

ÖZEL SAYI (1) MAYIS 2019



sineFİLOZOFl

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL



ULUSAL SİNEMA VE FELSEFE SEMPOZYUMU ÖZEL SAYI

Bu sempozyum
23 - 25 KASIM 2018
tarihleri arasında
Akbank Sanat Merkezi
İstanbul'da yapılmıştır.





sineFİLOZOFl

Dergi Kurulları ve Ekibi / Editorial Boards and Staff

Yayıncı / Publisher

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Dergi Sahibi / Owner of the Journal

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Dr. Kurtuluş Özgen, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Editör / Editor

Prof. Dr. Lale Kabadayı, Ege Üniversitesi, Türkiye

Editör Yardımcısı / Assistant Editors

Arş. Gör. Esra Güngör, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Işkın Özbulduk Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Eda Çalışkan Arısoy, Ankara Hacı Bayram Veli, Türkiye

Fırat Osmanogulları, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Legally Responsible Editor in Chief

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli 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. Aslıhan Doğan Topçu, Mersin Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Prof. Adrian Martin, Monash University, Australia

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

Doç. Dr. Aydan Özsoy, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye

Doç. Dr. Gökhan Uğur, Beykent Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Ersan Ocak, Bilkent Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi 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

Yönetmen Emre Yeksan, Türkiye

Yönetmen Belmin Söylemez, 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 Serarlan, 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
Prof. Dr. M. Sezai Türk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Gülcan Seçkin, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Aytekin Can, Selçuk 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. Gürsel Yaktıl Oğuz, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Esra İlkey İşler, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Çağdaş Emrah Çağlıyan, Başkent Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Dilek Tunalı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ersoy Soydan, Kastamonu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Emek Çaylı, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Cengiz Temuçin Asiltürk, Beykent Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi. Ümit Güvendi Ulutaş, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Canan Uluyağcı, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Engin Ümer, Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Murat Tırpan, Okan Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Oktan, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Arş. Gör. Sarper Bütev, Kastamonu Üniversitesi, Türkiye

Web Editörü / Web Editor

Arş. Gör. Emrah Ayaşlıoğlu, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Logo Tasarımı / Logo Design

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

Kapak Tasarımı / Cover Design

Öğr. Gör. Berna Akçay

Sayfa Tasarımı / Page Design

Dr. Öğretim Üyesi Behiç Alp Aytekin, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, 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 yaylandıktan sonra başka mecralarda da yayınlanabilir. İçeriğin tüm yayın hakları yazarlara aittir. 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 writers. Works published in the journal cannot be used without a proper reference



SineFilozofi, Türkiye adresli bilimsel dergilerin uluslar arası standartlara uygun hale getirilmesi ve bu dergilerdeki içeriğe erişimin sağlanması amacıyla kurulan [TR Dizin](#) tarafından taranmaktadır.



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 18 Ocak 2018'den beri [DOAJ](#)'da dizinlenmektedir. SineFilozofi ayrıca DergiPark üzerinden EBSCO'da listelenmektedir. Sinefilozofi Dergisi'nde yer alan makaleler Sosyal Bilimler Atıf Dizini ([SOBIAD](#)) tarafından taranmaktadır.

SineFilozofi'nin tüm sayıları Central and Eastern European Online Library (CEEOL) üzerinden de erişime açıktır.



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 indexed at [DOAJ](#) since 18 January 2018. SineFilozofi is also listed on EBSCO via DergiPark. The articles in Sinefilozofi are indexed by Social Sciences Citation Index ([SOBIAD](#))

All issues of SineFilozofi are also accessible via Central and Eastern European Online Library (CEEOL).



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



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

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

İçindekiler*

Contents

Editörden: 1. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Özel Sayısı'na Hoşgeldiniz! 1

- Değini Views -

I. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Ardından... 2
Serdar Öztürk

- Makaleler Articles -

Ahlat Ağacı ve Var-Kalma Çabası
The Wild Pear Tree and Conatus
Harun M. Töle 5

Sinema-Mimarlık Arakesitinde Bir Mekana Dokunmak: Sine-Tasarım Atölyesi
Experiencing Space in Between Cinema and Architecture: Cine-Design Workshop
Asu Beşgen- Şölen Köseoğlu 26

"Schidlerin Listesi" Soykırım Öyküsünden Sinema-Mimarlık Arakesitinde "Berlin Yahudi Müzesi"
Mekânsal Çözümlenmeleri
Analysis of Architectural Space of the Jewish Museum From the Holocaust Story of the "Schidler's List", Steven Spielberg
Havva Alkan Bala 53

Sinema Yolu İle Oluşturulan Dünyalar: Yok-Yer, Heterotopya Ve Ömer Kavur Sineması
Places Created by Cinema: Non-Place, Heterotopia and Ömer Kavur
Niğar Pösteki 75

Modern Bireyin 'Miyop' Sorunu: Foucault'nun Özne Ve İktidar Kavramları Bağlamında
'The Lobster' Filminin Analizi
'Shortsight' Problem of the Modern Individual: Analysis of the Film 'The Lobster' on the Context of Foucault's Subject And Power Concepts
Can Diker 91

Tiyatro Ve Sinema Uyarlamaları Bağlamında Zaman-Uzam Ve İmgelerin Söyleşimi:
Federico Garcia Lorca Örneği
Time-Space in the Context of Theater and Cinema Adaptations and Dialogism of the Images: The Case of Federico Garcia Lorca
Aslı Şahinkaya 106

Metinletrasılık, Hegel Ve Matrix
Intertextuality, Hegel And Matrix
Eren Rızvanoğlu 127

Kendi Kendisinin Peygamberi Bir Sürrealist: Alejandro Jodorowsky Sinemasında Erken
Postmodern Eğilimler
A Surrealist Prophet of His Own: Early Postmodern Tendencies in the Films of Alejandro Jodorowsky
Şükrü Aydın- Emine Uçar İlbuğa 139

Sinemada Çağdaş Sanat Ve Paradigma Olgusu <i>Contemporary Art in Cinema and Paradigmatic Phenomenon</i> Ezgi Tokdil	161
Sinema ve Dans Arasındaki İlişki: Müzikal Filmlerinde Hareket İmge <i>Relationship Between Cinema and Dance : The Movement Image in Musical Movies</i> Aysu Uğur	189
Sinematografik Temsil Bağlamında Cindy Sherman'ın Untitled Film Stills Serisi <i>Cindy Sherman's "Untitled Film Stills" in the Context of Cinematographic Representation</i> Mehmet Fatih Yelmen	200
Vilém Flusser'ın Soyutlama Modeli Ve Sinematografik İmge <i>Vilem Flusser's Abstraction Model and Cinematographic Image</i> Oğuz Çağrı Kara	221
Temsil Edilemeyen Mekanı Olarak Ekran Dışı Uzay-Zaman <i>Off-Screen Space-Time as the Place of the Unrepresentable</i> Mehmet Köprü	241
Yeşilçam Sineması'nda Şiirsellik Arayışı <i>Pursuit of Poeticalness in Yeşilçam Cinema</i> Dilara Balcı Gülpınar - Öykü Yenen	256
Sinemada Dijital Görsel Efekt Kullanımı Ve Alternatif Gerçeklik Kurgusu <i>The Usage of Digital Visual Effects in Cinema and Alternative Reality Fiction</i> Vedat Güntay - Gamze Yılmaz Güntay	275
Sinemanın Dijitalleşmesiyle Yönetmenin Kendini Görünmez Kılma Çabası: Abbas Kiarostami Örneği <i>Director's Attempt to Make Himself Invisible With the Digitalization of Cinema: A Case Study of</i> <i>Abbas Kiarostami</i> Mehmet Emre Gül	297
Bir Senaryo Olarak Filozoflar <i>Philosophers as a Scenario/Screenwriting</i> Serkan Paydak	314
Çağdaş Kapitalizmde Başkaldırı Öznelliği: Demolition (2015) <i>Revolt Subjectivity in Modern Capitalism: Demolition (2015)</i> Murtaza Talha Altınkaya	336
Üçüncü Sinema Hareketi'nde Öznellik Üretimi <i>Production of Subjectivities in Third Cinema Movement</i> Faik Onur Acar	352
Yaşayanlar Üçlemesinde "Bireyciliğin Sonucunda Bireyin Ölümü" <i>Living Trilogy "The Decline of Individual Due to Individualism"</i> Tamer Dağış	374
Melodram Ve Tragedyanın Ahlaki Evreninin Çağan Irmak Filmlerindeki Dönüşümü <i>Transformation of Moral World of Melodrama and Tragedy on Çağan Irmak Films</i> Duygu Turgay	396

Toros Yayla Köylerinde Sinema Deneyimleri: Modernlik, Şehir, Sinema Ve Seyirci İlişkilerine Dair Bir Soruşturma <i>Experiences of Cinema in Taurus Highland Villages: A Query on the Relations of Modernity, City, Cinema, and Audiences</i> Aydın Çam- İlke Şanlıer	415
Sinema ve Edebiyat İlişkisine Yöntemsel Bir Bakış <i>A Methodological View on the Relationship Between Film and Literature</i> Süreyya Çakır	437
Uyarlama Sinema Filmleri Üzerine Bir Sorgulama: Sinema Seyircilerinin Okuma Pratikleri <i>Reading Practises of Cinema Audience : An Analysis of the Film Adaptations</i> Reyhan Yıldız Kayadevir	453
"Annem İzin Vermese Bu Filmi Çekmeyecektim": Foucault'nun İktidar Kavramı Üzerinden Ana Yurdu Filmi Okuması <i>"I would not shoot this movie if my mother had not permitted": Reading the Motherland (Ana Yurdu) Movie through Foucault's Concept of Power</i> Özgür Velioğlu Metin	474
İşe Yarar Bir Şey Filminin Kadın Karakterlerine Ve Ölüm Olgusuna Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Anamorfotik Bakış <i>An Anamorphic Look at the Female Characters of the Movie 'İşe Yarar Bir Şey' and the Phenomenon of Death Within the Scope of Feminist Film Theory</i> Berceste Gülçin Özdemir	493
Sinemada Temsil Kurmak: Mustang (2015) Filmi Üzerine Bir İnceleme <i>Forming a Representation: An Analysis on Mustang (2015)</i> Zehra Cerrahoğlu	518
Deleuze'ün "Kadın-Oluş", "Organsız Beden" Ve "Arzulayan Makine" Kavramlarına Feminist Bir Yaklaşım: Yeşim Ustaoglu'nun <i>Tereddüt</i> Filmi Üzerinden Bir Çözümleme <i>A Feminist Approach to the Concepts of Deleuze's "Becoming Woman", "Body Without Organs" and "Desiring-Machine": An Analysis of Yeşim Ustaoglu's Film Named Tereddüt</i> Baran Barış	536
Schopenhauer Ve Nietzsche Nihilizmi Sarkacında Dövüş Kulübü Filminin Çözümlemesi <i>The Analysis of the Film Fight Club in Schopenhauer and Nietzsche Nihilism</i> Cenk Ateş - Meral Serarşlan	553
Albert Camus'nün Uyumsuz'u Ve Felsefeyle İlişkisi Bağlamında Melankoli Filminin İncelenmesi <i>Analysis of Melancholia Film in the Context of Albert Camus's Incompatibility and Philosophy</i> Sedef Ege Karataş	571
Nostalji Perdesi Ve Geçmiş İcat Etmek <i>The Veil of Nostalgia and Inventing the Past</i> Engin Ümer	585
Köpek Dişi Ya Da "Mülklerin En Tehlikelisi" Olarak Dil <i>Dogtooth or the Language as "the Most Dangerous of Goods"</i> Güven Özdoğran	605
Sinepati" Kavramı Bağlamında "Jean-Luc Dardenne Kardeşler" Sineması <i>Cinema of "Jean-Luc Dardenne Brothers" in the Context of "Cinopathy" Concept</i> Süleyman Kırancı Türkgeldi	623

1. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Özel Sayısı'na Hoşgeldiniz!

