell-Pearson, 1997: 236).

Ernest Mandel (1996) felaketin yabancılaşma hissini azalttığına değinir, iç edilginlikle bağlantılı olarak bunun kapitalizmle ilişkili olduğunu savunur. Bertolt Brech'ten alıntı ile

*Yaşam hakkındaki bilgimizi felaketimsi bir biçimde ediniriz. Sosyal topluluğumuzun işleyiş biçimini felaketlerden çıkarsamak zorundayızdır. Krizlerin, depresyonların, devrimlerin, savaşların iç öyküsü'nü, düşünerek bulmalıyızdır. Gazeteleri (ve aynı zamanda bildirileri, görevden alma mektuplarını, askerlik celplerini ve benzerlerini okumakla bile birinin açık felaketin ortaya çıkması için bir şeyler yapmış olması gerektiğini hissederiz. Bize söylenen olayların ardında söylenmeyen şeylerin olduğundan kuşkulunuruz. Gerçekte olup biten onlardır. Ancak bilmemiz halinde anlayabiliriz. Tarih felaketlerden sonra yazılır. Var oluş, bilinmeyen etkenlere dayanır. 'Bir şeyin olmuş olması gerekir', 'bir şey tezgâhlaniyor', 'bir durum var' -işte bunu hissederler ve pür dikkat kesilirler. Ama aydınlık ancak felaket olup bittikten sonra görünür -tabii eğer görünürse.*

Deleuze' anlamın mantığında teolojinin artık bir ikameye dönüştüğünü söyler Deleuze'e göre çağımız teolojiyi tekrar keşfetmektedir ve artık Tanrı'ya inanmaya hiç ihtiyacımız yoktur. Biz daha ziyade 'yapıyı', yani inançlarla doldurulabilecek, ama teolojik olarak kabul edilmek için buna hiç de ihtiyacı olmayan biçimi araştırıyoruz. Artık teoloji var-olmayan şeylerin bilimidir (310) . Buna benzer özellikte kaos'la bağlantılı olarak teolojik yer değiştirmeyi Zizek Paralaks'ta şöyle açıklar;

*...bütün korkular tek bir korkuyla yer değiştirir; yani, beni dünyevi her konuda korkusuz kılan şey Tanrı korkusunun ta kendisidir. Yeni bir Efendi-Göstereni öne çıkartan aynı ters çevirme ideolojide de iş başındadır: anti-Semitizm'de, bütün korkular (ekonomik kriz, ahlaki yozlaşma..) Yahudi korkusuyla yer değiştirir... Ve Spielberg'in Jaws'ı gibi bir korku filminde de aynı mantık görünmüyor mu? Köpekbalığından korkuyorum, dostum, başka da korkum yok (Zizek, 2008: 37).*



Görsel 2: Teolojik karşılaşma (King Kong Kafatası Adası, 2017)

King Kong korkusu bütün korkuların yerini alırken yükselen barbarlık göz ardı edilir. Gerçek dünya birçok gösterinin ve mesajın içinde daha ağır bir değişim süreci içindedir. Kong, bireysel davranış hakkında sadece muhafazakâr bir uyarı değil, aynı zamanda ekonomik kaygının koşulları tarafından kolaylıkla yoğunlaştırılan sivil topluma yönelik Amerikan tutumunun bir yansımasıdır. Tarihöncesi görüntüler (özellikle çatışan dinazorlar) ve ormanda ve şehrin yoğunlaşması, modern, rekabetçi, kentsel 'ekonomik' yaşamın işareti olarak var olma mücadelesinin 'Darwinci metaforu'nu oluşturur. King Kong bir hayvan-oluş durumundan ziyade bütünüyle bir makine-oluş formudur. Kafatası Adası'nın son büyük kavgasında insan üretimi makine ve zincirleri kullanarak düşmanını alt eder. O an'da King Kong hayatta kalma mücadelesini kazanmış, ebeveynleri gibi ölmemiştir.



Görsel 3: Tekniğin farkına varmak (King Kong Kafatası Adası, 2017)

Peter Jackson'ın yönettiği *King Kong* (2005) filminin sonunda New York'u geçip, sonrasında her şeyi imha eden, Empire State Binasına tırmanıp : (gökdelene sanki tropik bir zirveye tırmanır gibi tırmanır ve şehrin içinde ormandaymış gibi hareket eder) ölümle yüzleşen King Kong, yerine *Kafatası Adası* (2017) filminin sonunda arkasına dönüp giden bir King Kong vardır.



Görsel 4: Rasyonel sınırlar içinde hareket eden King Kong (*King Kong Kafatası Adası*, 2017)

*King Kong* (Peter Jackson, 2015) filminde, kurulu düzenden boğulan ve etrafındaki dünyaya olan öfkesini parçalara ayırarak, sınır ötesi bir mesele gibi gören canavar yerine son filmde rasyonelleşmiş bir canavar ile karşılaşırız. Sonuç olarak, *King Kong Kafatası Adası* filminde sinematik-hayvan rasyonel sınırları olan bir makineye doğru evrilir ve doğayı iptal etme gücünün kullanıldığı bir metafor olarak filmin sonunda makine dünyasını oluşturur.

## Sonuç

Deleuze ve Guattari'nin hayvan-oluş kavramı sinematik imajların kendisinden çok bu imajlardan etkilenme ile ilgilidir. Hayvan oluş sadece ilkel dürtülerde ortaya çıkan bir kavram değil her zaman ortaya çıkabilecek başkalaştırıcı bir edimdir. Bütün bir parçayı bozan organik bir ara form, imgelerden hareketle düşünülebilir. Sinema, düşünürlerin felsefesine uygun olarak özneler ve nesnelere bir araya getirir ve bunların arasından kaçış çizgileri arar, disiplin altına alan değil özgürleştirici bir yapıdır. Bu haliyle sinemanın göçebe yapısı ve zihinsel faaliyetlerle birlikte düşünüldüğünde algılanamaz oluşa doğru evrilen ve kendisi bir hayvan-oluş'a dönüşen bir makine montaj olduğunu söyleyebiliriz. Yirminci yüzyılın başında beden geleneksel metaforu değer kaybetmiştir, devlet politik düşüncesinde gelişen bütünlük kavramı ile birlikte 'büyük anlatılar' ve ideolojiler çöküş dönemine girmiştir. Siyasi olarak adlandırılan bütün beden ve bir birlik fikri yavaş yavaş dağılmaktadır. Bu nedenlerle Zor, tehlikeli ve korkunç rekabet, hayatta kalmanın kendisini pençelerin ve dişlerin referans

alındığı bir yapıya dönüştürecektir, bu noktada imajlar aracılığıyla dünyaya gelen hayvanın King Kong dünyanın da Kafatası Adası'na benzemesi kaçınılmazdır.

Serinin filmleri göz önüne alındığında, King Kong'un özgün/hakiki (authentic) bir hayvandan ziyade bir sinematik hayvan olduğu görülür. Bu anlamda King Kong, hayvan varlığının ötesinde, yaratıldığı dönemin ruhunu (zeitgeist) ortaya koyan bir sembol olarak da okunabilir. Bu sinematik hayvan, modern, rekabetçi yaşamın ortaya çıkışından, giderek yoğunlaşan şehir hayatından ve ekonomik kaygıların hem bireysel hem de toplumsal ölçekte yükselmesinden doğmuştur. King Kong, 19. Yüzyılda başlayan endüstrileşmeyle beraber tüm hayatımıza egemen olan kapitalizm ve makineleşmenin hayvan üzerinden bir temsilidir. Dolayısıyla, farklı zamanlarda üretilen King Kong anlatılarında farklılaşmalar görülmesi doğaldır. Yaşadığımız çağ üretilen bu canavarları içselleştirerek, görünmeyen bir düzlemde ortaya çıkabilecek olan yeni tehlikelere karşı onlara ihtiyaç duyacaktır. 'Canavarlık' ancak rasyonel sınırlar tarafından kontrol edilen bir şeye dönüştüğü ölçüde yaşamasına izin verilen hale gelmiştir. Bu noktadan bakıldığında King Kong Kafatası Adasında temsil edilen goril, hayvan oluşa doğru bir makine formu başka bir deyişle gayrimeşru sentezdir.

### Kaynakça

- Ansell-Pearson, K. (1997). *Deleuze and Philosophy: The Difference Engineer*: Routledge.
- Beckman, F. (2013). *Between Desire and Pleasure: A Deleuzian Theory of Sexuality: A Deleuzian Theory of Sexuality*: Edinburgh University Press.
- Beugnet, M. (2007). *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*: Southern Illinois University Press.
- Blanchard, P. (2008). *Human Zoos: Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires*: Liverpool University Press.
- Braidotti, R. (2002). *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*: Wiley.
- Bruns, G. (2011). *On Ceasing to Be Human*: Stanford University Press.
- Bukatman, S. (2012). *The Poetics of Slumberland: Animated Spirits and the Animating Spirit*: University of California Press.
- Burt, J. (2004). *Animals in Film*: Reaktion Books.
- Carroll, N. (1998). *Interpreting the Moving Image*: Cambridge University Press.
- Deleuze, G. (2006). Kıvrım (H. Yücefer, Trans.): Bağlam Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2009). *İki Delilik Rejimi* (M. E. Keskin, Trans.): Bağlam Yayıncılık.
- Deleuze, G., ve Guattari, F. (2004). *EPZ Thousand Plateaus*: Bloomsbury Academic.
- Foucault, M. (1994). *Kelimeler ve şeyler: insan bilimlerinin bir arkeolojisi*: İmge Kitabevi.

- Harvey, G., ve Wallis, R. J. (2015). *Historical Dictionary of Shamanism*: Rowman & Littlefield Publishers.
- Hauskeller, M., Carbonell, C. D., ve Philbeck, T. D. (2016). *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*: Palgrave Macmillan UK.
- Herzogenrath, B. (2009). *An [Un]Likely Alliance: Thinking Environment[s] with Deleuze/Guattari*: Cambridge Scholars Publisher.
- Jackson, P. (Film). (2005). King Kong.
- Jolly, A. (2004). *Lucy'nin Mirasi: İnsanın Evriminde Cinsellik ve Zeka*: Kitap Yayınevi.
- Kaye, D. (2017). Kong: Skull Island Director: 'I Wanted to See Apocalypse Now with King Kong'.
- Mandel, E. (1996). *Hoş Cinayet* (N. S.-B. Tanatar, Trans.): Yazın Yayıncılık.
- Öztürk, S. (2016). 'SineFilozofi'nin Günümüz Dünyasında Düşünceye Katkıları Üzerine...' İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi - Sayı 42 / Bahar 2016 Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Süreli Elektronik Dergi.
- Parr, A. (2010). *Deleuze Dictionary Revised Edition*: Edinburgh University Press.
- Stark, H., ve Roffe, J. (2015). *Deleuze and the Non/Human*: Palgrave Macmillan UK.
- Zizek, S. (2008). *Paralaks* (S. Gürses, Trans.): Encore.

*-Davetli Makale · Invited Article -*

## **The Ashes of Pasolini**

Gary Zabel\*

### **Abstract**

*Pier Paolo Pasolini's engagement with Antonio Gramsci is both inspiring and tragic, beginning with Pasolini's early poem, "The Ashes of Gramsci," and ending with the film-maker's murder in 1975. In his essays and films, Pasolini explores his affective, aesthetic preoccupation with the "sub-proletariat" of the Roman suburbs, contrasting it with Gramsci's political and strategic concerns. This article analyses that material with special emphasis on its relation to Pasolini's work on the semiotics of film and his theory of the "cinema of poetry."*

**Keywords:** *Pasolini, Gramsci, semiotics, politics, poetry*

## **Pasolini'nin Külleri**

Gary Zabel

### **Özet**

*Pasolini'nin ilk şiiri, "Gramsci'nin Külleri", ile başlayan ve film yapımcısının 1975'teki cinayeti ile sonlanan Pier Paolo Pasolini'nin Antonio Gramsci ile olan etkileşimi hem ilham verici hem de trajiktir. Makalelerinde ve filmlerinde Pasolini, Gramsci'nin politik ve stratejik kaygıları ile çelişen, onun Roma banliyölerinin "alt-proleteryası" ile olan duygusal, estetik meşgalesini araştırmaktadır. Bu makale bu bulguyu, onun Pasolini'nin filmin semiyotiği ve onun "şiir sineması"nın teorisi üzerine çalışmasıyla ilişkisine özel önem vererek analiz etmektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** *Pasolini, Gramsci, semiotik, politika, şiir*

---

\* Senior Lecturer, University of Massachusetts Boston  
E-mail: [gary.zabel@umb.edu](mailto:gary.zabel@umb.edu)

Pier Paolo Pasolini is one of the most remarkable figures in the history of film. He was a major poet and novelist before he became a director, a person of petit-bourgeois background who had a profound love of the proletarian slums on the outskirts of Rome, and an openly homosexual man in a society in which the macho image of men was deeply rooted, and sometimes violently defended. In his youth, Pasolini participated in the Resistance, suffered the death of his older brother – also a Resistance fighter – at the hands of the Germans, and joined the Communist Party of Italy (PCI). When, as a high school teacher, a priest accused him of sexual involvement with male students, the Party expelled him, and did not revoke the expulsion when he was later acquitted of the charge in court. In the aftermath of the scandal, Pasolini and his mother moved from their home in the Fruillian countryside to live in the *borgate*, the proletarian suburbs of Rome. Though he remained outside the PCI from the time of the accusation (1949) on, he continued to consider himself a communist, and voted for, and otherwise supported the Party, until he was murdered, under obscure circumstances, in 1975. It is true that he had connections with the radical, extra-parliamentary movement that grew on the left of the PCI in the 1960s and 1970s. He even collaborated with one of its major organizations, *Lotta Continua*, on a documentary film, *12 Dicembre*, about the fascist bombing in the Piazza Fortuna in Milan that the state blamed on the far left, an opening volley in the so-called "strategy of tension" that was to wreak such havoc, and claim so many lives, over the next few years. In spite of his collaboration with the extra-parliamentary left, however, Pasolini continued to argue that the best chance for a livable future in Italy lay with "the old communists."

Pasolini once remarked that he had read very little of Marx's writings, acquiring his understanding of Marxism instead by reading Antonio Gramsci, leader of the PCI who died in one of Mussolini's prisons, and later emerged as one of the greatest political thinkers and cultural theorists of twentieth century. Pasolini's interest in Gramsci is documented in his 1954 poem, "The Ashes of Gramsci," a long meditation at the Roman cemetery for foreigners where the great man's ashes were interred, as an insult, by the fascist regime (Paolini, 1996: 3-23). The poem touches on none of the political or theoretical issues in Gramsci's work, but is instead the poet's attempt to define himself in relation to the revered martyr:

The scandal of contradicting myself, of being  
with you and against you; with you in my heart,  
in light, but against you in the dark viscera;

traitor to my paternal state  
- in my thoughts, in the shadows of action -  
I know I'm attached to it, in the heat

Of the instincts and aesthetic passion;  
Attracted to a proletarian life  
That preceded you; for me it is a religion,

its joy, not its millennial



struggle; its nature, not its  
consciousness...

It is significant that Pasolini characterizes his contradictory relationship with Gramsci as an internal scandal (*scandolo*), as if to say that the Party, in his 1949 expulsion, remained on the superficial level of a tabloid newspaper, taking at face value the sordid accusations of a parish priest, while failing to understand the genuine scandal at work deep within the poet himself. What is that scandal? Pasolini's instincts and aesthetic passion drew him to the proletariat of what he later calls "paleoindustrial capitalism" – i.e. capitalism before the technological and mass consumerist phase that commenced in the 1960s. More precisely, it drew him to the proletarian way of life as a dissonant persistence of peasant culture at the economic base of modern society. Pasolini converts Gramsci's emphasis on the relationship between northern workers and southern peasants, in the context of revolutionary political and cultural strategy, into an aesthetic focus on the peasant heart of the industrial worker. The idea that the proletarian of paleoindustrial capitalism harbored a peasant inside himself is plausible if we keep in mind that industrialization began in Italy only at the end of the nineteenth century, and that, even in the most recent wave of southern migration to the North, the migrants carried along with them their old traditions. According to Pasolini, paleoindustrial working-class culture has a religious, mythic, aesthetic, and emotional character that makes it resistant to capitalist modernization. His insight here is profound. Unlike the U.S., Europe remained marked by its passage through the ancient and medieval periods, two pre-capitalist epochs, each of which was far longer-lived than capitalism's current life-span. The values and styles of living of the medieval period in particular continued to shape peasant existence, for good and for ill, until agriculture was industrialized. According to Pasolini, they also shaped proletarian existence in its paleoindustrial phase. In Italy, resistance to capitalism did not result from exploitation at the point of production alone; it was also sustained by the traditional, pre-capitalist, communal culture of the peasantry-turned-proletariat. The aesthetic shape of this culture, and not "the millennial struggle" (the economic and political dynamics of class conflict), attracted Pasolini to proletarian life. Prior to Gramsci – in other words, prior to his conceptual, analytic, strategic intelligence – proletarian culture existed with its popular version of Catholicism, its feasts and other celebrations, its myths, its dialects, and its folk traditions. It is this pre-rational, aesthetic, affective culture that is the "religion" of the atheist, Pasolini.

Yet the poem painfully registers more than the contradiction between Pasolini and Gramsci, which, as we must remember, is a conflict within Pasolini himself, attracted as he is to both poles of the contradiction. It also reflects on the distance between the poet and the proletarians of the *borgata* where he and his mother lived. The poet is a poor man, but wears clothing that the proletarian poor can only gape at in shop windows. More importantly, as the beneficiary of a university education, Pasolini is the owner of that most precious of bourgeois possessions – history:

Poor as the poor I cling,

like them to humiliating hopes;  
like them, each day I nearly kill myself

just to live. But though  
desolated, disinherited  
I possess (and it's the most exalting

bourgeois possession of all) the most  
absolute condition. But while I possess history,  
it possesses me. I'm illuminated by it;

but what's the use of such light?

Pasolini's conception of history is complicated, as we know from articles he wrote in the mid-1960s. To begin with, it seems clear that he is interested in history as *res scriptae* rather than history as *res gestae*, history as it is written rather than history as it is enacted. For Pasolini, at least in his persona as poet, history is a form of literature. That is why history, in the full and proper sense of the word, belongs to the educated bourgeoisie and petite bourgeoisie. In his articles, however, Pasolini appears to contradict himself by saying that there are, in fact, two histories – that of the bourgeoisie and that of the proletariat. We can interpret him in the following way. Proletarian history, like that of the peasantry, is transmitted from generation to generation through customs, folk and family memory, stories related orally, folk songs, the practices of popular religion, and so on. It is linguistic but pre-literary. Bourgeois history is a written record of the achievements of the bourgeoisie, and its interpretative appropriation of the history that preceded it. Its vehicle is that poor excuse for a national language, literary Italian. By contrast, the linguistic vehicle of popular history is the multiplicity of spoken dialects, some of them with very little connection to Italian. Gramsci's dream of a national language that would incorporate the dialects without suppressing them proved to be a task beyond the capacity of what Pasolini calls "the first [Italian] bourgeoisie," the bourgeoisie that fostered Renaissance and post-Renaissance humanism, which was still the bourgeoisie of Gramsci's day, though in a late and decadent form. In his articles, Pasolini developed the idea of a second, postwar bourgeoisie, based in the technological innovations of the industries of the North, many of them tied to the rise of mass consumer markets. He argued that the second bourgeoisie was in the process of completing the hegemonic project that the first bourgeoisie had failed to bring to a conclusion, by developing a truly national Italian language, in this case homogenized through the vocabulary and grammar of science and technology. Neither humanism nor the dialects are relevant to the new national language in process of formation, whose tendency is to supplant both instead of synthesizing them in a common tongue. (Yet, paradoxically, insofar as it is a science, even Marxism has a place in this new Italian.) Pasolini identifies the emergence of a national language based on science and technology as a central achievement of "the second bourgeois revolution."

Pasolini first developed these ideas two decades after writing "The Ashes of Gramsci." What is the meaning, then, of the melancholy tercets that conclude the poem? They begin as evening falls in the *borgata* near Gramsci's grave.

It is a dim hum, life, and those lost  
in it serenely lose it, if their  
hearts are filled with it. Here they are,

the wretched enjoying the evening. And potent  
in them, the defenseless, through them the myth  
is reborn... But I with the conscious heart

of one who can live only in history,  
will I ever again be able to act with pure passion  
when I know our history is over?

Whose history is he talking about? The history of the Italian working class, now fully converted into myth? The history of the bourgeoisie, destined to be brought to an end by the rising proletariat? Or the history of both, soon to be annihilated in that faceless, a-temporal, technological society, that triumph of the second bourgeoisie in which class and class struggle disappear in a common acceptance of technocratic and consumerist imperatives? It is impossible to settle this question on the basis of the poem, and it may even be unfair to try to do so. Perhaps it is better to see the conclusion of "The Ashes of Gramsci" as a condensation of all three possibilities, or a confusion between them. But, whether condensation or confusion, Pasolini's recognition that "our history is over" remains expressively evocative within the context of the poem, and this means that it is incapable of being fully translated into a conceptual, communicative language. In this way, it resists the linguistic program of the second bourgeois revolution.

In his articles of the mid-1960s, Pasolini distinguishes between the communicative function of language (the province of reason, logic, science, and technology) and its expressive function (the province of literature, especially poetry). The distinction between that part of Pasolini who is with Gramsci and that part who is against him coincides with the one between reason and poetry, between which there is no common ground. The poet lives the revolution differently than the political leader or the theorist, or the proletarian militant for that matter; that is to say, he lives it as an emotional and aesthetic phenomenon rather than a political and economic one. This, and not the sordid accusations of the Frullian priest, is the real scandal to which Pasolini confesses in the presence of Gramsci's ashes.

By 1965, Pasolini had already directed three feature films: *Accattoni*, *Mamma Roma*, and *The Gospel According to Mathew*. The first two are about characters from the "sub-proletarian" stratum of the *borgate*, from what Marx called the "lazarus-layer" of the proletariat in his account of the general law of capitalist accumulation in Chapter 25 of *Capital, Volume 1*. The unusual expression, "lazarus-layer" (*Lazarusschichte*) has nothing to do with the New

Testament story of the resurrected Lazarus. It is, rather, Marx's translation into German of the Italian word, *lazzaroni* or *lazzari*, which refers to the poorest stratum of the Neapolitan population, the volatile mass of beggars, vagabonds, and criminalized poor who mobilized in bloody reaction against the revolutionaries of 1848, and later flocked, just as enthusiastically, to the democratic revolutionary, Garibaldi. The general law of capitalist accumulation concerns the creation of an "industrial reserve army" of the unemployed as a by-product of the accumulation of capital and the concomitant advance in labor productivity. Capital accumulation permits mechanization of the production process, which in turn allows the reduction of labor costs through the employment of fewer workers. The resulting mass of unemployed workers serves a function indispensable to capitalism, by keep pressure on the labor market, depressing the wages of active workers, and thereby increasing the profits of capitalist firms. The reserve army in turn is stratified in various layers: the semi-employed, the seasonally unemployed, the otherwise temporarily unemployed, and the chronically unemployed, including, in the last case, the old and the sick, as well as the beggars, thieves, thugs, pimps, and prostitutes who constitute the lazarus-layer properly so-called. In *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, Marx identifies the lazarus-layer with "what the French call *la boheme*," which he now names the *lumpenproletariat* (Marx, 1937: 38).

The common idea that Pasolini is enamored of the *lumpenproletariat* of the *borgate* (the "sub-proletariat") because it alone cannot be incorporated into postwar Italian consumerism is at best an overstatement. Both *Accattone* and *Mamma Roma* depict the sub-proletariat as connected to, and in essential continuity with, employed workers. It is true that the eponymous central character of the first film, *Accattone* (literally, "scoundrel") is a pimp, but his brother is dedicated to performing his legitimate working-class job. *Mamma Roma*'s son falls in with a crowd of young criminals when he learns that his mother was once a prostitute, but she is now working hard to make a living by selling produce in the local outdoor market. In neither film does the sub-proletariat live in a world apart from waged workers or, in the case of *Mamma Roma*, poor, self-employed merchants. The tragedies that ultimately befall *Accattone* and *Mamma Roma*'s son are the vicissitudes of a class whose members, employed or not, are defined by the fact that they do not own their means of livelihood.

The third feature film, *The Gospel According to Mathew*, follows organically from the conclusion of *Mamma Roma*. At the end of the latter, *Mamma Roma*'s son is arrested for stealing a radio from the ward of a hospital. He falls sick when he is jailed, but instead of treating the illness in a serious way, the guards strap the boy to his bed so that he cannot disrupt normal operations with his fevered outbursts. His arms are strapped to the nearest bedposts so that the upper arms make a ninety degree angle with his neck and upper torso, and his legs are strapped to the bottom of the bed in such a way that the entire body assumes the posture of Christ after the deposition from the cross, although with a postural reminder of the crucifixion in the outstretched arms. In this way, Pasolini, who had been a student of Quattrocento painting at the University of Bologna, reproduces the formal structure of Andrea Mantegna's *Lamentation over the Dead Christ*. In shooting from the same extremely low frontal angle from which Mantegna depicts his Christ, Pasolini is able to emulate in film the anamorphic quality of the Renaissance painting. Moreover, the tortured suffering of the body of *Mamma Roma*'s

son that ends with the boy's death reproduces on the jailhouse bed the suffering of Christ, and thereby serves as an introduction to Pasolini's next film, his cinematic version of Mathew's gospel.

*Accattone* is acted entirely by nonprofessionals, as is *Mamma Roma*, with the exception, in the latter case, of Anna Magnani's role as the former prostitute, evidence of the beginnings of Pasolini's film aesthetic in neorealism. But the filming of the boy's body at the end of *Mamma Roma* is a forceful example of the director's predilection for the frontally balanced compositional principles of Quattrocento painting. He also expresses the predilection, in this and other films, in the successive close-ups that isolate characters from a group they collectively compose, rendering each for a moment as though he were the sole immobile subject of a painting. Of course, this painterly technique distinguishes Pasolini's films in formal terms from their neorealist predecessors. In spite of the fact that he was an atheist, Pasolini had an abiding interest in the sacred dimension of human experience, especially as it was preserved in peasant and proletarian culture. This is why it made sense for him to adapt the aesthetic conventions of the religious painting of the Quattrocento to his own cinematic purposes.

Pasolini's most influential article is the written form of a lecture he gave in 1965 titled, "The 'Cinema of Poetry'." (Pasolini, 2005: 167-186). He delivered the lecture at a turning point in the history of postwar continental European thought, when the two-decade-old domination of phenomenology and existentialism was giving way to a concern with semiotics, and more broadly structuralist modes of thinking. This was the moment of the rediscovery of the Swiss linguist, Ferdinand de Saussure, who had developed a general theory of signs and sign-systems, and the ascendancy of figures like Claude Levi-Strauss and Jacques Lacan, who applied Saussure's discoveries to anthropology and psychoanalysis respectively. Without making a fetish of semiotics, Pasolini uses its terminology in his lecture in developing a theory of cinema.

Literature and cinema are both sign-systems, though of very different kinds. What distinguishes them is their relationship to the signs that precede them structurally and upon which they work. Literature works on signifying material supplied by ordinary language which, in Pasolini's view, is instrumental, or utilitarian, in that it serves the function of communication. Literary language liberates the expressive powers of ordinary linguistic signs (lin-signs) by setting them free from subordination to the communicative function. In so doing, however, the meanings attached to the signs of the first-order language persist, as does their general grammatical structure. Without the structured meaningfulness of the lin-signs of ordinary language, literary language would have nothing to transform, and so would have no content. (Working in the background here is obviously an analogy to the relationship in Marx between superstructure and foundation). The problem is that cinema seems to have no primary language upon which to work. The reason is that people communicate with linguistic signs, but not with images. Images have no grammar, and seemingly no meaning either, except the ones they acquire when isolated from their surroundings by arbitrary acts of selection. But the meanings they accrue in this fashion are entirely subjective, holding only for the one who

has performed the selective act. How then can cinema exist at all as meaningful, intersubjective expression?

Pasolini's answer to this quandary is to modify the thesis that images have no meaning prior to their selection by the filmmaker. Though images lack the lexical fixity and grammatical definiteness of words, they nevertheless bear two kinds of primary meaning. First, in advance of their selection, images play a central role in memory and dreams. However, although their oneiric and mnemonic meanings adhere to images prior to acts of selection, these meanings nevertheless remain subjective in that they are internal to the person who dreams or remembers. Second, some images have public, objective meanings: traffic signs are an example, as are conventional gestures. In cinema, some images have established, objective meanings as well; Pasolini's example is the image of the wheels of a locomotive careening along railroad tracks, steam billowing out from below the train's engine. In short, the language of cinema is able to work upon a primary stratum of meaningful image-signs (im-signs), some of which are extremely subjective and others extremely objective.

But, unlike the case of lin-signs, the collection of all subjective and objective im-signs does not constitute a genuine dictionary in which meanings are exhaustively fixed to signs, nor are the im-signs elements in the grammatically structured whole of a genuine language. Their sole advantage over lin-signs is that they are immediately expressive, especially in the case of oneiric and mnemonic images. The fact that they possess an immediately expressive character is the obverse side of the fact that they serve none of the functions of a communicative language. But how can images be used in creating a meaningful cinema when they lack the grammatical structure and lexical definiteness of a genuine first-order language?

According to Pasolini, there are two ways of drawing on the expressive richness of images, while compensating for their lack of lexical fixity and linguistic structure. The first is to superimpose upon them a narrative structure (derived from literature or oral story-telling), a tactic obviously employed and refined by conventional, Hollywood-style film, but present in art-house film as well. The second approach is to use a cinematic adaptation of the literary method of "free indirect discourse," which enables the filmmaker to use point-of-view shots in order to slip him- or herself into the perspective of a neurotic or hypersensitive character. Through the agency of the "free indirect point-of-view shot," the director is able to conduct formal experiments, developing visionary cinematic content under cover of the character's distorted perceptions of the world. (Though Pasolini does not mention the film, there is no more extreme example of the cinematic use of the free indirect point-of-view shot than Roman Polanski's *Repulsion* - released the same year Pasolini delivered his lecture - in which the Polish director shoots from the point of view of a young woman in the midst of a psychotic breakdown). The point of view shots are free and indirect in the sense that they enable the director to play, as it were, with the perspectives of his or her characters. Their literary equivalent is indirect, rather than direct quotation, for example, Pasolini says the filming is going well, rather than Pasolini says "the filming is going well." The second, direct quotation is locked into Pasolini's own perspective, while the first, indirect quotation permits the writer's loose identification with Pasolini, and thereby affords room for variation and experimentation.

The second way of compensating for the primitive semiotic character of im-signs – that of the free indirect point-of-view shot – makes most use of the oneiric, visionary, expressive character of the primary stratum of images, ultimately weaving them into the fabric of a “cinema of poetry.” Yet, this second-order elaboration of im-signs is still not a genuine language, since images, however elaborated, continue to lack the requisite grammatical structure and fixity of meaning. However, what im-signs lack in linguistic substance, they can make up for in stylistic possibilities. Through the use of a range of cinematic techniques – including obsessive or static framing, reversals in narrow and expansive depth of field, abrupt shifts in the treatment of color, swift changes in angle of view, camera distance from the subject, or the focal lengths of lenses, certain kinds of sequence shots, and so on – the filmmaker can create a stylistic substitute for the missing linguistic structure.

According to Pasolini, this inventive, stylistic surrogate for grammatical meaning has characterized the drift of cinema since the end of the neorealist decade. By exploiting the stylistic possibilities of the free indirect point-of-view shot, a new generation of filmmakers has been making use of the expressive capacities of mnemonic and oneiric images, thereby creating a “cinema of poetry.” Antonioni, Bertolucci, and Godard are the foremost representatives of this trend in Western Europe, though there are Eastern European and Brazilian filmmakers who also belong to it. Common to the work of all of them is a penchant for formalistic experimentation that makes them members of a “neo-avantgarde.”

In the final pages of “The Cinema of Poetry,” Pasolini attempts to describe the main stylistic differences that make the work of Antonioni, Bertolucci, and Godard distinctive variants in the cinema of poetry. But there is no need to follow the details of that analysis here. What is important is Pasolini’s quite brief conclusion, which many of his readers and critics have more or less ignored. Up until this point in the lecture, Pasolini has apparently been developing the concept of a cinema of poetry as a way of defining, with a considerable degree of conceptual sophistication, his own approach to filmmaking. What is more obvious than the fact that the poet Pasolini practices the cinema of poetry? But all of a sudden, and in only a few concluding sentences, it turns out that this is a mistake. At the end of the lecture, Pasolini remarks that the abnormal, neurotic, hypersensitive characters who are at the center of Antonioni’s, Bertolucci’s, and Godard’s films are “exquisite flowers of the bourgeoisie.” And insofar as they appear to be typical of the supposed existentially or psychologically alienated human predicament, they are forms of the bourgeoisie’s identification of itself with the whole of humanity, in other words, forms of a false universalism. All of this is the result of an aesthetic “battle to recover the ground lost to Marxism” in the twenty years following the end of the Second World War. Intended for an elite, educated audience, the cinema of poetry reveals:

*... a strong general renewal of formalism as the average, typical production of the cultural development of neocapitalism. (Naturally there is my reservation, due to my Marxist morality, that there is a possible alternative: that is, of a renewal of the writer’s mandate, which at this time appears to have expired.) (Pasolini, 2005: 185).*

Pasolini never tells us what this “writer’s mandate” might be, or what its relevance is to cinema. Many questions remain unanswered at the end of his lecture. Still, there can be no doubt that Pasolini resists the identification of his own, Marxist work with the cinema of poetry that became ascendant in the wake of neorealism. But we must be careful here. Antonioni and Bertolucci were both communists. In addition, Bertolucci was Pasolini’s friend and protege in writing poetry, and began his filmmaking career when Pasolini invited him to participate in shooting *Accattoni*. Though Pasolini chides Godard for regarding Marxist commitment as old hat, the French director was already on his path to Marxism in 1965, a journey that would lead him to a far-left version of aesthetics and politics three years after Pasolini delivered his lecture, during the *annus mirabilis*, 1968. Far from rejecting these (communist) bourgeois formalists, Pasolini regards them as Europe’s finest filmmakers, Antonioni foremost among them.