SineFilozofi Dergisi'nin 23-25 Kasım 2018 tarihleri arasında İstanbul Akbank Sanat Merkezi'nde düzenlediği ve farklı alanlarda çalışan akademisyen, düşünür ve sinemaseverin bir araya gelerek yarattığı mükemmel sinerjiyle hafızalara yerleşen 1. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nun özel sayısı ile karşınızdayız. Sempozyum'da sunulmuş bildiriler, özel sayımız için makale haline çevrilerek gönderildiğinde, yine kör hakem sistemi ile değerlendirilmeye tabi tutuldu ve yayınlanmasına karar verilen çalışmalar bu sayıyı oluşturdu. Biraz sonra okumaya başlayacağınız özel sayı, böylelikle, sinema ve felsefe ilişkisinin Türk ve Dünya sinemasındaki geniş kapsamlı kuruluşunun dikkat çeken yayınlarından biri olma niteliğine ulaştı.

Dergimizin özel sayısında, genel olarak anaakım olmayan filmlerde ve en az onlar kadar dikkat çeken anaakım sinema örneklerinde felsefi izlerin takibinin gerçekleştirildiğini görmek mümkün. Aynı zamanda, sinema ve felsefeye dair birçok kavramın bir arada çözümlenmesinin ve yeni kavram önerilerinin, filmlerin felsefi olanla en başından beri kurduğu yakınlığa yepyeni boyutlar eklemekte oluşunu da vurgulamak gerekiyor. İster kesişimsel olsun, ister yeni bir sinema-felsefe ilişkisi kuruluşunu önersin, sayısı her geçen gün artan film ve felsefe ilgisine tanık oluyoruz. Ve en önemlisi de, kendi felsefesini üretme gücüne sahip bir sanat olarak sinemanın değerini ortaya koyan bu filmlerle, sinemanın bundan sonra da 'felsefi düşünce üreticisi olarak vazgeçilmez bir alan' kabul edileceğini bir kez daha anlıyoruz.

Bu noktada, özel sayımızın hazırlanması sürecinde titiz okumalarıyla emek veren tüm hakemlerimize ve SineFilozofi Dergisi çalışanlarına teşekkür etmek istiyorum. Bununla birlikte, özellikle, "Bir editör olarak en büyük şansım" olarak tanımladığım ve birlikte çalışmaktan her zaman memnuniyet duyduğum Sayın Araş. Gör. Işkın Özbulduk Kılıç'a, yılmaz çabası ve sorunların üstesinden gelme başarısı için çok çok teşekkür ediyorum.

Yeni çalışmalar ile sizlere ulaşacak Haziran sayımız için Mayıs Ayı ortasına kadar makale gönderebileceğinizi hatırlatarak, keyifli okumalar diliyorum.

Lale Kabadayı

Editör

I. Ulusal Sinema Ve Felsefe Sempozyumu Ardından...

Christopher Nolan'ın yönettiği 2010 yapımı Inception (Başlangıç) filminde fikir ekimine dair ilginç sahneler bulunur. Yeni bir fikir ekilecekse başlangıç noktamız ne olacaktır? Akli mi merkeze alacağız, yoksa duyguları mı? Duygusal bağlantı olmadan bir fikri tohum olarak ekmek ve onu yeşermek ne derece mümkündür? Nihayetinde filmde oğul Robert'in babası Fischer ile duygusal bağını temel alan bir ekim gerçekleştirilir ve başarılır. Filmin kendi araçlarıyla işlediği bu hikaye, aslında felsefenin ve bilimin uzun yıllardır hep tartıştığı akıl mı, duygu mu hususunu kendi tarzında işlemesine ilginç bir örnektir. Hume mu, Kant mı? Antropolojide son yıllardaki araştırmalar da başlangıç noktasının memelilerde dışilerdeki empatik enerji olduğunu gösteriyor. Belki de Edward Said'in entelektüel olmanın en önemli ölçütleri arasında saydığı "amatör coşku"yu da bu bağlamda değerlendirebiliriz. Said, kaskatı bir profesyonelliğin, ölçülülüğün, rasyonelliğin tutkuyu ve dolayısıyla da entelektüelliği öldüreceğini düşünüyordu. Amatör coşku olmadan, ya da yukarıda belirttiğimiz duygu olmadan entelektüellik yerine belki kuru, kaskatı profesyonelmış (ve de günümüzden iyiden iyiye metalaşmış) bir akademizmden bahsedebiliriz.

23-25 Kasım 2018 tarihinde SineFilozofi Dergimizin düzenlediği I. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu'na dair değerlendirmeyi duygu ve coşkunluk noktasından ele almamın nedeni, tam da akademizm ve entelektüellik arasındaki ilişkisizliğin kaynakları üzerine bu sempozyumun bir şeyler hatırlatmasından kaynaklanıyor. Öncelikle bu sempozyum ilginç "İklere sahne" oldu. İlk olarak Türkiye'nin dört bir yanından içlerinde akademisyenlerin, lisansüstü öğrencilerinin, felsefe öğretmenlerinin, sanatçıların ve küratörlerin olduğu katılımcılar sinemaya felsefi düzeyden bakan ya da bizzat sinematik felsefeyi merkeze koyan bildiriler sundular. 80 civarındaki bu bildiri, alanda çalışanları bir araya getirerek Türkiye'de sinema ve felsefe arasındaki ilişkiye dair birikimi de filizlendirdi. 2016 yılında yayın hayatına başlayan SineFilozofi Dergisi sinematik felsefeye dair tohumu atmıştı. Bu sempozyum birikimi yeşertti. Sempozyumda sinematik felsefe alanında çalışanların ilk defa bu kadar geniş sayıda aynı mekandaki birliktelikleri bir "ilk" olarak yerini aldı.

İkinci "ilk", katılımcılardaki bu çeşitlilik ve yoğunluğa sinemanın pratik boyutunda çalışan sanatçılar bağlamında yaşandı. "İlk defa" sinemanın senaryo ve yönetmenlik alanlarında üretimde bulunan altı sanatçı akademik bir etkinlikte sinematik felsefeyle akademik düzeyde ilgilenen etkinliklerle buluştular, Türkiye'de sinemanın üzerine moderatörler eşliğinde tartıştılar. Tayfun Pirselimoglu, Ercan Kesal, Belmin Söylemez, Ceylan Özgün Özçelik ve Emre Yeksan iki güne yayılmış panellerde hem moderatörlerin hem de dinleyicilerin sorularını yanıtlayarak pratik ve teorik ayrımından uzak bir praksis içinde yer aldılar. Teori ve pratik ayrımını aşmaya yönelik bu yönelim ise sempozyumun yaşattığı "ilk"ler arasında yerini aldı.

Katılımcılardaki bu coşkunluk ve çeşitlilik, dinleyiciler bağlamında da yaşandı. Sinemayla amatör ve pratik düzeyde ilgilenenler, akademisyenler, sanatçılar, sinefiller, gençler, ustalar, çıraklar, kalfalar tam da felsefenin pazaryerinde başladığını hatırlatırcasına, sinematik felsefe sempozyumunda bir tür pazaryeri yarattılar. Beyoğlu'nda Akbank Sanat'ın iki salonunda yapılan ve kafede yansıtmayla konuşmaların verildiği akademik konuşmalar başından sonuna kadar dinleyiciler tarafından yoğun katılımı takip edildi.

Nitelikli sunumlar yanı sıra nitelikli sorular entelektüel ortamı oldukça besledi. Böylece akademik toplantılara dair az katılıma dair mit yıkılmış oldu: şayet amatör coşkuyu, heyecanı, saf entelektüelliği ve sanatsallığı üretebiliyorsanız çok çeşitli ve yoğun bir katılım yaratılabilir. Bu da sempozyumun “ilk”leri arasında yer aldı.

Yönetmen panelleri dahil toplam 24 oturumdan oluşan ve üç güne yayılan sempozyumda arzu felsefesi, dijital sinematik felsefe, sinematik alımlama, sinematik öznellik, sinematik hakikat, sinema ve nihilizm, mimarlık ve sinematik felsefe, sinema ve edebiyat ilişkisi, sinematik felsefe ve bellek, Türk sinemasında sinematik felsefe örnekleri gibi sinematik felsefenin çok değişik alanları tartışıldı. Bildiri sunan entelektüellerin mimarlıktan felsefeye, edebiyata kadar geniş bir saha içinde yer alması, sinematik felsefenin sadece sinema alanında çalışanlara massedilemeyecek kadar büyük bir vaha olduğunu hatırlattı. Tabanda kurulan bu disiplinlerarasılığın sinematik felsefede gelecekte yeni açılımlar yaratacağı şimdiden düşünmeye başlayabiliriz.

Açık erişim uluslararası bir dergi olan SineFilozofi bu sempozyumla yeni bir aşamaya geçti. 2016 yılında yayın hayatına atılan SineFilozofi Dergisi, düşünce etrafında bir araya gelenlerin ortaklaşa bir mecrası olarak tasarlanmıştı. Düşüncenin sanat, felsefe ve bilim damarlarından beslenildiğinin bilinciyle dergiye yön verilmeye çalışıldı. Bir taraftan felsefeden, diğer taraftan sanattan beslenen ve bilimsel çizgisinden ödün vermeyen bir hat üzerinde duruldu. Bu amaçla bilimsel makalelerin, yorum içerikli değinilerin, kitap eleştirilerinin ve yönetmen söyleşilerinin iç içe olduğu bir dergi olmaya gayret edildi. Görsel imajların öneminin bilinciyle You Tube kanalımız kuruldu. Yönetmen söyleşileri hem dergide yayınlandı hem de bu kanala yüklendi. Yazıları yayınlanan yazarlar video makaleler de hazırladı ve bunları You Tube kanalında paylaşmaya devam ediyorlar. Dergi etrafında zaman zaman film ve kitap söyleşileri yapıldı ve bunları açık erişime sunuldu. Uluslararası bir dergi olması nedeniyle yönetmen görüşmelerinin İngilizceye çevrilmesine önem verildi. Bunun dışında yabancı sinema filozoflarından zaman zaman davetli yazılar alındı.

Sempozyum dergi etrafındaki hedefleri gerçekleştirmenin ikinci adımı oldu. Çok spesifik bir konuda, sinema ve felsefe ilişkisi üzerine Türkiye’de ilk defa böyle kapsamlı bir sempozyum düzenlendi. Sinematik felsefe, aslında sadece Türkiye’de değil dünyada da yeni gelişen bir alan. Bu sempozyum, konferans ve kongrenin düzenlendiği bir dönemde, üstelik ulusal düzeyde bu alanda yer aldı. Sempozyumun başlangıç evrelerinde bazı dostlar yeterli katılımın olamayacağına dair endişelerini bildirdi. Pek çok bilimsel toplantılar düzenlenmekteydi, üstelik bunların çoğu uluslararasıydı, bütün bunların arasında çok özel ve yeni gelişen bir alanda bildiri sunacak yeterli sayıda insanı bulabilir miydik? Endişe buydu. Oysa bırakalım yeterli sayıyı, kapasitemizi aşan sayıda özet bildirilerle karşılaştık. 120 özet arasından titiz bir hakemlik süreci ile 80 civarında bildiriye sempozyuma kabul ettik. Aynı ilgi dinleyici bağlamında da yaşandı. Felsefeciler, öğrenciler, sinemacılar, sanatçılar, sinefiller, çıraklar, kalfalar, ustalar pek çok kesim hem dinleyici hem de katılımcı düzeyde yoğun ilgi gösterdiler.

Bu sempozyum aynı zamanda her şeyin uluslararası ölçütlere endekslendiği, ancak aslında uluslararası görünüm, kılıf altında akademik teşvikten pay alma yönelimli akademik etkinliklere mesafeli bir faaliyet oldu. Uluslararası değil, çünkü uluslararası demek hakiki anlamda uluslararası olması manasına gelir. Bunun için oldukça yoğun çalışmak gerekiyor.

İkinci olarak ulusal olması demek ulusal sinemayı tartışmak anlamına gelmiyor. Sadece sinema ve felsefe ilişkisinin ulusal düzeyde katılımcılar tarafından masaya yatırılması demek oluyor. Bunun avantajı, Türkiye’de benim “yalnızlar” adını verdiğim entelektüel ve sanatçıların ortak bir düşünce çatısı altında bir sinerji yaratması demek oluyor. Bu sinerji olmadan uluslararası düzeye açılmak çok zor.

Elde ettiğimiz geri beslemeler ve gözlemlerimiz, bu sempozyumun entelektüel ve sanatsal kriterlere fazlasıyla uygun olduğunu gösteriyor. Bu sempozyum entelektüel ve sanatsal haz peşinde koşanların taleplerine yanıt verecek tarzda düzenlendi.

Vurgulamak istediğim son nokta sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi nasıl kurmak gerektiğine dair bir düşüncem. Aslında sempozyumumuzun ismi bile bu anlamda bir paradoks içermekte. Bir tarafta eğlence olarak algılanan sinema diğer tarafta ciddiyete ve entelektüelliğe gönderme yapan felsefe. Üstelik sinema da kendi içinde paradoksal bir yapıya sahip. Bir tarafta sanat, diğer tarafta devasa bir endüstri. Bir başka paradoksal yanı sanat bağlamında yaşanmakta. Sanat dediğimizde daha çok yüksek düzeyli, seçkin bir faaliyeti anlarız. Herkes sanat eserini tüketemez. Oysa sinema gözlere sahip herkesin izleyebildiği bir sanat. Bu anlamıyla Alain Badiou’nün dediği gibi bir kitle sanatı. Kitle ile sanatın yan yana durması oldukça tuhaf. Böylece sinema, tarihte ilk defa kitle ile sanatı buluşturan demokratik bir özelliğe sahip.

Bu sempozyumda sinema ve felsefeyi yan yana koymakla sanki ikisinin bambaşka iki saha olduğunu düşünebiliriz. Oysa kanımca bu oldukça yanıltıcı. Aslında sempozyumun ismi belki de sinematik felsefe sempozyumu olmalıydı. Bu meseleyi son kitabım olan Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe kitabımda tartışmıştım. Felsefe 3 türlü yapılabilir: sözlü, yazılı ve sinematik. Üçünün tarzı ve başvurduğu medium farklı. Sözlü felsefe sözle, yazılı felsefe yazıyla, sinematik felsefe hareket-zaman bloklarıyla yapılır. Artık sinemanın kendisinin de kendi tarzında felsefe yaptığını düşünmeye başladık. Yazılı felsefeciler günümüzde hiç düşünmediği ya da genişletemediği bazı düşünceleri sinemada bulabiliyor.

Sempozyumun ikincisini yine Akbank Sanat Merkezi’nde 22-24 Kasım 2019 tarihinde yapacağız. 1 Haziran 2019’a kadar özet gönderimleri devam edecek. Yine titiz hakemlik sürecinde sonra özetleri kabul edilen katılımcılar, ulusal ve uluslararası yönetmenler ve coşkulu dinleyicilerle birlikte entelektüel şölenin ikincisinde bulunacaklar. Sinematik felsefeye gönül verenleri bekliyoruz. Bu beklenti içerisinde açılış konuşmamda vurguladığı şu ifadeleri tekrar yenilemek arzusundayım: “Dergimizin ilk sayımızda yayınladığımız manifestomuzun son cümlesini seslendirmek istiyorum: ‘Düşünce filozofik ve sanatsal görünümlere sahiptir. Amaç düşünce ise güçleri birleştirmek gerekir.’ Ve buna şu cümleyi de eklemek istiyorum: ‘Tüm Düşünenler! Birleşiniz!’”

Prof. Dr. Serdar Öztürk
SineFilozofi Dergisi Yayıncısı

Ahlat Ağacı ve Var-Kalma Çabası

Harun M. Töle*

Özet

Bu çalışmada, Ahlat Ağacı (Nuri Bilge Ceylan, 2018) filmi, Spinoza felsefesinde önemli bir yere sahip olan “var-kalma çabası [conatus]” kavramından hareketle analiz edilmiştir. Çalışmanın amacı, Ceylan’ın filmi ile “var-kalma çabası [conatus]” kavramı arasındaki ilişkileri irdelemektir. “Var-kalma çabası [conatus]” kavramını günümüz Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden birisi olan Ceylan’ın son filmi üzerinden ele alan bu çalışmada, filmdeki ana karakterlerin taşrada var-kalma çabaları, arzuları, yaşadıkları karşılaşmaları, sevinçleri ve kederleri üzerinden Spinoza felsefesinin temel kavramlarının filmdeki izleri takip edilerek, ele alınıp incelenmektedir ve film ile Spinoza felsefesi arasında kurulan bağlantılar ortaya konmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Nuri Bilge Ceylan, Ahlat Ağacı, Spinoza, Var-Kalma Çabası, Karşılaşmalar, Sevinç, Keder*

ORCID ID : 0000-0003-4110-9312
E-mail : harun.tole@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.517688

Geliş Tarihi - *Recieved*: 25.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 10.04.2019

The Wild Pear Tree and Conatus

Harun M. Töle*

Abstract

This study analyzes the film, Ahlat Ağacı (Nuri Bilge Ceylan, 2018), through the concept of “the inclination to persist in its own being [conatus]” which occupies a significant place in the philosophy of Spinoza. The aim of the study is to examine the relation between the film and the concept of conatus. The study, discussing the concept of conatus over the last film of Ceylan who is among the most prominent director in Turkish cinema, reveals that there can be connections between the film and the philosophy of Spinoza by tracing the main characters’ conatus in the province, their wills, confrontations, happiness and sadness with the fundamental concepts of the philosophy of Spinoza.

Keywords: Nuri Bilge Ceylan, The Wild Pear Tree, Spinoza, Conatus, Encounters, Joy, Sadness

ORCID ID : 0000-0003-4110-9312
E-mail : harun.tole@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.517688

Received - *Geliş Tarihi*: 25.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi*: 10.04.2019

Giriş

“Birey, ilişkidir” G. Deleuze

Spinoza, yaşadığı dönemde olduğu kadar hayattan ayrılmasının sonrasında da ilgi çekmeye devam ederek, kendisinden sonra gelen düşünürleri etkilemeyi sürdürmüştür.¹ Deleuze’e göre Spinoza kadar değer verilen aynı zamanda da aşağılanarak, nefret edilen bir başka filozof olmamıştır (2005: 24).² Farklı okumaları ve yorumlamaları günümüzde de devam etmekte olan Spinoza’nın felsefesi, yaşam pratiğine dönüştürülebilecek, gündelik hayat içerisinde uygulanabilecek bir yapıya sahiptir. Onun felsefesi yaşamı düşünmek kadar düşünceyi yaşamakla da ilgilenmesiyle teorik olanla sınırlı kalmayıp, pratik bir hayat kılavuzuna dönüşmektedir (Argın, 2017: 21).³

Bu pratik felsefesinin öne çıkan kavramlarından birisi “var-kalma çabası [conatus]”dır. Şeylerin bir varoluş ilkesi olarak görülebilecek olan kavram, her sonlu varlığın var-kalma arzusunun olduğunu ve var-kalmak için çaba içerisinde olduğunu belirtmektedir. Spinoza’ya göre hayatımız, zorunlu karşılaşmaların bedenimizin var-kalma ve eyleme gücünü artıran etkilenişler -neşe/sevinç- ile var-kalma ve eyleme gücünü azaltan etkilenişler -keder/üzüntü- arasında salınıp durmaktadır. Kısacası hayatımız, kaçamayacağımız şekilde sevinçlendiren ve kederlendiren dolayısıyla var-kalma ve eyleme gücümüzü artıran ya da azaltan karşılaşmalar ile doludur.