Where are we then? Pasolini is no Stalinist; he is not even a disciple of Georg Lukács, condemning the new generation of filmmakers for avant-garde formalism. The fact that he considers Antonioni, Bertolucci, and Godard the finest directors of their time suggests that he believes that they have not arbitrarily created the new avant-garde formalism, but have instead been led to it by objective changes in Italian society. For Pasolini (and here we are reading between the lines), a continuation of the neorealist project was impossible given the triumph of technocratic, consumerist “neocapitalism.” Even the Communist Party had come to accept the new form of capitalism as an inescapable reality for the foreseeable future. (It was during the later part of this period that the PCI proposed an “historic compromise” with the Christian Democrats.) The most advanced form of cinematic expression also had to take into account the transformation of Italian society. No art that was honest with itself could simply proceed as though nothing had changed.

One of the most important marks of a break between neorealism and the cinema of poetry is the shift from working-class to bourgeois or petite-bourgeois central characters. The neurotic, hypersensitive, psychologically alienated bourgeois or petit-bourgeois man or woman takes the place, in the films of Antonioni, Bertolucci, and Godard, of the proletarian resistance-fighter, the unemployed worker in search of his means of getting to work, the impoverished and exploited southern fisherman, the migrant automobile worker laboring in a northern factory, and the other proletarian characters of the neorealist decade. But this is not the result of a false universalism, as Pasolini suggests in his lecture. To the extent that consumerism substitutes the limitless drive to accumulate commodities for older forms of peasant and proletarian culture, the bourgeoisie and not the proletariat emerges as the genuinely universal class.

Pasolini worried a great deal about this development in the years to come (Pasolini, (1987). In his view, mass consumerism was destroying the proletarian culture that made the Italian working class an agent of its own liberation, rather than a passive factor of production, and now consumption as well. Mass consumerism was integrating the working-class population into the order of “neocapitalism.” Once again, Pasolini was operating with a conception of the working class that was aesthetic and affective in character. The late 1960s



were a time of militant labor action, especially in the industrial cities of the North. But Pasolini thought more subtle changes were occurring beneath the surface of working-class life, and that the peasant-based culture of the proletariat was withering. Yet, as it turned out, mass consumerism would be dominant in Italy only for a relatively short period of time. Pasolini made the mistake of assuming that it was a permanent change in the nature of capitalism, and, indeed an "anthropological revolution" in the Italian population. What he did not foresee was that the consumerist heyday would be replaced, within a few decades, by neoliberal austerity programs, involving an assault on both the individual wage and its social supplement (public benefits), and therefore on the mass consumer spending they financed. It is true that, to some extent, mass consumption in Italy has been kept afloat through the accumulation of massive debt. But it is precisely this debt that is now coming due under a draconian regime of austerity. After Pasolini's death, the idea of capitalism as a consumer paradise, even an alienated and destructive one, would unravel with a vengeance.

In the decade following "The Cinema of Poetry" (the final ten years of his life), Pasolini came to believe that there was little real difference between the "clerico-fascism" of Mussolini's regime, and that of the early Christian Democratic governments. The transition to something genuinely new occurred only in the 1960s, when clerico-fascism gave way to the "fascism" of consumerist capitalism. As we have seen, he regarded this transition as an "anthropological revolution," a deep-going transformation in the character of Italian culture. Pasolini's judgment about this is in part an expression of Gramsci's influence, with its focus on the central significance of culture in the lives of social classes. But it is Pasolini's poetic imagination that is active in naming the central event in the triumph of consumerist capitalism, "the disappearance of the fireflies." The vanishing of the fireflies from Italy as a result of large-scale industrial pollution identifies the ascension of the second bourgeoisie with destruction of the environmental basis of the old peasant and proletarian culture that Pasolini loved, and that he believed to be a potent source of resistance to capitalism. The insidious thing about the spread of mass consumerism is that no one can resist it, least of all the poor. (The irresistible, totalitarian character of consumer capitalist power is what makes it a species of fascism in Pasolini's eyes.) By integrating the capital accumulation process with an expanding mass consumer market, Pasolini believed that the second bourgeoisie was succeeding in remaking society in its own image (Pasolini, 1987: 111-14).

There is an aesthetic corollary to this that Pasolini does not seem to recognize. The neurotic characters of the cinema of poetry have an exemplary status. If Pasolini is right about the triumph of consumerism, then far from being atypical "exquisite flowers of the bourgeoisie," these characters represent standard human types under the new consumerist form of capitalism. Pasolini comes close to recognizing this in his later writings when he claims that consumerism infuses the working class with bourgeois orientations, habits, and forms of life. Indeed, even though mass consumerism lasted for only a handful of decades, it did some of the work Pasolini had feared. It hollowed-out the working-class culture that had helped sustain proletarian resistance to capitalism from the Bienne Rossi of 1921-22 to the Hot Autumn of 1969. Automation, reorganization, and dispersion of industrial production undoubtedly played the major part in dismantling the militant proletariat of the Northern

Triangle; Turin, Genoa, and Milan. But Pasolini is partially correct about the role consumerism played in undermining proletarian culture. It helped prepare the way for the turn to neoliberalism that began in the late 1970s, with its concerted assault on the individual and social wage. Had the Italian working class remained culturally intact, it is hard to imagine Berlusconi rising to power on three occasions. Even Marx believed that farce would follow tragedy only once.

Pasolini drew his pessimistic conclusions gradually in the decade following his lecture, but he also continued the project of creating a form of cinema different than that of Antonioni, Bertolucci, and Godard, one that kept faith with his "Marxist morality." Pasolini's characters remain proletarians in roughly half of his films – in *Accattone*, *Mamma Roma*, and *The Gospel According to Mathew* (in the guise of the exploited Jewish peasantry), and in his later "Trilogy of Life:" *Decameron*, *Canterbury Tales*, and *The Thousand and One Nights*, where Pasolini tells us that he sometimes transplanted the proletariat of the *borgate* physically to the locations where he shot the films, and always narratively into the characters of the stories. He made the last of these, *The Thousand and One Nights*, in 1974, only one year before his death. Of the remainder of his films, two are retellings of classical myths, *Oedipus Rex* and *Medea*. One, *The Hawks and the Sparrows*, has a largely proletarian content (including documentary footage of Togliatti's funeral). The remaining three films have bourgeois main characters, but two of them, *Porcile* and *Salo*, are trenchant critiques of fascism. Only *Teorema* comes close to presenting neurotic bourgeois characters of the cinema of poetry type, and even here this serves very different ends (sacred ends, in Pasolini's unconventional understanding of the sacred) than the films of Antonioni, Bertolucci, and Godard.

Pasolini continued to wage the war of position after the end of neorealism, though in more difficult circumstances than the neorealists had faced. In the course of the protracted struggle, his Gramscian "pessimism of the intellect" sometimes ran away with him, leading him to believe or half-believe that the revolution was all but impossible, that young proletarians had become pale copies of bourgeois youth, that consumerism was the end of human culture, that urban criminality threatened to drown all possibility of a meaningful proletarian politics, and that the "historic compromise" represented the final, definitive capitulation of communists to the bourgeoisie. It may be too much to claim that Pasolini retained the other half of Gramsci's tension-charged couplet, "optimism of the will." Nevertheless, he never stopping fighting for a human society, or making films that were weapons in that battle. His last and highly controversial movie, *Salo*, exposed, in the most graphic way, the nihilistic rage, the perverse sadism that lies at the core of the fascist exercise of power. It goes without saying that fascists in contemporary Italy were not pleased. Soon after the release of his film, Pasolini also published a newspaper article calling for the public trial and conviction of the leaders of the Christian Democratic government on the grounds of criminal mismanagement and betrayal of the people's mandate. A couple of days later, he was dead. He had been beaten to death, and his body horribly mangled by being run over by a car. The 17 year-old male prostitute who confessed to the crime, and served a prison term for it, later withdrew his confession, claiming that Pasolini had been murdered by four men while they shouted at him the epithets, "communist" and "faggot". According to the prostitute, the

four murderers had threatened him with the death of members of his family, though he was able to come forward when the last of the murderers died. It is not clear whether they were fascists, or Christian Democratic thugs, or off-duty policemen, or mafiosi working for Pasolini's political enemies, or even on their own. The Italian police never conducted a serious investigation into those responsible for the murder. But, whatever the case may be, and in a way he could not have anticipated, Pasolini became a martyr to "the millennial struggle." However much the rational and poetic temperaments of the two men might have differed, the ashes of Pasolini now rest metaphorically alongside the ashes of Gramsci.

### Bibliography

- Marx, Karl, (n.d.). *Capital*, vol. 1, Moscow: Progress Publishers.
- Marx, Karl, (1937). *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonapart*, Moscow: Progress Publishers.
- Pasolini, P. Paolo, (1987). *Lutheran Letters*, New York: Carcanet Press.
- Pasolini, P. Paolo, (1996). *Poems*, USA: Farrar, Straus and Giroux.
- Pasolini, P. Paolo, (2005). *Heretical Empiricism*, Washington DC: New Academia Publishing.

### Filmography

- Pasolini, P. Paolo, (1961). *Acatone*. Italy: Arco Film.
- Pasolini, P. Paolo, (1962). *Mamma Roma*. Italy: Arco Film.
- Pasolini, P. Paolo, (1964). *The Gospel According to Mathew*. Italy, France: Arco Film.
- Pasolini, P. Paolo, (1966). *The Hawks and the Sparrows*. Italy: Arco Film.
- Pasolini, P. Paolo, (1967). *Oedipus Rex*. Italy, Morocco: Arco Film.
- Pasolini, P. Paolo, (1968). *Teorema*. Italy: Ateos Produzioni Cinematografiche.
- Pasolini, P. Paolo, (1969a). *Medea*. Italy, France, West Germany: San Marco.
- Pasolini, P. Paolo, (1969b). *Porcili*. Italy: Film Dell'Orso.
- Pasolini, P. Paolo, (1971). *The Decameron*. Italy, France, West Germany: : Produzioni Europee Associate.
- Pasolini, P. Paolo, (1972). *The Canterbury Tales*. Italy, France: Les Productions Artiste Associes.
- Pasolini, P. Paolo, (1974). *Arabian Knights*. Italy, France: : Produzioni Europee Associate.
- Pasolini, P. Paolo, (1975). *Salò, or the 120 Days of Sodom*. Italy, France: Produzioni Europee Associate.

## Kitap İncelemeleri

### *Book Reviews*

*Foucault ve Deleuze Ekseninde Anarşist Bir Film Teorisi – Natan Jun*

*İnceleyen: Suna Can Özbulduk*

Foucault ve Deleuze Ekseninde Anarşist Bir Film Teorisi

Yazar: Nathan Jun

Kitabın Özgün Adı: Towards an Anarchist Film Theory

Çeviren: Deniz Kurt

Altıkkırkbeş Yayınları, Kadıköy 2016, 61 s.

ISBN: 9-786059-878371

Nathan Jun, Texas Wichita Falls'daki Midwestern State Üniversitesi'nde felsefe yardımcı doçentliği ve felsefe bölümünün koordinatörlüğünü yapmaktadır. 19. ve 20. Yüzyıl Avrupa felsefesi, sosyal ve politik felsefe ile siyasal düşünce tarihi alanlarında uzmanlaşmıştır. Ana araştırma konuları anarşist politik teori ve anarşizmin entellektüel geçmişi. Anarşizm ve Siyasi Modernite'nin yazarıdır. Anarşizm, Deleuze ve Etik üzerine çalışmaları bulunmaktadır. Ele aldığımız bu çalışması "*Towards an Anarchist Film Theory*" ismiyle 2014 yılında Chicago'da Amerikan Felsefe Derneği'nde düzenlenen konferansta yer almış ve makale haline getirilmiştir. Kitaplaştırılmış baskısının üçüncü bölümü metnin özgün adını taşımaktadır.

Yazar bu çalışmasında, sinemanın varoluşundan bu yana oluşturulan estetik ve politik teorik analizler ile bu analizlerin eleştirilerini kısaca ele alarak film teorisine farklı bir yaklaşımın ana hatlarını sunmaktadır. Metin alana ilişkin derinlemesine bir inceleme olmamakla birlikte sinemanın büyüdü dünyasını her açıdan ele alarak; düşünsel, estetik ve çoğunlukla geri planda kalan üretim aşamasını bir araya getirmiştir. Bu nedenle çoğunlukla tek yönlü olarak ele alınan bu alanların eksik bıraktığı noktaları tamamlamaktadır, yeni başlayanlar için temel bir kuramsal el kitabıdır.

Metin üç ana bölümden oluşuyor. İlk bölümde film teori ve politikasının zaman içerisindeki gelişimi; Hümanizm, Frankfurt Okulu, Marksist- Leninist ekonomi analizi, Yapısalcılık, Deridacı yapısöküm, Kültürel Çalışmalar, Foucault'un söylem üzerine çalışmaları ile Deleuze'ün güce ilişkin görüşleri çerçevesinde ele alınmaktadır. İkinci bölüm Foucault'un çalışmalarını ele alınmakta ve söylemin yarattığı gücün sinema alanındaki karşılığına değinilmektedir. Son bölüm, sinemaya ilişkin incelenen ve ona değinen bu teorilerin dışında yeni bir yaklaşımı ortaya koymaktadır.

Varacağı yolun temel taşlarını adım adım sıralayarak dizen ve bu yol üzerinde ilerleyen bu metin, bu gün sinemanın birey üzerinde yarattığı anlamsal yapıyı çözümlenmeye

yönelik kuramsal yaklaşımların birbirlerini eksik bıraktığı yönleri açığa çıkararak ve bu yapıları bir araya getirerek yeni bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Bugün artık sinemanın politik bir anlatıya sahip olduğu tartışılmamakla birlikte kimi teoriler sinemayı seyirciyi etkileyen bir konumda tutarken kimi teoriler ondan etkilenen bir konumda bulunduğunu ileri sürüyor. Her iki teorinin de haklı olduğu taraflar olmakla birlikte eksiklikleri de bulunmaktadır. Bu metin bu boşluğu doldurmayı hedefliyor. Sinemanın kısıtlı bir kesimin hegemonyası altında bulunması ve buna karşıt olarak avangart ve bağımsız sinemanın oluşması sinemaya ve sinemada bağımsızlığın varoluşuna dair bir algı yaratmış ancak gereken özgürlüğü kazandıramamıştır. Sinemanın bu kısıtlı bir kesimin hegemonyası altında kalarak sadece bir meta ve propaganda amacı olarak kullanılmasının ötesindeki anlamının ağırlık kazanması için yapılabilecekleri ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma, sorumluluğu elit avangartlar ya da tüketici kültlerine bırakmak yerine üretici ile tüketici arasındaki keskin ayrımı ortadan kaldırmayı önermektedir. Ancak kitabın, bunun nasıl olacağına ilişkin bir çözüm önerisi sunmakta eksik kaldığı söylenebilir. Sinemanın üretimi için sanatsal ve finansal yeterlilik gereklidir. Tüketicinin, üreticinin tercihlerine bağlı kalmaksızın üretimde söz sahibi olabilmesi için üretim için gerekli finansal yeterliliğe sahip olabilmesi gerekir. Tüketicinin bu yeterliliğe nasıl ulaşacağı sorunu cevapsız kalmaktadır. Anarşist sinema, sanatsal bütünlüğü ön planda tutarak sinemayı bir sanat dalı olarak yüceltmeyi ve bir meta veya propaganda aracı konumuna indirgenmesine karşı çıkmayı hedeflemektedir. Burada yine ilk adımda oluşan üretim gücü ve finansal yeterlilik problemi görülmektedir. Jun'un da belirttiği gibi günümüz film endüstrisi ve medyanın büyük bir kısmı altı çokuluslu holding tarafından yönetilmektedir ve Amerika'daki gişe hasılatının %85'i bu şirketlere aittir. Bu durum sinema ve kapitalizm arasındaki ilişkinin net bir göstergesidir. Bu net ayrım karşısında tüketici ve üretici arasındaki keskin çizgiyi kaldırmak tüketiciye alternatif bir finans yöntemi bulunmadıkça mümkün görünmemektedir. Sinemanın üretimi için gerekli olan düşünsel ve finansal yeterlilik sağlansa dahi filmin tüketiciye ulaşması için dağıtım ve gösterim ayaklarının da iyi şekilde programlanması gereklidir. Sözünü ettiğimiz altı çokuluslu holding'in pazardaki ağırlıklı payı düşünüldüğünde dağıtım ve gösterimde güçleşmektedir.

Kitap sinemaya ilişkin yaklaşımları parçalı olarak ele almış ancak birbiriyle ilişkisini kurarken kullandığı anlamsal bağ ile metni anlaşılır kılmıştır. Kendi teorisi için eleştirdiği ve benimsediği yaklaşımlara yer vermesi okuyucu için tamamlayıcı bir unsur olmuş ve bütüncül bir anlatının oluşmasına olanak sağlamıştır. Kimi soruları cevapsız bırakmakla birlikte sinemanın içinde bulunduğu problemlere ilişkin yaptığı doğru saptamalar ve yenilikçi çözüm önerileri ile okura farklı bir düşünsel alan yaratmaktadır.

*Sinematografik Masal – Jacques Rancière*

*İnceleyen: Semra Civelek*

Sinematografik Masal

Yazar: Jacques Rancière

Kitabın Özgün Adı: La fable cinématographique

Çeviren: Tacettin Ertuğrul

Küre Yayınları, İstanbul: 2016, 208 s.

ISBN: 978-605-9125-35-2

Jacques Rancière “*Sinematografik Masal*” isimli metnine Jean Epstein’in bir alıntısıyla başlar: “... Sinema gerçektir. Hikâye ise bir yalandır.” (s. 7). Epstein’den yapılan bu alıntıyla Rancière, sinematografik masal (*fabl*) mefhumuyla ortaya konulan problemi gün yüzüne çıkarır. Bu problem aslında sinemanın hikâyeler anlatma sanatı olup olmadığıyla ilgilidir. Rancière, sinemanın, *muthos*’a -entrikanın rasyonalitesine- ayrıcalık tanıyan ve *opsis*’i -gösterinin duyuşal etkisini- küçük gören eski Aristotelesçi hiyerarşiyi alt üst edebileceğini belirterek birçok yönetmen, film ve düşünür üzerinden hareketli görüntülerin tarihini mimesis meselesi minvalinde ele alır.

Rancière, değerlendirmesine Eisenstein ile başlar. Yönetmenin Proletküt tiyatrosundaki son yönetmenlik deneyimlerinden örneklerle genel olarak sinemaya özel olarak da *mimesis* dair kavrayışını değerlendirir. Tiyatrodaki bu son yönetmenlik deneyimleri, sinemasının da yönünü tayin eder. Oyunların, geçtikleri gerçek mekânlarda gösterilmesi -Tretyakov’un *Protivagayz* (*Gaz Maskeleri*, 1929) isimli oyunu fabrikada gösterilmiştir- sahneye koyma projesini istila ederek devrimci bir tiyatro projesine işaret eder; yeni yaşam ve çalışma, yeni bir sanat talep etmiştir. Rancière, bu gerçekçi Sovyetik çalışma stilinin temsiline eski mucizelerine uymadığını vurgular. Yine bir başka piyesin provasında Eisenstein bir sokak çocuğunun yüzüne dikkat kesilir. Rancière’e göre yönetmen, bu çocuğun yüzünde mimesisin mutlak egemenliğini okur. Bu mutlak egemenlik Eisenstein için ortadan kaldırılması gereken bir şey olmasının aksine; kullanımının en iyi hale getirilmesi için parçalara ayrılması gereken bir şeydir. Rancière’e göre mimesis iki şeydir: “kendisi vasıtasıyla bir sözün, bir tutumun, bir imgenin kendi benzerini çağıracağı psişik ya da sosyal bir güçtür. Ve aynı zamanda belirli bir sanat rejimidir; söz konusu gücü türlerin yasaları içinde, hikâyelerin inşası içinde, eylemlerini sürdüren ve duygularını ifade eden karakterlerin temsili içinde çerçeveye sokan rejimdir” (s. 30). Eisenstein’a göre mimesisin psişik ve sosyal gücünü sanatın mimetik rejiminin çerçevelerinden çekip almak gerekir; hikâye ve karakterlerle özdeşleştirmenin bu geleneksel etkilerinin yerine, sanatçı tarafından programlanmış etkilerle doğrudan bir özdeşleşmenin konulması gerekir. Dolayısıyla yalnızca yeni yaşam formlarının inşasını mimesisin etkilerinin karşısına koyan kişilerin -örneğin Dziga Vertov- karşısına Eisenstein, üçüncü bir yol çıkarır: estetik bir sanat. İdenin artık özdeşleşmeyi, korku ya da acıyı uyandıran bir entrikanın inşası içinde değil, fakat doğrudan özgün duyuşal bir formun içinde dile geldiği bir sanattır bu. Sinema ise bu sanatın örnek formudur. Sinema

basitçe görüntü üretim usulünü belirtmez; bir sanat bir maddi mesnedin ve belirli etkileyici araçların canlı kullanımından başka bir şeydir, bir sanat bir sanat idesidir. Bu sanat idesini ise kendine has kurgusu ile açık eden Eisenstein, “sinematografisi olmayan bir ülkenin sineması”ndan bahsederken bunu kasteder. Bu ülke onun için Japonya’dır. Japon tiyatrosu, sinemaya bir reçete sunar. Bu reçete sanata özgü unsurların dilini inşa etmeye yöneliktir. Dolayısıyla sinematografı olmayan bir ülkenin -Japonya- tiyatrosunun, tiyatro çağından sinematografın çağına geçen bir ülkeye -Rusya- yol gösterişi işte böyledir. Rancière, Brecht ve Eisenstein’in farklılıklarından yola çıkarak Eisenstein’a göre komünist sanatı tanımlar. Bu tanım, Eisenstein’ın tiyatro ve sinema yapıtları ile olan ilişkisinde benimsediği mimesis ve kurgu kavrayışına denk düşer: “Komünist sanat onun için bir bilinçlenmeyi hedefleyen eleştirel bir sanat değildir. Yeni bir duygusallık rejimi oluşturmak üzere fikirlerin bağlantılarını doğrudan imge zincirlerine dönüştüren esritici bir sanattır” (s. 38).

Bölümün ikinci alt başlığı olan “*Sessiz Tartuffe*”de Rancière, Murnau’nun 1925-1926 yılları arasında Moliere’in *Tartuffe* ve Goethe’nin *Faust* oyunlarını sinema perdesine aktarmasından yola çıkarak salt sessiz dönemin -kendi deyimiyle sessiz görüntünün- kaynaklarıyla bu aktarımın nasıl arzu edildiğini ve nasıl yapılabildiğini sorgular. O’na göre bu durum her ne kadar sanatların birbirine uygunluğu meselesi olsa da Moliere’in piyesinin sinematografik aktarımı, içerisinde çeşitli sorunları barındırır. Rancière, *Tartuffe* isimli oyunda “ikiyüzlü”nün aktarımı ile bunu örneklendirir. İkiyüzlülük, özel bir ifade etme koduna sahip olmadığından sinematografik aktarımında izlenecek yol piyesin sergilenmesine göre farklılık içerir. İkiyüzlünün sinematografik temsiline meydana getirdiği problemi Rancière şöyle ifade eder: bir plan gösterdiği şeyden başka bir şeyi gösterebilir mi? O’na göre sinemanın hakiki gücü, önceki planda başka bir şey yaptığını gördüğümüz kişinin, gerçekte ne yaptığını bize bir sonraki planda göstermesindedir. Dolayısıyla görünüşü engellemek için daima bir plan daha gerekir. Burada öne çıkan şey *eklentisellik* etkisidir: “bir planın söylediği şeyin aksini söylemek için, bu planın başlattığı şeyi tamamlayan ve ters döndüren bir diğer plan. Bu ilkenin kendisi, birbirine eklemlenmenin sürekliliğini varsayar” (s. 41). Dolayısıyla bu süreç, teatral metnin perdeye aktarılması sürecinde belirli bir dönüşüm geçirmesi ile sonuçlanır çünkü Rancière’e göre sinematografik aktarım, teatral metnin mekanizmasından farklı bir şeye dayanır. Bu noktada senaryo ve sahneleme ön plana çıkar. Rancière’in deyimiyle senaryo ve buna bağlı olarak sahneleme; “özel bir dönüştürme ilkesi taşınmalı, söylemin kaymalarının eşdeğerini bir beden hareketi çeşitlemelerinin içine yerleştirmelidir. Dramaturg bir söylemi hareket ettirir, yönetmen ise bir silüeti hareket ettirmelidir, yani beyaz duvarlarda görünen şu kara silüeti” (s. 43). Yazara göre bu farklılaştırma -sözün filme özgü görüntüye dönüştürülmesi- sinematografik hikâyeyi ve teatral hikâyeyi radikal biçimde birbirinden ayırır yani *Tartuffe* filmi Moliere’inkinden oldukça farklı bir hikâye anlatır. Bu farklılık aynı zamanda sinematografik masal problemini yani sinemanın kendi görünüşleriyle olan ilişkisi problemini de ortaya koyar. Dolayısıyla Rancière’e göre Murnau’nun filmi, *Tartuffe*’ü kurmacasal olarak tasfiye eder, ancak onunla birlikte sinematografik dışavurumculuğu da estetik olarak tasfiye eder. Filme tekdüzelik tonunu veren şey de işte budur. Bu bağlamda Murnau’nun *Tartuffe* denemesi, hem teatral metne hem de onun sinematografik düzenlenişine dair çeşitli noksanlıkları içerisinde barındırır.

Bir diğer alt başlıkta ise Fritz Lang'ın mimesise dair kavrayışı *M (Bir Şehir Katilini Arıyor, 1931)* filmi özelinde ele alınır. Filmin sahnelerinden birindeki boşluk anı, Rancière'e göre basit bir mola meselesi olmasının aksine poetikayla ilişkilidir. Rancière bu durumun, Aristotelesçi öykü gereksinimlerini aşan ve hatta bu gereksinimlerle karşıt hale gelen *askıya alma anlarına* ilişkin estetik gereksinimden ileri geldiğini belirtir ve şöyle devam eder: "...entrikanın tüm ilerleyişini ve gizin tüm açılmalarını kesintiye uğratan bir karşı-mantık gereksinimidir; amacı ise boş zamanın gücünü hissettirmektir. ... Değişen şey tam da epizodun anlamıdır. Yeni eylem, estetik entrika, zamanı işleyişi itibariyle eski anlatsal entrikaya karşıttır. Öyküye bundan böyle gücünü veren şey boş zamandır. ... Jean Epstein'in ve başka kimilerinin tam da görüntülerin dilinin dokusu haline getirmek istedikleri şey de budur" (s. 56). Öte yandan yazar, bu durumun yönetmen özelinde *mimesis* sanatının terkedilip *aisthesis* sanatının sahiplenilmesi şeklinde algılanmaması gerektiği konusunda uyarır. Sinema sanatı; epizodları yöneten öykünün mantığı ve öyküyü durduran/yeniden başlatan imgenin mantığı olmak üzere iki mantığın karışımından oluşur. Lang ise bu karışımın farkında olarak 1920'li yılların avangartlarının anti-mimetik ütopyasına karşı, mimesisin eleştirel tarzını yani mimesisin modlarından birini bir diğerine karşı kullanan tarzı tercih eder ve endüstrinin dayattığı mimesis anlayışına karşı kendi mimesis sanatını sergiler. Ancak Rancière, yönetmenin *Beyond a Reasonable Doubt (Şehir Uyurken, 1956)* isimli bir diğer filmde endüstrinin bir başka figürüyle; televizyon ile karşılaştığını belirtir. Bu yeni figür mimesisin anlamını yeniden tanımlayarak sanat-endüstri ilişkisinde bir farklılığa yol açar. Yazara göre *Şehir Uyurken'in Tom Garrett'i* (Dana Andrews) televizyon insanını -televizyon insanının tek bir şeyi taklit etme kapasitesini, yani bilen, konuşan ve uzaktan gören ve uzaktan karşısına gelmeye çağıran kişinin konumunu taklit etme kapasitesini- (s. 66) oynar bu filmde. Dolayısıyla bu kapasite mimetik sanata ve sinemaya karşı bir meydan okumadır. Sonuç olarak *Şehir Uyurken* Rancière'e göre televizyon insanının sahneye koyuluşu olarak düşünülebilir.

İkinci bölümün ilk alt başlığı Anthony Mann'ın poetikasına dairdir. Yönetmenin kurduğu western evrenini, hem türsel kodlarla olan uyumu hem de bu kodlardan sıyrılan özgün yanları bağlamında ele alan Rancière'e göre Mann, türlerle ve onların potansiyelleriyle ilgilenen klasik bir sanatçıdır. "Klasik sanatçı her şeyden önce ne mitle ne de mitten arındırmayla ilgilenir; o çok açık bir işlemle ilgilenir: mitten bir masal, Aristotelesçi anlamda bir muthos meydana getiren bir işlemdir bu" (s. 88). Mann'ın *Winchester '73* (1950) isimli filmi Rancière'e göre içerisinde tüm türsel kodları barındırır. "Uygun bir Aristoteles mantığı içinde ailenin ve düşmanın kimliğinin ortaya çıktığı ve iyi bir western ahlakı içinde suçlunun, adalet sağlayıcının kurşunlarına maruz kaldığı bir kovalamaca hattı" (s. 81) olarak *Winchester '73*, başkarakterin varlık tarzı hususunda özdeşleşmeyi sarsıntıya uğratar. *Lin McAdam* rolündeki James Stewart, ne babasının intikamını almaya ne adaleti sağlamaya ne de kadın karakter *Lola Manners'i* (Shelley Winters) "korumaya" uygun görünmektedir. Karakterin, western için "yetersiz" görünen bu soyutlanmış ve cisimleşmemiş hali yönetmen Mann'e göre "masalı görüntülere yerleştiren mantıktan başka bir şey değildir" (s. 84). Yazara göre, Mann'ın kahramanları niteliklerini adalet sağlayıcılıklarından ya da pişmanlık içindeki suçlu oluşlarından almazlar. Bu kahramanlar hiçbir yere ait değildirler; ne toplumsal bir görevi ne de tipik western rolünü yerine getirirler. Bu karakterler yalnızca "davranırlar", bir takım



şeyler yaparlar. Ranciére Mann'daki bu farklılığın sebebini şu şekilde açıklar: "O'nun westernleri Western'in son zamanına, western imgelerinin ve inançlarının birbirinden ayrıldığı ve yeni oyunlarla ortaya çıktığı momente aittir" (s. 87). Karakterin tekilleştirilmesi, ilişkilerin "karşılaşma" üzerine kurulması -karşılaşma topluluklarını içermesi-, senaryo ve "karşılaşma" arasında küçük ve özsel bir uyumsuzluk yaratan eylem mantığı. Bu üç kural Ranciére'e göre Mann'ın westernlerinin öne çıkan taraflarıdır. Sonuç olarak Mann; "herhangi bir bilindik forma değil de kendi kendilerine yaslanan tekil Westernler inşa etmiştir" (s. 101).

Üçüncü bölümün ilk alt başlığı olan "*Bir İmgeden Bir Diğere mi?: Deleuze ve Sinemanın Çağları*"nda Ranciére, sinematografik modernite söz konusu olduğunda klasik sinemanın karşısına, görüntünün özerk gücünün yerleştirilebileceğini söyler. Ona göre görüntünün bu özerk gücü bir yandan "özerk zamansallık"a diğer yandan onu diğerlerinden ayıran "boşluk"a işaret eder. İki çağ arasındaki varsayılan bu kopmanın iki örneksel şahidi; gerçekliğin kesintiliğini klasik öykünün karşısına konumlandıran öngörülemezlik sinemasının mucidi Roberto Rossellini ile anlatsal montaj geleneğine karşıt olarak alan derinliğin mucidi olan Orson Welles'dir. Bu kopmanın iki büyük düşünürü ise Andre Bazin ve Gilles Deleuze'dür. Bazin, sinemanın özünün varlıkların doğal birliğini bozmadan gizli anlamını ortaya koymak bağlamında sahip olduğu realist kapasiteye vurgu yapar. Deleuze ise 1980'li yıllarda sinematografik imgenin kesin bir ontolojisi üzerinde iki çağ arasındaki kopuşu temellendirir; iki imge tipi -hareket-imge ve zaman-imge- arasındaki farklılığı teorileştirir. Ranciére, Deleuze'ün aynı isimli kitaplarından yola çıkarak, hareket-imge ve zaman-imgenin sinema felsefesi bağlamında taşıdığı olanaklılığa odaklanır. Vertov'dan, Bresson'a ve Dreyer'e oradan da Hitchcock'a dek "hareket imgenin bir biçimi olan duygulanım-imge ve zaman-imgenin kökensel bir biçimi olan optik gösterge (*opsigne*)"nin (s. 123) kullanımlarını ve bu kullanımların sinema tarihi/felsefesi açısından ne anlam taşıdığını tartışır. Ona göre hareket-imge ve zaman-imge arasındaki bu "karşıtlık", iki kavrayış biçiminin tamamen bağlantısız olduğuna işaret etmez. Daha ziyade bu iki kavram ele alınırken aynı imgelerin bir yakasından öteki yakasına, madde olarak imgeden form olarak imgeye geçeriz Ranciére'e göre. Aynı imgeler hem hareket-imge bağlamında hem de zaman-imge bağlamında ele alınabilir; yazara göre bu diyalektik bir kavrayışı içerir. Dolayısıyla bu diyalektik, "iki tür imgeyi birbirinden ayıran sınırı belirleme noktasındaki her isteği derhal kırılğanlaştırmaktadır" (s. 134).

Bölümün bir diğer alt başlığında Roberto Rossellini'nin *Roma citta aperta* (*Roma Açık Şehir*, 1945) filmi başta olmak üzere filmografisinde öne çıkan filmler, özgün bir bakış açısı ile değerlendirilir. Ranciére'e göre *Roma Açık Şehir*, direniş üzerine büyük bir film; politik bir içeriğin ve sanatsal bir formun, bir halkın tarihsel kavgasının ve halkın gerçek temsili için verilen kavganın mükemmel uyumu bakımından önem arz eder. Ancak tam da "halkın gerçek temsili" noktasında Ranciére, Rossellini'nin filmlerindeki karakterlerin -ve eylemlerinin- zaman zaman sorun teşkil ettiğini belirtir. Bu sorun O'na göre, "karakterlerin kendilerini tuzağın içine atma hevesleridir" (s. 136). Ve bu heves, yönetmenin, onları -karakterleri- kendisi için önemli olan şeye doğru en hızlı biçimde sürüklenme arzusunu ifade eder. Ranciére'e göre böyle bir seçimin sebebi ise Rossellini'nin filmlerini bir sekans, bir plan, bazen de bir jest için inşa etmesidir. Dahası Rossellini'nin özgün dehası da burada; "gayri-bedensel olanın ayırt edilemez mevcudiyetini bedensel olanın içine sabitlemekte yatar: yükselen, inen ya da düşen

bir bedenin, sabitlenen, dolaşan ya da başka bir yöne dönen bir bakışın hareketi içinde; bir kafanın başka bir kafaya doğru, bir kolun bir başka kola doğru meylinde ya da düşünceli bir alını içlerine alan ellerin jestinde... ” (s. 140).

“Çinli Kız’ın Kızılı: Godard’ın Politikası” isimli diğer alt başlıkta Godard’ın film yapım biçimi *La chinoise* (Çinli Kız, 1967) filmi üzerinden ele alınır. Rancière, filmin ya da karakterlerinin Marksist olup olmadığı üzerinden tartışmayı başlatır. O’na göre Godard, Marksistleri ya da anlamı Marksizm olan şeyleri filme çekmez; ancak Marksizm’le birlikte sinema yapar. “Oluşmakta olan bir film” (s. 155) olarak *Çinli Kız*, kendi çekimine eşlik etmemizi sağlarken Godard aynı zamanda sahnelenmekte olan, sinemasını oluşturmakta olan belli bir Marksizmi de gösterir. Rancière, Godard’ın sinemayı iki Marksizm arasına yerleştirdiğini belirtir: temsil edilen konu olarak Marksizm ve temsilin ilkesi olarak Marksizm. O’na göre *Çinli Kız*, Marksizm üzerine Marksizm’le birlikte yapılan bir çalışma olmasının yanı sıra aynı zamanda sinema üzerine yapılan bir sinema çalışmasıdır ve filmin gücü de sanat-Marksizm ilişkisi bağlamında sinema ile Marksizmi birleştirmesinde yatar. Dolayısıyla sanat-politika birlikteliği Godard’da diyalektik bir yöne işaret eder; “(...)gösteren sözcüklerin ve konuşan görüntülerin durmadan birbiri yerine geçişi, akışını kırmak... Sözcükleri ve görüntüleri ayırmak, sözcükleri tuhaflıkları içinde işitmek, görüntüleri budalalıkları içinde göstermek gerekir” (s. 158). Bu işlem esasında Marksizmin gerçekliği kavrayışı ile ilişkilidir. Sözcüklerin ve görüntülerin metaforik oyunu bozmak için yeniden düzenlenebileceği yer olarak resimsel ve teatral çerçeve, görüntüleri yarı-sözcüklere ve sözcükleri de yarı-görüntülere dönüştürerek gerçekliğin bir anlamını meydana getirir. Rancière’e göre Godard’ın bu tercihi, sanat ve politika ilişkisi ile bağlantılıdır: “... Çünkü politika temel bir noktada sanata benzer. Politika da, bir dünya düzeninin duyulur apaçıklığını üretmek için, sözcükleri ve görüntüleri durmadan birbiri üzerine kaydıran büyük metaforun içinde dilimler yaratmaktan ibarettir” (s. 164). Dolayısıyla Godard, kendine has yeni bir sinema dili oluşturmanın ötesinde “politik” sanatın/sinemanın anlamına dair yenileyici bir bakış açısı sunar.

Son bölümün “Belgesel Kurmaca: Marker ve Hatıra Kurmacası” isimli ilk alt başlığı, Chris Marker’ın *Le tombeau d’Alexandre* (Son Bolşevik, 1993) filmi üzerinden hatıra, belgesel ve kurmaca ilişkisine eğilir. Başkasının hatırası üzerine yapılan bir belgesel filmin hatırayı korumak değil ancak yaratmak olduğunu ve dolayısıyla bu durumun “belgesel” türünün doğası sorununa işaret ettiğini belirten Rancière, “Kurmaca türü olarak belgesel nedir?” (s. 169) şeklinde bir soruyla tartışmayı başlatır. Belgesel ve kurmacanın silikleşen sınırlarına ve belge-kurmacaya (*dökü-drama*) vurgu yapan yazar, belgesel sinemayı hem daha homojen hem de daha karmaşık bir kurmaca modu olarak tanımlar. “Daha homojen çünkü filmin fikrini tasarlayan kişi onu gerçekleştiren kişidir de. Daha karmaşık çünkü çok sık olarak heterojen görüntü dizilerini birbirine eklemler ya da birbirine geçirir” (s. 171). Rancière, iki ayrı tür olarak kabul edilen belgesel ve kurmacanın bu melez bağlantısının iki büyük poetikayla ilgili olduğunu belirtir. Bunlardan klasik yani Aristotelesçi poetika bir eylem ve temsil poetikasıyken romantik poetika; eylemlerin nedensel zincirleşiminden çok yapıtın dokusunu oluşturan işaretlerin değişken anlamlandırma gücüdür. “Modern bir sanat olan sinema ise her şeyden çok çatışmayı tecrübe eden ya da iki poetikanın kombinasyonunu gerçekleştirmeyi

deneyen bir sanattır” (s. 172). Dolayısıyla Marker’ın söz konusu belgeseli aynı poetikanın iki yüzüne de göz kırpar.

Kitabın on alt başlığı ise Godard’ın *Histoire(s) du cinema (Sinema Tarihi(leri)/Hikâyesi(leri)*, 1988) isimli sinema tarihi belgeselini odağına alır. Rancière’e göre, “sinemanın tarihi (hikâyesi) sinemanın yüzyılının tarihiyle (hikâyesiyle) gerçekleştirilememiş bir randevunun tarihidir (hikâyesidir)” (s. 183). Bu randevunun gerçekleştirilememiş olmasının sebebi sinemanın kendi tarihini ihmal etmiş olmasıdır. Bu ihmalin sebebi ise sinemanın, görüntülerin özgün gücünü ihmal etmiş olması, onları entrika ve karakterlerin edebi geleneğinden miras alınmış olan senaryoların ona önerdikleri hikâyelere (tarihlere) tabi kılmış olmasıdır. Dolayısıyla bu durum iki tür hikâyeyi birbirine zıtlıştırır: bunlardan biri endüstri güdümlü sinema görüntülerinin birbirine eklemlenmesidir diğeri ise görüntülerin taşıdığı virtüel hikâyelerdir. Godard’ın bu denemesi ise yüzyıla ait filmlerin taşıdığı hikâyeleri göstermeye yönelir. Bu “ihmal edilmiş” olan alanı açığa çıkarabilmek için Godard, söz konusu filmlerin hikâyelere tabi kılınan görüntülerini hikâyelerinden bağımsızlaştırarak, başka hikâyelere eklemler; aslında O’nun yaptığı eleştirel bir sinema tarihi ve film yapımı kolajı denemesidir. Godard bir anlamda bu “gözler önüne serme” manevrasıyla sinema tarihinin ve görüntünün arkeolojisini yapar. Rancière’e göre Godard’ın bu eylemi temelini, 2. Dünya Savaşı sonrasında sinemanın “körlüğü”nden ve Hollywood ile yapılan şeytani anlaşmadan alır; yani yüzyılın sinemasının ihanetinden kaynaklanır. Bunu ise en iyi bildiği şekilde; yer değiştirme, üst üste bindirme, şekilsizleştirme ve ad-bozma işlemi ile gerçekleştirir. Fazlasıyla manipüle edilmiş bir yüzyıl sinemasını ve sinemanın tarihini, montaj ve videografik ile yeniden manipüle ederek sunar. Çünkü tarih, Rancière’e göre; “görüntüleri başka görüntülerle ilişkiye sokan, var olmamış olduğumuz yerde var olmayı mümkün kılan, üretilmemiş olan tüm bağlantıları üretmeyi, tüm ‘tarihleri’ başka bir biçimde yeniden oynamayı mümkün kılan bu içkinlik ilişkisidir” (s. 200).

*Tarkovski-İçsel Uzamdan Gelen Şey - Slavoj Zizek*

*İnceleyen: Çiğdem Aslantaş*

*Tarkovski-İçsel Uzamdan Gelen Şey*

*Yazar: Slavoj Zizek*

*Kitabın Özgün Adı: The Thing from Inner Space*

*Çeviren: Mehmet Öznur*

*Encore Yayınları, İstanbul 2014, 125 s.*

*ISBN: 978-605-85414-4-3*

*"Yaşam, var olmak için kendine koyduğu hedeflere uygun bir ruh geliştirmesi için insana tanınmış bir süreden başka bir şey değildir ve insan gelişimi gerçekleştirmek zorundadır."  
(Tarkovski,1992: 65)*

Var olduğunun farkında canlılar olma bilinci, insanoğlunun omuzlarına birçok sorumluluk yüklemektedir. Var olmanın ve yok olmanın arasında yaşam olarak tanımladığı alanda sıkışıp kalma hali ise, bireyin inceleme/keşfetme dürtüsünü öncelikle kendisine yönelmektedir. Önce insan olmayı anlama ve tanımlama aşamalarını, sonrasında ötekini tanımlayıp ayırışma süreçlerini, ardından da göreceli bağımsızlık aşamalarını geçmektedir. Aslında ruhun ve bedenın tüm bu geçmekte olduğu gelişimler paralelinde, birey içinde bulunduğu evrenin sadece gidenlerin bıraktıklarından ibaret olması gerçeğiyle yüzleşmekte ve bu kalıntılar belirsizlikliği zemininde kendine başlangıç/son gibi belirli ya da tanımlı noktalar çıkarmaya çalışmaktadır. Bu aşama beraberinde bireye zaman olgusunu da düşünmeye sevk ettirmektedir. Çünkü tüm bu sorgulamalar ancak lineer olarak algılanabilen ve saatler gibi insanoğlunun yaratmış olduğu maddi unsurlar ile kontrol edilmeye çalışılan zaman olarak adlandırdığı durumla birlikte anlamlı olmaya başlamaktadır.

Sinemanın büyülü dünyasının en güçlü ve sarsıcı yönetmenlerinden Tarkovski de, bu çevrelediğimiz evrendeki zamanı tuhaf şekilde askıya alarak, içsel ve maddi zaman algularıyla karıştırıp, gerçekliğin dokusunu metamorfoza uğratarak izleyiciye vermektedir. İnsanın içsel dünyasına dair inançlarını, korkularını, sıkıntılarını, sıkışıp kalmalarını bir bakıma çıkarmalarını, şiiri ve sinemasal dokuyu bir araya getirerek anlatmaktadır. Yönetmen aynı zamanda seyirciye, kurgulamış olduğu uzun ve nefes kesici sahneleri ile katmanlamış olduğu farklı zaman dilimlerini bir arada keşfetme fırsatı sunmaktadır. Birden sahnenin görkemli kompozisyonunun içerisinde kaybolurken- ki bu tanıdık maddi dünyadır- birden rüya âleminde ya da gündüz düşleri âleminde bulunabilmektedir. Tam da bu sorgulamalar özelinde, yani tinsel olana yolculuk olarak bu denli katmanlı ve yoğun olarak tanımlanırken Zizek oldukça provakatif bir tavırla bir ters köşe algı yaratmaktadır. Kurgulamış olduğu kendine özgü evrenleriyle izleyicinin zihninden bambaşka bir zaman-mekân isteyen ancak simgesel düzlemde ifade edilmesinin çok da kolay olmadığı 4 Tarkovski filmi -*Solaris* (1972),

*Stalker* (1979), *Nostalghia* (1983) ve *Sacrifice* (1986) - bu bağlamda Zizek kitap süresince yorumlamaktadır.

### Cinsel İlişki Yoktur

Zizek bu alanda Tarkovki sinemasına geçmeden önce birçok popüler Hollywood filmini, Lacancı bir perspektifle incelemektedir. Zizek, 'Şey' sıfatını taşıyan en iyi 'öteki' örnekleri olarak, *The Thing* (Şey, John Carpenter, 1982), *Similla's Sense of Snow* (Similla ve Karlar, Bille August, 1997), *Alien* (Yaratık, Ridley Scott, 1979) gibi filmlerde başka bir evrenden gelen ve çoğunlukla da kötücül amaçlara sahip olan gizemli yabancıları vermektedir. Buna karşın 'Şey', *King Kong*'dan *Moby-Dick*'e, J. Lee Thompson'un *The White Buffalo* (Azgın Boğa, 1977)'sundaki koca beyaz bufaloya kadar korkunç bir hayvan olarak da tasvir edilebilmektedir (Zizek, 2014: 18).

Peter Weir'in *Hanging Rock'da Piknik* (Picnic At Hanging Rock, 1975) filminde ise, Melborn'un kuzeyinde üst sınıf ailelerin çocuklarının okuduğu Appleyard Kız Koleji'nin, Hanging Rock'ta düzenlediği piknikteki gizemli olayları konu edilmektedir. Sıra ile kaybolan karakterlerin konu edildiği filmin, öykünün derinlemesine incelendiğinde karşıtlıklar üzerine kurulduğu görülebilmektedir. Bunun en bariz okuması, Viktorya dönemini yansıtan katı disiplinli yatılı okul binası ile tepesinden akan lavlarıyla oluşmuş Kaya'nın varlığı üzerinden yapılabilmektedir. Katı kuralların olduğu bir mekân olarak okul zorlama bir yaşamı, lavlardan oluşan dağ ise doğal ve serbest yaşamı temsil etmektedir. Bu mimari temsil, alt metinde Viktorya döneminin bastırılmış arzularla dolu o zorlayıcı katılığına, Kaya ise dizginsizce gelişen bir hayata tekabül etmektedir. Filmdeki kahramanların kaybolma öyküleri de bu anlamda Viktorya dönemindeki bastırılmış arzuların gün yüzüne çıkmasının farklı bir biçimi olarak okunabilmektedir. Frijit öğretmen Bayan McCraw'ın, Kaya'nın oluşumunu "epey yapışkan ve aşağıdan yukarı fıskıran" erimiş lavlar olarak tasvir etmesi bu konuya önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu betimleme doğal bir fenomen olmaktan öte, bastırılmış ergenlik dönemi kız çocuklarında uyanan hormonların betimlemesine benzemektedir. Zizek bu noktada, standart fallik cinsel deneyimden öte, Kaya, libidonun, dizginsiz gelişen hayatın ilksel deneyimine, belki de Lacan'ın *jouissance feminine* olarak düşündüğü şeye tekabül etmekte olduğunu belirtmektedir (2014: 24, 25,26).

Diğer bir mükemmel 'Şey' örneği olarak, okyanusun derinliklerindeki gizemli nesne olarak Titanik filmi ele alınmaktadır. Yönetmen James Cameron'un *Titanik* (Titanic, 1997)'inin başarısını, 'Şey'i net olarak belirtmemesine karşın, cinsel ilişkinin çıkmazlarıyla ilişkilendirmesine dayandırmaktadır. Bir facianın meydana gelmesiyle insanların kendi aralarındaki çatışmaları aşarak üst bir toplumsal dayanışma içine girmesi yönündeki sıradan öyküsünün aksine *Titanik*'deki facia, toplumsal sınıflar arasındaki gizli gerilimi açığa çıkarmaktadır. Zizek kaza anını oldukça önemsemekle birlikte çarpışmanın cinsel ya da toplumsal ihlali bir eyleme ceza olarak tam da cinsel eylemin ardından geldiğini ifade etmektedir (2004: 31). Bir bakıma daha keskin bir ifade ile çarpışma Rose'un New York'taki eski hayatını terk edeceğini ve Jack'le birlikte olacağını söylediğinde meydana gelmektedir. Bu aşamada Zizek karakterler arasında Lacancı perspektiften bakıp, Jack'in tam bir sevgili

olmaktan öte Rose için bir çeşit kaybolma aracı olduğunu belirtmektedir (2004: 33, 34). Bu sebeple de egosu parçalandığında ayna imgesini Jack restore etmekte; Rose'a en son talimatları verdikten ve kendini onun için feda ettikten sonra zarafetle okyanusun derin sularında kaybolup resimden silinmektedir. Dolayısıyla, *Titanik* bir çift yaratmanın yanı sıra bir kadının tam olarak kendi narsisist imgesini oluşturmasına ilişkin bir film olarak konumlanmaktadır.

### İd Makinası

Zizek bu bölümde, kitabın farklı alanlarında örneklendirdiği 'Şey'i, Lacancı söylemdeki 'simgesel' ile 'gerçek' arasındaki aralığın kapandığı, bir bakıma arzuların somutlaştığı 'Mintika' odağında incelemektedir. İd-Makinesi olarak, tatmin edilmemiş fantezilerin doğrudan somutlaşmasını sağlayan bir mekanizma olarak tanımladığı 'Şey' fikrini, öncelikle Tarkovski'nin *Solaris* (1972)'inde incelemektedir. Filmde yeni keşfedilen, yüzeyi okyanus sıvısıyla kaplı bu gezegende, tuhaf şeylerin yaşanmaya başladığı uzay gemisine gönderilen bir psikoloğun -Kelvin- öyküsü anlatılmaktadır. Bilim adamları gezegenle iletişim kuramamalarına rağmen, *Solaris*'in büyük bir beyin olduğunu ve gizemini çözemedikleri biçimde akıllarından geçenleri anlayabildiğini ileri sürmektedirler. Düşüncenin doğrudan somutlaşmasını sağlayan "Müstehcen Jöle" adındaki gizemli maddeden oluşan bu gezegende, simgesel mesafe ortadan kalkmaktadır. Düşüncenin dolaysız bir şekilde gerçeğin sınırları içerisine müdahale edebilmesi nedeniyle, söze ve işarete ihtiyaç kalmamaktadır. Bu alanda arzular ve onları yaratan içsel fanteziler talep olmaksızın ya da istek dışı şekilde doğrudan maddeleşmektedir. Süreç Kelvin'in odasında dünyada intihar eden karısı Harey'i görmesiyle devam etmektedir. Bu gizemli durumundan kurtulmaya çabalasa da, Harey tekrar tekrar canlanmaktadır. Bir süre sonra bu tekrarlanan durumun Harey'in iki dünya arasında kalmış olduğunun belirtisi ve bunu yaratan durumun ise, Kelvin'in kendi bilinçaltı travmatik fantezilerin somutlaşması olduğu anlaşılmaktadır.

Zizek, bu gerçekliğin içerisindeki Harey'i, erkeğin-Kelvin'in- en derin rüyalarını okuyabilen eril bir fantezinin semptomunun somutlaşması olarak tanımlamaktadır (2014: 54). Harey'in buradaki trajik durumu, karakterin kendisinin tanımlı bir kimliğin varlığından yoksun bırakılmasının farkına varmasından ileri gelmektedir. Varlık olarak öteki'nin fantezisinin çevresinde şekillenen ve sınırları ile durumları ona bağlı olan bir varlık olması sebebiyle kendi içinde 'Hiçbir Şey'dir. Bu döngüler ve çıkmazlar etrafında Harey'e sadece kendini yok etme eylemi seçeneği kalmaktadır. Tarkovski bu aşamada aslında iki farklı beden yok oluşunu konu etmektedir. Harey'in sözü edilen iki intiharının ilki dünyada Kevin'in karısı olarak gerçekten var oluşundan vazgeçmesi ve *Solaris*'te hayalet/hortlak var oluşundan vazgeçmesidir. Zizek, iki yok oluş/vazgeçiş arasındaki farkı, ilkinin intihar eylemi yapan öznenin hayatın yükünden kurtulmak isteyen normal bir insan olması, ikincisinin ise etik bir eylem yapan, radikal anlamıyla 'Özne' olması şeklinde yorumlamaktadır (2014: 52).

*Solaris* alanından Tarkovski'nin *Nostalgia* (1983) alanına da geçiş yapıldığında filmin temel ögesi olan karşıtlıkların en belirgin yorumu ile karşılaşılmaktadır. Film kahramanı olan Rus yazar, 19. yüzyıl Kuzey İtalya'sında kendisi gibi sürgün yaşayan bir Rus bestecinin el yazmalarını bulmak için kendisine eşlik eden çevirmen Eugenia ile İtalya'da dolaşmaktadır.

Seyahati sırasında bir meczupla tanışmakta ve onun modern yaşama karşı takındığı tavır nedeniyle iletişime geçmektedir. Ve izleyici final sahnesinde de meczup kendini şehir meydanında yakarken, Rus yazar da ona vermiş olduğu sözü yerine getirdiği meşhur mum sahnesinin ardından ölmektedir. Zizek öncelikle karakterlerden Eugenia'yı farklı bir noktadan ele alarak çözümlemektedir. Cinsel tatmin adına Rus yazarı baştan çıkarmaya çalışan eksik varlık, isterik kadın olarak tanımlanmaktadır (2014: 60). Rus yazar ise buna karşılık Eugenia'nın bu arzuları ile ardında bıraktığı karısının matemal anısı arasında bölünmektedir. Tarkovski sineması kadın/anne karşıtlığına odaklanırken bu dikkati erkek merkezli yapmaktadır. Eugenia bu anlamda cinsel olarak aktif, provokatif kadın, otantik olmayan, isterik bir yaratık olarak tanımlanmakta ve bu sebepten de sonrasında reddedilmektedir. Buna karşılık matemati tutulan figür olan kahramanın karısı ise bir anlamda yüceleştirilmektedir. Bu alanı Zizek, Tarkovski'nin arzulanmayı istemeyi kabul eden kadının varlığının Tinsel özünü feda ettiğini bu sebeple de kendi değerini dönüştürerek değersizleştirdiğini yansıttığı şeklinde yorumlamaktadır (2014: 60).

*Nostalgia*'nın son sahnesi ise kahramanın sadece bir düşü ile gerçek bir ölüm arasında izleyicinin salınmasına neden olan oldukça zihin karıştırıcı bir sahnedir. Kahramanın kendi halinde kaldığı İtalyan kır ile arzu nesnesinin imkânsız birleşim anı ölüm anı olarak tasvir edilmiştir. Zizek, "Burada artık öznel-leştirilemeyecek bir fenomen, bir sahne, bir düş dene-yimi vardır, yani bir türlü öznelleştirilemeyen, ancak özne olmaktan vazgeçtiğinde görülebilen, bundan böyle hiç kimseye ait olamayan bir fenomen, bir düş... Bu bitiş fantezisi, karşıt, uyuşmayan perspektif-lerin yapay yoğunlaşmasıdır" şeklinde tanımlamıştır (2014: 66, 67).

Karakterlerin karşıtlıklarının kendi gösterimlerinin paralelinde Tarkovski'nin uzun ve statik çekimlerine bu sebeple de hareketi takibe olanak veren çekimlerine odaklanmak gerekmektedir. *Nostalgia*'da iki karşıt biçimde işlenebilen bu çekimlerin örnekleri gözlemlenebilmektedir. "Çekimler, ya içeriğiyle ahenkli bir ilişki tutturup, yeryüzünün yerçekimsiz gücünü aşmakta değil ama o gücün dinginliğine top yekûn teslimiyette bulunan özlenen tinsel barışı işaret ederler" (Zizek, 2014: 61). Rus kahramanın çatlaklarla dolu havuzda yanan bir mum ışığını taşırken kendi ölümüne doğru oldukça ağır şekilde ilerleyip tatmin olmuş şekilde öldüğü *Nostalgia*'nın son sahnesi bu tanımlamaya oldukça uygun bir örnek teşkil etmektedir. Biçim ve içerik arasındaki karşıtlık üzerinden şekillenen sahneye örnek olarak ise Eugenia'nın cinsel tahriklerle aşağılayıcı sözlerin karıştığı isterik taşkınlığın olduğu sahne örnek verilebilmektedir. "Bu sahnede Eugenia sanki sadece kahramanın bitap düşmüş, ilgisizliğini değil, uzun statik çekimin kendi taşkınlığı karşısında hiç bozulmayan dingin kayıtsızlığını da protesto eder gibidir" (2014: 61).

### Uydurma Fedakârlık

Tarkovski, *Stalker* (İz Sürücü, 1979)'da insana ait varoluşsal gizemleri, ümidi, inancı ve maneviyatı derinlemesine işlemektedir. Hikâye, karısı ve nesnelere hareket ettirebilme yetisi olan- kötürüm kıızıyla yaşayan bir iz sürücünün, gizemli Mıntıka'ya bir bilim adamını ve bir yazarı götürmesini konu almaktadır. Gizemli ve kasvetli bu Mıntıka, 20 yıl önce göktaş,

uzaylılar gibi yabancı varlıklar tarafından ziyaret edilen ve arkalarında yıkıntılar bırakarak gittiklerine inanılan bir alandır. Ordu tarafından gözetim altında tutulan bu ölümcül Zona'da insanların yok olduğuna dair hikâyeler bulunmaktadır. İz sürücüler ise bu alana ve alanın ortasında en derin isteklerin gerçekleşeceği iddia edilen 'Oda'ya, para karşılığında rehberlik etmektedirler. Filmin sonunda ise kahramanların vardıkları 'Oda'da inanç, istek ve hayata dair sorgulamaları görülmektedir.

Zizek filmin temel odağı olarak 'mıntıkanın gerçek anlamı' sorusundan ziyade 'sınırın ötesindeki şeyin belirlenemezliğine' ve bu boşluğu önceden dolduran farklı pozitif içeriğe yoğunlaşmaktadır (2014: 77, 78). *Stalker*, gündelik gerçekliğimizi fantazmatik alandan ayırıştırın bu Sınır'ın çelişik mantığına mükemmel bir örnek teşkil etmektedir. *Stalker*'da bu fantazmatik alan gizemli "mıntıka", içinde imkânsızın olduğu, gizli arzuların gerçekleştiği, gündelik gerçeklik düzeyinde henüz icat edilmemiş teknolojik araç, gereçlerin bulunduğu vb. yasak bölgedir. Yalnızca tehlikeyi göze almaya hazır sabıkalılar ve maceraperestler bu fantazmatik Ötekilik alanına geçebilmektedirler. Tarkovski'nin materyalist yorumu olarak, Sınır'ın kurucu rolünde ısrar etmek gerekir: Bu gizemli Mıntıka sıradan gerçekliğimizle aynıdır aslında; ona gizemli bir atmosfer katan Sınırın kendisidir, örneğin Mıntıka erişilmez, yasak olarak tayin edilmiştir. Film kurgusunda kahramanların gizemli Oda'ya girip ilgi çekici veya özel hiçbir şeyin olmadığını fark ettiklerinde İz Sürücü'nün bu haberi Mıntıka dışındaki insanlara aktarmaması için onlara yalvarma sahnesi oldukça açıklayıcı olmaktadır. Bunun temel nedeni insanlara tatminkâr illüzyonlarını sürdürme imkânı sunmuş olmaya devam edecek olmalarıdır. Tarkovski'nin kendisi de Mıntıka olmadığını, İz Sürücü'nün kendisinin kendi Mıntıka'sını icat ettiğini ve böylelikle çok umutsuz bazı kişileri Zona'ya getirerek onlara umudu aşılatabilmek için bunu onun yarattığını belirtmektedir. Arzular odası da maddi dünyaya karşı bir başka provokasyon olup İz Sürücü'nün zihninde şekillenen bir inanç meselesi şeklinde açıklanmaktadır (2014: 79).

Tarkovski son filmi olan *Sacrifice* (Kurban, 1986)'da, saf inancın masumiyetine ulaşmak için hangi fedakârlık veya sıkıntılardan geçmek gerektiği fikrine odaklanmaktadır. *Sacrifice*'ın kahramanı Alexander İsveç'in kırsalında ailesiyle birlikte bir köy evinde yaşamaktadır. Kahramanın doğum günü kutlamaları hazırlıkları sırasında, jetlerin uçuşuyla başlayan sürecin sonrasında, süper güçlerin arasında bir nükleer savaşın başladığını öğrenmektedirler. Çaresizlik içinde Alexander Tanrı'ya yakarır ve savaşın sona ermesi için kendisinin en değerli şeyini Tanrı'ya sunmaktadır. Filmin sonunda ise savaş olmamakta ve Alexander adak olarak söz verdiği şekliyle sevgilisinin evini yakmakta ve akıl hastanesine götürülmektedir. Tarkovski evreninin odağında yer alan bu dünyevi, saf, mantıksız fedakar eylem biçimi Zizek tarafından mantıksız, obsesif-nevrotik dürtüsel fedakarlık eylemlerinin öznenin bu fedakâr davranışı sergilediğinde açığa çıkmasından korktuğu katastrofik X *jouissance*'dan başka bir şey olmadığı şeklinde açıklanmaktadır (2014: 83).

Zizek bu noktada fedakârlığa ve Tarkovskici fedakârlığın sahteliğine odaklanmaktadır. Fedakârlığı, temel olarak bireyin ötekine kendisi için kıymetli olan bir şeyi vererek ondan da kendisi için daha gerekli olan bir şeyi almak olarak tanımlamaktadır. Bir sonraki aşamanın ise daha karsız bir amaç olduğuna odaklanmaktadır: Kurban verildiğinde



yakarışlarına cevap verecek/vermeyecek bir Öteki'nin varlığını belirlemek. Dileğin yerine getirilip getirilmemesinden bağımsız herhangi bir başka seferde yanıt verebilecek bir Öteki'nin varlığından emin olma durumunu açığa çıkarmaktadır. Öteki, öznenin başına gelebilecek kötü olaylarda dahi, kendi dışındaki dünya ile belirli bir iletişimi mümkün hale getiren bir partner olmaktadır. Bu noktada Lacan daha da ileri giderek fedakârlık nosyonunu büyük Öteki'nin iktidarsızlığının inkârını sağlayan bir jest olarak tanımlamaktadır. Bir bakıma özne kendisine çıkar sağlamanın aksine Öteki'ndeki eksiği doldurmak, Öteki'nin büyüklüğünü ya da en azından tutarlılık görüntüsünü sürdürmesi için fedakârlıkta bulunmaktadır. Bu noktada fedakârlığın sahteliği, altta yatan öngörude gerçekten sahip olunan, içeride tutulan Öteki tarafından imrenilme ve bir eksikliği doldurma vaadinde düğümlemektedir. Böylesi bir durumda Lacancı psikanalizin amacı, özneyi önemli ve gerekli bir fedakârlığı yapacak hale getirmenin tam tersine fedakârlığın korkunç cazibesine karşı direnmesini sağlamaktır. Böylelikle Tarkovskici kahramanların hissettikleri anlamsız bir fedakârlık jesti en saf haliyle süpergonun alanına girmektedir. "Bu noktada Süpergo haz alınmasına karşı çıkan bir buyruk olarak ve Lacan'ın belirttiği gibi *jouissance* en nihayetinde "hiçbir şey"e hizmet eden şeydir" olarak tanımlanmaktadır (Zizek, 2014: 61).

### Sinematik Materyalizm

Zizek, Tarkovski'nin sinematik materyalizminin, yani filmlerindeki dokunun doğrudan maddi etkisinin her türlü arayışın aciliyetini askıya alan pasifleşmiş bir kopukluk yarattığını söylemektedir (2014: 103). Bu hal, zamanın üzerinde baskı uygulamakta, bir çeşit anamorfoza yol açmaktadır. Bu sebeple de zamanın ilerleyişi, zihnimizde o hareketle ilgili gereklilik üzerine kodlanan zamanın ötesine geçmekte ve bu süreyi yayarak dünyanın bir ağır çekimini yapmaktadır. Zizek bu noktada gerçeğin bu zamanının, gösterici alanın simgesel zamanının da film izleyicilerinin gerçekliğinin zamanı da olmadığı şeklinde belirtmektedir (2014: 107). Bu aşamada, Tarkovski'nin uzun beş dakikalık takiplerindeki zamanın dinginliği Tarkovski'yi materyalist yorumlamak için oldukça ilginç kılmaktadır. Bir bakıma klasik ideolojik geleneğe Tin ile olan etkileşimimizi, dünyada üzerimize uygulanan yer çekiminin bedene yarattığı ağırlıktan kurtulmak ve sonrasında da bu durum zorunlu kıldığı sarmaladığımız maddi âlemle bağlarımızı kesmek olarak düşünülmektedir. Bunun karşıt noktasında olarak Tarkovski filmlerinde ise yakalanması amaçlanan tinsel boyutun yalnızca toprağın nemli dokusunda ya da suyla olan yoğun temasıyla maruz kalındığında geçildiği ileri sürülmektedir. Bu sebeple Tarkovski kahramanları tinsel hissiyatın doruk noktalarına, dizlerinin üzerinde başları yukarıya yönelmiş şekilde dua etmek yerine, genellikle yarı durgun suya batmış biçimde torağın/dünyanın üzerine uzanarak ulaşmaktadırlar.