Nuri Bilge Ceylan son filmi olan Ahlat Ağacı’nda, daha önceki filmlerinde yer verdiği taşraya dönüş ve taşrada var-kalma temasını, bu kez üniversiteyi bitirip yazdığı kitapla birlikte memleketine dönen ve burada çeşitli karşılaşmalar yaşayan Sinan üzerinden konu edinmiştir. Filme adını veren, yaban armudu, gelinboğan gibi isimlerle de bilinen yamuk yumuk, şekilsiz ahlat ağacı; yetim bir çocuk gibi, yalnız, yabansı, uyumsuz, kurak alanlarda kendiliğinden yetişen bir ağaç olarak bilinir. Ahlat ağacına atfedilen uyumsuz, yalnız, yabansı olma, yetiştiği arazilerde hayata tutunma ve var-kalma çabası özellikleri filmde, başta Sinan olmak üzere ana karakterlerin sembolik ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmada Spinoza’nın var-kalma çabası ve duygulanışlar öğretisi üzerinden Ahlat Ağacı filmi incelenerek, film ve Spinoza felsefesi arasında ne türden bağlantılar kurulabileceği analiz edilmiştir.

1 Bergson’a göre “Her filozofun iki felsefeye sahip olduğu söylenebilir: Bir kendisinininki, bir de Spinoza’nın-ki” (Aktaran: Hardt, 2012: 121).

2 Buna ek olarak, Deleuze ve Guattari’ye göre Spinoza, “filozofların prensi”dir. “İçkinliğin ancak kendinde içkinlik olduğunu ve böylece sonsuzun devinimleriyle katedilen, yoğunlaştırıcı ordinarlarla dolu bir düzlem olduğunu tastamam bilen kişi, Spinoza’ydı. Bu yüzden filozofların prensidir o. Belki de aşkınlıkla hiçbir uzlaşmaya girmeyen, onu her yerden kovup çıkaran tek filozof odur” (2001: 49).

3 Baker, Spinoza’nın “Peki bunlarla ne yapacağız?” sorusunu sormadan düşünce üretmediğini, felsefesinin pratik nitelikte olduğunu ve örneklerini günlük hayattan verdiğini belirtmektedir (2009: 18). Bu durumun daha geniş açıklamasını Baker’in “Felsefenin büyük kitaplarının harikulade bir özelliği, hem ‘sokaktaki insan’ın okuyup anlayabileceği, hem de yalnızca işin ‘jargonundan’ haberdar olan uzmanların, yani felsefecilerin başedebileceği iki ayrı düzlemde yazılmış olmalarıdır. Yayın dünyamıza üçüncü kez sessizce giren Spinoza’nın Ethica’sı işte bu tür kitaplar arasında belki de tarihsel önemi en yüksek olanlardandır. Sokaktaki insanın anlayabilmesi bütün teknik okuma zorluklarına karşı, yalnızca mümkün değil, zorunludur, çünkü orada yalnızca ve yalnızca -herkesin doğal olarak ‘fikir sahibi’ olduğu- ‘günlük hayattan’, ‘yaşam pratiğinden’, ‘tutkulardan’, ‘imgelemden’ ve ‘bireysel ya da kolektif’ yaşamdan bahsediliyor” ifadelerinde görmekteyiz (2009: 31).

Varoluşta Direnme: Spinoza ve Var-Kalma Çabası [Conatus] Kavramı Üzerine

Spinoza'nın başarıya ulaşması olan Etika, sorduğu sorular ve verdiği cevapları geometrik düzene göre kanıtlamış olması sebebiyle felsefe tarihinde önemli bir konum elde etmiştir.⁴ Etika'da Spinoza'nın yanıt aradığı temel sorular Yaşar'a göre "İnsanı edilgin kılan, onu bulanık ve yanlış düşüncelere sevk eden kederli duygulardan nasıl kurtulunur? Duyguları denetleme noktasında akıl neyi yapabilir, neyi yapamaz? Bununla birlikte, nasıl bir düşünme ve yaşama biçimi gerekli ki, insan doğanın ya da Tanrı'nın mükemmelliğini görerek gerçek mutluluğa ulaşabilsin?"⁵ şeklindedir (2017: 53). Deleuze ise Etika'nın sorularını şu şekilde ortaya koymaktadır:

Sevinçli tutkuların doruğuna nasıl ulaşılır? Ve buradan, özgür ve aktif duygulara nasıl geçilir (Doğa içindeki yerimiz bize kötü karşılaşmalar ve kederlere mahkûm ediyor görünse de)? Tam tamına aktif duyguların kaynağı olan upuygun fikirleri oluşturmak nasıl başarılabilir (doğal koşulumuz bizi sadece bedenimiz, zihnimiz ve diğer şeyler hakkında upuygun olmayan fikirler edinmeye tutsak kılsa da)? kendimizin, Tanrının ve şeylerin bilincine nasıl varılır – sui et Dei et rerum aeterna quadam necessitate conscius (bilincimiz yanılısamalardan kopamaz görünse de)? (2005: 36).

Genel bir ifadeyle Spinoza'nın, etikle ilgili olan "nasıl yaşamalıyım?" sorusunu konu edindiği ve buradan hareketle eserine Etik adını verdiği görülmektedir (Balanuye, 2017: 31).

Spinoza'nın etik⁶ anlayışını kavramak için başvurulması gereken kavramlardan birisi "var-kalma çabası"dır.⁷ Spinoza'ya göre var olan bir şey var oldukça kendi varlığını

4 Spinoza Etika'nın alt başlığını "Geometrik Düzene Göre Kanıtlanmış" olarak belirlemiştir. Onun geometrik yöntemi izlemesiyle ilgili çeşitli nedenler ileri sürülmüştür. "Bu konudaki akademik tartışmalar, seçimin her şeyden önce tarihsel bir belirlenim olabileceğini ileri sürer: 17. yüzyılın, belirgin bir yönelim olarak skolastik düşünüşün kusurlarından kurtulmayı amaçladığı, bunun yerine daha sağlam bir zeminden yola çıkan ve mantıksal bir kesinlikle birbirine bağlanan önermelerin kuracağı güvenilir sonuçlara varmak dönemin genel-geçer kabulleri arasındaydı (...) Kimilerine göre Spinoza'nın seçimi basitçe pedagojik, yani, anlatmaya çalıştığı öğretiyi sistematik bir sıra-düzende ve olabildiğince açık-seçik bir işlem sırasıyla sunmak, böylece anlaşılıp öğrenilmesini kolaylaştırmaktır. Kimi başkalarına göre ise, Spinoza'nın geometrik yöntemi seçmesi, geliştirdiği öğretinin zorunlu bir gerektirmesidir; bir başka deyişle, 'anlatılan' ile 'anlatılma biçimi' aynı öğretinin zorunlu bileşenleridir (...)" (Balanuye, 2016: 68).

5 Fransez, filozofların genel olarak "bilgi" arayışı ile felsefe yaptıklarını, buna karşın Spinoza'nın ise "mutluluk" arayışı ile güdülenerek felsefe yaptığını belirtmektedir. "Örneğin, Descartes'in düşünmeye başlarken kendisine sorduğu ilk soru: 'Ne biliyorum?' sorusudur... 'ne kadar bilebilirim ve hangi bilgilere güvenebilirim?'. Spinoza ise yola çıkarken, 'bu yaşamı en iyi şekilde nasıl yaşarım?... bir insan için iyi bir yaşam nedir?... kusursuz bir yaşam nedir?... Acaba öyle bir şey var mıdır ki, onu elde ettiğimde yaşamımı sürekli mutlu ve yüce bir sevinç içinde sürdüreyim' gibi sorular sorar kendine. Bu sorular birer Etik sorusudur ve Spinoza da bu nedenle, Felsefesini sunduğu yaşamının yapıtına Etik adını verir" (2012: 79).

6 Deleuze, Spinoza'nın etikle ilgilendiğini ve ahlak yapmadığını belirtir. "Etik, bir güç sorunudur, bir kudret sorunudur; hiçbir zaman bir ödev sorunu değildir" (2000: 31-32). Ona göre etik, varolma biçimlerimizin ne olduğuna odaklanarak yaptıklarımızı ve söylediklerimizi değerlendirdiği, ahlakın ise aşkın değerlerden hareketle eylemlerimizi ve niyetlerimizi yargıladığını belirtmektedir (Yücefer, 2017: 79-80).

7 Latince çaba göstermek "conor", çaba veya eğilim "connatus" dur (Deleuze, 2000: 182). Conatus kavramının tarihsel köklerini Gamlund, Aristoteles ve Stoacılara dayandırmaktadır (2007: 7), Wolfson'a göre kavramın kökeninde Stoacı düşüncenin, Zenon'un, Cicero'nun, Diogenes Laertios'un, Aquinolu'nun, Scot'un, Augustinus'un, Telesio'nun, Campanella'nın etkileri bulunmaktadır (Aktaran: Akal, 2016: 239). Yaşar, kavramın ilk olarak Spinoza'nın Ethica'sında karşımıza çıkmadığını belirtmektedir. "Başlangıçta, appetitus kavramıyla birlikte, Stoacı orme kavramını karşılamak için

sürdürmeye çabalamaktadır (Yaşar, 2017: 55). Etika'da Spinoza bu çabayı şu şekilde açıklamaktadır: "Her şey kendi varlığında devam etmek için elinden gelen bütün çabaları yapar" ve "Hiçbir şeyde onu yok edebilen, yani varlığını ortadan kaldıracak bir şey yoktur; fakat tersine olarak, o şey kendi varlığını ortadan kaldıracak her şeyin karşıtıdır. Ve böylece o, gücü yettiği kadar kendi varlığında sürüp gitmeye çabalar." Spinoza'ya göre hiçbir varlık bir dış nedenin etkisi olmadan kendini ortadan kaldırmamaktadır (2011: 137).⁸

Conatus, varoluşu korumak ve olumlamak için bir eğilimdir, varoluşa geçmek için değildir (Deleuze, 2000: 78). Varoluş bir kez verildikten sonra varoluştaki sürüp gitme çabası (Deleuze, 2005: 228), "o şeyin fiili (actuel) özü dışında bir şey değildir" (Spinoza, 2011: 138). Her varlığın özünde verili olan bu çaba, üzerinde düşünölen ve karar verilen bir çaba olmayıp, her varlık Tanrı'nın özünün fiilen eylemeklik oluşunun zorunlu bir gerektirmesiyle var kalmak için çabalamaktadır (Balanuye, 2016: 139). Spinoza'nın tanımladığı çaba, her tekil varlığın edimsel özü (essentia) olmasının yanı sıra her tekil varlığın gücü (potentia) olarak karşımıza çıkmaktadır (Akarsu, 2015: 208). Deleuze conatus'un varolan her kipin hakkı olduğunu belirtmektedir:

Belirleyici duygular altında (sevinç ve keder, sevgi ve nefret...) verili duygulanışlar aracılığıyla (nesnelere fikirleri) varolmakta direnmek için (benimle uyuşmayı, zarar vereni yıkmak, bana faydalı olanı ya da uyanı korumak) yapmaya belirlendiğim her şey benim doğal hakkımdır (2005: 81).

Spinoza, bedenimizin eyleme gücünü artıran veya azaltan, tamamlayan ya da tutan her şeyin fikrinin zihnimizin düşünme gücünde de aynı etkiyi yaptığını söylemektedir. Yani bedenimizin eyleme gücü bir dış nedenden olumlu ya da olumsuz etkilendiğinde, zihnimizin düşünme gücü de aynı şekilde etkilenecektir. Arzu, neşe ve keder bu etkilenişlere bağlı olarak zihni kuşatan duygulanışlardır.⁹ Diğer tüm duygulanışlar bu üçünden türemektedir (2011: 139-140). Spinoza birçok duyguyu conatus'un dışavurumu olarak arzunun, sevincin ve kederin nedeni olan karşılaşmalardan türetmiştir. Eyleme gücünü artıran karşılaşmalara yönelmek, azaltan karşılaşmalardan kaçınmak temel itkisine bağlı olarak kapsamlı bir duygulanışlar açıklaması yapmıştır (Balanuye, 2016: 145).

Arzu, hem bir iştahdır hem de bu iştahın bilincine sahip olmaktır (Spinoza, 2011: 139).¹⁰

kullanılmış. Ayrıca daha belirgin olarak, güçler arasındaki mücadeleyi tanımlamak üzere, savaşla ilişkili bir bağlamda kullanıldığını da görüyoruz. Machiavelli (virtu) ve daha sonra Spinoza (fortitudo), bu polemolojik (savaş/çatışma bilimi) geleneğin içinde yer alırlar. Spinoza, conatus kavramını aslına bakılırsa 1671 ve 1675 yılları arasında bir dönemde, Hobbes'un yazdıklarını okuduktan sonra ortaya koymuştur. Fakat sadece bir güç ontolojisi temelinde; bu da Spinoza'nın conatusunun Ethica ve Tractatus Politicus'ta orjinal anlamını üsteleneceğine dayanmaktadır" (2017: 54).

8 Spinoza, conatus kavramını sadece insanlar ya da zihinleriyle öne çıktığı düşünölen varlıklar için değil, sonlu varlıkların tümü için geçerli olan bir itki olarak kullanmaktadır. "Gerçekte, bir ırmak yatağında duran sert bir taş parçasının, hiçbir dış etki olmasa, olduğu gibi olmaya devam etme eğiliminde olacağını kabul etmekte güçlük yoktur. Oysa ırmağın suları ve sularla taşınan diğer bedenlerin taşa uygulayacağı etkiler, sürtünme ve aşındırma zamanla taş bedeninin ufalanmasına yol açacaktır" (Balanuye, 2016, 139-140).

9 Spinoza duygulanış deyince "Bedenin etkileme (tesir etme) gücünün artmasına veya eksilmesine, tamamlanmasına ya da indirilmesine sebep olan bu Beden duygulanışlarını, aynı zamanda bu duygulanışların fikirlerini anlıyorum. Bu duygulanışlardan birinin upuygun sebebi olabildiğimiz zaman duygulanış deyince bir etki (action); başka durumlarda bir edilgi (passion) anlıyorum." demektedir (2011: 131).

10 Var-kalma çabası, "yalnızca zihne ilişkin olarak düşünöldüğünde 'irade', hem zihin hem de bedene ilişkin düşünöldüğünde ise 'iştah' adını alır. Dolayısıyla, hem irade hem de iştah dediğimizde aslında varlığımızın özünü ifade etmiş oluyor ve var kalma çabamızı dillendirmiş oluyoruz... Spinoza, iştah

Sevinç, zihni daha büyük bir yetkinliğe geçiren tutkudur. Sevinç duygulanışı, zihne ve bedene çevrildiğinde neşe ya da hoşlanma adını alır. Keder, zihni daha az yetkin kılan tutkudur. Zihin ve bedene çevrilen keder duygulanışı elem veya melankoli adını alır (Spinoza, 2011: 140). Anlaşıldığı üzere sevinç varolma gücümüzün azdan çokta doğru yükselmesi sonucunda ortaya çıkan tutkuyken, keder varolma gücümüzü engelleyen, azaltan ya da bitiren tutkudur (Tatián, 2016: 69). Spinoza bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

Keder insanın etki (hareket gücünü azaltır veya indirir yani insanın kendi varlığında devam ettirmeye çalıştığı çabayı azaltır veya indirir. Böylece keder bu çabaya karşıttır; insanın kederle duygulanmış olan her çabası kederi kaldırmaya uğraşır. Fakat (kederin tanımına göre) keder ne kadar büyükse, insanın zorunlu olarak karşı koyduğu hareket (etki) gücü de o kadar büyüktür; öyle ise keder ne kadar büyükse, insanın kendi hesabına kederi ortadan kaldırmak için çabasını sağlayan güç de o kadar büyüktür; yani kederi ortadan kaldırmaya çalıştığı arzu ve iştah da o kadar büyüktür. Bundan sonra, sevinç insanın icra etme, etki yapma gücünü arttırdığı ya da tamamladığı için, aynı yoldan kolaylıkla kanıtlanır ki, bir sevinç duygusuna sahip olan insan onu korumaktan başka bir şey arzu etmez. Ve sevinç ne kadar büyükse bu arzu da o kadar büyük olur (2011: 159).

Dolayısıyla hayat denilen zorunlu karşılaşmalar dünyasında beden¹¹ eyleme, var-kalma, güçlenme yetkinliğini artıran ya da azaltan etkileşimler bulunmaktadır (Balanuye, 2017: 101). Bu karşılaşmalar ve etkileşimlerde insan bazen edilgen (pasif) bazen de etkin (aktif) olabilmektedir. Edilgin duygulanışlardan kaynaklı arzu ve sevinç var-kalma çabasını kesin bir şekilde arttırmayıp rastlantılara bağlıyken, etkin arzu ve sevinç insanın kendi eyleme gücünden kaynaklandığı için her durumda var-kalma gücünü arttıracaktır (Balanuye, 2016: 152-154).

Spinoza'ya göre insan varlığını korumak ve akla uygun bir hayattan zevk alabilmek için iyi ve faydalı olduğunu düşündüğü şeylere yönelmelidir:

Tabiatın bulunan kötü olduğuna hükmettiğimiz her şeyi, başka bir deyişle, var olmamıza ve Akla uygun bir hayattan tat almamıza imkân bırakmayacak derecede engel olabileceğine hükmettiğimiz her şeyi, en emin görünen yoldan uzaklaştırmamız doğru olur. Tersine, varlığımızın korunması ve Akla uygun bir hayattan tat almamız için iyi ve faydalı olduğuna hükmettiğimiz her şeyi kullanmak üzere almamız ve her bakımdan onlardan faydalanmamız yerinde olur; ve mutlak olarak söylenirse, Tabiatın yüce Hakkına göre herkesin kendisi için faydalı olması gerektiğine hükmettiğini yapması doğru olur (2011: 256).

Buradan hareketle Spinoza'nın etik anlayışında iyi ve kötü var-kalma çabasına faydalı ya da zararlı olmasına göre tanımlanmaktadır:

Varlığımızın korunması için faydalı veya zararlı olan yani işleme, etki gücümüzü ya artıran ya da eksilten, ya tamamlayan ya indiren şeye iyi veya kötü diyorum, öyle ise bir şeyin bizi sevinç veya kederle duygulandırması bakımından biz ona iyi veya kötü deriz; ve böylece iyi ve kötü

ve arzu kavramları arasında bir fark olmadığını, ancak 'arzu'nun iştahının farkında olması bakımından insana ilişkin düşünülmesi gerektiğini belirtir. Öyleyse bir şeyi arzuladığımı söylediğimde, o şeye yönelik iştah duyuyor (aynı şeye iştah duyan herhangi bir başka canlı gibi) ve (bilinçli bir varlık olarak) bu iştahı duyduğumun bilincinde oluyorum" (Balanuye, 2016: 142).

11 Balanuye karşılaşmalar ve beden ilişkisi ile ilgili şunları söylemektedir: "Bütün deneyimlerimiz karşılaşmalardan oluşur ve her karşılaşmada taraflar her zaman bedenlerdir. Su içmek, ben bedenimle su bedeninin, dondurma yemek, ben bedenimle dondurma bedeninin ya da çiçek koklamak, yine ben bedenimle çiçek bedeninin karşılaşmasından ibarettir. Şu an benden beş yüz km uzaktaki annemin kurabiyelerini düşünülüyor olsam da, gerçekte cereyan eden, evvelden deneyimlediğim, o kurabiye bedenleriyle bir ya da birkaç karşılaşmanın bedenimde bıraktığı izlerden başkası değildir" (2016: 118).

bilgisi ya sevinç ya keder fikrinden başka bir şey değildir ki o da zorunlu olarak ya sevinç ya keder duygulanışından çıkar, fakat bu fikir duygulanışla, Ruhun Bedenle bir olduğu tarzda birdir; yani bu fikir, gerçekte, asıl duygulanıştan veya birçok duygulanışın fikrinden ancak onun hakkında görüşümüzle ayrılır; öyle ise iyi ve kötü hakkında bir bilgi, hakkında şuur edinmemiz bakımından, duygulanıştan başka bir şey değildir (2011: 206).

Buradan anlaşılacağı üzere Spinoza’da iyilik veya kötülük yerine iyi ve kötü vardır:

İyi, bir beden kendi ilişkisini bizimkiyle doğrudan bileşime soktuğunda söz konusu olur ve kudretininin tamamı ya da bir parçası bizim kudretimizi artırır. Mesela, bir besin. Bizim için kötü, bir beden bizim bedenimizin ilişkisini çözüp dağıttığında söz konusu olur; özümüzle uyuşan ilişkiler dışındaki başka ilişkiler altında parçalarımızla ilişkiye birleşiyor olsa da: Kanı bozan zehir gibi. O halde iyi ve kötü nesnel ama görelî ve kısmî bir ilk anlam taşırlar: Doğamızla uyuşan ya da uyuşmayan (Deleuze, 2005: 30).

Kısacası Spinoza’da, içinde keder olan ve eyleme gücümüzü azaltan şey kötüyken, sevinçli olan ve eyleme gücümüzü artıran şey iyidir (Kalaycı, 2015: 245).