Tarkovski rüyaya dair yaygın kanıyı filmlerinde ilginç şekilde metamorfoza uğratmaktadır. Tarkovski'nin sinema kozmozunun kahramanları onları çevreleyen maddi gerçeklikle bağı koptuğunda değil, tersine düşünen aklını bırakıp maddi gerçeklikle derinlemesine bir ilişkiye girdiğinde kendilerini rüyalar âleminde bulmaktadırlar. Kahramanların bu tanımlanan biçimde bir rüyanın eşiğine geldiklerinde belirli tipik özellikler gözlemlenebilmektedir. Özne, tüm duyularıyla, keskin bir dikkatle gelecek olan bir şeyleri

beklemektedir. Sonra aniden, fazlaca radikal, sihirli bir değişimle kendini maddi gerçeklikle en yoğun şekilde temas halinde olduğu bir düşsel âlemde bulmaktadır. Zizek bu alanı “dolayısıyla, Tarkovski’nin sinema tarihinde belki de eşsiz bir çabayı temsil ettiği, materyalist bir teoloji tavrını, gücünü akli terk etmesinden ve maddi gerçekliğe teslim olmasından alan bir derin tinsel duruş geliştirdiği iddia edilebilir” şeklinde yorumlamaktadır (2014: 106).

*Tarkovski’nin filmlerini can alıcı ikilemle yüzleşebiliriz: İdeolojik projesi (anlamı yaşatmak, anlamsız bir fedakârlık edimiyle yeni bir tinsellik oluşturmak) ile sinematik materyalizm arasında bir mesafe var mıdır? Sinematik materyalizm, aslında tinsel arayış ve fedakârlığın anlatımı için yeterli “nesnel bağ”ı sağlamakta mıdır, yoksa gizliden gizliye bu anlatımı yıkmakta mıdır? Öte yandan, Tarkovski’nin sinematik materyalizmini karşıt yönden okursak ne olur, ya da Tarkovskivari fedakârlık jestini, aşırı anlamsız bir davranış yoluyla kendi de anlamsızlaşan kozmik zorunsuzluğun tahammül edilmez Ötekiliğinin üstesinden gelmeye dayalı basit bir ideolojik operasyon olarak yorumlarsak? (Zizek, 2014: 115, 116).*

Bu ikilem, Tarkovski’nin filmlerinde çevrenin doğal seslerinin “kendiliğinden” sahnenin bir parçası olması ve aynı zamanda da daha dipte bir ilkeyi ortaya çıkaracak şekilde müzikal olarak kullanmasında belirginleşmektedir. Bir şekilde doğanın mucizevi şekilde dile gelmesiyle tüm o karmaşık sesler bütüncül bir müzik senfonisi haline gelmektedir.

### Kaynakça

Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş Zaman*. Çev. Füsün Ant. İstanbul: AFA Yayınları

*'Kaybedilen Zaman'da Yeni Barbarlığa Doğru: Videofelsefe - Maurizio Lazzarato*

*İnceleyen: Bekir Avcı*

Videofelsefe

Yazar: Maurizio Lazzarato

Kitabın Özgün Adı: Vidéophilosophie - Las machines à cristaller le temps

Çeviren: Şule Çiltaş Solmaz

Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2016, 236 s.

ISBN: 9789756056882

*"Her şey bir gösteri, dünya görüntü teknolojileriyle ekrana taşınıyor, gerçeği yitirdik" diye vahvahlanıyor güzel ruhlar. Oysa Nietzsche'nin dediği gibi, ancak görünüş bir kopyaya, bir imaja, benzerinin ötesinde, arkasında duran gerçek bir dünyanın bir simülasyonuna dönüştürülmüşse bu doğru olabilir. Bu "simülasyon" terk edilirse, görünüş, varlığın karşıtı olmaktan, bir maske olmaktan çıkar.*

Maurizio Lazzarato - "Videofelsefe"

*Videonun bir 'zaman felsefesi' televizüel aygıtın ise bir 'zaman yöneticisi' olduğunu söyleyen Maurizio Lazzarato'ya hak vermemek elde değil.*

Ulus Baker - "Beyin Ekran"

Şilan 'akıllı' telefonumdaki ekranda. İşte karşımda. Konuşuyoruz. Göz kırışını, dudak hareketini, bedeninin salınışını görüyorum. Onu garip bir dikkatsizlikle izliyorum. Ekrandaki görüntüsünü alımlıyorum, hareketlerini algılıyorum. Ancak onun bu videodaki hal'i bana bir görüntüden fazlasını takdim ediyor. Tıpkı bir televizyon kanalının 'canlı yayını' gibi burada da 'gerçek zaman' işliyor. Eşzamanlıyız, şimdi' deyiz. Görüntü aracılığıyla mümkün hale gelen onun oradalığı ile benim buradalığımanın biraradalığı, mekânsallığın ötesinde bir şeye işaret ediyor: bu videoda zaman var, mekânsallığı aşan, onun çok üstünde işleyen bir zaman.

'Akıllı' telefonum ya da dört bir yanımızı saran elektronik ve dijital teknolojilerin bizi içine soktuğu bu girdap nedir? Bir 'gerçeklik' girdabı mı yoksa 'zaman' çıkmazı mı? "İmgelerden yola çıkarak dünyayı kavrayabilmek olanaksızdır" diyen Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın dediği gibi ekranın karşısında kaybettiğim şey 'gerçeklik' mi? Peki, ya zaman?

Bu soruların yanıtını Maurizio Lazzarato, Otonom Yayıncılık'tan Şule Çiltaş Solmaz tercümesi ile çıkan "Videofelsefe" isimli kitabında uzun uzadıya veriyor. O, bu duruma (mekan-zaman) video sanatçısı Nam Jun Paik'in sözleriyle açıklık getiriyor: "Video doğayı değil zamanı taklit eder". Bu ise videonun esas ögesinin görüntü değil zaman olduğu anlamına geliyor. Lazzarato'nun tüm çalışma boyunca altını çizdiği gibi "videonun en önemli kavramı 'hareket değil zaman'dır; videonun esasını oluşturan öge, etimolojik kökeninin ima ettiği gibi görüntü değil, zamandır".(s85) 'Algımızı zamansallıklar arasındaki bir ilişki olarak

düşünemeyişimizin, bütün hareketleri ısrarla mekâna bağlama alışkanlığımızın bir sonucu olduğunu' söyleyen Bergson'u takip eden Lazzarato, görmenin 'zamansal sentezlerin' içinde gerçekleştiğini, gelişip zenginleştiğini belirtmektedir.

Lazzarato'ya göre video dispositifi, etimolojik kökeninin gerektirdiği gibi yalnızca görmeye değil, durumlar yaratmaya ve olaya müdahale etmeye hizmet eder. Yani video-ımağ bakılacak bir imajdan ziyade dokunsal bir imajdır. Burada edilgenlikten etkinliğe geçiş vardır. Şilan'la bir video dispositifi olan 'akıllı' telefonum üzerinden yaptığım 'görüşme'de yakaladığım zaman, tam da Lazzarato'nun bu söylediğiyle ilgili. Çünkü karşılıklı iletişimin önünü açan bu dispositif, birbirimize müdahaleye imkan tanımaktadır. Öyle ya, "videonun zamansallığı, bizi, olayın zamanına, aynı anda hem yaratıcıyı hem de izleyiciyi içeren, olmakta olan zamana gönderir". (s87)

### **Temsil Kuramına Bir Çentik**

"Videofelsefe"de Bergsoncu zaman anlayışı ve 'bedenden yola çıkan' Nietzscheci felsefeyi takip eden Lazzarato, "zamanı kristalleştirme makineleri" dediği fotoğraf, sinema, video ve dijital teknolojilerin şimdiye dek denildiğinin aksine 'dünyayı temsil etmediğini, zamanın gevşemesi ve sıkışması aracılığıyla dünyayı kristalleştirdiğini, onun oluşumuna katkıda bulunduğunu' vurguluyor ve "varlığı gerçek ve imaj olarak ikiye bölen bütün bir temsil kuramını ve nesnelere mekâna, imajları ise zihne yerleştiren bütün bir fenomenolojiyi terk etmek gerektiğini" belirtiyor. Çünkü yeni teknolojilere dair teorilerin sınırlılığı, bizim bu teknolojilerin özünde ne olduğuna ve nasıl işlediğine dair algımızı çarpıtmaktadır. Gerçekten de bu kuramlar bizleri "gerçeklik/hakikat ve onun görüntüsü" şeklinde bir ikililiğe sıkıştırmaktadırlar. Lazzarato ise bize bu ikililikten sıyrılmayı öneriyor:

*Yeni dijital teknolojiler bedeni değil, zihin ve onun güçleri konusundaki yanılsamalarımızı elimizden alır. Bu teknolojiler görmemize engel olmaz, aksine daha fazla güç ve kuvvet, yani bir görüş etiği isterler. Gerçeği simüle etmezler, aksine, eyleyebilmek için daima mevcut olmayan şeylerden (noktalar, çizgiler, göstergeler, kavramlar, isimler) yararlandığımızı bize hatırlatırlar. (s13)*

*Bütün temsil teorilerinin iddia ettiği gibi, artık bir imaj ve bir de şey, bir bilinçteki imaj ve bir de dünyadaki şey yoktur. Her şey bir imajdır ve her imaj bir şeydir. (s97)*

Ancak Lazzarato zamanı kristalleştirme makineleri arasında videoyu ve yeni teknolojileri ayrı bir yere koymaktadır. Ona göre fotoğraf 'bir oluşu sabitleyip yakalayan' bir zamanı kristalleştirme makinesi iken, fotogramı ortaya çıkaran sinema ise 'hareket yanılsaması' yaratan bir makinedir. "Ama yalnızca video teknolojisi, hareketi, yani artık mekanı kateden bir 'hareket eden'i değil de, ışığın 'saf titreşimleri'ni kapmayı başarır". Bu nedenle video diğer makinelerden farklıdır. O, 'enerji yüklü nesnelere -çünkü nesnelere hareketler, atomlar, enerjiler vardır- algısını ve farklı bir gerçekliğin keşfini mümkün kılmaktadır'. (s73)

## Öz/Fenomen İkiliği Ve Kaybedilen Zaman

Çalışmasında Bergsoncu bakış açısının yeniden inşasına girişen Lazzarato, sürekli olarak geçmişten (virtüelden) şimdiye (edimsele), şimdiden geçmişe geçtiğimizi belirterek, bunun nedeninin, 'şimdinin, geçmişimizin en sıkışmış anı olmasından' kaynaklandığını söylemektedir: "Geçmiş kendinde saklı durur ve zaman saf bir şimdi ve saf bir geçmiş olarak her an ikiye bölünür". Bunun zamanı kristalleştirme makinelerindeki karşılığını ise şöyle izah eder:

*Bir yandan televizyon ve dijital ağlar bir bellek oluştururken (şimdi geçmişte saklı durur), bir taraftan da 'gerçek zamanda' işleyişleri yoluyla, oluşmakta olan zamana müdahale ederek zamanın ikiye bölünüşünde etkili olurlar.(s45)*

Nihayetinde Lazzarato 'zamanın ikiye bölünmesi' durumunun, 'öz ve fenomen' ikiliklerinden kurtulmamızı mümkün kıldığını belirtir. Ona göre televizyonun 'canlı yayını' ve dijital ağların 'gerçek zamanı', zamanın ortaya çıkışı-ikiye bölünmesine hem eşlik eder hem de onu üretir:

*Makinelerin (mesela televizyon, ya da internet gibi, görece yeni dispoitifler) bütün çabası, bu zamansallığın gücünü denetlemeye, sömürmeye, yönlendirmeye yönelecektir. İletişim makinelerinin sadece gösteren düzeyinde değil, öncelikle bu düzeyde işlediği anlaşılabilirse, virtüelin bir politikasının tanımlamasına doğru da bir adım atılmış olacaktır. Zamanı kristalleştirme makineleri özneliğin üretim süreçlerinin kalbinde yer alır, çünkü zaman, daha önce de gördüğümüz gibi, özneliğin kendisidir, etkileyebilme ve etkilenebilme gücüdür. Bellek de zihinsel emek de söz konusu olduğunda, edimsel/virtüel devresi, özneliğin 'motor'unu oluşturur.(s57)*

Sinema, video ve dijital teknolojilerin bize zamanın başka bir kristalleştirmesini sunduğunun altını çizen Lazzarato, bu makinelerin, "imajlar ve sesler üretmeden önce süreler ürettiğini ve yalnızca bunları yeniden üretebilme olanağının, imajların ve seslerin üretimini mümkün kıldığını" vurgulayarak, zamanı kristalleştirme makinelerinin öznelik üretim süreçlerine nasıl dâhil olduğunu ise şöyle açıklamaktadır: "Zamanı kristalleştirme makineleri, duygularla, algıyla, bellekle, dille ve düşünceyle düzenlendikleri için doğrudan 'öznelik üretim süreçleri'ne müdahil olurlar". (s160)

"Ev kadını okulda, tüketici markette, izleyici ise ekranın karşısında çalışmaktadır" diyen Felix Guattari'yi takip eden Lazzarato'ya göre kapitalizmin sömürdüğü şey ise artık yalnızca 'emek zamanı' değil, 'yaşam zamanı'dır.

*Televizyon mekân ile zaman, kamusal ile özel, bireysel ile kolektif arasındaki farkları, Bergson'un arzu ettiği gibi, kronolojik olmayan bir zaman temelinde yeniden tanımlar... Auschwitz'ten sonra izleyici-kitleyi yıkan bizzat televizyondur. Algının toplumsallaşması ve alımlamanın bireyselleşmesi el ele gider. Ağlar, yaratıcı ile izleyici, üretim ile tüketim arasında bir tersine çevrilebilirliği devreye sokmaları itibarıyla, izleyici-kitlenin yıkımını gerçekleştirir ve böylece bu işlevleri son derece üretken hale getirir... Televizyonla birlikte artık bir temsil söz konusu değildir, zira bizzat televizyon zamanın doğrudan bir imajını oluşturur. "Video zamandır". (s211-212)*

Televizyon ve dijital ağların muazzam gelişimi ile beliren güç-zaman, kapitalizmin zamana göre bütün bölünmelerini ortadan kaldırmıştır. Öyle ki güç-zaman, ölçü-zamana bağlılığı yok etmiştir. Lazzarato'ya göre güç-zamanın belirişi ile ölçü-zamana bağlılığın ortadan kalkması ise "imajın ve şeyin kısır yansımalarının büyüdüğü döngüsünü" bozmuştur. Tek ve aynı dispozitif (dijital teknolojiler) ile hem algıladığımız hem de çalıştığımızı belirten Lazzarato, bu dispozitifin hammaddesinin artık emek-zamanı değil, 'başlı başına zaman' olduğunu söylemektedir. Ancak Lazzarato, güç-zamanın ortaya çıkışıyla zihinsel emek ile kol emeği, emek zamanı ile yaşam zamanı, imaj ile şey, gerçek ile imgesel ya da zaman ile mekan'ın ortadan kalkmadığını, "sadece başka bir nitelik kazandığını" da hatırlatmaktadır.

### Yeni Barbarlığa Doğru

Lazzarato, Nietzsche'den yaptığı "Problem: Yirminci yüzyılın barbarları nerede? Belli ki onlar ancak büyük sosyalist krizlerin ardından sahneye çıkacak ve yerlerini alacaklardır" alıntısıyla başladığı "Videofelsefe"yi, Walter Benjamin'den bir alıntıyla sonlandırmaktadır. Güç-zaman sayesinde 'kaybettiğimiz zamana' dikkat çeken Lazzarato, kaybedilen bu zamanla ölçülemez bir eylem alanı açılan yeni bir barbarlığa sürüklendiğimiz işaretini vererek, Benjamin'in 'olumlu yeni barbarlığı' çağıran şu sözlerine yer vermektedir:

*Barbarlık mı? Kesinlikle. Olumlu yeni bir barbarlık kavramını öne sürmek istiyoruz. Deneyim yoksulluğu barbarı neye zorlar? Yeniye başlamaya, yeniden başlamaya"... "Sürekli olan hiçbir şeyi görmez. Ama sırf bu yüzden baktığında her yerde yollar görür. Her yerde yollar gördüğü için de her zaman bir kavşaktır. Geleceğin ne getireceği hiçbir zaman bilinemez. Var olanı yıkar, ama yıkım sevdiğinden değil, içinden yaşam geçtiği için yıkar. (s220)*

Video ve dijital teknolojilerle ya da Lazzarato'nun deyişiyle zamanı kristalleştiren bu makinelerle zamanını kaybeden bizler artık yeni 'barbarlığa' adım atmış bulunuyoruz. Kitabın takdiminde de denildiği üzere "Videofelsefe", yaşam zamanını değerlendirilmeye tabi kılan çağdaş kapitalizm için bir ilk felsefe özelliği taşımaktadır.

## Görüntü Yönetmeni Özgür Eken ile Röportaj\*1

*“Bir şeyleri idare edebilme ve seti kontrol altında tutma hissiydi beni çeken.”*

Özgür Eken

Su aktı yolunu buldu gibi bir durumdur benim hikâyem. “Neden bu meslek?” sorusunun cevabı ailem ile alakalıdır. Küçük yaşlarda babamın ortak olduğu bir post-prodüksiyon şirketinde çalışmaya başladım. Hafta sonları *Adam Olacak Çocuk*, *Arena* gibi programlarda kamera taşıyarak başladım işe. O sıralar seçme şansım vardı, montajı da denedim, prodüksiyon kısmını da... En çok abimle *Zeki Metince*’lere ya da hastane dizilerine gidiyordum. *Adam Olacak Çocuk*’ta<sup>2</sup> kamera verirlerdi bana, sağa pan böyle, sola pan şöyle diye gösterirlerdi. Tüm bu tercihlerin içinden en cazip gelen görüntü yönetmenliğiydi. Montaj odasında oturup, aynı tekrara defalarca bakıp, karanlık bir odada takılmaktansa gezip görme, bir şeyleri idare edebilme ve seti kontrol altında tutma hissi güzel geldi. Mesela boomcu’luk yapıyordum, oyunculara bakmam gerekirken ben kameramana bakardım. Bu adam ne yapıyor, orada işler nasıl oluyor diye. Lise bittikten sonra açık öğretime girdim. O sıra bir, daha çok video üzerine kurulu bir şirket olan VİPSAŞ’ta Semih Kaplanoğlu’nun yönetmenliğini yaptığı *Şehnaz Tango* dizisinde çalışıyordum. O günlerde Perran Kutman’ın ve Ceren Soylu’nun üzerimdeki baskısı, üniversiteye gitmem sinema televizyon bölümüne girmem yönündeydi. Bu işin okulunu okumam gerektiğini söylüyorlardı, ama ben pratiğin içinde olduğum için “Neden teoriyle uğraşayım ki?” diyordum. Dizinin ikinci sezonunda “Acaba olur mu, ne yaparım orada?” diye düşünmeye başladım ve böyle böyle işin okuluna gitme fikri aklıma yattı. Burada Perran ve Ceren’e teşekkür etmem lazım, çünkü Perran Hanım “Hocalar bulalım, çalıştıralım, neler çıkıyor, ne gibi sorular var?” bile demeye başlamıştı. Akademik eğitimin çok önemli olduğunu düşünüyordu. Perran Kutman zaten annem gibi bir kadındır, çok severim, sayarım, hürmet ederim. Ayrıca Semih Kaplanoğlu’nun da hayatım için başka katkıları olmuştur. Marmara Üniversitesi’ne girdikten sonra şirkete bir daha

---

\* Görüşmeyi gerçekleştiren Yrd. Doç. Dr. Murat Tırpan

<sup>1</sup> Pelin Esmer’in 11’e 10 Kala ve Gözetleme Kulesi filmlerinin, Semih Kaplanoğlu’nun Süt ve Yumurta filmlerinin görüntü yönetmeni Özgür Eken’le kısa bir söyleşi yaptık. Eken’in genel olarak görüntü yönetmenliğine ve kariyerindeki filmlere dair konuştuğu söyleşinin tamamı daha sonra Gördüğün Gibi Değil; Yeni Türkiye Sinemasının Görüntü Yönetmenleri adlı kitapta yayımlanacaktır.

<sup>2</sup> **Adam Olacak Çocuk**, 1988 -1998 yılları arasında Barış Manço'nun sunduğu 7'den 77'ye adlı programın içinde yer alan, Manço'nun her hafta yaklaşık 5-6 çocuğu sahneye çıkartıp soru sorması ve şarkı söyletmesini içeren program; **Arena**, Uğur Dündar'ın hazırlayıp sunduğu, 1992 yılında Show Tv'de başlayan, haber aktüalite programı. Gizli kamera kullanımı ile ünlüydü; **Zeki Metince**, Doksanların başında, Zeki Alasya ile Metin Akpınar'ın birlikte hazırladığı, skeç ve ikilinin esprileri üzerine kurulu olan program; **Şehnaz Tango**, başrollerini Perran Kutman ve Erdal Özyağcılar'ın paylaştığı, 1994'te yayına giren televizyon dizisi.

dönmedim. Abime, ben film çalışmak istiyorum, dedim. Aytekin Çakmakçı ile de orada tanışmıştık. Üçüncü senenin sonuna geldiğimde şu klasik askerlik meselelerinden okulu dokuz senede falan bitirdim. Tam o dönemde, üçüncü sınıfın sonunda Aytekin abi aradı, İstanbul Kanatlarımın Altında'yı çekecekti. Osman Tolga ile beraber çalışacaktı, bana "Gel sen de asistanlık yap." dedi. Ben de işi tam bilmediğim için neticede emin olamadım yapabilir miyim diye. O da bana deneyim kazanmak için Osman Tolga ile çalışmamı önerdi. Osman Tolga da *Şehnaz Tango'*daki Ayşe Tolga'nın abisidir. Oradan da bir tanışıklığımız vardı. O dönemde sinemada üçüncü asistan kavramı yok. Setlerde hep iki asistan olurdu. Setlerde biz hep "yancıydık". Koşturalım, bir şeyler öğrenelim diye çabalıyorduk. Taksi parası bile verilmezdi bize. Ben sabah babamla Vipsaş'a (Post-produksiyon şirketi) gelirdim. Akşam bekçi ile yatar, sabah da kalkıp AKM'nin önünden koca çantalarla birlikte servise binip sete giderdim. Böyle böyle kamera asistanlığına başladım. Sonra Aytekin Çakmakçı o filmi çekemedi, Uğur (İçbak) abi çekti. Fakat biz Osman ile devam ettik. Daha önceden negatif film malzemesine bir aşinalığım olmasa da kamera olsun, ekipmanlar olsun belli şeyleri biliyordum. Osman da bundan dolayı beraber devam etme önerisinde bulundu. Böylece kamera asistanı oldum.

Görüntü yönetmeni olma fikri okula girmeden oluşmuştu. Kim ne olmak istiyor, sorusuna sınıftan sadece üç kişi falan görüntü yönetmeni cevabını vermiştik. Benim dışımda biri de Emre Tanyıldız'dı. Okuldan çıktıktan sonra Semih'in bütün projelerinde çalıştım. *Şehnaz Tango'*da başlayıp *Süt'e* (Semih Kaplanoğlu, 2008) kadar sırasıyla 3. asistanlık, 2. asistanlık daha sonra Yumurta (Semih Kaplanoğlu, 2007) ile de görüntü yönetmenliği. Yani Semih'tir bana görüntü yönetmeni olma adımını attıran. *Meleğin Düşüşü'*nde (Semih Kaplanoğlu, 2004) çok ısrar etmişti. Benim çekmemi istiyordu, ancak ben o kadar hazır hissetmiyordum kendimi. O kadar haşır neşir değildim. Tamam, pozometre kullanıyorum, ama daha hiç film pozlamamışım. O zamanlar Florent (Herry) ile çalışıyorum. Amerikalı görüntü yönetmeni Ian Thomas var, onunla da çalışmışım. Bir şeyler biliyordum ama kendi başıma henüz bir film çekmemiştim. Sürekli fotoğraf çekiyordum ama... Hazır hissetmediğim için Doktor (Gökhan Atılmış) ile bu filmi yapmasını söyledim. Onunla da tarihlerde uyuşamayınca Eyüp Boz ile çalıştım. *Herkes Kendi Evinde'*de (Semih Kaplanoğlu, 2001) Hayk Kirakosyan görüntü yönetmeniydi, *Meleğin Düşüşü'*nde de Eyüp Boz. Ancak ilk uzun metraj sinema filmi deneyimimi onlarla değil Serdar Akar'ın *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000) filminde yaptım, Mehmet Aksın'ın 2. kamera asistanıyım. Osman Tolga 1. asistan, Merthan Bertan Başaran da 3. kamera asistanıydı.

Reha Erdem'in *Korkuyorum Anne* (2004) filminde ise Florent ile çalıştım. Uzun metrajlarda en çok etkilendiğim görüntü yönetmeni oydu. Çünkü o enteresan bir adamdır. Türk sineması için de önemli bir isim. Sanırım ekipler için fazla agresif olduğunda birçok insan onu pek sevmez. Ancak bizim oryantalizmimiz ile Florent gibilerin işe bakışı farklı. Biz "tamam abi hallederiz"ciyiz, ancak bu adam Fransız, Belçikalı. Bir iş yapılması gerektiğinde yapılmazsa hemen sinirleniyor. Mesela bir şey şuraya konulacak diyor, bekliyor yapılmıyor, biraz daha bekliyor, yine yapılmayınca bu sefer bağırma başlıyor. Bunu bir şekilde legalize etmeye çalışmıyorum, ama bu adam böyle çalışıyor. Evet, ben de öyle değilimdir, ancak Florent böyle. Gerek grip gerek ışık ekibine ya da bambaşka kişilere yer yer tavsiye verir,



birçok şirket onun söyledikleri ve tavsiyeleri doğrultusunda da bir yerlere gelmiştir. Işık olarak da şöyle etkileniyorum ondan, az ışık malzemesi ile uzun ışık yapar. Çok ışık kullanılabilir ama genel olarak çok yakmak, iyi ışık yapmak değildir.

Mesela Semih Kaplıanoğlu... Bu konuyu herkese söylerim, biz *Yumurta*'yı on bir kişilik ekiple tam yedi haftada çektik. Ancak ver başkasına o senaryoyu, yedi günde o filmi çekerdik. Sete girer, repo falan vermeden o filmi bir haftada bitirip çıkar. O filmin başarısı yedi haftada çekilmesidir. Durup düşünme ve güneşi bekleme vaktin vardır. Küçük bir ekiptik, iki de başrolmz vardı. Zaten sürekli bizim yanımızdaydılar. Oyuncu ve prodüksiyon trafiği yoktu. Zaten İzmir, Tire'desin, insanlar ile uğraşmıyorsun, herkes sana yardımcı oluyor. Çektiğimiz Şeye bakıyor, beğenmeyip baştan çekiyoruz. Mesela giriş sahnesi. O sahnede Semih'in annesi oynuyordu. Kamera önüne kadar gelir, sağına soluna bakar ve uzaklaşır. Altı farklı günde yeniden ve yeniden çekildi. ektiğimizin başarısız olduğundan değil, farklı günlerde çekmek istedik. Belki buna gülenler olacaktır; o sahnenin nesini altı günde çektiniz diye. Ne var ki altı üstü bir kadın yürür, sağına soluna bakar ve mezarlığa doğru gider. Arkasından da pan ile takip ediyoruz onu. Ancak bazı Şeyler böyle göründüğü kadar basit olmuyor. Karakterin ruh halini anlatan hava durumu, etraftaki sis, güneşin ve bulutun konumu vs. O sahnenin becerisi bunlar. Eğer doğru zamanda doğru yerde olursan bence bir ışık kullanmana da gerek yoktur. Derdin hikâyeye hizmet eden çerçeveyi yapıp, istediğin duyguyu hissettirmek. Alan derinliğin veya bakış ynn vb. başka Őeylerdir.

### ***"Ben Türkiye'de storyboard kullanan yönetmen çok az gördüm"***

Sektörde herkes bir storyboard havası atar ama ben bugüne dek uzun metrajda bütün sahneleriyle çizilmiş bir storyboard görmedim. Yumurta ve Süt'n bazı sahnelerinde vardı. Yine de Semih Kaplanoğlu bir Şekilde storyboard ile çalışır diyebiliriz. Genel olarak Türk sinemasında storyboard pek kullanılmaz ama Sadece Semih'te vardı diyemem, çalıştığım başka bazı filmlerde de sahne sahne çizilmiş storyboardlar vardı. Elbette hepsi profesyonel anlamda olmayabilir. Mesela Semih'in farkı buydu, bir storyboard artist ile bunu yapardı ama biz Pelin Esmer'le çalışırken Pelin kendi başına bir Şeyler karalardı. O da bir referans oluyordu. İlla uçan tozları izmen gerekmez. Bir adam sağa mı bakıyor, sola mı, genişte miyiz yakında mı? Fakat tam anlamıyla bir storyboard olmasını elbette tercih ederdim.

Pelin ile genelde fotoboard yaptık, şu anda fotoğraflar daha kullanışlı halde. Pelin ile *Gözetleme Kulesi* için binlerce fotoğrafımız vardır. Abimden jeepi aldık, dağlara çıktık. Meknlara bakıp, kendi kendimize düşünüyorduk. *Gözetleme Kulesi*'nin storyboardu olmasa da fotoboardu vardır. Tercih ederim böyle alışmaları. Kendi adıma da ekibim adına da isterim. Elinizde bir Şey var ve orada ne çekeceğini söylüyor. Bunu ışıkıya da versen, kamerama asistanına da versen, "Evet arkadaşlar onuncu planı çekiyoruz" dediğinde kimse kameraya nereye koyacağız ya da hangi lensi takacağız diye sormaz. Sanat grubu bir sonraki planda ne hazırlaması gerektiğini biliyor. Set alışanları ne koymasđ gerektiğini biliyor, ama storyboard olmayınca ne oluyor? "Evet, arkadaşlar genişini çektik şimdi ne yapıyoruz?" E ne yapacaksın yakınına çekeceksin işte. Hangisinden başlayalım, diye soruyor. Ne fark eder, ikisi de çekilecek sonuç olarak. Bunu belli bir liste haline getirip, oyuncuların öncelik sırasına göre

de dizayn edebilirsin. Bunu düzene sokarsan Avrupalı bir işleyiş oluyor. Bunu ne kadar yaşadım diye soracak olursanız, galiba hiç yaşamadım.

***“Bir mekâna girildiğinde deneyimli bir görüntü yönetmeni bastonuyla gelir, etrafına bakıp bir açığı seçer ve orada dururmuş.”***

Senaryoyu tartışırken elbette benim de yaptığım katkılar oluyor ama bunu görüntü yönetmeni kimliğiyle yapmıyorum. Sadece fikir sahibi bir insansın orada. Mesleğini icra etmiyorsun. Bir roman ya da hikâye okuyorsun, “Şurası şöyle olsa mıymış?” diye düşünüyorsun. Mantık hataları arıyorsun. Giriş-gelişme-sonuç’a mutlaka bakarsın, sonuç ne kadar etkili diye. Senaryo aşamasında önemli katkılar olabiliyor. Biraz da senaryo matematiği biliyorsan, bazı sahnelerin yerlerini mi değiştirsek, gibi öneriler getirebilirsin. Tabii ki senaryo, onu yazan kişiye aittir. Seninki yalnızca bir katkıdır. Senin dediğin onun aklına yatmayabilir. Senaryo onun fikridir ama herkes düşünüp kendi mantığına açıklama yapabilir. Onlar da kabul edilebiliyor.

Asıl belirleyici olduğumuz nokta kameranın yeridir. Bahadır ile bir hikâyemiz vardır, kamera nereye konmalı konusunda. Bir mekâna girildiğinde ihtiyar bir görüntü yönetmeni bastonuyla gelirmiş. Kısaca etrafına bakıp bir açığı seçer ve orada dururmuş. Genç yönetmen de gelir oraya buraya bakar heyecanla. Döner dolaşır sonra o yaşlı adamın yanına gidip, pardon biraz kayar mısınız, der ve “Evet tam burası” dermiş. Bastonun ilk konulduğu yer aslında gencin aradığı noktadır.

Çekim sırasında da spontane gelişen bazı önerilerim oluyor. Genelde mekân keşfinde her şey belli olmaya başlar. Mesela bazı mucizevi hava durumları olduğunda bir şeyler değişebiliyor. Bazı plan sekanslarda önerilerim oluyor. Özellikle omuz kamerasıysa. *11’e 10 Kala’nın* da bir kısmında olmuştu mesela. Nejat’ı kapıcı kostümüyle sokağa salıp, beklenmedik fikirler çıkartmıştım. *Arena’dan* kalan gizli kamera deneyimim sayesinde. Bir bavulum vardı, el bagajı gibi. Onun önünü delmiştim, kamerayı içine yerleştiriyorduk. Nejat, galiba Mahmutpaşa’da bir apartman boşluğu içinde duruyordu. Onu saklıyoruz, ben de karşı handa duruyorum. Bavulun bir tarafından da vizörü uzatmışım. Nejat kapıcı gibi gidiyor önden, ben de çanta taşıyor gibi yürüyorum. Saçları yapıştırıp, bıyıklı sakallı olunca da kimse tanımadı. Amcanın sahnesi de öyleydi. *Meleğin Düşüşü’nde* de var öyle bir önerim. Bayramda Eminönü’nde kılık kıyafet tezgâhları açılırdı orada bir şey çekecektik. Bir buzdolabı kolisi aldık, kamerayı sabahın köründe koyduk oraya. Eyüp ile beraber içindeyiz. Kimsenin dikkatini çekmedi. Üç beş küçük koli de var yanında. Ben de bir ara oyunu canlandırmak için sahneye girip, “Evet teyze kaç para bunlar gibi” gibi bir şeyler söylemişim. *11’e 10 Kala’da* amcanın saat almaya girdiği yerde yine benzerini yaptık. O pasajın girişinde bir koli var. Pelin’le onun içinde duruyoruz. Amcayı gönderiyoruz ya da Nejat’ı, öyle bir sahne çekiyoruz. Ya da çekerim sanıyorsun. Kimse görmez bizi diyorsun ama her zaman bu kadar kolay olmuyor. Çok büyük yönetmenlerin filminde bile oluyor ama hangi yönetmen umursuyor ki bunu. İşte bu yüzden uzun metrajda bazı şeylerin yolda çözüldüğü çok oluyor.

***“Materyal olarak kamerayı seviyorum, kamera gibi kamera olanları.”***

Yönetmen isterse kamerayı hiç düşünmeden seve seve teslim ederim. Reklamda Eralp ve Bertan istiyor bazen kullanmayı. Semih çok nadir kullanmak ister. Geçen Barış (Özbiçer) ile de konusu açıldı. Yönetmenler seni tripod olarak kullanıyor, dedi. Hareketli kamera ile bir aksiyonu oturtuyor. Sen omuzda dört beş tekrar çekiyorsun. Sonra bir de bana versene diyor ve zaten her şey oturmuş oluyor. Oyuncuya daha yakın olmak istiyor. Aslında görüntü yönetmeni oyuncuya en yakın olan insandır. Lensten sonraki adamdır. Belki orada bulunmak istiyorlar. Belki bendeki kadraj dengesi takıntısı onda da var. Açıkça söyleyemiyor ama içinden başka şeyler geçiyor. Mesela diyor ki sahnede bomba patlatacağız. O bombanın atılacağı zaman ben kamerayı titretmek istiyorum. Ama onun zamanlamasını ben yapmak istiyorum. Onun zamanlaması farklıysa bana anlatmakla vakit kaybetmiyor, “Ver abi kamerayı” diyor. İsteddiği gibi koyuyor ve kendi zamanlamasını yapıyor. Burada hiç karşı çıkmam. Hayır demem. *Gözetleme Kulesi*’ndeki (Pelin Esmer, 2012) şimşeğin olduğu tek planı mesela. Canım çıktı. Hayatımın en zor sahnesi diyebilirim. Sahne ormanda başlıyor, oyuncular geliyor. Kameranın önünde konuşuyorlar, kamera dönüyor ve sonra o geldikleri yolu ben geri gidiyorum. Yerdeki çalılar tek kişinin ilerleyeceği şekilde. Aradan atlayıp geçmen gerekiyor. Tekrar koşuyoruz falan... Plan bittiğinde dizlerim titriyordu. Direkt yere çöküyordum. O filmde sonra çok ciddi olmasa da tedavi olmam gerekti. Orada yönetmen dahi istese yine de vermezdim kamerayı.

***“Kameranın hareketli ya da sabit olmasını fazla önemsemem.”***

Bir mekâna girdiğim anda ilk önce genel planımı bulmaya çalışırım. Bence böyle bir şey olmalı diyorum, ya da öteki tarafa koyayım da ters ışıkla bir şeyler yaparım diyorum. Daha sonrasında hareketli mi hareketsiz mi, planı bölmek ister misin istemez misin, o yönetmenin tercihidir. Bu oturup tartışılabilir, değerse bölünebilir. Açıkçası zekice kurulmuş plan sekansları da ayrıca severim. *11’e 10 Kala*’da mekânlar çok ön plana çıkıyor. Karakterlere dair çok şey var oralarda. Amcanın gerçek evi değildir orası. Siz bir de gerçek evini görün. Ben de biraz Mithat amca gibiyim büyük objeler olsun, saatler olsun ben de getirmiştım. Fakat asıl iş Naz’ın (Erayda) tabi, yine harikalar yaratmıştı. Amcanın evinde genellikle sabit planlar vardı ama filmin başlarında steadicam ile çekilmiş bir sahne vardır. O salonun içinin hemen hemen komple tarandığı bir plandı. Aynı zamanda ses kurgusu da vardır o planın. Amca dışarıda gezdiği şeyleri kaydediyordu. Planın sonunda da o sesler, ses kaydedicisinin sesine dönüşüyor. Bir giriş olması niteliğiyle çekilmişti. Genelinin sabit oluşu ile bir zıtlık olur mu diye hiç düşünmedim bile. Hatta benim çok sevdiğim, zekice tasarlanmış bir şeydi. Bütün koleksiyonu görüyoruz o plan sayesinde. Bir açılış sahnesi gibi olduğu için bence gerekli bir plandı. Bir şekilde görmemiz lazım evi. 16mm takıp evi kabak gibi mi görseydik? Ses kayıtları ile birleşince daha anlamlı oldu, güzel bir plandı. Bütün o objelere teker teker göz gezdirmiş gibiyiz.

Amca her gazeteden ikişer tane alıyor, sevdiklerinden üçer. İkişer tane aldıklarından birisini okuyor, ötekini koleksiyona ekliyor. Okunanın koleksiyon değeri kalmıyor. Üç tane aldıklarını da yine şekilde okur ama onun haricinde bir de kupür koleksiyonu var. Sevdiği

köşe yazısı olursa, alıp kesiyor. Fakat yazının arka sayfasında da sevdiği bir şey olursa diye o üçüncüyü alıyor. Her neyse çekim yapıyoruz bir iki hafta geçti. Mithat amca'yı baya sevdim, o da beni sevdi. Gözüm panoya takıldı, panonun üzerinde notlar var. Özgür Eken yazıyor, Naz Erayda yazıyor. Doğum tarihlerimiz, aldığımız ödüller, yaptığımız işler. Pelin' sordum o mu yazdı bunları diye. Baktı panoya, "Bunlar ne ya? Amcam yazmıştır" dedi. Enteresan bir andı. Birkaç dil bilen saygıdeğer birisiydi. Kafası da çok acayip çalışıyordu. Ama hiçbir şekilde kostüm devamlılığı kabul etmiyordu. Sabah şu tişört ile geleceksin diyorlar o da "He he" diyor. Tabi gelmiyor onların söyledikleriyle. Kavgası oluyor neredeyse bu işin. Öyle olunca da bir çocuk evine gidip alır gelirdi tişörtü. Sonra benim yanıma gelip özel olarak söylüyor, "Özgür sana bir şey soracağım. Pelin niye anlamıyor bu işi? Şimdi ben evde çıktım alışverişimi yaptım aldım saatimi. Sonra lokantaya gidiyorum. Senaryoda öyle yazıyor ama ben bu arada eve uğramış olamaz mıyım? Sen hiç üstünü değiştirmez misin, bazen iki defa bile değiştirirsin. Gün değişince mi benim kostümüm değişecek. Belki eve gittim üstümü değiştirmeye. Bunlar bunu anlamıyor." diyor. Mithat amca ben de anlamıyorum diyorum, Pelin'e özgü bir şey değil bu, film dili. Aman ne yapacaksınız yapın, diyordu sonra.

Sinemada steadicam'ın gerekli olduğu planlar vardır. O zamanlar faydalı bulurum kullanmayı. Aliş (Ali Küçük) diye bir arkadaşımız var onla çalışmak da güzeldir. Bazı görüntü yönetmenleri steadicame karşı cephe almış olabilir ama o bir enstrüman gibidir, gerektiği yerde kullanmak zorundasındır. Başka ne yapacaksın ki? Bazen de gereksizdir, Mesela *Gözetleme Kulesi*'nin son sahnesi için "steadicam mi olsa" diye konuşulmuştu. Ben olmaması gerektiğini düşündüm. Çünkü sert bir sahneydi. Omuz kamerası orada atmosferi dengeleyen bir şeydi. Seyirciyi daha fazla filme çekecekti. Orada paldır küldür kavga ediyorlar, birbirlerine sırlarını ve dertlerini anlatıyorlardı. O yüzden steadicam ile smooth bir hareketle aşk filmi çekiyormuş gibi gitseydik saçma olurdu. Yapılmayacak bir şey değil, hatta daha temiz bir hareket olurdu ama bence çok da yanlış olurdu. Biz daha doğrusunu yaptık.

***"Atmosfer sadece filmin atmosferi değildir. Bulunduğun yerin, filmi çektiğin yerin atmosferi de önemli."***

Filmin ya da bir sahnenin atmosferinin ya da ambiyansının oluşturulması bizim en önemli meselelerimizden biridir. Atmosferi yaratmak biraz içten gelir. Sana verilen briefler ya da okuduklarıyla ortaya çıkan bir şeydir. Senaryo ya da yönetmen ne duygu yaratmak istiyorsa başta ona uygun ışık tasarımı yapmak gerekli. Atmosfer filmin moodundan çıkar. Film depresifse, ki *Gözetleme Kulesi* üzerinden konuşacak olursak, herkesin bir derdi vardı, depresifti. Ona uygun bir şeyler yaparsın o zaman. Önemli bir nokta da şu, setin ortamı da o atmosfere uygun olmalı, bu sayede oyuncular da o ruh haline girebilir. O film gibi yaşıyor olmam lazım. Olgun'un karakteri o filmde nasıl yaşıyorsa benim de sette öyle olmam gerekli. Orda çekimde de çekimden önce de güneşli havalardansa bulutlu havalarda çalışmayı istemiştik. Prodüksiyon anlamında ne yazık ki bunları çok beceremiyorsun. Bunu en iyi Semih'le yapabildim. Parasını buna harcamayı tercih ediyor. Görüntünün de atmosferin de iyi olmasına çok dikkat eder. Yumurta'nın girişindeki o kadın mezarlığa belli bir havada gitmeli. Yani her görüntü yönetmeni için bu değerlidir ancak bazen dikkat edilemiyor ya da

yapılamıyor. Bazen çıkıyorsun çekime sabah güneş var, öğleden sonra bulut geliyor. Ne yapacağım Tanrı mıyım ben? Üfleyleyim de bulut çekilsin isterim ama böyle olmuyor. Gözetleme Kulesi'nde çalışırken orman kampı, milli park gibi bir yerdeydik, iptidai odalardasın ama ormanın içindesin yine de. Gözetleme kulesi hemen tepende, iki kilometre yukarıda kalıyor. Telefon çekmiyor sadece tek bir noktada çekiyor.

Oradaki kule gerçek bir gözetleme kulesiydi. Yıkılıp yenisi yapılacaktı biz de orayı biraz kendimize göre uyarladık. Biz orada konaklamayı tercih ettik çünkü diğer alternatif Tosya'da bir oteldi. Şimdi şehre, otele gittiğinde kafan karışıyor. O atmosferden çıkmaman gerekiyor. Atmosfer sadece filmin atmosferi değildir. Bulunduğun yerin, filmi çektiğin yerin atmosferi de önemli. Tire'de çekiyorsan başka, Ankara'da çekiyorsan başkadır. Orman seni başka bir yere götürür, şehir başka ama bunların hepsini senaryo belirler. Sen onu uygularsın ama o bilgi senaryodadır. Karakterlerin ne hissettiği oradadır. Atmosferi oluşturmak sadece görüntü yönetmeninin işi de değildir. Biraz kendi kendini bulur. Eğer sevdiğin işi yapıyorsan oraya doğru yöneliyorsundur. O sahnede ya da tüm filmde onu aramaya başlıyorsun. Birçoğunda da yakaladığımı düşünüyorum.

Burada daha çok üzerinde durduğum atmosfer meselesi biraz film dışı bir konu olabilir. Belki sadece oyuncuların role girmeleri için gerekli birtakım motivasyonlar için söyleniyordu şimdiye dek. Ancak bir ışıkçının da buna ihtiyacı var, görüntü yönetmeninin de. Bu bir ekip işi. Eğer Ağrı'da film çekiliyorsa bence herkesin orada kalması gerekiyor. Bazı karakterler tabi ki buna uymak zorunda değil ama benim hayatım karavanla geçiyor. Bunun sebebi de *Gözetleme Kulesi'*dir. İnatla o mekânda kalabilmek içindi. Üstüne üstük Tosya'daki kaldığımız işletme de kötüydü. Doğru düzgün yemek yoktu ve odalar ısınmıyordu. Sıcak su bazen vardı. Telefon çekmiyor, aşk hayatın kötü. Her gün aynı insanları görüyorsun. Fakat Olgun, ben, Pelin, sesçi ve birkaç kişi daha dağdaki kulübelerde kaldık. Bazıları setten sonra gideriz, şehre otelimizde aslanlar gibi kalırız diyorlardı. Otel dediğin yer de Karadeniz otobanının yanı. Standartları iyi ama kamyoncu oteli gibi. Yoldan geçen kamyon sesinden uyuyamazsın. Bir an durmuyor. Bizim kaldığımız yerde fareler de vardı. Isınma problemlerinde bıkan Olgun, "Sobayı siz hazırlayın ben yakarım" bile diyordu işletmeye. Battıkça batan bir vaziyetteyiz. Süs kabakları aldım yerlere atıyorum ki fareler onlara gitsin. Sabah bir kalktım, bir fare ile beraber yatmışız. Bu ne artık dedim. Odadan indim aşağıya baktım Olgun'un da suratı asık. Bu arada Menderes (Samancılar) abi de bizimle kalmak istiyor ama yer yok diye Tosya'daki otelde kalıyordu. O da Jeep'ini almış, arkasını yatırıyor, altına elektrikli battaniye alıp yatmaya başladı. İş bitti mi, "Gençler ben gidiyorum, akşam şarap et falan...". Tamam abi diyoruz çekim bitince biz de geliriz. Setten sonra gidiyoruz Menderes abi hazırlamış her şeyi, biz de yiyoruz. Sonra iyi geceler deyip biz odalara o Jeep'ine çekiliyor. Fareler çıkınca ben aşağıya indim, Olgun ben git gide tükeniyorum bugün fare yataktaydı, dedim. O da sobayla sorun yaşıyordu, ne yapacağız bilmiyorum, diyordu. O an acaba karavan mı kiralsak dedim Olgun ertesi gün Ankara'dan bir tane buldu. Kostüm-makyaj karavanı mı öyle bir şey getirdi ama kocaman. Görür görmez bu ne dedim. Ben de internetten bakıyorum, şu eski Volkswagen Westfalia tipi şeylere. Eski arkadaşlara soruşturuyorum. Sahibinden.com'da bir tek ilan vardı onda da "Filmlere kiralanır" yazıyor. Aradım dedim ki, "Arabayı getir, kur git. Film bittiğinde de gel al" başka bir şey istemiyorum.

Bizimkiler öyle şey olmaz, kimse vermez arabasını derken Şevval Sam'ı aradım. Onun minibüsü vardı. Ben sana benim Mercedes'i göndereyim, babadan kalma eski bir şey, "Sen al arabayı şu minibüsü ver başka bir şey istemiyorum" dedim. Hallettik onu da koyduk minibüsü. Benim karavan, Olgun'un karavan, Menderes abinin Jeep'i derken orada yattık. Şimdi başka bir oyuncu, görüntü yönetmeni, setçi, ışıkçı her neyse bunu yanlış anlayabilir. Ona yapılan bir ilgisizlik sanabilir, şikayet edebilir. Ancak bünyem onu istiyordu. Film için orada olman gerekiyor, orada kalman gerekiyor.

***"Işık kurarken bir ev yapıyor gibisin. Boş bir eve giriyorsun, eşyaları dizer gibi ışığını yapıyorsun, sonra da ben burada artık yaşarım diyorsun."***

Işık atmosferi doğrudan etkiler. Doğal ışık dediğim şey zaten bir mekânda normal şartlarda var olan ambiyandır. Nestor Almendros *Kamerah Bir Adam*<sup>3</sup> isimli kitabında doğal ışık meselesine değinir. Darius Khondji'ye sorulan, "Atmosferi nasıl oluşturunuz?" sorusu da yine bununla ilgili. Galiba *Se7en*'i (David Fincher, 1995) çektikten sonraydı. O da şöyle bir yanıt veriyor, "Ben aileden biraz zenginimdir o yüzden dünyayı gezerim. Alaska'da güneşin nasıl battığını da biliyorum, Mısır'da nasıl doğduğunu da." Doğal ışığı, ekipmanla uygulamaya kalktığımda biraz bu anları hatırlamaya çalışırım. Nasıl bir sahne çekiyorum, dramatik yapısı nasıl? Buna göre ışık ve atmosfer çalışması yaparak doğal görünmesini sağlamaya çalışıyorum.

Sofistike ışık planlarını severim. Burada işe yaklaşımına gerçekçi diyebilir miyiz bilemiyorum ama her şey amacın ile alakalı. Işık konusunda en zorlandığım filmim *11'e 10 Kala*'dır. Bir pasajın altıncı katındayız. Dışarıdan hiçbir müdahalede bulunamıyorsun, istediğin saatte bir şey çekemiyorsun, böyle zorlukları vardı. Tabi bir de Mithat Amca'ya uyman gerekiyor. Prodüksiyon da düşük bütçeli... Ben ışığı kendim yaparım. Tabi ki de alıp malzemeyi taşıyıp kurmam, bahsettiğim şey bu değil. Hem kamerayı kullanmak hem de ışık yapmak ayrı ayrı haz verir bana. Bir dünya kuruyorsun, sonra da evet burada çalışabilirim diyorsun. Bir ev yapıyor gibisin. Boş bir eve giriyorsun eşyaları dizer gibi ışığını yapıyorsun, sonra da ben burada artık yaşarım diyorsun. Yani gönül rahatlığı ile filmi çekerim demek oluyor. Ama mesela bir mekânda çalışıyorsam ve diğer mekânın da hazır olması gerekiyorsa, ışık şefine ne yapacağımı anlatırım zaten onlar da yıllardır bu işi yaptığı için zorlanmayız, o yapar. Belki ben de yıllardır bu işi yapıyorum ama bazı anlarda bizden de pratik olabiliyorlar. Mesela ben bir yere 18kW koymak istemişim o da bana, "Onun yerine iki tane 6kW koyalım diğerini başka şekilde kullanırız." gibi önerilerle gelmiştir. Bu işin bir doğrusu yoktur.

Uğur İçbak zamanında festivallerde verilen en iyi ışık ödülünü kaldırırken haklıydı. Ama ne denebilir ki, zor bir mesele bu. Işık konusunda ışık şefinin değil, senin dediğin oluyor ama o zaman iş şu noktaya gelir, sen de yönetmenin dediğini yapıyorsun. O zaman görüntü yönetmeni ödülünü de mi kaldıracağız? Bire bir doğru bir örnek değil ama herkesin payı var o ödüllerin içinde. Tek kişinin ödülü hiçbir zaman olmaz, ışıkta da görüntüde de bu böyledir.

<sup>3</sup> Nestor Almendros, *Kamerah Bir Adam*, Es Yayınları, İstanbul, 2008

Ben de ilk Altın Portakal'ımı bölüp, yedi kişiye dağıtmıştım. Nejat'a (İşler), Özkan'a (Yılmaz, SiyahBeyaz, 11'e 10 Kala ve Yumurta'nın yürütücü yapımcısı), Naz'a (Erayda), Barış'a (Özbiçer), Emre'ye (Tanyıldız), Kerem'e verdim. İsmail (Karadaş-sesçi) abiye hala veremedim, evde duruyor. O zaman verilen Altın Portakal fallik bir objeydi, etrafında da yedi tane insancık var. Oradaki insanları kesip altına da bir kaide yaptırđım. Üzerine bir yazı ile de süsledim, ne yazdığımı bile hatırlamıyorum. Aramızda bir "neşe" esprisi vardı o yüzden de galiba, "En iyi görüntü yönetmeni neşeleri" gibi bir şey yazmıştım. Onlara da birer ödül vermiş oldum.

Sinema öğrencileri ışık yaparken ne yapacaklarını bilmedikleri için zorlanıyorlar. Önce düşünmen gerekiyor. Tavsiyem şudur, çalıştığın mekâna bakacaksın. İki tarafı cam olan bir oda düşünelim, bir cafe gibi. Burada en fazla ne yapabilirsin ki? Bu bir dekor da olsa, ışık kaynağın camın ardında olacak. Büyük camların varsa, ışık kaynağını uzağa koyup, güçlü bir kaynaktan çıkmasını sağlamalısın. Ne kadar güçlü olursa da o kadar büyük lamba kullanmalısın. Diğer taraftan da dolgu ışığını yapacaksın. Mantık bu, ışık bitti işte. Evde olduğunu düşün. Genelde bir tarafta pencere olur. Demek ki pencerelerin olduğu yerden ışık yapacaksın. Gece olduğu zaman ben hep bir ışık kaynağı görme taraftarıyım. Yaptığım çerçevenin içinde bir ışık olmalı. Sonra ben onunla beraber hareket edeceğim. Tabi ki bu iş biraz tecrübe ile de alakalı, ne lamba isteyeceğini zamanla bilmeye başlıyorsun. Şu anda ne yapacağımı bildiğim için çoğu yerde ışık şefime ne yapacağımızı anlatırken uğraşmam. "Oraya bir Dedo 24 koyalım, üzerine bir 85 koyalım, kapaklarını kısıalım. Adama bir ters ışık yapalım." demiyorum. Çalıştığım bir kişiye direkt, Dedolight ile ters ışığını yapalım diyorum ve dönüyorum. O bilir benim nasıl bir ters ışık istediğimi. Benimle beraber bir önceki plana bakmıştır ve oradaki ışığın şiddetini biliyordur. Bu işi yanlış yaparak öğrenirsin, her işte olduğu gibi. Gözlerini kapatıp bütün sahne için, "Ben burada ne yapabilirim?" diye düşünmen gerekli. Artık sahnede savaş mı var, dans mı bilemem. Ancak gözlerini kapatıp o sakinlik içinde, ne ışık kullanman gerektiğini kafanda çözüp o kararından dönmemen gerekiyor. Tekrar söylüyorum, bu işin bir doğrusu yok. Yumurta'yı, Süt'ü, Bal'ı, Gözetleme Kulesi'ni ya da herhangi bir başka filmi on ayrı görüntü yönetmenine versen, on farklı film izlersin.

Öte yandan atmosferin temel unsurlarından renk maalesef çok fazla dikkate alınan bir şey değil. Öyle olması gerekiyor, ama ne yazık ki kimse ilgilenmiyor. Şu meşhur renk skalaları, yabancı filmlerde gördüğümüz tonlarını Türk sinemasında göremiyoruz. Bu da çok normaldir. Trafikte veya sokakta bu renkleri görebiliyor musunuz? Yaşadığın manzaraya kafanı çevir bak, benden ne isteyebilirsin ki? Ama adam Roma'da Prag'da sokağa bir çıkıyor, yol boyunca sanat eserlerine bakarak yürüyor. Renk seçimi de aslında senaryonun içinde saklıdır. Karakterin durumu, pozisyonu, mekânın bulunduğu coğrafi konum... Bunların hepsi sana renk kodlarını sunar. Çöpçüye başka rengi vardır, CEO ise başka. Kastamonu başka, Artvin başka, Adana başkadır. Bu renk kodları içerisinde ister istemez bir ton yakalılıyorsun.

### ***"Asıl iş oyuncularını rahat ettirmektir, önemli olan da bu"***

Biz oyunculara çok yakınız, görüntü yönetmenin oyuncular ile ilişkisi önemlidir. Onların en yakınındasındır, yeri geliyor bir tane bebekle bile karşılıklı olarak çalışılıyorsun. Daha babasına "baba" demeyen bir çocuğa baba dedirtmişim, ki normalde çocuk seven biri değilim. Bir sigorta reklamı çekiyorduk. Bebeğin de "Ba-ba" demesi gerekiyor. Ancak çocuk

baba diyemiyor. Ben de çok basit bir şey sordum çocuğu seçenlere, “Neden castta bu çocuğun baba deyip demediğini sormadınız?” Onlar da bu çocuğu çok sevdiklerini söylediler. Çocuktur, köpektir, bunları oynatmak ayrı bir derttir ve bizim çocuk da oynamıyordu. Herkesi çıkarttım, çünkü tek muhababım olmasını istedim. Asistanım kamerayı yerleştirdi, ben de oturdum yere çocukla oynuyorum. Çocuk yavaş yavaş alıştı bana ama hala çıkartamadık ‘Baba’yı. Sonra bir oyuncak gösteriyorum, o bir şeyler veriyor... Bu hareketleri yaparken bir yandan da çocuğun yüzüne bakıp, “baba, baba, baba...” diye tekrarlıyorum durmadan. Sonunda çocuk baba dedi. Babası geldiğinde abi bari bana baba deseydi, demez mi? Yani şimdi ne yapacaksın burada. Geçenlerde de daha büyük bir çocukla çalıştım. Kamera arkasından birileri devamlı bir şeyler söylüyor çocuğa. Çocuk yani bu niye taksın seni? Reji asistanı geliyor, sonra çocuğu bırakıp gidiyor, sonra başkası... Böyle olurken görüntü yönetmeni olarak sen hep onun yanında oluyorsun ve bir şekilde de muhabbet geliştiriyorsun. Hangi takımı tutuyorsun, kaç kardeşin var, bende de şu var, gel şuraya otur kameradan bak derken çocuk sana hasta oluyor zaten.

İş onları rahat ettirmektir, önemli olan da bu. Gökhan Tiryaki’nin oyuncuyu, ışıktan daha önemli gördüğünü duymuştum. Tabii eğer bir yere mutlaka bir ışık koyman gerekiyorsa koyuyorsundur, oyuncunun konforu ikinci planda orda. Ancak zorunlu değilse oyuncu rahat etsin, gerisini boş ver diyebiliyorsun. Oyuncular da farklı farklıdır, amatörü var aşırı profesyonel olabileni var.

*Gözetleme Kulesi’*ndeki bebek ise mucizedir. Olacak iş değildi. Annesi hemşireydi ve eğer annesi hemşire olmasaydı o sahneler o kadar inandırıcı olmazdı. Özellikle bebeğin ağladığı sahne beni çok rahatsız etti. O sahneyi kulaklık ile çekmek zorunda kaldım. Bir şaryo hareketi vardır kıza doğru yaklaşıyoruz, sonra Mustafa alttan bebeği veriyor ve geriye doğru çıkıyorsun. Ben hastane, kan, bağırsız çağırış gibi şeylere çok gelemiyorum, kişisel bir şey. Kulağında kulaklıklar son ses müzik dinliyordum, şaryonun ilerlediğini fark ettiğimde de anlıyordum ki çekime giriyoruz. Çekiyoruz ve kestik denildiğinde direkt dışarı çıkıyorum. O çocuk yeni doğmuştu ve annesi de çok enteresan bir kadındı. O soğukta biz çocuk için delirirken kadın bize “Ne yapıyorsunuz?” diyor. Böyle olmayacağını ve rahat olmamız gerektiğini söylüyor. Uzaktan gördüğümüz bazı yerlerde zaten sahte bebek kullandık. Almanya’dan getirdiğimiz özel bir üründü. Onu da Mustafa ayarlamıştı.

### ***“CGI her şekilde büyük kolaylıktır”***

CGI’in (Computer generated image) gelişimi bizim işimizi rahatlatmış. Bu sayede mümkün olamayacak şeyleri yapabilir hale geldik. Ancak çok zaman gerektiren bir iştir. Hakikaten büyük emek var orada. Onu yapan kişiler en az bizim kadar uğraşılıyor ama ne yazık ki bizim kadar vakitleri yok. Türkiye’deki uygulamanın da çok düzgün olduğunu düşünmüyorum. Yine de her şekilde büyük kolaylıktır. CGI’yi olumlu karşılıyorum. Mesela pek güzel görünmeyen bir duvarı çekiyorsam, CGI ile bunu düzeltebileceğimi bilirim. Şekle şemale sokarım. Ayılı bir reklam filmimiz vardı, neticede ayıyı oynatamayız bu belli. Fakat bilgisayarda bir ayı yapabilirsin. Artık bu işlemi uygulayacak kişiler de setlere gelmeye başladı. Kendi işlerini kolaylaştıracak şeyleri bize söylemek için. Onlara, “Batman ve Superman aynı filmde buluştu hem de mavi perde kullanmadılar. Biz daha niye hala bunlarla



uğraşıyoruz?” diyorum. Herkes de gülüyor. Bizdeki CGI artistlerinin beceriksizliği değildir konumuz. Hep yumurta kapıya dayandığında, “Abi bize bir gemi yapsana, şu binayı uçursana...” gibi isteklerle gidiliyor. Tamam uçacak da, bilgisayarda ev uçurma düğmesi yok!

Bir görüntü yönetmeninin post-prodüksiyonda en önemli işi color grading kısmındadır. Onun dışında post'ta eklenecek çıkarılacak şeylerin gerçekliği ve ona yapılacak ışık nedir ne değildir konusunda da kontrolü bırakmamalı. Film bittikten sonra perdede renk kontrolü yapılmalı. Önceden Semih ile devamlı kontrol ediyorduk. Her çıkan kopyadan bir örnek alıp hızlıca kontrol eder, belli sahneleri izlerdik. Şu an bir tane DCP sonucu ortak kılıyor.

Görüntü yönetmeninin işi filmin hazırlık aşamasından başlar ve post prodüksiyon sürecinin sonuna kadar devam eder. Uzun bir yoldur ama keyifli bir yol. Teknoloji geliştikçe bu yolda yeni duraklar ortaya çıkabiliyor, kendimizi ona uydurmak, öğrenmek zorundayız. Zaman geçtikçe, yeni anlatım yöntemleri, teknolojiler ortaya çıktıkça filmler de, yönetmenler de ve elbette biz de değişiyoruz. Sonuçta amaç iyi hikâyeler anlatmak ve bunu yaparken de keyif almak.

## Körfez Üzerine

### *Yönetmen Emre Yeksan ile Görüşme*

**Sarper Bütev:** Emre Bey, öncelikle SineFilozofi dergisinin davetini kabul ettiğiniz için çok teşekkür ediyoruz.

**Emre Yeksan:** Rica ederim, ben teşekkür ederim.

**S.B:** Filminiz ortak bir yapım, hatta üretim sürecinde ortak bir senaryo çalışması da var. Öncelikle bu ortak çalışma deneyim üzerine neler söylemek istersiniz?

**E.Y:** Hem bizim film özelinde hem de aslında genel olarak sinema için söylenebilecek şeylerden biri sinemanın diğer sanatlara kıyasla, örneğin bir edebiyata, bir fotoğrafa, plastik sanatlara kıyasla, kaçınılmaz biçimde kolektif bir üretim sürecine dayanmasıdır. Sinema sözü konusu olduğunda yönetmen Tanrısallaştırır filan ama bence diğer sanat üretimlerine ve üreticilerine kıyasla çok daha azdır payı çıkan işte yönetmenin. Bizim filmimizde hikâyenin çıkış noktası aslında benim yaşadığım bir anın tetiklediği bir duyguyla başlayan, oradan yürüyen bir şeydi. Sonrasında hemen Ahmet Büke'nin yazar olarak, Anna Maria Arslanoğlu'nun yapımcı olarak işe dâhil olmasıyla ekip hızla büyüyerek iş kolektif bir üretime dönüştü. Bir de ben birşeyler yazdığım taslağı çok güvendiğim üç dört arkadaşıma göndererek hemen bir geri dönüş almak isterim. Çünkü insan bir fikrinden gereksiz yere büyülenebiliyor bazen. Dolayısıyla güvendiğim insanlardan bunda tutulacak bir yer var gibisinden yorumlar almak iyi oluyor bu açıdan. Böyle başladık. Ben hikâyenin iskeletini kurmuştum ama son versiyondan farklıydı. Sonra Ahmet ile senaryonun genel çerçevesini geliştirdik. Ahmet ile ayrıştığımız noktalar vardı. Benim ilk yazdığım versiyonda anlatım biraz daha sertti. Ahmet ile birlikte hikâyeyi, hikâyenin mizahını biraz daha yumuşak, daha naif bir tona çekmek istedik. Yapıma kadar giden üç yıllık süreçte Ahmet ile senaryo üzerinde çalıştık. Yapım sürecinde de kolektif yaratım süreci devam etti. Oyuncuların ve setteki diğer ekibin katılımının da senaryoda kimi farklar yarattığını söyleyebilirim. Ben değişik fikirlere açık olduğum için ve biraz da böyle bir yaratım sürecine inandığım için kolektif bir üretim süreci yaşadık diyebilirim.

Bütün bunların dışında ortak yapımcılığa gelirse; Türkiye'de anaakım, ticari sinema dışında, hatta anaakım bağımsız diyebileceğimiz bir şeyin dışındaysanız, alışıldık olandan farklı bir film yapmak istiyorsanız finansman sorunları nedeniyle ortak yapımcılık arayışına giriyorsunuz. Biz şanslıydık bir açıdan. Türkiye'deki tek kamusal destek olan Kültür Bakanlığı'ndan katkı aldık. Bugün bu desteği almak açıkçası daha zor görünüyor. Her ne kadar resmi bir şey olmasa da birtakım kara listelerden filan söz ediliyor. Sonrasında Yunanistan'dan ve Almanya'dan Berlinale'den, İsviçre'den Güneydoğu Vizyonu adı verilen, Avrupa sineması dışındaki sinemalara katkı sunan bir fondan destek aldık. Son dakikada gelen ve filmin yapım maliyetinin yarısını karşılayan bu desteklerle filmi kotardık diyebilirim. Ortak yapım deneyimi, finansal kaynak yaratma kısmı bir yana bırakılırsa filminizle anlatmak istediğiniz meselenin nerelere temas ettiğini görmek açısından heyecan verici aslında. Çünkü senaryoyu gönderiyoruz mesela bir Yunan yapımcıya ve okuyor, çok beğeniyor ve heyecanla

geri dönüyor. Böylelikle uluslararası anlamda kolektif bir birlikteliğe giriyorsunuz. Bunun değerli bir şey olduğunu düşünüyorum.

**SB:** Körfez’de, uzun yıllar sonra doğduğu kente geri dönen orta sınıfa mensup Selim adlı karakterin içsel bunalımına eğiliyorsunuz. Selim’i nasıl tepki vereceğini bilmediği durumlar içinde görüyoruz. Bu anlamda Selim’in sensori-motor bağlantısı çökmüş durumda. Ancak bu öznel bunalım İzmir Körfezinde gerçekleşen bir tanker kazasıyla birlikte Selim’in yaşadığı krizi aşan çevresel, sonrasında toplumsal bir krize doğru ilerliyor. Aynı zamanda iktisadi bir kriz de var olayların arka planında. Dolayısıyla filminiz, Selim’i merkeze almakla birlikte onu aşan genel bir kriz fikrine bağlanıyor. Krizle kritik sözcüklerinin aynı kökenden türediğini düşünürsek eğer filminizi kriz fikrinin bir kritiği olarak konumlandırmak ne derece mümkün, neler söylersiniz?