Güç ve erdemden aynı şeyi anlayan Spinoza’ya göre erdem ve var-kalma çabası arasında da ilişki bulunmaktadır. O bu ilişkiyi şöyle açıklamaktadır:

Bundan sonra, madem ki erdem insanın kendi tabiatının kanunlarına göre hareket etmeden başka bir şey değildir; herkes kendi varlığını ancak kendi tabiatının kanunlarına göre koruyabilir; buradan şu sonuç çıkar ki; 1) Erdemin ilkesi insanın kendi varlığını koruması için çaba harcamasıdır (çalışmasıdır), üstün mutluluk (félicité) insanın kendi varlığını korumasından ibarettir; 2) Erdem kendi kendisi için istenmelidir (yani erdem arzusu kendisi için olmalıdır) ve kendisine karşı iştah duyulması gereken ondan daha değerli, ya da bize ondan daha faydalı bir şey yoktur; 3) En sonra, kendilerini ölüme bırakanların ruhları güçsüzlüğe uğramıştır ve büsbütün kendi tabiatlarıyla karşıtlık halinde bulunan dış nedenler tarafından yenilmişlerdir (2011: 212).

Spinoza’da erdem, ahlaki buyruklara itaat olmayıp, düşünmek, yaşamak ve dünyanın keyfini sürmek, gücümüzü en üst noktasına yükseltmek olarak anlaşılmaktadır. Mutluluk da erdem kendisidir “ve mutluluk mükafâtına sahip olacağımızı düşünerek ihtirasları, arzuları ve diğer başka şeyleri bastırabilmek mümkün değildir. Aksine, yalnızca tastamam bir mutluluğun keyfini sürmekteyse eğer, ‘ihtiraslarımızı bastırabilme’ yeteneğine sahip olabiliriz, ki tastamam mutluluğun keyfini sürmekle, Spinoza, bilhassa düşünmeyi, düşünme özgürlüğüne sahip olabilmeyi kastetmektedir” (Tatián, 2016: 74).

Spinoza’ya göre “İnsana, tabiatı Akıl düsturuna göre yaşayan bir insandan daha faydalı hiçbir tekil şey yoktur... öyle ise tekil şeyler arasında insana insandan daha faydalı bir şey yoktur” Buna ek olarak:

Her insan kendisine faydalı olan şeyi en fazla aradığı zaman, insanlar birbirlerine çok faydalı olurlar. Zira, herkes kendisine faydalı olanı ne kadar çok ararsa ve kendisini korumaya ne kadar çalışırsa o kadar erdeme sahip olur ya da aynı anlama gelmek üzere Tabiat kanunlarına göre yaşamak için sahip olduğu güç o kadar büyüktür. Fakat, insanlar akıl düsturuna göre yaşadıkları zaman birbirleriyle en çok uyuşurlar. Öyle ise herkes kendi kendisine faydalı olanı en çok aradığı zaman, insanlar birbirlerine karşı en faydalı olurlar (2011: 222-223).

Var-kalma çabasını olabildiğince üst düzeyde sağlamak için erdemli bir etkinlik içinde olmayı başarabilen insan, ortak nosyonları paylaştığı diğer insanlar için de etkin olma

olanaklarını çoğaltabilecektir. Dolayısıyla ötekine yardım etmenin tek yolu “ona, kendi doğasından kaynaklanacak biçimde çıkarını gözetme arzusu ve bu arzuyu gerçekleştirebilecek bir eyleme gücü kazandırmaktır” (Balanuye, 2016: 174-175). Buradan mümkün olan en dolu şekilde diğerleriyle birlikte yaşamaya çaba gösterme (Tatián, 2016: 74) ilkesine ulaşarak, var-kalma çabasının toplumsal boyutunun temeli atılabilmektedir.

Uyumsuz, Yalnız, Şekilsiz: Ahlat Ağacı Filmine Dair

Filmin Künyesi

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Senaryo: Akın Aksu, Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan, Yapımcı: Zeynep Özbatur Atakan, Oyuncular: Aydın Doğu Demirkol (Sinan), Murat Cemcir (İdris), Bennu Yıldırımlar (Asuman), Hazar Ergüçlü (Hatice), Serkan Keskin (Yazar Süleyman), Tamer Levent (Büyükbaba Recep), Akın Aksu (İmam Veysel), Öner Erkan (İmam Nazmi), Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Filmin Özeti

Sinan üniversitede sınıf öğretmenliği bölümünü bitirip, yazdığı “Ahlat Ağacı” isimli ilk kitabıyla birlikte Çanakkale’nin Çan ilçesindeki evine döner. Gönülsüzce geldiği memleketinde yazdığı kitabını bastırabilmek için gerekli olan parayı bulmak için çeşitli yollar deneyen Sinan, bu süreçte bir yandan babası İdris’ten kaynaklanan ailevi sorunlarla karşı karşıya kalıp, babasıyla sürtüşmeler yaşarken, diğer yandan bir süredir görmediği tanıdık insanlarla karşılaşır. Sinan yaşadığı tüm karşılaşmalarla birlikte bir değişim geçirerek, kendisini bulma süreci içerisine girer.

Karşılaşmalar: Ahlat Ağacı ve Var-Kalma Çabası [Conatus]

Baker, hayatı her şeyin varlığını sürdürmek için belirsizce ve sonsuzca harcanan bir çabanın süregidişi olarak nitelendirmektedir (2009: 17). Hayata gelmiş olmak varlığı her an çözüp dağıtabilecek bir şeyle karşılaşma olasılığı anlamına gelmektedir (Deleuze, 2000: 75). Bu “sonsuz karşılaşmalar içinde, hem diğer varlıklar üzerinde etkide bulunan hem de tüm diğer varlıklardan etkilenen insan modusu¹² çok büyük ölçüde bu etkilerden türeyen duygularla hareket eder”, hareketlerimizin kaynağı olan “var-kalma çabası” (conatus) bizi Doğa/ Tanrı’daki zorunluluk gereği zorunlu olan bu karşılaşma ve etkileşimler evrenine karıştırır (Balanuye, 2017: 72-101) ve iyi karşılaşmalar sevince, kötü karşılaşmalar ise kedere sürükler (Deleuze, 2013: 237-240).¹³ Ayrıca “insan bedeni dış cisimlerle duygulanmış ise bu cisimler var

12 Balanuye, modus kavramını şu şekilde açıklamaktadır: “Spinoza’ya göre her sonlu varlık –yani çevremizde gördüğümüz irili ufaklı her şey bir ‘tarz’dır. Spinoza bu şeylere kendi sisteminde modus der. Latince modus, çevresindeki diğer şeyleri etkileme ve onlardan etkilenmeye elverişli olmaklık anlamında kullanılır” (2017: 37).

13 Deleuze bu durumu şu şekilde açıklar: “Ya varolan kip kendisiyle uyuşan diğer varolan kiplerle karşılaşır ve onların ilişkisini kendi ilişkisiyle bileşime sokar (mesela, çok farklı yollardan, bir gıda, sevilen bir varlık, bir müttefik); ya da varolan kip kendisiyle uyuşmayan ve onu çözüp dağıtmaya, yıkmaya eğilimli başka kiplerle karşılaşır (bir zehir, nefret edilen bir varlık, bir düşman). İlk durumda, varolan kipin duygulanma yeteneği sevinç ve sevgi temelli duygular olan sevinçli hisler-duygular ile, diğer durumda ise keder ve nefret temelli kederli hisler-duygular ile doldurulmuştur” (2005: 79-80). Bu durumu Nahum’un şu örneğiyle daha anlaşılır kılmak mümkündür: “Yaşarken dışarıdan bir şeyler alıp vermediğim, dışsal cisimleri kendi parçalarımla birleştirmedığım bir an bile yok. En başta sürekli solunum halindeyim. Sonra, sözgelimi bu bildiriye okurken su içme gereği duymamın nedeni de bu. Yani kesintisiz bir şekilde dışsal şeyler tarafından etkileniyorum. Bu etkilenişler kimi zaman

olmasa ve hazır bulunmasa bile, ruh onları hazırmış gibi görecektir” (Spinoza, 2011: 97). Yani başka bedenlerle karşılaşmalarımız belleğimizde iz bırakmaktadır. Bu şu anlama gelmektedir:

Böylece insan zihni, dış beden etkisiyle “etkilenmiş” bedeni –bu etki sürdükçe- duyacak, onu etkileyen dış beden artık mevcut değilken de, beden yeni bir (ya da birkaç) etkiyle etkileninceye kadar aynı fikri koruyacaktır. Daha kısa bir ifadeyle, zihnim bedenimi etkileyen bir dış beden bedenimdeki etkisini, o beden artık orada değilken de duyacaktır. Ne zamana kadar? Bedenim yeni bir etkiyle etkileninceye kadar. Ancak bu yeni etki ile birlikte zihnim de bedenimin yeni etki konfigürasyonunu duyacaktır. (Balanuye, 2016: 113).

Zihnimizin ve bedenimizin ortak mimarisini “dış cisimlerin bedenimiz üzerindeki etkisi (affectiones), yani bedensel karışımlar; bunların bizde korunması (imajlar ve hafıza); bunların bizim eyleme gücümüzü artırıp azaltmaları (sevinçler ve kederler) ve bütün bunlara dair oluşturduğumuz fikirler (idea)” olarak özetlemek mümkündür (Baker, 2009: 28).

Sinan kasabaya iner inmez ayağının tozuyla kuyumcuyla karşılaşır. Kendisini durdurup çay içelim diyen kuyumcuyla olan bu karşılaşmadan hoşlanmayan Sinan, eve gitmesi gerektiğini söyleyerek uzaklaşmaya çalışır. Buna karşın kuyumcu, ısrarla muhabbeti sürdürerek onu bir an önce uzaklaşmak istediği bu karşılaşmanın içinde tutar. Kuyumcu babasına çeyrek altın verdiğini ve hala geri getirmediğini söyleyerek ona hatırlatmasını ister. Sinan’ın kuyumcuyla olan bu karşılaşmadan hoşnut olmamasının nedenini konuşmada babasının altınları vermemesiyle ilgili söylediği “Vermedi mi gene?” cümlesinde görmek mümkündür. Burada geçen “gene”, babasının geçmişte de benzer bir davranışta bulunduğunu göstermektedir.