**E.Y:** Hikâyenin çıkış noktasında temel fikirlerden biri birbirinden bağımsız gibi görünen ya da bizim öyle addettiğimiz iki krizi birbirine temas ettirmektir aslında. Krizlerden ilki bireyin varoluş krizi diyebileceğimiz işte insanın otuzlu yaşlarında hayatla kurduğu ilişkiden kaynaklanan bir krizdi. Bunu bir toplumun topluluk olmaya ilişkin yaşadığı krize ve aslında iki krizin birbirinin yansıması olduğuna dair bir fikre bağlamak istedim. Aslında hikâyenin ilk taslağını 2012 yılında yazmış olmama karşın, bütün bu kriz fikri aslında 2008-2009 yıllarında, Türkiye’ye turnak içinde teğet geçen ekonomik kriz durumundan ortaya çıktı. Şimdi dönüp baktığımda kriz fikrinin aslında o yıllarda, etkileri gündelik hayatta da hissedilen bu kriz durumundan kaynaklandığını görüyorum. Zira 2008 Aralık’ta işsiz olduğum bir dönemde İzmir’e gittim ailemin yanına. O süreçte hikâyenin ilk nüvelerinin belirlediğini söyleyebilirim. Benim de işsiz olduğum bir dönemde ve işsizliğin oldukça tavan yaptığı bir süreçte ben sokakta yürürken tıpkı benim gibi sokakta yürüyen işsizleri gördüğümde aslında kişisel bunalım olarak yaşadığım şeyin genel bir durumun parçası olduğunu farkettim. Bu bende her birimizin bütünün parçası olduğu duygusunu uyandırdı. Böylelikle Selim’in dünyasında kişisel varoluş krizi ile toplumsal ve iktisadi krizi bir araya getirme fikri ateşlendi. Ve buradan ilerlerken de gerçekten, filmin ana karakteri Selim’i de aslında soya soya azalta azalta, bu krizin Selim’e dair öznel bir deneyim olduğu fikrini mümkün merteye kırmak için, birtakım izleyiciler için zorlayıcı gelebilecek bir anlatımı tercih ettim. Çünkü bazı izleyiciler Selim’in ruh halini anlayabilmek için onu kendi gerçeklikleri dışında bir yerde konumlandırarak ve başkalaştırarak adlandırabileceklerini düşünüyorlar. Bense tam tersine Selim’in yaşadığı deneyimin bir dert olmasını isteyerek hareket ettim. Film bir ana karakter ekseninde akarken, kırılmalar, dağılmalarla, sürekli kapanan, bir yere çıkmayan dramatik sapmalarla ilerleyip; en son noktada bütün bu deneyimin tek bir kişinin deneyimi olmaması, Selim gibi başka başka insanların olduğu duygusunu soyut bir temasta kalmayıp, fiziksel bir temasa dönüşmesi umuduyla ya da ne diyelim önerisiyle ilerliyor aslında. Dolayısıyla evet filmin yazım sürecinde kriz fikrini sürekli kritik ederek geliştirdiğimiz söylenebilir.

**S.B:** Film içinde kriz derinleştikçe ilginç bir biçimde kentin kendisi de başka bir şeye dönüşüyor. Sınıflara ve mülkiyete göre bölünmüş kentsel mekân düzenlemesi dağılıyor ve farklı sınıflar birbirine daha çok temas eder hale geliyor. Bu anlamda kriz başka bir tür oluşu tetikliyor. Bütün bunlar olurken Selim’in kentle kurduğu ilişki hakkında neler söylerseniz?

**E.Y:** Aslında Selim'in krizinin toplumsal krize bağlandığı yer tam da mülkiyet sorunu. Filmin en temel fikirlerinden biri bu aslında. Film, bir şekilde mülkiyetin belki orta sınıflara temelde ne kadar yük olduğu ve orta sınıfın kendisinin proleterleşmesini tanınmasına engel olan şeyin de aslında orta sınıfların mülkiyetle kurduğu ilişki olduğu fikrinden hareket ediyor. Mülkiyet dediğimiz şey zaten mekânın sınırlarını da üreten birşey, ne bileyim evi, sokağı, mahalleyi de belirleyen bir şey. Bunun üzerine düşünürken kentin nerede konumlanacağı fikri üzerine düşündük. Burada birkaç temel fikir vardı. Bir tanesi şehrin bir karakter olarak filme daha fazla dahil edilmesiydi. Selim şehre geldiğinde yabancılaşmış olduğu dünya ile ilişki kuramazken ilişki kurabildiği tek şey kent oluyor; ailesiyle, eski arkadaşlarıyla, eski sevgilisiyle zorlandığı ilişkilene biçimini şehirle daha kolay yaşıyor. Bu biraz da diğer her şey değişirken, kişiler değişirken mekânın daha az farklılaşmasıyla ilgili bir durum. Filmde mülkiyetin dayattığı sınırların dağılmasıyla birlikte şehrin kendisi de mekânsal bir parçalanmaya uğruyor. Filmde işçilerin gelip Selimler'in evine yerleşmesi veya birçok orta sınıf görünümü insanın Kadife Kale'de varolması bu fikirle ilgili. Diğer taraftan Kadife Kale, yüksek bir tepede kurulu olduğu için bir şekilde mülkiyet ilişkilerinin ötesine geçme, başka bir gerçekliğe yükselme fikrini de taşıyabilecek bir konumdaydı.

**S.B:** Filminiz aslında bütün bu politikaya ait meseleleri de hikâye dahil ederken klasik anlamda bir politik film söylemi içermiyor. Yani klasik politik film genel olarak bütün bir toplumu ilgilendiren veya sarsan olayların ortasına yerleştirilmiş bir kamera marifetiyle aksiyonu yakalamaya çalışır ve bireylerin kişisel hayatlarında ne olup bittiğine de çok eğilmez. Bu anlamda Deleuze klasik politik filmde farklı olarak modern politik filmin bireylerin hayatını merkeze alsın bile aslında herşeyin ne kadar da politik olduğuna dair bir fikir sunduğunu belirtir. Körfez'de Selim'in bireysel bunalımının orta sınıflar bağlamında mülkiyetle kurulan ilişkiden kaynaklandığına ilişkin bir fikir var. Sonuçta da bu bireysel bunalım genel bir toplumsal krize bağlanıyor ve bu krizden sanki yeni bir topluma doğru giden bir hareket başlıyor. Bu bağlamda sizin politik film hakkındaki görüşlerinizi merak ediyorum.

**E.Y:** Ben hem politik olarak aktif bir insanım hem de en sıradan ve en kişisel görünen şeyin arkasında bile, politikanın varlığını, siyasal bir sürecin varlığını arayan ve ona dair düşünen biriyim. Dolayısıyla politik olmayan bir şey yapma şansım yok gibi. Herşey bir şekilde bireysel varlık ile toplumsal varlık ilişkisine bağlanıyor. Aslında Ken Loach sineması gibi veya bütün büyük olayları anlatan politik filmleri de severim. Ama bir taraftan da gündeliğin politliğini de dile getirmenin, buna da politik sinema içinde bir yer açmanın önemli olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla anlattığımız hikâyede ister istemez politik bir bağlantı var ama klasik anlamda politik film beklentilerini karşılamayabilir. Öte yandan en azından sinemanın somut bir öneri getirmesi fikrine ya da sinemanın bir hareketi tetikleme potansiyeline dair şüphelerim var. Yani siyaset biliminin, sosyolojinin veya gerçekten örgütlenmenin işi olan bir şeyi sinemanın üstlenmesi ya da sinemaya böyle bir şey atfetmek ne kadar doğru bilemiyorum. Bu tartışma Sovyet sinemasında Eisenstein ve Vertov ikiliğine kadar gider aslında. Eisenstein sinemayı devrimin hizmetine sunarken, Vertov bunu çok başka bir tarzda belki duyguları tetikleyerek ama bunu somut bir öneri getirme mecburiyeti hissetmeden

yapmıştı. Dolayısıyla Körfez’de evet bir halden başka bir hale geçiş var ama geçişin nasıl olacağını söylemek, bir yol göstermek bizim görevimiz değil gibi geliyor bana...

## Sarı Sıcak Filminin Yönetmeni Fikret Reyhan ile Söyleşi

**Serdar Öztürk:** Filminiz biçim ve içerik açısından Dardenne Kardeşler'in *Rosetta* (Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 1999) filmini andıran, ama aynı zamanda ondan ayrılan bir özelliğe sahip. *Rosetta* da iş arayan ve bu uğurda aşkınsal etik diyebileceğimiz etik anlayışın dışında bir etik üreten *Rosetta*'yı görüyoruz. Sizin filminizde İbrahim ehliyet sahibi olmak isteyen, bu nedenle para biriktirmek için ekstra çalışan ve yaratıcı taktikler sayesinde komisyoncu devreden çıkararak bir karakter. Biçim olarak ikisinde de aktüel kamera egemen. Ancak *Rosetta*'da öznel kamera yokken sizde öznel kameraya da yer verilmiş. Sinema estetiğinizde etkilendiğiniz ya da esinlendiğiniz yönetmenleri ya da anlayışları merak ediyoruz.

**Fikret Reyhan:** Dardenne Kardeşler'in sıradan bir hikâyeden yola çıkıp, toplumsal katmanları da hesap ederek düşünsel bir yoğunluğa ulaşmaları oldum olası beni çok etkilemiştir. Film akarken basit bir hikâyeye izler hissine kapılırsınız ama film bittiğinde farkında olmadan birbirine tematik olarak eklenen hikâyeler ve karakterlerle sanki her zaman var olmuş ve olmaya devam edecek bir dünyanın içinize hapsedildiğini hissedersiniz. Bu sosyal gerçekçilik altında karakterleriyle özdeşlik kurmanızı istemeyen Dardenne Kardeşler sineması size bir katharsis de vadetmez. Ben de *Sarı Sıcak*'ta (Fikret Reyhan, 2017) gerek içerik gerek biçim (aktüel kamera kullanımı, karakter odaklı takip) olarak Dardenne Kardeşler'in bu sinema anlayışına yaklaşmaya çalıştım. Haliyle sosyo-ekonomik nedenlerden dolayı farklı coğrafyalarda benzer insani çıkmazlar yaşayan *Rosetta* ve İbrahim'in benzeşmesi çok anlaşılır. Çünkü *Rosetta*'nın yabancı hissettiği toplumda normalleşme çabası ile İbrahim'in kabullenemediği yaşamdan kaçış isteği aynı kodlardan beslenir. Aynı şekilde Dardenne Kardeşler gibi sinemasından etkilendiğim Bresson'un *Mouchette*'si (Robert Bresson, 1967) gibi...

**S. Ö.:** Filminiz aynı zamanda Lars von Trier'i ve Haneke'yi çağrıştıran imajlar içeriyor. Aktüel kameranız bazen bir flanör, çalıkların arasından, bulduğu aralıktan izliyor, bazen İbrahim ile birlikte hareketleniyor ve rahatsız edici olmayan sallantıyla takip ediyor. Haneke gibi de müziğe yer vermiyorsunuz. İki yönetmenin sert estetiği ve belgesel tarzı gerçekçiliğine benzer imajlarla karşılaşıyorsunuz. Acaba yorumumuzda yanılıyor muyuz? Neler söyleyebilirsiniz.

**F. R.:** Kesinlikle yanılmıyorsunuz. Ne kadar filmin özünde kurgu olsa da biz yapabildiğimiz kadar kurmacayı belgesele yaklaştırarak bahsettiğinize yakın bir gerçekliğe ulaşmaya çalıştık. Ve bu gerçekliği beslemek için de doğal mekânlar, yerel insanlar ve aktüel kamera kullandık. Birkaç yerde öznel ya da gözlemci kamera çekimi gözlense de, genelde İbrahim'in sırtından ayrılmayan takipçi bir kamera tercih ettik. Bütün bunları yaparak izleyicileri yarattığımız dünyaya inandırmayı ve o dünyanın bir parçasıymış gibi hissettirmeyi amaçladık. İşte tam bu noktada eklektik bir müzik kullanımı yaratmak istediğimiz belgesel tarzı gerçekliğe zarar verebilirdi.

**S. Ö.:** İbrahim'in babası ideal, aşkınsal bir etik düzeyinde eylemekteyken; İbrahim daha içkinci ve mevcut gerçekçilikten uzaklaşmak ve yersizyurtsuz olmak için ağır vasıta ehliyeti alıp tır

şoförü olabilme gücünün sınırlarını zorlayan bir eylem içinde gözükmekte. Komisyoncu ürettiği sebzeye ödeme yapmasa bile babası İbrahim'in "Niçin başkasına satmıyoruz?" sorusuna "Bize yakışmaz." diyor. İbrahim de sebzeleri bir başkasının kamyonuna yükleyip doğrudan satıyor. Sanki filminizde etik anlayıştaki karşıtlıkları da hissediyoruz. Ne dersiniz bu konuda?

**F. R.:** Gelenekselliğin temsili olarak duran İbrahim'in babası Necip Ağa, kendi ideal etik anlayışına göre hareket ederek vicdani olarak ne kadar kendini rahatlatırsa da, ironik bir şekilde hem kendisi hem ailesi aynı ideal etik anlayışının kurbanı halindedir aynı zamanda. Çünkü Necip Ağa'yı borçlandırıp sömüren komisyoncuların işine gelen etik anlayış budur. Babasından farklı olarak İbrahim ise, belli bir etik kaygısı taşımadan arzuları ve istekleri doğrultusunda davranmakta, bilerek ya da bilmeyerek komisyoncuların yozlaşmış ahlak anlayışına göre hareket etmektedir. Evet, bu mantıktan yola çıkarak baba oğul arasındaki etik anlayıştaki karşıtlık farklı bir zemine oturuyor sanki.

**S. Ö.:** Filminiz, izleyicileri bir beklenti içerisine sokmakta ve beklentiyi karşılamamaktasınız. Tipik zaman-ımağ sinemasının öğelerine sahip bir sinemayla karşı karşıyayız. İbrahim sırtını kaşıyor, öksürüyor ve filmin sonunda çoğu izleyici belki İbrahim'in hastalanacağını ve hatta öleceğini düşünüyor. Ancak bu sadece filmin içinde kalıyor ve öylece bırakılıyor. Filminizin sonu tamamen açık-ımağ. İbrahim odadan ayrılıyor. Kamera oradan ayrılmıyor ve karanlık izbe mekânda birkaç saniye kalıyoruz. Film bizi odaya hapsediyor. Sonra aniden bitiyor. Tipik Haneke bitmesi. Ancak filminiz bittikten sonra sorduğumuz sorularla devam ediyor. Katharsise ulaştırmamanızın ya da trajik sonu göstermemenizin sebebi izleyicilerin arzularına meydan okuma kaygısından mı kaynaklanmakta? Ya da egemen sinema anlayışına karşı olmanızdan mı?

**F. R.:** Bağımsız sinema, egemen sinema anlayışına muhalefeten var zaten. Klasik olarak düğüm atılıp; giriş, gelişme, sonuç gözetilerek yapılan katharsis sineması yerine *Sarı Sıcak*'ta, didaktik anlatımdan sakınılan, filmin duygusunu izleyicinin içine hapsedme isteği altında katharsisten uzak durulan, hissettirme ve sezdirme üstüne kurulan bir sinema anlayışı var. Hal böyle olunca İbrahim'in yaşamından gerçek bir kesit sunan *Sarı Sıcak* için son hazırlama derdinden çok film biterken izleyicide bıraktığı hissel boşluk daha değerli. Bu da bir bakıma tipik Haneke bitmesi zaten. Perde kararsa da, kancalarıyla, sorularıyla öznel etkisini sürdürmeye meyilli, dediğiniz gibi zaman-ımağ sinemasının öğeleriyle beslenen bir film anlayışı bu...

**S. Ö.:** Filminizde müziğe diegesis alan içinde bile yer vermiyorsunuz. Sadece bir yerde araba içinde arabesk dinleyen İbrahim'i görüyoruz. Bu da çok kısa sürüyor. Müziğe olan mesafenizin nedenini merak ediyoruz.

**F. R.:** *Rosetta*'dan bahsetmişken, yanlış hatırlamıyorsam orada da tek bir yerde müzik duyuluyordu. O da filmin doğal akışı içine yedirilen vurmali çalgıların ağırlıkta olduğu bir müzik. Bazı yönetmenler kadar müziğe katı bakmıyorum. Filmin önüne geçmedikçe müziğin kullanılmasına kesinlikle karşı değilim. Ben sadece *Sarı Sıcak*'da yarattığım belgeselvari

dünyaya uymayacağını hissettiğim için müzik kullanmayı tercih etmedim. Daha özetle bu filmimde bir türlü müzik duyamadım.

**S. Ö.:** Filminizde özdeşleşmeyi kırmak için uğraşıyorsunuz. Ama diğer taraftan İbrahim'in dünyasının da içindeyiz. Sadece onun değil, işçilerin dünyasında. Asıl mesafelendiğimiz komisyoncuların, simsarların dünyası. Ne tam içinde ne tam dışındayız. En azından biz böyle hissediyoruz. Bu sizin bilinçli bir seçiminiz mi? Eğer öyleyse nedeni nedir?

**F. R.:** Tamamen bilinçli yaptığım bir şey. İzleyicilerin hiçbir şekilde İbrahim karakteri ile özdeşleşmesini istemedim. Evet, fiziksel olarak kamera İbrahim'in dibinden ayrılmasa da, zihinsel olarak izleyicinin İbrahim'e mesafeli durmasını istiyordum. Çünkü İbrahim'in zihninden geçenden çok, İbrahim'in eylemlerinin izleyicinin zihninde yarattığı yansımaları daha değerli buluyorum. Ve haliyle bu durum diğer karakterler için de daha ağırca geçerli. Ama ne kadar karakterlerle özdeşlik kuramasa da bu, film ile bağ kurmamıza engel değil.

**S. Ö.:** Son yıllarda Türk Sinemasında bir tarafta sulu komediler, diğer tarafta sizin gibi bağımsız sinemacıların düşünce filmleri arasında bir kopuştan söz etmekteyiz. Aradaki boşluğu dolduran filmlerde bir azalmadan söz edebiliriz. Bu konudaki düşüncenizi merak ediyoruz.

**F. R.:** Çok doğru ve önemli bir tespit. Maalesef bu sorun hem edebiyatta hem de sinemada var. Son yıllarda gişe filmleri ile bağımsız filmlerin arasındaki boşluk giderek açıldı. Ve maalesef ibre, kendini eğitmiş sinema izleyicisi tarafına değil de o bahsettiğiniz gişe filmlerine rağbet eden izleyiciler tarafına çok daha baskın bir şekilde kayd. Düşünüyorum da Türkiye'de o boşluğu dolduracak iki üç yönetmen geliyor aklıma sadece. Onlar da öyle çok film çeken yönetmenler değil. Bu konuda çok iyimser değilim maalesef. Çünkü şu anki sinema politikasına baktığımızda nitelikten çok nicelik üstüne kurulu...

**S. Ö.:** Filminiz taşrada hemen hiç bir yerde gösterilmiyor. Ankara ve İstanbul gibi büyük kentlerde ise çok az sayıda sinema salonunda gösterilebiliyor. Türkiye'de dağıtım sorununun üstesinden gelinmede sizce ne gibi eylemler yapılmalı? Bağımsız sinemacıların ortak bir platformu çok mu uzak ihtimal?

**F. R.:** Bu aralar filmimiz vizyonda olduğu için üstünde en çok kafa yorduğum, yanıtı bulanık bir soru bu. Maalesef bizimki gibi filmlerin izleyicisine ulaşma konusunda çok büyük sorunlar yaşıyoruz. Çoğunluk gibi arz talep meselesi deyip konuyu öyle kapatmak da hiç içime sinmiyor doğrusu. Çünkü ulaşabildiğimiz noktalarda bağımsız filmlerin de hatırı sayılır bir izleyici kitlesine sahip olduğunu gördük. Bana kalırsa bütün mesele popüler kültürle beslenen dağıtım tekeli aşma konusunda üretilen oluşumların veya düşüncelerin sonuca bağlanamıyor olması. Evet, iyi niyetli münferit girişimler var ama sonuç alınma konusunda yeterli değil. Bence yurtdışındaki bazı devletlerde olduğu gibi devletin olanak anlamında destek verdiği bağımsız sinemacıların ortak bir platformuna ihtiyaç var.





### Pelin Esmer İle Söyleşi\*

**Aydan Özsoy:** Merhaba, SineFilozofi Dergisi yönetmen söyleşilerimizde bugün SineFilozofi ekibi olarak Pelin Esmer ile beraberiz. Güzel bir günde, anlamlı bir günde beraberiz; 29 Ekim’de. Ankara’da yağmur var ama güzel bir söyleşi yapmak üzere Büyülü Fener Sinemalarındayız. Burası bizim için de önemli bir mekân, sinema konuştuğumuz, film izlediğimiz, ders yaptığımız bir mekân. Buradan yine bütün sinema çalışanlarına teşekkür ederiz. Sayın yönetmenim hoş geldiniz, Pelin Hanım. Ankara’ya da hoş geldiniz. Bugün filminizin iki gösterimi var. Saat 16:00’da ve akşam bir izleyici buluşması olacak.

**Pelin Esmer:** Evet Yiğit’le ben burada olacağız.

**A.Ö:** Beraber olacaksınız, çok güzel. O zaman başlayalım. Hocam sizinle başlayalım filmi konuşmaya.

**Serdar Öztürk:** SineFilozofi Dergisi, sinemayı imajlarla yapılan bir felsefe olarak değerlendirmekte. Sizin filmlerinizde sinematografi oldukça belirgin bir biçimde felsefe üretiyor kanımızca. İmajların dokusu, ritmi, ses, müzik. Deyim yerindeyse Alfred Hitchcock’un “kamerayla yazmak” dediğimiz şey sizin filmlerinizde hâkim. Dolayısıyla bu filmlerinizi yaparken beslendiğiniz kaynakları merak etmekteyiz. Sosyoloji, edebiyat, felsefe ya da diğer sanat dalları.

\* Söyleşiyi aşağıdaki bağlantıdan izleyebilirsiniz:

[https://www.youtube.com/watch?v=a-hmuUNPseU&list=UUA00De0KhjIMgYkyxo\\_POoA](https://www.youtube.com/watch?v=a-hmuUNPseU&list=UUA00De0KhjIMgYkyxo_POoA)

**P.E:** İlk aklıma gelen edebiyat, sinema, müzik. Bir de içinde yaşadığım, anlamaya çalıştığım hayat var tabii. Düşünmeye, hayal etmeye, bir film içinde bir dünya kurmaya teşvik edici şeyler. Edebiyat çok kışkırtıcı. Okurken sadece kelimelerle hemhal olmanın, resim görmememin bir avantajı da var burada aslında, zihni hayal etmeye daha açık bırakıyor, daha özgürce bir yolculuğa çıkabiliyorsunuz. Müzik ve seslerin etkisi ama daha doğrudan olanı galiba. Hem fiziksel hem duygusal olarak. Ruh halimizi en kolay, en doğrudan etkileyen sanat dallarından birisi müzik. Sinemaya gelirsek, bir film izlerken kurulan dünyaya gerçekten kaptırılmışsanız eğer, oradan etkilenmeden çıkmanız zor. Kısacası okunanlar, seyredilenler, yaşananlar, duyulanların hepsi, zaman içinde zihinde bir bir yerlerine yerleşip bizi harekete geçiriyor sanırım.

**A.Ö:** Filmlerinizde, özellikle *İşe Yarar Bir Şey*'de genelde güvenli alanlara çekilmiş karakterler görüyoruz. Sanki neredeyse bu sosyal gerçeklikle, bu sosyal koşullarla yüzleşirken biraz kendilerini o güvenli alanlara hapsedip, oradan beslenip, sonra yine koşullar gereği dışarı çıkıp o sosyal gerçekliklerle buluşmak zorunda kalan karakterleriniz var. Filmlerinizi hatırlayacak olursak, bunlar bizim yorumlarımız tabi Pelin Hanım, Mithat bey, *11'e 10 Kala*'da evde, *Nihat Gözetleme Kule*'sinde kulede ve en son şair Leyla trende. Sanki trenin penceresinden hayatı gözlemliyor gibi ama kendisini sanki oraya, bir şekilde güvenli bir alana hapsedmiş gibi görünüyor. Öyle mi hayat, yani böyle bir paradoks var mı? Güvenli alanlarımız ve sosyal gerçekliklerle sürekli yüz yüze kalma paradoksu. Güvenli alan var mı?

**P.E:** Hayatta öyle yüzde yüz güvenli bir alan yok tabii. İyi ki de yok. O zaman sanata ne hacet? Sanat ara bölgelerde, paradoksun ve çelişkilerin içinden yeşerebiliyor. Zaman zaman yaşamın içine tamamen karışan hatta müdahil olan, zaman zaman da hiç karışmayan karakterler ilgimi çekiyor. Ya onu ya onu yapabilen değil de iki bölgede de barınabilenler. Filmde sadece kendi dünyasında yaşayan bir karakter anlatabilirsiniz tabii, gerçek hayatta karşılığı olsun olmasın, ama bunu da içinde herhangi bir çelişki, etkileşim, çarpışma, etkilenme barındırmadığı için hikâye anlatmaya çok uygun bir ortam olarak görmüyorum. Sonuçta unutup gitsek bile filmde bir hikâye anlatmayı seviyorum. Dolayısıyla şunu söyleyebilirim, karakterlerim için hayatın çelişkilerinden yorulduklarında kendi dünyalarına çekilebilecekleri anlar, mekânlar oluşturmaya çalışıyorum ki o sırada biz de biraz soluklanalım, kendimizle baş başa kalabilelim. Buralarda kendilerini emniyetli hissettikleri korunaklar, istasyonlar, kuleler ya da evleri oluyor. Ama ben karakterleri soluklandıktan sonra hayatın içinde çarpışırken, başkalarıyla etkileşirken, onlara bir şey olurken, onlar başkalarına bir şeyler yaparken de görmek isterim. O zaman bütünleşmiş olduklarına inanırım. Hayat, hep bir çelişkilerle baş etme, hep bir karar verme, seçim yapma zorunluluğunda bırakıyor insanı. Çelişkiler bazen gerçekten çok yorucu ve yıpratıcı olabiliyor. Bir karar vermek gerekiyor hayatta ve o kararı her zaman o kadar kolay veremeyebiliriz ama ciddi bir baskı da var. Çelişkili olmama talebi var reel hayatta. Bu çelişkilerden yorulduğumuz an da kendimizi biraz daha emniyette, daha az sorgulanacak, daha az yargılanacak bir alana almaya çalışıyoruz. Ama o emniyetli köşeler de şu açıdan pek emniyetli değil; orada hiçbir iletişiminiz olmadığı için, insanlardan size, sizden insanlara hiçbir akış olmadığı için de bir nevi hayattaki bağışıklık sisteminiz çökebilir. Aslında o yüzden de sadece mecburen değil belki de o gidiş gelişler. Bir şekilde ne kadar tehlikeli görürseniz görün oraya dahil olmanın size getirdiği bir takım konforlar var.

Rahatlamalar var, onay alma ihtiyaçları var. O yüzden yazdığım karakterleri de bu gidiş gelişleriyle hayal etmeye çalışıyorum.

**S.Ö:** Bu söyledikleriniz bana Nietzsche'nin *bengi dönüşünü* hatırlattı. Sonuçta döngüsel bir yaşam içindeyiz, karakterler var, karakterler hayatın içerisine atılmış durumda, bizim dışımızda bizi belirleyen yapılar var ve onun içerisinde failik dediğimiz şey de görece özerkliğe sahip. Her şeyi belirleyen, her şeyi elinde tutan karakterler yok. Döngüsel yaşam ve döngüsel yaşam içerisindeki karakterler. Sizin filmlerinizi izlediğimizde özellikle *11'e 10 Kala'da* gördüğümüz, Mithat Bey'in bir çevresi var ve kendisini bu çevre içerisinde var etmeyi, koleksiyonculuğa devam etmeyi isteyen bir karakter Mithat Bey. *Gözetleme Kulesi'*ne baktığımızda sonuçta kadın karakterin her şeyi kendisinin belirlemediği hatta kendisinin dışındaki koşullar tarafından kendisine enste kadar varabilecek baskı yapıldığını görmekteyiz. Acaba sanatın, felsefenin, edebiyatın, sizin ilgilendiğiniz alanın bu döngüsel yaşamı anlamamızda ya da döngüsel yaşamı dönüştürmemizde katkısı ne olabilir?

**P.E:** Bu döngü meselesini aşmaktan ziyade kişinin bir şekilde o döngünün içerisinde kendini kaybetmeden var olmasına, kendinin farkında olmasına sanat, felsefe, edebiyat yardımcı olabilir diye düşünüyorum. Çünkü o döngü, bir taraftan baktığımızda çok can sıkıcı bir şey gibi de görünüyor. Hiçbir şey değişmeyecekmiş gibi, sanki bir umutsuzluk cümlesi gibi kulağınıza gelebilir ama aslında bazen de hiçbir şeyin değişmemesi, o döngünün devam etmesi insana müthiş bir rahatlık ve güven duygusu da veriyor. Çünkü nasılsa "şu an baş etmekte zorlandığım bu durumları yaşıyorum ama sonunda varacağım noktayı biliyorum" duygusu var. İşte onu biliyor olmak, bazı şeylerin değişmeyeceğini bilmek ne kadar can sıkıcı olursa olsun, aslında içten içe ihtiyaç da duyduğumuz bir şey. Dolayısı ile sanatın, o döngüyü kırmanın, yok etmenin peşinde olduğunu düşünmüyorum. Ama o döngü içerisinde, içinde bulunduğumuz o anın, o mekânın, o an ki bakış açımızın ve en çok da kendimizin farkına varmamıza yardımcı olan bir şey sanat. Çünkü soru sorduran bir şey ve bir şekilde insanın kendisinden kaçışının daha zor olduğu bir alan. Ama yargılayıcı bir alan değil. Dolayısıyla sanat kimseye ders vermeye kalkmaz. O döngüyü nasıl yaşarsa yaşasın daha iyi bir yaşam metni sunmaz. Ama sanatın insanın gerçekten kendine bakmasına, kendini tanımasına, kendi farkındalığını arttırmasına yardımcı olduğunu düşünüyorum. Bir de hakikaten o döngünün yani yolculukta gibi düşünürsek, vardığımız noktadan çok o yolculuğu önemseme meselesini de anımsatan bir şey sanat aslında. Çünkü varacağımız noktayı aslında biliyoruz. Dolayısıyla varılacak noktanın heyecanından çok oraya varırken yaşadıklarımıza biraz spot ışığı tutan bir şey bence. Furuğ'un dizesi gibi "Kuş ölür, sen uçuşu hatırla" der mesela. Şimdi böyle bir şiir dizesinin benim hayatıma çok büyük bir müdahillliği var. Beni dürtüyor, durmamı, bir an için kuşa bakmamı, düşünmemi, hissetmemi sağlıyor. İşte bu döngünün içinde sanatın sunduğu en önemli ışık bu benim için.

**A.Ö:** Peki o zaman sanatla devam edelim. Özellikle *İşe Yarar Bir Şey'*de filmin şiire, sanata özellikle şiirsel sinema diline daha yaklaştığını görüyoruz. Şair bir kadın karakterimiz var; Leyla. Onun ağzından ve tabii ki filmin ikinci yarısından sonra Yavuz'la birlikte sanat üzerine tartıştiklerine da tanık oluyoruz. Sizin sanatla olan yakınlığınızı da karakterler üzerinden

görüyor gibiyiz. Ne düşünüyorsunuz, özellikle son filminizin şiirle olan ilişkisi ve şiirsel sinema dili kurma çabası hakkında? Önceki iki filminizden farklılaştığını düşünüyoruz.

**P.E:** Evet katılıyorum.

**A.Ö:** Bunda tabi ki Barış Bıçakçı ile olan işbirliğinizin de etkisi olduğunu düşünüyoruz. Nasıl bir iş birliği bu ve bu noktada şiirsel sinemaya olan yakınlığınız, sizin sinemanızın oraya doğru kayışı hakkında neler söyleyeceksiniz?

**P.E:** Birlikte yazmış olmamızın elbette katkıları var. Her şeyden önce benim için biriyle birlikte yazmanın çok yeni bir deneyim olmasının heyecanının da kattığı şeyler de vardır filme. Kendi kendimize şeytanın avukatlığını oynarken, karşınızda biriyle bu şeytan avukatlığını oynamanın getirdiği bir verimli alan da var aslında. Diğer filmlerimden ben de evet farklı görüyorum. Dışarıya bakıp bunu sizler gibi yorumlayamam tabi ama kendi yaşadığım deneyim ve sorduğum sorular üzerinden değerlendirdiğimde şunları söyleyebilirim:

Reel hayatta birebir karşılığını aramadan ve bulmadan bir hikâye anlatma istediğim, alışkın olduğum gerçekçilik hissinden biraz farklı bir deneyim yaşamaya ihtiyaç duyduğum bir dönemde bu senaryoyu yazdık. Gerçekte aslında çok da bir araya gelmeyecek insanları bir araya getirdik. Muhtemelen bir tek bu filmde bir araya gelecekler. Bu daha ilk baştan bize bir özgürlük alanı sağlayan, biraz daha şiir gibi düşünmemize yardımcı olan bir unsur aslında. Hep bir tahayyüller üzerinden gitmek. Diğer filmlerimdeki karakterlerin yerine kendimizi koymak biraz daha kolaydı belki. Yazarken de kendimi onların yerine koyarak yazmak daha kolaydı belki. Kendi deneyimlerimden ya da gözlemlerimden referans alarak yazmak mümkünken burada referans alabileceğimiz hiçbir deneyim ya da gözlem yoktu. Çünkü üç karakterin de yaşadığı deneyim, yaşamadığımız ya da hiç yaşamayacağı bir deneyim. Dolayısıyla bu özgül alan benim o gerçek sorgumu, gerçekçilik sorgumu pekiştirdiği için biraz daha şiire kaydığını söyleyebilirim. Biraz düz yazı mantığındansa şiir gibi. Daha önce bir yerde söylemiştim. Şiirde yan yana görmeye pek de alışkın olmadığımız kelimeler yan yana geliverir ama düzyazıda bunu görsek, hemen mantıksız, huzursuzlanırsınız, birbirinden ayırırız. Biz burada bu birliktelikten huzursuz olmayıp bu yolculuğu yapmak istedik. Benim için temel fark bu oldu. Bunun çok eşliğinde ve ihtiyacımdaydım sanırım. Şair bir karakter yaratmak da o yüzden tesadüfi olmadı herhalde, biraz daha elimizden tutabilir diye düşündüm.