Görsel 1, Görsel 2: “Kuyumcu ile karşılaşma”

Filmde baba karakterini yani İdris’i tanımamızı sağlayan ve Sinan’ın ondan nefret, hoşlanmama, küçümseme, alay etme duygulanışlarının kaynaklarını gösteren karşılaşmalardan birisi de Sinan’ın öğretmenlik ataması sınavı için gittiği Çanakkale dönüşü yolda Muharrem Hoca’yla olan karşılaşmasıdır. Muharrem Hoca parmağıyla ganyan bayini işaret ederek “Ganyan bayine git ganyan bayine. Git de seni görünce utansın biraz. Öğretmen dediğin topluma örnek olur biraz. Ne biçim öğretmen bu ya. Git de utansın biraz” diyerek yoluna devam eder. Bu cümlelere öfkelenen Sinan “Sana mı kaldı toplum? Kendine bak. Kel” diye cevap verir ve ganyan bayine giderek babasıyla konuşmaya başlar. Babasına “Öğretmenlerevine gidip oturacağına gelip bu ahmaklar arasında oturuyorsun” der. Babasının “hangi ahmaklar?” sorusu üzerine etrafına bakan Sinan, ganyan bayinin boş olduğunu görür.

eyleme gücümü artırıp beni sevindiriyor, kimi zaman gücümü azaltıp beni kederlendiriyor. Sözgelimi su içtiğimde, birtakım dışsal cisimleri (oksijen ve hidrojen atomları vs.) kendi yararım için edinmiş oluyorum, böylece parçalarımın ilişkisini takviye ediyorum, güçleniyorum, ferahliyorum...” (2010: 91-92).

Az önce yaşadığı karşılaşmanın kendisinde yarattığı öfke, babasına duyduğu nefret, sahip olduğu önyargılarla birleşince Sinan'ın bakışı bulanıklaşmış ve dolu olacağına inandığı ganyan bayisini boş olmasına rağmen dolu olarak görmüştür.

Babasına karşı, Spinoza'nın "bir dış nedenin fikriyle birlikte bulunan keder" (2011: 183) olarak tanımladığı nefret duygulanışıyla dolu olan Sinan, aynı zamanda onun yaptıklarından hoşlanmamakta, ondan tiksiniyor. Bunun nedeni, Spinoza'nın tiksini (aversion) "iğreti olarak kederin nedeni olan bir şeyin fikriyle birlikte bulunan bir kederdir" (2011: 183) tanımında gördüğümüz üzere babasının onu kederlendirmesidir.

Sinan konuşmasına her gelişinde babasının borçlu olduğu birisinin yolunu kesmesinden duyduğu rahatsızlığı dile getirerek devam eder ve "Kendi bataklığına bizi de çekiyorsun farkında değil misin?" diye sorar. Babası "Kim kesti yolunu? Olur muymuş öyle şey. Saygısızlığa bak." cevabı Sinan'ı daha da öfkeliendirir ve "Etrafındaki herkes senin yüzünden bu kadar mutsuzken bu neyin rahatlığı? Var mı bunun bir sırrı?" diye sorar. Babasının kendisini anlamadığını düşünen Sinan, babasının sadece gazete okuduğu ve oyun oynamadığını (film boyunca kumar oynadığı görülmez) söylemesiyle de ikna olmaz ve onun değişmeyeceği fikriyle ayağa kalkıp gider.



Görsel 3: "Muharrem Hoca ile Karşılaşma"



Görsel 4: "Ganyan Bayi"

Peki İdris'den dolayı mutsuz olanlar kimlerdir? ya da bir dış neden olarak İdris, Sinan dışında, başka kimleri kederlendirmektedir?

Filmin daha önceki sahnelerini yeniden düşündüğümüzde İdris'in elindeki paraları altılı ganyana yatırması, emeklilik parasıyla toprak ve hayvan işleriyle ilgilenme arzusuna sahip olması ve evlenmek için seçtiği adamdan farklı biri haline geldiğini düşünmesi nedeniyle karısı mutsuzdur. İdris'le evdeki karşılaşmalarında kendisinde uyanan kederi ona, öfke dolu sözlerle, sevgisiz ve yok sayan davranışlarıyla göstermektedir.

Diğer bir mutsuz olarak İdris'in babasını göstermek mümkündür. Babası İdris'in su çıkmaz denilen kuyudan su çıkarma çabasındaki ısrarının kahvede alay konusu olmasından, İdris'in pet şişelere su koyup güneşte ısıtarak elini yıkama türünden denemelerinden, aklının fikrinin oyunda ve eğlencede olmasından, onun herkes gibi olmamasından yani normal olmadığını düşünmesinden kaynaklı olarak ona öfkeli. Ve Spinoza'ya göre "... bir şey kederle duygulandığı zaman, bir dereceye kadar yıkılmıştır ve o ne kadar büyük bir kederle duygulanmış ise bu yıkılış da o kadar büyüktür" (2011: 147).

Bir başka sahnede Sinan'ı aylak aylak yürüyerek köydeki evlerinin oraya giderken görürüz. Evin bulunduğu araziye girdiğinde uzakta dallarında bir ipin sallandığı ağaç altında yatan babasının bedeni ile karşılaşır. Göstergelerden hareketle babasının intihar etmiş olabileceğini düşünerek ya da umut ederek bir süre öylece kaldıktan sonra geri dönüp

oradan uzaklaşır. Bir süre yürüdüktan sonra duraklar, dayanamayıp babasının bedeninin olduğu yere gider. Babasının bedenini tıpkı bebekliğinde olduğu gibi karıncalar sarmıştır ve aslında uyuya kalmıştır.¹⁴ Sinan, “Ne diye yatıyorsun güneşin altında? Bişey oldu sandık. Karıncalar marıncalar sarmış her yanını. Nasıl uyuyabiliyorsun bu şekilde?” diyerek babasının ölmeyip uyuyor olmasından sevinç duymak yerine, onun davranışlarını beğenmeyişi ve yaptıklarından duyduğu rahatsızlığı göstermiştir.

Bu karşılaşmayı, Spinoza’nın nefret beslediği şeyin yok olduğunu hayal eden kimsenin sevineceği önermesiyle birlikte düşündüğümüzde Sinan’ın neden duraklayıp uzaklaştığı daha anlaşılır olmaktadır: “Ruh, Bedenin etki (tesir) gücünü azaltan veya bağlayan objelerin varlığını yok edeni hayal etmeye çalışır, yani kin beslediği objelerin varlığını yok eden şeyi hayal etmeye çalışır; bundan dolayı Ruhta kinin objesinin varlığını yok eden bir objenin hayali ruhun çabasını tamamlar, yani ona sevinç verir; öyle ise Kin beslediği objenin yok olduğunu hayal eden kimse, sevinecektir” (2011: 146). Görüldüğü üzere, ilişkileri bizimle birleşmeyen, eyleme kudretimizi azaltan ve bu nedenle kederle duygulanmamıza yol açan şeyden nefret ederiz ve yok edilmesini isteriz (Deleuze, 2000: 63).



Görsel 5: “Uyku”



Görsel 6: “Uyanma”

Babasıyla ganyan bayinde yaptığı konuşma sonrası Sinan’ı annesiyle odasında görürüz. Sinan bir evrak çantası içerisinde eski bir defter aramaktadır. Annesi o dağınıklık arasında gördüğü fotoğraf albümünü ister. Fotoğraflara bakan anne, kocasının eskiden okul müdürleri, milli eğitimden memurlar gibi önemli şahsiyetlerle görüştüğünü, şimdi ise Sinan’ın sanayiden arkadaşı Ekrem gibilerle gezdiğini söyler. Kocasının değişiminden ve saygınlığını yitirdiğini düşünmesinden dolayı üzüntü içerisinde.

Sinan annesinin babası için eskiden önemli şahsiyetlerle görüştüğünü söylemesi üzerine “Kimmiş bu önemli şahsiyetler”, “Bunlar mı önemli dediğin şahsiyetler?” diyerek küçümseyerek alay eder. Bu tavır Spinoza’nın alay etme “kin beslediğimiz (ya da nefret ettiğimiz) bir şeyde küçümsecek (mépris) bir şey bulunduğunu hayal etmemizden doğan bir sevinçtir” (2011: 184) tanımından hareketle babasına yönelik nefretle ilişkilendirilmesi yanı sıra Sinan’ın sadece babasına karşı değil annesine yönelik de küçümseyici bakışını göstermektedir. Çünkü Sinan’ın gözünde okul müdürleri, memurlar önemli şahsiyetler olarak görülmez.

14 Bu sahnenin, Nuri Bilge Ceylan’ın Mayıs Sıkıntısı filminde rol verdiği Pire Dayı’yı ziyarete gidişlerinde yaşadıkları bir olay arasında ilişki kurmak mümkündür. Ceylan olayı şu şekilde anlatır: “Köyüne gittik, tarladadır filan dediler, tarif ettiler, birtakım tarlalardan geçtik, ücra bir tarlaya vardık. Bağırarak falan tarlada yok gibi görünüyor. Sonra tarlanın ortasına doğru yürüdük, gariban bir tarla, ekinler biçilmiş falan birden onun orada alakasız bir yerde uyuyakaldığını farkettim, böyle ufacak kısacık bir adam, yatmış tarlanın ortasına, buruşuvermiş böyle ve uyuyakalmış. Görünüşü tarlaya uyum sağlamış gitmiş. Ne var bunda denilebilir. Ama bana değişik gelen şey şuydu belki. Uyumak için özel bir yer seçilmemişti. Bir ağaç altı, çimenlik bölge gibi. Ot biçerken yorulduğu anda kendini bırakıvermiş gibiydi” (2012: 88).

Sinan babasına yönelik alayını ve küçümsemesini, bir fotoğrafın arkasına yazdığı “Sonunu bilmediğim bir yoldayım. Yürüyorum” cümlesiyle “Sonmuş! Yürüyömuş! Sanki Tolstoy!” diyerek sürdürür ve “Sende nerede o cesaret yürüyüp gidecek?” diye ekler. Devam eden konuşmadan babanın kaçıp gittiğini ama birkaç gün sonra geri geldiğini öğreniriz.

Anne, zamanın geçip gidişiyile ilgili söylediklerine Sinan’ın, “Sizi mi bekleyecekti bişey yapın edin diye?” verdiği cevabı mutfakta düşünüp, geri gelir. Oğlunun bu cümlesi onu üzmüş ve kızdırmıştır. Anne “Biz senin için hiçbir şey yapmadık mı yani? Nolursa olsun o senin baban” diyerek babasının diğer babalardan farklı oluşunu ve onun için yaptıklarını hatırlatarak, savunur. Sinan, annesi babasının onun için yaptığı güzel davranışları sıraladıkça, kızgınlıkla olumsuz örneklerle karşılık verir. Babasının olumlu özelliklerinin olamayacağını düşünen Sinan’ın bir kez daha nefretle duygulanışını dışavuruşunu izleriz.