**S.Ö:** Kendi kişisel fikrimi söyleyecek olursam, son filminizde gerçekçilikten o kadar da kopmuyorsunuz. Sinemasal bir gerçeklikle karşı karşıyayız. Malzemeyi gerçek hayattan alıyorsunuz, onu işliyorsunuz. Gerçekçiliğin çok çeşitli boyutları var ama sinemasal gerçeklik dediğimiz şey kendisini dayatıyor. Burada dayatma derken zorla dayatma anlamında demiyorum. Bir esneklik payı var evet, şiirsel dünyaya gitmeler gelmeler. Fakat nerden bakarsanız bakın, sinematografi olarak da gerçekçilikle bir ilişkisi var. Özellikle *İşe Yarar Bir Şey*'in son 15 dakikalık yemek sekansı kameranın belgeselci gibi gözlemlemesi, keza yine ana karakter Leyla'nın sosyolojik flaneur gibi hareket etmesi. Bu bağlamda gerçekçilik ya da gerçekliğe yönelik yaklaşımınızı merak etmekteyim. Pelin Esmer'in dünyasında gerçeklik ya da gerçekçilik dediğimiz şey nasıl bir anlam ifade ediyor? Onu öğrenmek istiyorum.

**P.E:** Ben sinemada, bir filmin kendi hikâyesinin peliküle yansıdığı andan itibaren gördüğümüz şeyin gerçekçiliği üzerinden, onun gerçeği üzerinden yorumluyorum. Aslında baktığımızda hiç tanıdık olmadığımız, çok da gerçekçi bulmadığımız bir şey orada, o filmin içinde yönetmenin maharetiyle ya da bir kitapta bir edebiyatçının maharetiyle öyle bir şekilde bize sunulur ki, biz onun gerçekçiliğiyle hemhal oluruz ve onu esas bilir, onun kriterlerinde gerçeklik olgusunu sorgularız diye düşünüyorum. Bu biraz filmde de bahsettiğimiz Cortázar gibi. Nasıl Cortázar çok fantastik bir şeyi alelade, gündelik, banal bir şeymiş gibi hissettirir size sunar. “A bu gerçek mi ?” sorusuyla artık zaten hemhal olmazsınız o dünyaya girdikten sonra. Zaten mesele o dünyaya, o yaratıcının bize sunduğu dünyaya girip girmediğimizle ilgili bir şey. Oraya girdikten sonra artık oranın gerçekliğini izleyicinin değerlendirdiğini düşünüyorum.

**A.Ö:** Bu gerçeklikle ilgili, özellikle tren önemli bir mekân son filminizde. Ama filmlerinizde genelde sanki demin ifade ettiğiniz gibi çok bir araya gelmeyecekmiş gibi görünen ama bir araya gelen, bir anlamda savrulan karakterlerin buluşma noktası mekânlar. Son filminizde tren, *Gözetleme Kulesi*'nde kule ve Mithat Bey'in evi. Ama tren son filminizde bizim için çok ilginçti. Orada film çekmek, iki kadın karakteri buluşturmak. Özellikle mekân üzerinden mi çıkıyor öyküler, yoksa biraz mekânı siz öyküyle birlikte mi kuruyorsunuz? Filmlerinizin mekânla ilişkisi konusunda ne düşünüyorsunuz? Çünkü biz o gerçekliğin kurulmasında o mekânların çok etkisi olduğunu düşündük.

**P.E:** Mekân gerçekten çok önemseydiğim bir unsur yazarken. Kimi zaman hakikaten bir mekân üzerine bile bir karakter hayal edilebilir. Bir yerden geçerken, bir mekâna öyle bir takılmışımdır ki o mekân kuracağınız dünyanın başlangıç noktası bile olabilir, size pek çok hikâyeye gelebilir mekân, o mekânda bir karakter hayal edip yerleştirebilirsiniz, çünkü onun bir hikâyesi var, dili var, söylediği bir şey var. Onun size anımsattığı şey, bir durum, bir karakter olabilir. *Gözetleme kulesi* ve *Mithat Bey'in evi* özelinde bakarsam, orada mekânları da birer karakter gibi gördüm en başından beri, bu doğru. Karakterimizin, demin bahsettiğiniz güvenli alanları, sığındıkları ara istasyonları gibi gördüm. Hatta *Mithat Bey* için ara istasyon bile değil, tam bir dünya. Ama *Nihat* için düşünürsek, kule bir nevi sığınma istasyonu. İşlevi olan bir mekân. Kendi kendini iyileştirme mekânı. Nasıl bir kedi yarasını yalayarak iyileştirmeye çalışır, onun için de bir kuytu köşe bulur ya da doğurmak için kuytu köşe bulur işte öyle. Oradaki mekânın etkisi bu filmdekinden o anlamda farklı. Çünkü oralarda mekânın neredeyse bir karakter gibi bir kimliği vardı. Kule bildiğimiz pek çok yerden farklı, her şeyden uzak, korunaklı ama tehlikeli yanları da var. Kulenin kendisinin bir hikâyesi var. Aslında insanlara, kule dediğimiz zaman ıssızlık, korku, yalnızlık gibi bir sürü kavramı hemen çağırır. Trenin bu çağrışımından öte hikâyeye ve karakterlerimize hizmet eden bir işlevi vardı. Bu kadar iç ve dış arasında giden, ana karakterimizin iç dünyası ile dış dünyası arasında sürekli gidiş gelişlerin olduğu, iç seslerin kullanıldığı bir senaryoda bu, bir içeri girip bir dışarı çıkma durumları için tren biçilmiş kaftan. Çünkü bu aracın içinde kocaman bir dünya kurabilirsiniz. Buna çok müsait bir ulaşım aracı. Ama aynı zamanda tren hareket ettikçe dışarıda sürekli akan dışarıdaki dünyayı da izleyebilirsiniz. Bu ikisinin aynı karede birleşeceği araç trendi, yavaş giden bir trendi. Bunu hızlı trende çekemezdim. Çünkü dışarıda akan görüntüler hikâyemizin ana karakterleri olmasa bile o hızla gördüğümüz için zihnimizin bir

yerlerine atarak bir sonraki istasyona gidebilmemize bir olanak sağlıyordu. Tren yolundaki evlerin neredeyse içinden geçiyordu. Otobüs bu kadar insanların dibine girmiyor. Ama siz tren camından oradaki bir evin içindeki adama, çocuğa, kadına denk gelip tren durmasa bile zihninizin bir kenarına attığınız o küçük imge ile yola devam edebiliyorsunuz. Bunların hepsinin birleşmesiyle bir istasyona varıyorsunuz. Dolayısıyla bu hareket sizin söylediğiniz döngüyü, sürekliliği sağlaması açısından da, iç ve dış dünyayı aynı karede birleştirebileceğim bir mekân olma özelliğinden dolayı bu senaryo için önemliydi. Karakterlerimiz açısından da çok fonksiyoneldi. Canan için çok uygun bir araç, çok zor bir göreve gidiyor. Her ne kadar geç kalmadan gideceği yere varması gerekse de, o rötarlı zamana istese de istemese de ihtiyacı var. Zaman zaman kaçmaya ihtiyacı var. Bir otobüs yolculuğunda bunu başaramaz. Tren buna çok alan tanıyan bir araç. Yemekliğe giderseniz, yemekte biraz oturur insanların sorularından sıkılırsanız kalkar koridora giderseniz, iyice saklanmak istersiniz kompartımana geçersiniz. Hem aracın içindeki karakterlerin hikâyelerini anlatmama uygun mekânlar sunduğu için hem de geniş camlarında içerideki ve dışarıdaki dünyayı aynı anda görebilmeme olanak sağladığı için tren önemliydi benim için.

**S.Ö:** Mekândan sonra sese bakalım. Kanımca Türk Sinemasının en ihmal edilen unsurlarından birisi ses. Ama sizin filmlerinize bakıldığında sese özel bir önem verildiğini görmekteyiz. Mithat Bey'in telsiz konuşmalarından tutalım, son filminizde çello sesi, Leyla'nın iç sesleri, iç mi dış mı olduğu belli olmayan bazı yankılar ve örneğin yapılan bir telefon görüşmesinde kendi sesimizi işletebilmemiz ve o sesi hayal edebilmemiz. Hiçbir zaman, örneğin Hüseyin'i bize duyurmuyorsunuz. Fakat içsel sesimiz Hüseyin'i hayal ediyor. O ses kendisine ait bir zaman ve mekân açıyor. Sese niçin bu kadar önem ve değer veriyorsunuz?

**P.E:** İşte tam da bu söylediğiniz sebeple. Hiç görmediğiniz Hüseyin karakterini hayal edebilmemize yardımcı olan bir unsur olduğu için. Böyle bir gücü var sesin. Aslında bir görüntüye bakarak da başka bir yere, hayale gidebiliriz ama bunun bir sınırı var. Çünkü gördüğümüz bir şey var, beynimizin algıladığı, yazıldığı, bize gösterilen bir şey var. Ancak ses tamamen hayale açık. Bu biraz kitap okumakla film izlemek arasındaki farka benziyor. Bir kitapta kurulmuş dünyanın resmini görmediğiniz için okumak daha çok hayal etmeye sevk eden bir şey. Filmde ses kullanımını buna çok benzetiyorum. Bir duygu, bir his, bir anı, bir tortu bırakmak gibi fiziksel bir gücü var. Bunun için çok uğraşıyorum sesle. Yazarken düşünmeye çalışıyorum ses tasarımı. Tabi ki ses tasarımında çok uzun zaman ayırıp yeni sesler ekliyoruz. Çekim yaparken diyalogların dışında mekân sesleri kaydetmeyi de çok önemsiyorum. Bazen çekim sırasında hiç olmadık yerden bir ses geliyor ve çekimi durdurup onun sesini kaydedebiliyoruz. Çünkü ben bir daha o sesi bulamam belki ve o ses belli ki bir duygu yaratabilir, bir şey söylüyor, bizim çekime ara vermemize sebep olduğuna göre. Hatta o sahnenin duygusunu değiştirip oyuncunun oyununa bile etki edebilir. Hakikaten mimikler gibi, diyaloglar gibi ses de hem hikâye anlatmak hem de bir duyguyu geçirebilmek için çok önemli bir unsur.

**A.Ö:** Peki bir dördüncü duvarı kırabilir mi? Sesle kırma şansımız olur mu görüntüden ziyade? Ya da farklı soralım, sizin için deneysel bir tarafı var mı sesle oynamanın? Deneysel damarınızı da belki besleyen?

**P.E:** Tabi ki. Gerçekten ses tasarımı yapılmadan önce o film çıplak geliyor bana. Ses unsurunun montaja katılımıyla, tasarım ve mix sırasında filmin değişip değişmediğini görerek test ediyorsunuz zaten. Montaj sırasında bazı sesler deneyerek görüntü kurgusuyla oynuyorum. Nerede ne zaman keseceğime çoğu zaman ses karar veriyor. Bir atmosferi yaratırken mesela hikâyeler... Az önce ondan bahsedecektim, "hikâyenin önemi" diye bir yerde sormuştunuz. Hikâyenin önemi aslında bu ses gibi mekân gibi görsel imgelerin benim üzerimde yarattığı bazı unutmayaçağım şeyler. Hikâyeyi unutuyorum. Ben çok beğendiğim bir filmin hikâyesini ilerde hatırlamıyorum ama o hikâyeye o kadar ihtiyaç duyuyorum ki o hikâye sayesinde hikâyenin ne olduğunun da gerçekten bir önemi kalmıyor. Çünkü zaten hayatta topu topu dönüp dolaştığımız dört beş tane hikâye var. Ama ben o hikâye sayesinde o filmin yarattığı dünyanın içine girip bir sesin yarattığı etkiye maruz bırakabiliyorum kendimi. Örneğin Éric Rohmer'in bir yaz sıcağındaki çocuk seslerini unutmuyorum ama hikâyeyi unutuyorum. Ya da Kieślowski'nin filmindeki o çöpe yavaş yavaş her gün giden yaşlı kadın. Bu imgeyi unutmuyorum. Bence sanatçının mahareti burada yatıyor. Bir şekilde sizi o hikâye ile içine alıp o dünyaya davet ettikten sonra artık hikâyenin işlevini bir tarafa bırakıp o dünyanın, atmosferin içinde kendi deneyiminizi yaşamanıza izin vermesi. İşte ses de kendimizi o dünyaya kaptırıp içine girmemize yardımcı olan, en az görüntü kadar önemli bir unsur.

**S.Ö:** Bu söylediklerinizden genel bir soruya gelmek istiyorum. Çünkü söyledikleriniz bana başka bir şey çağırırdı. Bergson diye bir filozof var ve bize şunu söylüyor: Biz hayata pratik bilgilerimiz dâhilinde bakarız. Sizin filminizin başlığını duyduğumda aklıma gelen şey de bu olmuştu. *İşe Yarar Bir Şey*. Hayata zaten işe yarar bir şey olarak bakıyoruz. Bunun bir miktar dışına çıkmakta ve fark yaratmakta sanata bir miktar görev düşüyor sanki. Sizin anlattığınız hikâyelerin kendisi de estetik bir şekilde bize bir alan açıyor. Duyduğumuz hikâyelerin kendisi de bir tür sanatsal performans sanki. Biraz önce de söylediniz "Her şeyin bir hikâyesi var." dediniz. Sanki Nietzsche'nin söylediği şey gibi "Hayatı sanat gibi dizayn edelim." Genel bir soru olacak ama sanki siz hayatı sanat gibi dizayn etme anlayışına yakın bir yönetmen olarak duruyorsunuz.

**P.E:** Çok büyük bir övgü ve hakikaten ağır bir görev. Gerçekten işe yarama meselesi pek çok sanatçının zihnini meşgul eden bir şey. Çünkü hakikaten sanatın işlevi zamansız ve mekânsız aslında. Bir avukat sizi mahpustan kurtarabilir, doktor kalp nakliyle sizi hayata döndürebilir, bir madenci yerin dibinden çıkardığı kömür sayesinde ısınmanızı sağlayabilir. Çok direkt ve somut olmadığı sürece ürettiklerimize dair hep aslında alttan alta böyle bir yoklama var. İşe yarar bir şey mi sanat? Yaramasa ne olur, yarıyorsa nasıl yarıyor? Pek çok sanatçı bu sorular içinde yüzerek bir kıyıya vuruyor, sonra yine dalgalara kapılıyor.

**P.E:** Sanatın aslında bir şekilde yaşamımız içinde bazı anlara zoom yaptığını düşünüyorum. Zoom'ladığını ve kimi zaman da pause yaptığını. Bir şekilde o akıp giden şeyi bir an için durduruyor. Çünkü aslında sanatçının gerçekten hikâye olarak, kavram olarak çok temel bazı şeyleri var. Bin tane hikâyemiz yok. Ama benim gerçekten hiç bakmadığım bir yerden bakabilir yönetmen, zaten sanatın daveti de bu benim için. Olağan bir şeye benim bakmadığım, düşünmediğim açıdan bakma olanağını bana sunuyor, bakılan her ne ise onun öbür tarafına geçebilmem için o pause arasını, zamanını bana sunuyor. Bir durdurup öbür

tarafa geçmemi o aradan bakmamı ve ondan sonra devam etmemi. Bir şekilde sinemadan çıkıyoruz, sinemadan çıkan adam halinde ne kadar süre kalabiliyorsak kalıyoruz. Ama sonra hop hayatın içine dalıyoruz. Ama dalarken bize bir şey olmuş şekilde dalıyoruz. İşte tam da orada sanatın hayata müdahilliği var. Orada beni o şekilde sinemadan çıkardığı için ve yine aynı döngüye, hayata işime evime dönüyorum ama sanki bir şeyler oluyor bana. Yani hayatta, bende bir şey değişmiyor belki ama ara ara öyle bir pause olup bir şeye biraz daha yakından bakmak ya da farklı açıdan bakmaya yarıyor. O bir şey kendiniz oluyorsunuz aslında. Sanatın hayata en büyük katkısı bu. İşe yarıyorsa eğer, işe yaradığı en büyük nokta bence bu anları bize sunması.

**A.Ö:** Yol ve yolculuk filmlerinizde altını hep önemle çizdiğiniz kavramlar var. Genelde yolculuk özellikle son filminizde bu görüntü rejimiyle ve sinematografiyle de daha net karşımızda. Belki son söylediklerinizle de bağını kurarak sizin o tarafta yönetmen olarak, bizim bu tarafta seyirci olarak sanattaki yolculuklarımız, sizin filmlerinizde net vurgulanan yolculuklarımız hakkında ne düşünüyorsunuz.

**P.E:** Yolculuk, seferi olma hissi, duygusu bana iyi geliyor. Karakterlerinizi de kendinizi de özgürleştiren bir alan. Bazı sorumluluklarımızdan kısa bir süre için bile olsa muhaf olduğumuz bir süreç. Mesela seferi iken oruç tutma zorunluluğu bile yoktur. Benim için en büyük cazibesiyse insana aidiyetsiz hissetme şansını tanınması.

**A.Ö:** Yersiz yurtsuz olma hali.

**P.E:** Evet yersiz yurtsuzluğun da sinema için çok verimli bir alan olduğunu düşünüyorum o yüzden yolculukları çok seviyorum herhalde. Bu yolculuklarda çeşitli sığınma alanları yaratabiliyorsunuz. Yorulduğumuz, nefeslenmek istediğimiz anlarda kuleye ya da otogara sığıyoruz. Ama sonra tekrar devam edebiliyoruz. Ama yolculuğun sunduğu çeşitlilik ve yolcu olan insana kısa bir dönem için bile olsa verdiği özgürlük hissi beni heyecanlandırıyor. Görsel olarak da, sürekli akan değişen yol boyu cebimize ata ata gittiğimiz görüntüler onlara pause-zoom yapmasam bile o hızda aktığı için bir şekilde zihnimize bir yerlere oturuyor. Bambaşka bir filmde anımsayacağınız küçük bir detayda bir şey olarak. Yolculuğun bunlara da izin veren bir şey olduğunu düşünüyorum.

**A.Ö:** Biraz erkek karakterlerle ilgili konuşalım. Sanki zayıflatılmış karakterler var filmlerinizde. *11'e 10 Kala'*daki Ali. Ali'nin kendi yaşam standartlarını değiştirmek adına yaptığı yanlışlar, Mithat Bey'in takıntıları, *Gözetleme Kulesi'*nde Nihat'ın ailesinin yaptığı kazaya neden olmaktan kaynaklanan vicdan azapları ve en son Yavuz, Yavuz'un engelli hali. Erkekler neden biraz güçsüzler filmlerde? Bu benim yorumum ya da böyle bir çabanız var mı?

**S.Ö:** Aslında ben o kanaatte değilim.

**P.E:** Ben de hiç değilim. Bu katılmadığım, sizden farklı düşündüğüm bir nokta sanıyorum. Hele öyle bir çabam hiç yok. Öyle hissediliyorsa bunu sorgulamalıyım diye düşünüyorum. Çünkü hiçbir karakterimde bir kayırmaya gitmek istemem. Zaten iyiliği fazla ağır basıyorsa orada huzursuzlanabilirim. Bir şekilde bir karakterin hem iyi hem kötü hem deli hem akıllı



hem kadın hem erkek yanlarını, farklı durumlardaki tepkilerini, eylemlerini görebilmeliyiz diye düşünüyorum. Ayrıca ilk bakışta zayıflık olarak gördüğümüz şeylerin altından da bir takım güçlerin filizlendiğini söyleyebilirim. Ali'nin hayatını değiştirmesi için, Mithat Bey'in koleksiyonunun İstanbul Ansiklopedilerini satması. Yani ilk başta bakarsanız ne korkunç bir şey. Adamın en önem verdiği şeylerden birisi bu koleksiyon ve adam onu alıyor. İlk cümle ve ezcümle “ne kötü bir şey” oluyor. Ama aması var yani. Bu hiçbir şekilde yaptığını olumsuzlamak anlamında değil ama soru sormaya yönelten bir şey. Bir kere Ali'nin onu satmasına yönlendiren şeyleri düşünmek istiyorum. Yani Ali de hayattaki gücünü bir erkek, bir baba, bir insan olarak şehirde yaşamak zorunda olan bir insan olarak göstermek zorunda. Çocuğunu ve karısını insanca yaşatacağı bir mekâna sahip değil. Çocuğunu rutubetten dolayı astıma yakalandığı için köye yollamak zorunda olan bir adam. Burada hep işte o çelişkili sorulara gelmek istiyorum. Bunu satması kötü mü? Belki bunu sattığı için adam çocuğunu oraya getirecek. Kaldı ki yaptığının iyi bir şey olduğunu söylemek için söylemiyorum ama altında bir katmanın daha olduğunu, başka şeyleri sorgulattığını söylemek istiyorum. Şu açıdan da düşünebiliriz; Mithat Bey'e gerçekten kötülük mü yaptı ya da sadece kötülük mü yaptı? Mesela o son sahnede son cildi bıraktığı zaman şöyle bir duyguyla çıktım: Belki de Mithat Bey'e yol açtı. Bir şeyi bitirmek üzereydi Mithat Bey ve o cilt tamamlandığı zaman, yani 11. Cilt geldiği zaman o misyonu bitecekti. 11. Cildi bıraktı ona bütün aradığı da oydu zaten. Evet, şimdi belki Mithat Bey o satılan 10 cildi tamamlamaya geri dönecek. Ali belki de aynı zamanda Mithat Bey'e tekrar dışarı çıkmak için bir sebep de yarattı. Böyle de düşünebiliriz. Kötülükten iyilik doğar diyelim, iyilikten kötülük doğduğu gibi. Nihat'a gelecek olursak, Nihat'ın yaşadığı o kazayı bir kadın şoför olarak ben de yaşayabilirdim, o aracı ben sürsem ve benim çektiğim vicdan azabı ile Nihat'ın çektiği vicdan azabı çok farklı olmazdı açıkçası. Çocuğumun, eşimin, sevdiğim birinin kaybına sebep olan bir kazaya sebep olmak. Dolayısıyla o vicdan azabı onun zayıflığı değil, onun baş etmek zorunda olduğu bir duygu. Ayrıca Nihat'ın kuleye gitmeye karar vermesi de belli bir güç gerektiren bir karar. Nihat köyünde bir süre kalıp, yasını tamamlayıp kendine yeniden bir hayat kurabilirdi. Hiç kimse de bunu yargılamazdı ve hayat böyle de normal bir şekilde devam edebilirdi. Ama Nihat karakteri bu acısıyla yüzleşmeyi göze alarak, yani bir kaçış gibi de görünse de aslında kendinden kaçamayacağı bir yere gitmeyi seçiyor. Bu da benim için mesela o karakterim adına bir güç göstergesi, güçlü olduğuna dair bir şey çünkü o yüzleşmeyle tek başımıza, kendi kendimize kalmak oldukça zor bir şey. Yavuz karakterine gelirsek, onun yerinde bir kadın da olabilirdi. Kendi hayatına son verebilme yetkisine bile sahip olamamanın cinsiyetle pek bir alakası yok. Bir kadın karakter olsaydı bunu ister miydi sorusunu soracaksak bunu uzun uzun konuşabiliriz, düşünebiliriz. Kısa yoldan cevaplırsam “Evet düşünebilirdi.” Biz Yavuz karakterini gerçekten bunu kendi yapabilseydi, başkasını bu işe bulaştırmayacak bir adam olarak hayal ettik. Ama bunu filmde görmediğimiz için bilmiyoruz. Biz Yavuz'u o cümlesinde, o diyalogunda samimi olduğunu düşünerek yazdık. “Kendi kendime becerbilsem sizi bulaştırmazdım.” cümlesini. Biz de Yavuza inanarak yazdık. O yüzden karakterlerimde, ne erkek ne de kadın karakterlerimde özellikle bir zayıflığın ya da gücün altını çizmek ya da sadece o yönlerini göstermek gibi bir yaklaşımım yok. O zaman tek katmanlı bir karakter olur diye düşünür bundan uzak durmak isterim.

**S.Ö:** İntihar konseptiyle ilgili pek çok film ile karşılaşmaktayız. Abbas Kiarostami'nin *Kirazın Tadı*, yine keza *İçimdeki Deniz*. Bu felsefenin de fazlaca tartıştığı hususlardan biri, etik bir tercih diye de düşünebiliriz. Ya da başka nedenler dolayısıyla intihar edebilirsiniz. Fakat sizdeki intihar etme düşüncesi diğer filmlere göre biraz daha farklı. Yani her filmin kendine ait bir intihar konsepti var ve sizin anlatımlarınıza göre de aslında zayıflık dediğimiz şeyin-son derece güçlü sorular sormamıza yönelik ve yorum yapmamıza yol açabilecek özelliklere sahip olduğunuzu söylüyorsunuz. Tam modern sinemanın özelliklerinden birisi. İtalyan Yeni Gerçekçi Sinema'da da savrulan karakterleri görmekteyiz. Kahramanların olmadığını görmekteyiz, amatör insanların oynadığını görmekteyiz. İyinin ve kötünün ötesinde düşünmeye gayret ediyorsunuz. Dolayısıyla sizin hayata bakış açınızda etik bir pencere etik bir mesele de var. Şu ana kadar anlatımlarınızdan edindiğimize göre bunda deneyimlerinizin, edebiyat belki sosyoloji ya da belki başka disiplinlerin de etkisi var. Hayata bakışınıza, iyi ve kötünün ötesindeki kavrayışınıza dair neler söyleyebilirsiniz? Yani beslendiğiniz özel bir kaynak var mı? Ya da bu sizin sadece temaslarınız vasıtasıyla edindiğiniz bir fikir mi?

**P.E:** Ölümle ilgili yorumum üzerinden mi özellikle soruyorsunuz?

**S.Ö:** Evet.

**P.E:** Burada tabii ki; kendi ölümünü düşünmeyen bir varlık yoktur diye düşünüyorum. İçgüdüsel olarak da, felsefi olarak da, pragmatik olarak da herhalde en çok düşünülen, burun buruna geldiğimiz konu. Aslında şunu hep düşünmüşümdür: var olmamıza da aslında biz karar vermiyoruz, bari acaba ölümümüze mi karar versek gibi bir soru yokluyor insanı bazen, eyleme dök ya da dökme düşünmeye sevk eden bir soru. Madem bu dünyaya gelmeye ben karar veremiyorum... Ama o zaman da şu soru geliyor aklıma, yoksa orada da mı hırs yapıyoruz? Madem öyle işte böyle gibi.

**S.Ö:** Ömer Kavur'un *Karşılaşma* filminde Mafya liderinin söylediği sözü hatırlayalım "Bu hayatın beni almasına izin vermeyeceğim, kendimi öldüreceğim." diyordu.

**P.E:** İşte tam da "Madem öyle işte böyle." cümlesi... Tamam, biliyoruz, doğmak konusunda bana sunulan bir seçim yok. Kesinlikle bu mevzuya müdahil değilim. Bir kere doğduk, bunun iadesi yok, öyle ya da böyle yaşayacağız işte, bir zaman ve mekân sınırı içerisinde. Yaşarken de bize sunulmuş bazı özgürlükler ve kısıtlamalar var. Artık bir kere doğduktan, yaşadından sonra, işte o yaşam sırasında ne kadar kendi hayal ettiğiniz, kendi varlığınızla çok da fazla çatışmayacak şekilde bir hayat kurma özgürlüğüne ne kadar sahibiz? Ve bu özgürlük gittikçe azalır ve yok olursa o zaman böyle bir sona kendimiz karar verebilir miyiz veremez miyiz? Bunu sorgulamaya değer. Ama herkes yanıtı kendi biricik hayatı adına verebilir. Benim yanımda intihar bana ölümü çok fazla ciddiye almak gibi geliyor. Ama işte buradan oturduğum yerden afaki söyleyebileceğim bir şey. Ama şunu da anlayabiliyorum kolaylıkla. Bir insan ölmeyi yaşamaya yeğleyecek duruma gelebilir. O kadar çaba sarf ediyordur ki var olmak için, yaşamı sürdürmek için ve işin kötüsü bu çabanın o kadar fazla bilincindedir ki, bunu sürdürmekte hiçbir neden bulamayabilir. Tahayyül edilebilir ama o noktada olmadan anlaşılacak başkası adına konuşulamayacak temel konulardan biri.

Ölümü düşündüğüm zaman, ben eylem kısmını değil de ölüm kavramını düşünüyorum daha çok, yani yaşam kadar ölümü düşünüyorum. René Magritte'ın bir resmi vardır bilir misiniz? Kocaman bir tabut gibi bir taş yan yatırılmış, içinde kıvrılmış, ölü gibi uyuyan bir adam. Bu resmi yaptıktan bir süre sonra eleştirmenler ve onu takip edenler sormuşlar - o sırada biraz depresyondaymış René Magritte, bunlar efsaneler ama seviyoruz bu efsaneleri- " O dönem bu resmi yaparken çok mu ölümü düşünüyordunuz" diye sormuşlar. "Yoo, yaşamı düşündüğüm kadar." demiş. Hep aynı cümlede kullanılabilecekmiş gibi geliyor yaşam ve ölüm. Biz de bu filmde biraz öyle bir yerde durduk. Ölümü ancak yaşam üzerinden anlatabiliriz diye düşündük.

**A.Ö:** Gökhan Tiryaki ile ilgili olarak bir soru sormak istiyorum. Çünkü bu filminizde görüntü rejiminin ve sinematografinin daha belirgin bir şekilde öne çıktığını görüyoruz. Biz kendi konuşmalarımızda ve tartışmalarımızda, filmin özellikle görüntü rejiminin çok özenle çalışıldığı, üzerinde tek tek işlendiği çok belirgin. Tren sahneleri özellikle Leyla'nın yüzünün kullanımı, Gökhan Tiryaki'nin sizin son filminizdeki katkısı ve bu anlamda sinematografinizdeki farklılığı bizim öyle yorumladığımız farklılık. Katılır mısınız bilmiyorum bu katkıya dair ifadelerime. Bu bir işbirliği. Barış Bıçakçı, Gökhan Tiryaki üç koldan. Tabi sizin ağırlığınızda bir iş birliği söz konusu. Bu anlamda da bu beraber çalışma hali sinemamızda önemli mi, ne düşünüyorsunuz?

**P.E:** Sinema tam bir ekip işi. Bir film yapımı süresince sonuçta herkes yönetmenin hayalini realize etmeye çalışıyor evet, ama herkesin maharetleri ahenkli bir şekilde birleşince iyi bir film oluyor. Gökhan da kendi maharetini bu filme çok güzel aktardı. Hayal ettiğim dünyayı ve atmosferi peliküle güzel tercüme etti. Gözü, heyecanı, profesyonelliği, teknik bilgisi, yeşil ekranda çekme deneyimi filme önemli şeyler katmıştır. Birlikte geçirdiğimiz ön çalışma süreci çok uzun olmasa da bir dil birliği yakalayabildik. Bu çok önemli. Gökhan'la birlikte çalışmaya başlamadan önce uzun bir ön çalışma süreci geçirmiştik. Tren gibi meşakkatli bir çekim mekânında çalışacağımız için pek çok planın önceden çok iyi hazırlanması gerekiyordu. Aksine ne vakit ne para yeter. Senaryo aşamasından itibaren yaptığım pek çok tren yolculuğunda benim çektiklerim dışında yapım ekibi de bana saatlerce trenden kaydedilmiş yol görüntüleri getirdi. Günlerce onları izledim. Rotayı, mekânları seçtim. Hangi sahnede tren penceresinin arkasında ne görüneceğini çok net belirledim, işte o ön çekimleri izleme sayesinde. Trenin içerisinde geçen sahneye en uygun olacağını düşündüğüm arka planları ve ana dış görüntüleri seçtim. Filmi Gökhan'ın önerisiyle yeşilde çekmeye karar vermeden önce hareketli trende reel olarak çekmeyi düşünüyordum ki bu çok zor olacaktı, sonuç asla böyle olmazdı. Yansımaların bu kadar ağırlıklı kullanıldığı bir filmde ışığın kontrollü çok önemliydi. Haydarpaşa'da duran trenlerde iç çekimleri yaparken içerinin ışığını ön çekimlerden seçtiğim görüntüleri laptopla izleyerek, ona göre hazırlıyorduk. Yani şu an böyle bir yerden geçeceğiz, burada böyle böyle ışıklar var. Şu renk ışıklar olacak diye belirledik ve o ışıkları içeri yansıtılar. Çekimlerin sonunda da trene binip o belirlediğimiz rotada belirlediğimiz mekânları, yolları, görüntüleri ve fazlasını çekip yeşilde yerleştirdik. Biraz zaman alan detaylı bir çalışmaydı. Ama gerçekten çok iyi bir ekip çalışması oldu. Aynı zamanda sette post prodüksiyonumuzun başında olan Kerem Kurtoğlu hep yanımızdaydı. O da büyük bir

güvendi tabi ki. Çünkü ileride yaşayabileceğimiz sıkıntıları önceden uyarıyordu, çekimlerimizi biraz da ona göre planlıyorduk.

**S.Ö:** İzninizle son soruyu ben soracağım. Bütün yönetmenlerimize aynı soruyu sormaktayız. SineFilozofi Dergisi hakkında ne düşünüyorsunuz?

**P.E:** Film bittikten sonra kendi filmimizi anlatmamız bizler için çok yabancılaştırıcı bir süreç. İşin doğasına aykırı bence. Zorlayıcı, yapay bir şey. Ama sizler felsefeyle sinemayı bir çatı altında buluşturup pek çok farklı bakış ve yorum sunup yazıyorsunuz. Hatta kimi zaman yönetmene de hiç bakmadığı, düşünmediği noktalara gidip filme bambaşka bir yerden bakma olanağı da sunabiliyorsunuz. Dolayısıyla bu dergide filmler üzerinden yaptığınız ve okuyuculara sunduğunuz yolculuğu önemli buluyorum. Film benim için izleyiciyle paylaşıldığı andan itibaren seyircinin kendi hayal ve gerçek dünyasına teslim edilmiştir artık. Siz de o noktadan itibaren bir seyirci olarak, akademisyen olarak, hayatı ve insanı anlamaya kafa yoran insanlar olarak filmi teslim alıp kendi dilinizle, kendi dünyanızdan, benden farklı açılara geçip yorumluyorsunuz, bu da çok önemli bir katman ve zenginlik o filmi yapan için. Film göz göze gelmeyen ve gelmeyecek olan yaratıcısıyla onu alıp kendi dünyasına taşıyan seyircisi arasında karşılıklı iletişim. SineFilozofi de bu iletişimin yolunu açan, soruları çoğaltan, yorumlayan bir dergi gördüğüm kadarıyla. Umarım devam eder, uzun ömürler diyorum.

**A.Ö:** Bir şekilde buluşmak gerekiyor. Hep söylediğimiz şey, sizin, bizim ve akademinin bu alanda çalışan herkesin buluşması önemli. Çok teşekkür ediyoruz.

**P.E:** Ben teşekkür ederim.



### Interview With Pelin Esmer\*<sup>1</sup>

**Aydan Özsoy (A.Ö.):** Hello. We, are together again for one of our regular *SineFilozofi* director interviews. We, the team of *SineFilozofi*, are with Pelin Esmer on this meaningful day, October 29<sup>2</sup>. There's rain in Ankara, yet we will conduct a beautiful interview. We are at Büyüdü Fener (Magic Lantern Film Theatre). This is a very important place for us. It is a place where we talk about cinema, watch films and teach. Let's take this opportunity to thank all the cinema workers. Welcome, my dear director Pelin Esmer. Welcome to Ankara as well. There are two screenings of your film today: at 4 o'clock and in the evening, there will be a meeting with the audiences.

**Pelin Esmer (P.E.):** Yes, Yigit and I will be here.

**A.Ö.:** You will be together. Very nice. Let's begin then. Dear Professor Serdar Öztürk, let's start with you to talk about the film.

**Serdar Öztürk (S.Ö.):** *SineFilozofi* regards cinema as philosophy made with images. In our opinion, cinematography in your films rather noticeably produces philosophy when it comes

---

\* The video of the interview is accessible from the link below:

[https://www.youtube.com/watch?v=a-hmuUNPseU&list=UUA00De0KhjIMgYkyxo\\_POoA](https://www.youtube.com/watch?v=a-hmuUNPseU&list=UUA00De0KhjIMgYkyxo_POoA)

<sup>1</sup> This interview has been translated into English by Özlem Atar and proofread by Serdar Öztürk from the edited transcription reviewed by Pelin Esmer.

<sup>2</sup> October 29 Republic Day marks the creation of the Turkish Republic in 1923, and it is celebrated as a national holiday in Turkey.

to the texture of images, rhythm, sound, and music. If I may say so, what Alfred Hitchcock calls writing with a camera is dominant in your films. Therefore, we are curious about the sources -- sociology, literature, philosophy or other fields of art-- you draw on while making these films.

**P.E.:** A lot of things, but the first three I can think of are literature, cinema, and music. Also, life itself, life I live and strive to understand. These are the things that encourage me to think, to dream and to construct a world in a film. Literature is very provocative. There is an advantage of being exposed to words only, not seeing visuals, while reading. It leaves the mind more open to imagine. You can set out on a journey more freely. Music is like that, too. However, I guess the impact of music and sounds is more direct, both physically and emotionally. Music is one of the fields of art that affect our mood the most easily and directly. When it comes to cinema, if you really have been engrossed in the constructed world while watching a film, it is hard to get out of that world without taking something along. In short, I suppose what is read, watched, experienced, and heard all get imprinted on our minds over time, and they motivate us to act.

**A.Ö.:** In your films, particularly in *İşe Yarar Bir Şey* (*Something Useful*, 2017), we usually see characters that have retreated to safe spaces. I mean you seem to have characters that have virtually confined themselves to safe places while they are confronting social reality and social conditions. They nourish from those places, and then come out again, due to some conditions, in order to face those social realities. Should we remember your films, our personal view is that Mithat in *11'e 10 Kala* (*10 to 11*, 2009) takes shelter in his flat, Nihat in *Gözetleme Kulesi* (*Watchtower*, 2012) takes refuge in a fire lookout tower and the poet Leyla in *İşe Yarar Bişey* finds safety on a train. It looks as if she is observing life from the train window, and yet she seems to have confined herself to that safe space of the train. These are, of course, our personal views. Is life so? I mean is there a paradox of having a safe place and always having to confront the social reality from there? Is there a safe place?

**P.E.:** Of course there is not a space which is hundred percent safe in life. And in fact, it is good that such a place does not exist. Why need art then? For me, art can flourish better in in-between spaces, at moments and places of transition, through paradoxes and conflicts. I am interested in characters that occasionally totally immerse themselves in life and even intervene in it, and, at times, can never be part of it. I do not get excited when the characters are not part of life, by those who live in their own world only. I am interested in the ones that can survive in the two areas. Surely, in film, you can depict a character that lives in his or her own world whether or not this character has a real-life counterpart. However, I do not see it as a suitable atmosphere to tell a story because it does not include any conflicts, interactions, collisions or influences. I love to tell a story even though we forget that story in the end. Therefore, I can easily say that I am trying to create moments and places where my characters can go when they get tired of the conflicts of life, and so that, at these moments, we too can catch our breath and be alone. And these places are shelters, stations, towers or their homes, where they feel safe. And yet I would also like to see the characters while they are struggling in life, interacting with others, while something is happening to them or while they are doing something to

others after they have taken some rest. I believe that only then they become a whole. Life always forces one to make choices, take decisions and face conflicts. Conflicts can sometimes be very exhausting and weary. In life, one needs to take a decision, and yet we cannot always take that decision so easily. Yet there is serious pressure to do so, too. Real life demands that we must be consistent. The moment we become tired of these conflicts, we try to get ourselves to a secure place where we feel safer, are less likely to be questioned and judged. Yet those safe corners are not very safe since there is no communication. Your immune system may fail as you have no interaction with people. Therefore, perhaps those journeys are not solely forced comings and goings. No matter how dangerous you may view it to be, there are some comforts belonging to that place brings to you. There is the need to relax and to receive approval. Therefore, I try to imagine the characters I write with their comings and goings.

**S.Ö.:** What you have said reminds me of Nietzsche'nin *eternal recurrence*. After all, we are in a cyclical life. There are characters. The characters are thrown into life. There are structures that determine us, and what we call agency, too, has relative autonomy in those structures. There are no characters that can determine everything and are in the saddle. There is cyclical life and the characters in this cyclical life. When we watch your films, we observe that especially Mithat in *11'e 10 Kala* has a social circle, and that he is a character who wishes to exist within this social circle and continue to work as a collector. When we look at *Gözetleme Kulesi*, we see that the female character cannot determine everything that happens to her, and even that she has been forced to get involved in an incestuous relationship by the conditions beyond her control. What contribution can art, philosophy, and literature – the fields in which you are interested – make to our understanding or transformation of this cyclical life?

**P.E.:** I think that art, philosophy and literature can help a person exist in this cycle without losing himself in life, be aware of himself rather than trying to overcome this cycle issue because, on the one hand, that cycle looks very annoying as well. It looks as if nothing is going to change. It may sound as if a word of hopelessness. However, that nothing changes, and that things keep coming back sometimes give you great comfort and confidence because there is the feeling that "I am experiencing situations that I am having difficulty in coping with at the moment, but I know the point I will reach at the end." Here, knowing this, knowing that certain things will not change, no matter how annoying they are, is actually something we secretly need. Therefore, I do not think that art is in pursuit of annihilation or destruction of that cycle. In contrast, it is what helps us to realize the moment we are at, that place, our perspective at that moment, and most of all, our own being because art is something that makes us ask questions, and somehow it is a space where it is more difficult for a person to escape from himself. Nevertheless, it is not a judgmental area. Art does not try to teach anyone. It does not offer a text of better life style, but I think that art helps a person to really look at himself, to know himself and to raise his self-awareness. Also, if we really think about that circle, art is something that reminds us the journey rather than the destination because we actually know where we will arrive. Therefore, I think art is something that keeps a spotlight on what we go through rather than the excitement of the destination. Forugh Farrokhzad says, "The bird may die / Keep the flight in mind." Such a line of poetry intervenes in my life greatly. It provokes

me. It makes me stop, look at the bird for a moment, think, and feel. Here, within this cycle, this is the most important light art offers me.

**A.Ö.:** Well, let's continue with art. We observe, particularly in *İşe Yarar Bir Şey*, that your film gets closer to poetry, art and especially poetic cinema language. There is a female poet character, Leyla. We witness that she discusses art with Yavuz in the second half of the film. We also seem to get an idea about your proximity to art through the characters. What do you think about the relationship of your last film to poetry and the effort to establish poetic film language? We think it has become different from your previous two films.

**P.E.:** Yes, I agree.

**A.Ö.:** We think that your cooperation with Barış Bıçakçı must also have been influential in this. What kind of cooperation is this? And what can you say about your relation to poetic cinema, about your film's shift to that end?

**P.E.:** Of course there are advantages of having written together. Above all, the excitement of the fact that it was a very new experience for me to write with someone else must have contributed. There is also a fertile ground brought by playing the devil's advocate with someone you encounter while you are playing devil's advocate by yourself. Yes, I also see this film differently from my other films. Of course I cannot look at it from outside and interpret it like you do, but when I evaluate it reflecting upon my experiences and the questions I ask, I can say these: We wrote the scenario at a time when I wanted to tell a story without looking for and finding a counterpart in real life, when I needed to get free from the rush or worry of reality, when I needed to live a different experience than the feeling of realism I was familiar with. We brought together people who would not really come together. They will probably come together only in this film. This was actually an element that helped us to think more like poetry, providing us with a space of freedom from the very beginning. It meant envisaging. Maybe it was a little easier to put ourselves the characters' shoes in my other films. Maybe it was easier to compose by putting myself in their shoes while writing. Whereas we could have written something with reference to my own experiences or observations, there was no experience or observation that we could refer to here. This was because the things the three characters have experienced are things that have never happened or will happen to us. So I can say that since this specific area reinforces my real question, my question of realism, it has have shifted towards poetry. It is more like poetry than prose. I have said it somewhere before. Words that we are not so accustomed to see side by side can come side by side in a poem, but if we see them in prose, we soon think it is irrational, we find it strange, and therefore, separate them. We were not uncomfortable with this union here, and rather we wanted to take this journey. This was the main difference for me. I guess I was on the verge of and in need of this. Creating a poet character, therefore, might not have been a coincidence. I thought doing that could help.

**S.Ö.:** If I should express my own personal opinion, you are not breaking much away from reality in your last film. We are faced with a filmic reality. You get the material from real life,



and process it. Realism has many different dimensions, but what we call filmic reality imposes itself. When I say imposes, I do not mean it forcibly imposes. There is certain flexibility, comings and goings to the poetic world. But from wherever you look, cinematographically, there is a relation to realism. Particularly, the camera's observation of the meal scene in the last 15 minutes of *İşe Yarar Bir Şey* just like a documentary film maker does, and the main character Leyla's acting like a sociological *flaneuse*. In this context, I am curious about your approach to realism or reality. I'd like to find out what the thing we call reality or realism mean to Pelin Esmer.

**P.E.:** I interpret reality in cinema through the realism of what we see from the moment when the story of a film is projected on the screen. In fact, I think that what we are not accustomed to, what we do not find quite realistic is presented in such a way by the virtue of the director's dexterity, or in a book by the author, that we become familiar with its realism, take it as a reality, and question the concept of reality using its criteria for reality. Let's take Cortázar, whom we talked about in the film as well. You know Cortázar presents something quite fantastic as if it were something every day, as if it were banal. After entering that world, you do not ask the question, "Oh, is that true?" The question is whether or not we enter the world whose creator has presented us with. I think that the audiences evaluate that world's reality after entering that place.

**A.Ö:** Relevant to this reality, especially the train is an important place in your last film. But in your films, just as you have mentioned a moment ago, places are meeting points where characters that seem unlikely to come together. In a way, the places are gathering points for the characters that sway from one side to another. The train in your last film, the tower in *Gözetleme Kulesi* and Mithat's apartment in *11'e 10 Kala*. But the train in your last film is very interesting for us. To shoot a film there, to make two female characters meet there. Do the stories issue from place, or do you construct the setting together with the story? What do you think of your films' relation to setting? We thought that those settings had a lot of impact on the construction of reality.

**P.E:** The place is a component I really care about while writing. Sometimes, you can even imagine a character through a place. When I pass by a place, I get so fascinated with that place that it may become the starting point of the world I will build. A place can come to you with many stories. You can imagine a character for that place and place him or her there. It is because the place has a story, a language, something it tells. What it reminds you may be a situation or a character. If I look at the lookout tower and Mithat's home in particular, it is true that from the very beginning, I saw these places as characters, too. I saw those places as our characters' safe areas just like the intermediary stations where they take shelter. It is not even an intermediary station for Mithat. It is a whole world. But if we think about Nihat, the tower is a kind of shelter. It is a place with a function. It is a place for self-healing. It is just like a cat trying to cure his wound by licking it or finding a nook to give birth. The effect of the place in that film is different from its effect in this film because the place was like a character there. The tower in *Gözetleme Kulesi* is different from many places we know. It is far away from everything. It is sheltered but dangerous. The tower has a story of its own. In fact, when we

tell people about a tower, the tower instantly evokes a variety of concepts like solitude, fear, loneliness. The train had a function that served our story and characters beyond these associations. The train is uniquely suited to a scenario where inner voice is used, where there are constant comings and goings between the inner world and the outer world of our main characters, in a scenario which goes between the inside and the outside. You can build a huge world in this vehicle. It's a very convenient means of transportation to do this. But at the same time, as the train moves, you can also watch the world flowing constantly outside the window. A slow train was the most suitable vehicle through which these two would come together on the same square. I could not have shot this on a high speed train because even though the images that flowed outside the window were not the main characters of our story, they enabled us to reach the next station by getting themselves imprinted somewhere on our mind. The train goes virtually through the houses it goes by. A bus does not go so close to people. But you can go on your journey with little image that you put on a corner of your mind of the man, child and woman in a house even if the train does not stop. By joining all of these, you arrive at a station. Therefore, this movement was important for this scenario both because train is a place where you can combine the inner and outer worlds on the same scene and also it enables the cycle, that continuity you have mentioned. It is also very functional in terms of our characters. It was a very convenient vehicle for Canan. She goes on a very difficult assignment. Although she has to arrive at the place she is going on time, she also needs that delayed time no matter whether she likes it or not. She occasionally needs to run away. She cannot make it on a bus journey. The train is a vehicle that offers a lot of space. You can go to the restaurant car. You sit there for some time. If you get tired of people's questions, you can get up and walk to the corridor. If you want to hide better, you can go to your compartment. The train was important for me because it offered me the opportunity to tell the stories of the characters inside the vehicle, and it also allowed me to see the world inside and outside on its wide windows at same time.

**S.Ö:** Let's move on to sound from place. In my opinion, one of the most neglected elements of Turkish cinema is sound. But when we look at your films, we see that sound has special importance. Say Mithat's radio talk or the sound of the cello in your last film, Leyla's inner voices, some unintelligible echoes whose source we cannot decide, and for example, hearing our own voice in a phone call. You never, for example, let us hear Hüseyin's voice. But our inner voice imagines Hüseyin. That sound opens up a time and space of its own. Why do you attach so much importance and value to sound?

**P.E:** I give importance and value to sound exactly for the reason you have just mentioned. It is an element that helps us imagine the character of Hüseyin, who we never see. Sound has such power. Actually, we can go to another place, to a dream by looking at an image too, but it has a limit because there is something we see, something our brain perceives and writes. There is something shown to us. Sound is completely open to imagination. This is like the difference between reading a book and watching a film. Since you do not see the world created in a book, reading allows more imagination. I draw an analogy between the use of sound in cinema and reading. Sound has the power to arouse an emotion, evoke a feeling, revive a memory, and

leave a trace. That is why I work very hard on sound. I try to think about sound design while writing. Of course we take a lot of time in sound design and add new sounds. I also take great care of recording external sounds outside the dialogue while shooting. Sometimes, there is a sound coming from somewhere when we are shooting, and we may stop the recording and record that sound because I will not find that sound again, and that sound can obviously create a feeling. It is saying something now that it has made us take a break. It can even change the feelings of that scene and even affect the actor's acting. Indeed, like mimics and dialogues, sound is a very important element in telling a story and for being able to express an emotion.

**A.Ö:** So, can a fourth wall be broken? Do we have the chance to break the wall with sound, rather than with image? Let me put it differently. Does playing with sound have an experimental role for you, maybe nourishing your experimental streak as well?

**P.E:** Of course. Really, I think that a film is "naked" before the sound design is done. With the inclusion of the sound component in the assembly, we test whether the film changes during design and mix. During montage, I play with image editing by trying out some sounds. More often than not sound determines where and when I cut. When creating an atmosphere, for example, the stories ... I was going to talk about the stories just moment ago. You asked something like "the importance of the story" somewhere. Like sound and place, the importance of the story is something that arises from visual images I will not forget. I forget the story. I cannot remember the story of a film I liked very much, but I need that story so much that thanks to the story itself what the story really was does not really matter. After all, there are four or five stories that we revolve around in life. But, thanks to that story, I can get into the world that film has created and get engrossed in the effects the sound created. For example, I do not forget children's voices in Éric Rohmer's *A Summer's Tale* (1996), but I forget the story, or I remember the old lady who goes slowly to a waste container every day in Krzysztof Kieślowski's film. I do not forget this image. I think there lies the artist's talent. After somehow absorbing you and having invited you into that world, it lets you have your own personal experience in that world, in that atmosphere. Here, sound, no less important than image, is an element that helps us to get ourselves into that world and get engrossed in it.

**S.Ö:** I'd like to ask a general question related to what you have said as it reminds me of something else. Bergson, a philosopher, tells us that we look at life through our practical knowledge. That was what I remembered when I heard the title of your film, *İşe Yarar Bir Şey*. We already look at life as something useful. I guess we need the help of art to get away from this and to make a difference. The stories you tell us aesthetically open a space to us. The stories we hear are artistic performances themselves. You said a moment ago, "Everything has a story." It is like what Nietzsche said, "Let's design life as art." It will be a general comment, but you stand close to the understanding of designing life as art as a director.

**P.E:** It's a huge compliment and a really heavy mission. Really, the issue of being useful is something that occupies the minds of many artists since the function of art has no time or place. A lawyer can save you from a jail, a doctor can return you to life with a heart transplant, a miner can help you get warm with the coal he extracts from a mine. As long as the impact is

not very direct or tangible, there is always some questioning as to what we produce. Is art something useful? What happens if it is useless? What happens if it is useful? If it is useful, how? Many artists wade through these questions and wash up on shore only to get washed away in waves.

I think that art actually zooms in on some moments in our lives, and that it zooms in and sometimes pauses. In a way, it stops what is flying by for a moment because the artist actually has some very basic things as a concept and as a story. We do not have a thousand stories, but a director can look at it from a place I have never really looked from, and actually I think this is what is enticing about art. It offers me the opportunity to look at it from a perspective or thinking I have never used. It provides me with a pause, some time to move beyond whatever is being looked at. It enables me to stop it, reach beyond, look at it from the other side and then to continue. We come out of the film theatre in a certain way. We stay in this man's shoes as long as we can stay. But then, we dive into life. But as we dive as, we dive as a changed person. This is where art intervenes in life as has taken me out of the cinema theatre in that particular situation. And I return to life, to my work, to my home, but it seems that something has happened to me. So, maybe nothing changes in life or in me, but sometimes it serves as a pause, and helps me to take a closer look at things or look at them from a different angle. You become that something. This is the greatest contribution of art to life. If it is working, I think that it presents these moments to us must the biggest thing.

**A.Ö:** The concepts of road and journey are the concepts you always underline in your films. In general, the journey is particularly clear in your last film, with the image regime and cinematography. And perhaps related to what you have just said, and considering your journeys as a director on that side and ours as audiences on this side, what do you think of the voyages highlighted in your films?

**P.E:** The journey, the feeling of being on journey, makes me feel good. It is an area that frees both the characters and me. It is period during which we are exempt from some of our responsibilities even if for a short time. For example, there is even no obligation to fast when travelling. For me, the greatest attraction is the chance to feel a sense of non-belonging to anywhere.

**A.Ö:** The state of being out of place.

**P.E:** Yes, I also think that being out of place is a very productive area for cinema. I guess that's the reason I love journeys so much. On these journeys, you can create various shelter areas. When we are tired, and when we want to catch our breath, we take refuge in a tower or a bus terminal. But then we can go on again. But the diversity that the journey offers, and the sense of freedom it gives to the passenger, even if for a short period of time, excites me. Visually, the images that we pocket throughout our continuously flowing and changing road journey sit somewhere on our minds even if we do not zoom on them. As something in the small detail I will remember in a completely different film. I think that the journey is something that also allows them.

**A.Ö.:** Let's talk some about the male characters. I think you have male weakened male characters in your films. Let's take Ali and Mithat in "11'e 10 kala". The mistakes Ali makes in the name of changing his own standard of living, Mithat's obsessions, In *Gözetleme Kulesi*, Nihat's guilty conscience since he causes the accident in which his wife and son die, and lastly, Yavuz, and his disability. Why are men a bit weak in your films? Is this only my opinion or do you have such a purpose?

**S.Ö.:** Actually, I'm not of that opinion.

**P.E.:** Me neither. I guess this is a point on which I do not agree with you. Actually, I think differently from you. I don't try to do such a thing at all. I think if it feels like that, I should question it because I do not want to favour any one of characters over others. I can get nervous when goodness outweighs in one. In a way, I think that we should be able to see the good and the bad, the crazy and the wise, the male and female, the actions and the reactions in different situations in one character. I can also say that a number of powers may sprout under what we see as weaknesses at the first glance. One example is Ali's selling of Istanbul encyclopaedias from Mithat's collection in order to change his life. So if you look at it, at first, it is a terrible thing. This collection is one of the things that Mithat cares about most and Ali steals it. The first sentence and the summary [*sic*] is "what a bad thing." Nonetheless, there is "but." This in no way means that you affirm what Ali does, but it is something that leads you to ask questions. I want to think of the things that once led Ali to sell those encyclopaedias. Ali has to wield his power as a man, as a father, as a human being who has to live in the city. He does not own a place to have his child and his wife live humanly. He is a man who had to send his child back to his village as she developed asthma because of the dampness in his janitor's flat in the basement. I always want reach those conflicting questions here. Is it bad for Ali to sell them? Maybe the man will bring his kid there on account of selling them. I do not say that what he does is good, but I want to tell you that there is another layer underneath, that you should question other things. We can also think like this: Did he really do evil to Mithat, or just evil? Let's take the last scene, when he leaves the last volume. I got out of the film theatre feeling like this: Maybe he prompted Mithat to do something. Mithat was about to finish something and if that volume had been completed, that is, when the eleventh volume had come, that mission would have ended. He left Mithat the eleventh volume. It was what Mithat had been looking for. Yes, maybe now Mithat will begin to look for the other ten volumes Ali sold. Maybe, Ali created a reason for Mithat to go out again. We can think like that. Let's say goodness may arise from evil, just as evil may arise from goodness. When I think of Nihat, as a woman driver, I could have had the accident that Nihat had experienced. If I had been using that vehicle, I would not have felt any less guilty than Nihat. We are talking about causing an accident that results in the loss of my child, my wife, someone I love. Therefore, that guilty conscience is not a weakness of his conscience, it is a feeling that he has to cope. Besides, Nihat's decision to go to the tower is a decision that requires a certain amount of power. He could have stayed in the village for a while, completed his mourning and made a life for himself there again. No one would have judged it and life could have gone on like this. Yet Nihat chooses to face his suffering. That is to say, though it looks like an escape, he chooses to

go to somewhere where he can never escape from himself. To me, that is a sign of strength. It is something related to being strong because it is very difficult for us to stand this confrontation, to stay on our own. When it comes to the character of Yavuz, there could be a woman in his place. There is not much to do with gender when you cannot even have the power to put an end to your own life. If we ask the question, "If it were a female character, would she want it?" we can talk about it for a long time. If I answer it in a short way, "Yes, she could think". We really imagined Yavuz as a man who would not let anyone else into it if he could. But, as we do not see this in the film, we do not know it. We wrote Yavuz thinking that he was sincere in his opinion and in his words when he said, "I would not pull you into this I could do it myself." We also wrote the character believing in him. All I can say is that I do not have a particular goal to highlight a weakness or to show only those aspects in my characters be they male or female. Thinking that he would be a one- dimensional character if I did that, I prefer to stay away from doing it.

**S.Ö.:** We encounter many films related to the concept of suicide. Abbas Kiarostami's *A Taste of Cherry* (1997), and again *The Sea Inside* (2004)<sup>3</sup>. This is one of the topics philosophy has discussed much. We can think of suicide as an ethical choice. Or you can commit suicide for other reasons. But the idea of suicide in your films is slightly different than it is in other films. I mean each film has its own concept of suicide, and according to what you have told us, you maintain that what we call weakness actually leads us to ask very powerful questions, and that has features which can lead us to make comments. This is exactly one of the hallmarks of modern film. We see characters that are dispersed in the Italian New Realistic cinema. We see that there are no heroes, we see amateur people acting. You strive to think beyond good and evil. So there is an ethical window, an ethical concern in your view of life. So far, in keeping with what we understand from your narrative, your experiences, literature, maybe sociology, or perhaps other disciplines, have an effect on this. What can you say about your view of life, your understanding of beyond good and the evil? So is there any special source you draw upon? Or is this just an idea you get through your contacts?

**P.Ö.:** Are you especially asking about the comment I made about death?

**S.Ö.:** Yes.

**P.E:** Here, of course I do not think there is a being who does not think of his own death. It is the subject that is -- instinctively, philosophically, and pragmatically -- probably the most considered. It is a topic we often come face to face. Actually, I have always thought this: We do not, in fact, decide on our existence. Then, the question, "Should we take the decision concerning our death?" sometimes springs to my mind. Whether you put into practice or not, it is a question that prompts one to think. Now that I cannot decide if I should come to this world, ... But then the question "Do we harbour extreme ambition there, too?" arises. Two play at that game.

---

<sup>3</sup> Directed by Alejandro Amenábar.

**S.Ö:** Let's remember the word the mafia leader spoke in Omer Kavur's *The Encounter* (2003). He said, "I will not allow this life to take me, I will kill myself."

**P.E:** It is precisely "if it is so ..." Okay, you know, I do not make the choice to be born. Certainly, I am not involved in this issue. Once we are born, there is no return. We will live in one way or another, within a time and space limit. There are some freedoms and restrictions presented to us in life. Once we are born, have lived, ... Now, how much freedom do we have to live a life in a way that does not conflict too much with our own being, or what we dream for ourselves? And if this freedom diminishes and disappears, then can we or not decide to make such an end our lives? It's worth questioning. But everyone can give the answer in the name of their unique life. In my response, suicide seems to take death too seriously. But this is what I can say from where I sit. But I can easily understand that person can come to a situation in which they prefer death to life. He may be making too much effort to survive, to continue life, and worst of all, he is so aware of this effort that he may find no reason to continue this. It can be imagined, but it is one of the basic issues that cannot be spoken on behalf of someone. You cannot understand it unless you are at that point. When I think of death, I think more of the concept of death, not the action. I think of death as much as I think of life. Do you know the picture by René Magritte? It shows a stone like a huge coffin lying on one side. Inside it there is a man curled up sleeping like a dead man. After he made this drawing, critics and his followers asked, "Were you thinking a lot of death while making this picture?" since René Magritte, who was a little depressed at the time -- these are myths, but we love these myths. He said, "Nope, I did as much as I thought of life." It seems that life and death can always be used in the same sentence. We stood at a similar place in this film. We thought that we could only describe death through life.

**A.Ö:** I'd like to ask a question about Gökhan Tiryaki because we see that the image regime and cinematography are more prominent in this film. We have observed that particularly the image regime has been studied with great care and processed one by one in the film. The scenes of the train, especially the use of Leyla's face, the contribution of Gökhan Tiryaki in your last film, and related to that, the difference in your cinematography. I do not know if you will agree with my statements about this contribution. It is collaboration. Barış Bıçakçı, Gökhan Tiryaki and Pelin Esmer working together. Of course, equal contribution is beside the point in this business association. In this sense, is collaboration important in our cinema? What can you say about the importance of collaboration in our cinema?

**P.E.:** Cinema is team work. Eventually everyone is trying to realize the director's dream during film production. A good film is done when everyone's talents come together harmoniously. Gökhan utilized his talents in this film very beautifully. He translated the world and the atmosphere I had imagined onto the screen nicely. His eye, his excitement, professionalism, technical knowledge, experience in shooting on green screen have contributed much to the film. Although the preliminary work stage we spent together was not very long, we could speak a shared language. This is really important. Before I started working with Gökhan, I had a long preliminary work process. Many plans had to be made very well in advance as we would be working in a harsh shooting environment as a train. Otherwise, there would be

neither enough time nor money. Apart from the footages I made on my many train journeys from the scriptwriting stage on, the production team have also brought me hours of recorded road images shot from the train. I watched them for days. I determined the route and locations. I decided on what would appear beyond the train window at each scene thanks to viewing of those preliminary footages. I chose the background scenes that I thought would be most suitable for the scene in the train and the main exterior pictures. Before I decided to shoot on the green screen upon Gökhan's good advice, I had thought of shooting the film on a moving train, which would have been very difficult. The result would never have been like this. It was very important that the light was controlled in the film, where the reflections were so heavily used. We prepared the indoor front lights by watching the images I picked from the preliminary shots on a laptop while shooting in the trains at Haydarpaşa Train Station. We determined which lights there would be and they reflected those lights in. At the end of the shooting, we took the train and shoot the places, roads, images and more we had determined and placed it on the green. It was detailed work that took some time, but it was really good teamwork. At the same time, Kerem Kurtoğlu, who was responsible for post-production, was always with us at the set. This offered me a great feeling of security because he warned us ahead of time about the problems we might have had later and we planned our shoots accordingly.

**S.Ö:** With your permission, I will ask the last question. We ask all directors the same question. What do you think about *Sinefilozofi*?

**P.E:** It is a very alienating process for us to tell about our own film after the film making is over. I think it is contrary to the nature of the work. It's challenging and artificial. However, by bringing philosophy and cinema under one roof, you write and present many different views and interpretations. As a matter of fact, you can sometimes offer the director the opportunity to look at the film from a completely different place, from a point where he or she does not look, does not think. Therefore, I find the journey that you take through films and offer readers in this journal important. For me, from the moment the film has been shared with the audiences, it has now been surrendered to the viewer's own imagination and real world. And you, from that point on, as an audience, as an academician, as people who take on the meaning of life and humanity, take the film and interpret it through your own language, your own world and from different angles, which is a very important layer and richness for that film. A film is the communication between its audience, who takes it and carries it to his own world, and its creator, who never meets or will never meet this audience. As I see it, *Sinefilozofi* is a journal that opens up the path for this communication, multiplies and interprets the questions. I hope it lives long.

**A.Ö:** Somehow we need to meet. The thing we always say is that it is important that you and the academy, and everybody who works in this field must meet. Thank you very much.

**P.E.:** My Pleasure.





# sineFİLOZOFİ

HAYATI SİNEMAYLA KAVRAMAK İSTEYENLERİN HAKEMLİ E-DERGİSİ

4. SAYIDA NELER VAR

## MAKALELER

Yeni Türk Sineması'nın Minör Temaları:  
"Gözetleme Kulesi"

Walter Benjamin'de Tipler, İmge ve Deneyim

Dijital Sinema Teorisi Üzerine:  
Akışkan Sinema ve Akışkan Sinema Teorisi

Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak  
Sarmaşık Filminin Rizomatik Yapısı

Hayvan-Oluş'tan Makine-Oluş'a King Kong

The Ashes of Pasolini

## DEĞİNİ

Görüntü Yönetmeni Özgür Eken ile Röportaj

'Körfez' Üzerine

Sarı Sıcak Filminin Yönetmeni  
Fikret Reyhan ile Söyleşi

## KİTAP İNCELEMELERİ

Natan Jun, Foucault ve Deleuze Ekseninde  
Anarşist Bir Film Teorisi

Jacques Rancière, Sinematografik Masal

Slavoj Žižek, Tarkovski:  
İçsel Uzamdan Gelen Şey

Maurizio Lazzarato, Videofelsefe

## SÖYLEŞİ

Pelin Esmer ile Söyleşi

Interview with Pelin Esmer