Sinan, basılan kitabını almaktan dönüşünde babasının okuluna uğramasının ardından eve girer. Annesi uyumaktadır. Odasına gider ve basılan kitabına bakınır. Annesi uyanıp odasına gelir ve babasından parayı alamaması üzerine konuşurlar. Annesi Sinan’a erkeksin, bostan korkuluğu değilsin diyerek parayı zorla da olsa alması gerektiğini söyler. Sinan, annesine sinirlenir. Engellemelere rağmen onunla evlenerek kendisinin kaşındığını söyleyerek annesini üzer. Annesinin evlenmek için onu seçtiğine göre şikayet etmemesi gerektiğini düşünmektedir.

Annesinin gönlünü almak için kitabına “Sevgili Anacığım, her şey senin sayende ve yalnızca senin için” yazıp lütfeder ve kendini beğenmiş bir şekilde annesinin oturduğu kanepeye atar. Kitabın çıkmasına sevinen anne, bu cümleyi okuyunca ağlamaya başlar. Sinan’a, çok sevindiğini ve her zaman bir şeyleri başaracağını bildiğini söyler. Onun hakkında ileri geri konuşanlar, normal değil, deli diyenler olmasına karşın inancını yitirmediğini, özel olduğu için değişik huyları olduğunu düşündüğünü ekler.

Annesinin kitabı bastırarak parayı nasıl bulduyuyla ilgili sorusuna indirimle, borçla bir şekilde bulduğunu söyleyen Sinan babasını kastederek “hep bizim işe yaramaz borç yapacak değil ya” diye ekler. Bunun üzerine annesi kendilerini çok üzmesine karşın, yüreğinin parçalandığını da söyler. Konuşmanın başka bir yerinde babasının genç, yakışıklı, güzel konuşan, okumuş, herkesin para, mal mülk hesabı yaptığı yerde onun toprağın kokusundan, kuzulardan, çayırların renginden bahsetmesinden etkilendiğinden bahseder.¹⁵ Sinan annesine nefretle bakar. Bunu Spinoza’nın, “nefret duyduğumuz şeyden Sevinç duyan birisini hayal edersek onun hakkında nefret duygusu besleriz” (2011: 149) önermesi ile birlikte okuduğumuzda Sinan’ın nefret ettiği babasından annesinin sevgiyle bahsediyor olmasından kaynaklandığını söylemek mümkündür.

15 Annenin bu sahnede yaşadığı değişen ruh hallerini Baker’den hareketle, Spinoza’nın “ruh dalgalanışları” kavramıyla ilişkilendirebiliriz. Baker bu kavramı şu şekilde açıklar: “... Bizde yalnızca fikirler birbirlerini kovalamakla kalmazlar; aynı zamanda bu fikirlerin herbirine tekabül eden, onlar tarafından belirlenen ‘ruh halleri’de uyanır. Sokakta yürürken hiç sevmediğim Ahmet ile karşılaştım. Bende elbette onu temsil eden bir ‘Ahmet fikri’ oluştu. Ama yalnızca bununla kalmıyor hiçbir şey. Kötü bir duygu, ya da izlenim, Ahmet ile karşılaşmak beni mutsuzlaştırdı, üzdü... Seviniyorum... Demek ki, fikirler yalnızca farklı kuvvetlere sahip olmakla kalmıyorlar, aynı zamanda, Spinoza’nın deyişiyile ‘belirledikleri’ ‘duygulanışlar’da sürekli bir değişim hali yaratıyor... Bir hale daha mahkûm görünüyoruz.: Sevinç-üzüntü-sevinç-üzüntü... İşte hayat budur: Sevinç ile üzüntü duygulanışlarının, fikirler tarafından belirlenmiş olarak, devamlı birbirlerini takip edişi. Bu evrensel insanlık durumunu Spinoza ‘fluctuatio animi’, ruhun dalgalanışları terimiyle ifade ediyor” (2009: 18-19).



Görsel 7, 8: “Anne ile Konuşma”

Sinan’ın babasıyla yaşadığı en farklı karşılaşma elektrik faturası için para almaya babasının okuluna gittiği sahnedir. Sinan basılan kitabını almaktan henüz dönmüştür. Kitapların olduğu paketi açıp içinden bir kitap alarak babasının sınıfına girer. İdris’te bir değişiklik vardır. Suratı asıktır, umursamaz ve tersleyerek konuşmaktadır. Hatta öğrencilerinden birisine kızar ve bağırır. Sinan’la birlikte izleyici de onu ilk kez böyle görmektedir. İdris’in bu kederli halinin nedeni dünyada onu suçlamayan tek canlı olduğunu düşündüğü köpeğinin Sinan tarafından satıldığını bilmediği için kaybolduğunu sanmasıdır. Çünkü sevdiğinin yok olduğunu hayal eden kederlenir. Sevgi ise “bir dış nedenin fikriyle birlikte bulunan bir sevinçtir” (Spinoza, 2011: 146-182).



Görsel 9, 10: “Sınıfta Karşılaşma”

İdris akşam eve döndüğünde karısıyla para ve kumar oynamasıyla ilgili tartışma yaşar ve ona da kızgın cevaplar verir. Ardından Sinan’la konuşan İdris, kumar oynadığıyla ilgili gördüğü şeyi kendisine sormadan, yargılayıp hüküm vererek, infaz ettiğini söyler. Elleriyle çizdiği kayıp köpek ilanını odaya atarak, evi terk eder. Buna rağmen Sinan kumar oynamadığına inanmaz. Annesi de kaybolan köpek için ağlayışını anlatır. Bir yandan onun için üzülmesine bir yandan da kendilerine bir şey olsa kılı kıpırdamayacak olan kocasının köpeği için ağlamasına sinir olduğunu söyler. Anne ve oğul, İdris’in sevdiği köpeğini kaybetmesinden duyduğu keder ve yası komik bulmaktadır.

Filmde bize çevresindekilerde kederli duygulanışlar uyandıran İdris’i tanıtan, baba-oğul ilişkisi hakkında fikir edinerek filmin son sahnesinde karşımıza çıkacak olan baba-oğul konuşmasına hazırlayan bu karşılaşmalar dışında, Sinan’ı daha yakından tanıdığımız, kitabını bastırma çabasına tanık olduğumuz, kederlenmesine neden olan taşrayla ilişkisini izlediğimiz ve Sinan’ın da karşındakileri kederlendirdiği karşılaşmalar da bulunmaktadır.

Sinan’ın romanını bastırabilmesi için paraya ihtiyacı vardır. Romanının basılması için gereken maddi desteği sağlayacağını düşünerek belediye başkanına gider. Belediye başkanı çeşitli bürokratik nedenlerle yardım edemeyeceklerini söyleyerek, çok kitap okuyan birisi olduğunu belirttiği maden işletmeciliği yapan İlhami’ye yönlendirir. İlhami de gerekli parayı vermez. Bu iki karşılaşmayla Sinan’ın taşra bürokrasisi ile ekonomik ilişkiler ağını deneyimleyişini ve taşrayla ilgili hissettiklerinin şekillenişini izleriz.

İlhami'ye yaptığı bu ikinci ziyaretten önce Sinan, belediye başkanıyla yaptığı konuşma sonrası İlhami'yle görüşmek üzere onun işletmesine gider. İlhami orada değildir. Oradan ayrılıp geri dönerken yolda liseden arkadaşı ve muhtemelen sevdiği kız olan Hatice ile karşılaşır. Hatice'nin ne yapacağını sorması üzerine Sinan, kasabasını sevmediğini, dar kafalı, hoşgörüsüz, bezelye taneleri gibi birbirine benzeyen bir sürü insan arasında ömrünü çürütmek istemediğini söyler. Hatice, kızgın bir şekilde "Biz ömür mü çürütüyoruz yani burada?" diye sorar. Hatice, "İnsan neden en yakınında duran hayatı seçip onu yaşamak zorunda ki?" sorusuna Sinan, gerçekten isteyen bir şekilde gidip istediği hayatı yaşayabileceğini söyler. Hatice'ye göre, hayatta birçok güzellikler vardır: Kalabalık ışıltılı caddeler, rüzgarlı tepeler, güzel yemekler. Sinan bunların hepsini gördüğünü ve bir numaraları olmadığını söyler. Hatice güzellikleri saymayı sürdürür: Uzaklara giden gemiler, ılık akşamlar, aşklar, sarhoşluklar, yağmur altında ıslanmalar. Ardından ekler, "Her şey çok yakın gibi ama çok uzak."¹⁶ Birden ağlamaya başlar ve "Aslında ben de gidiyorum yakında. Hep siz mi gideceksiniz biraz da biz gidelim." diyerek bir kuyumcuyla evleneceğini anlatır.

Filmin, biçimsel olarak en etkileyici¹⁷ sahnesi olarak öne çıkan Hatice ve Sinan'ın karşılaşmalarında, keder, sevinç, neşe, hüznün gibi birçok duygulanışı birbiri ardına yaşadıkları yani onların ruh dalgalanışları izlenmektedir. Bu sahnenin bir diğer önemli noktası ise Hatice'nin Sinan'ı öperken dudağını ısırmasıdır. Sinan'ın dudağında oluşan yara, karşılaşmanın bedensel izi olarak, yara geçene kadar Sinan'ın her gördüğünde Hatice'yi hatırlayarak, sevinç ya da keder duymasına neden olacaktır.



Görsel 11, 12: "Hatice ile karşılaşma"

Bu sahne ile birlikte okunması gereken diğer sahne Sinan'ın Hatice'nin eski sevgilisi Rıza ile karşılaşmasıdır. Sinan, Rıza ve diğer arkadaşlarıyla birlikte uzaktan Hatice'nin düğününü izledikten sonra arabaya atlayıp içkileriyle birlikte bir gölet kenarına gelirler. Rıza, Hatice'nin evlenmesinden dolayı kederlidir. Arabadan inip su kenarında bir taş üzerine oturup üzüntü ve melankoli içinde içmektedir. Sinan onun yanına gider ve konuşmaya başlarlar. Rıza, herkes gibi onun da Hatice'yle olan ilişkilerini kışkırdığını ve ayrılmalarına sevindiğini

¹⁶ Sinan'ın annesi ve kız kardeşinin evde sürekli televizyon izlemeleri ile bu konuşma birlikte düşünüldüğünde Hatice'nin anlattığı güzellikleri televizyondan öğrendiği çıkarımı yapılabilmektedir. Televizyonda izlenenler ulaşılabilir görünürken aslında çok uzaktadır. Barbarosoğlu'nun televizyonun köy üzerindeki etkileri üzerine tespitleri bu durumu anlamaya yardımcı olmaktadır: "Oysa televizyon ile birlikte 'orası' diye bir yer yoktur. TV girdiği her yeri zamanlardan 'şimdi'ye, mekânlardan 'bura'ya hapsedmiştir. Köyde kalanların da o eski otantikliği yoktur. Onlar da seyrettikleri programların sunmuş olduğu 'cemaat'ten nasibini almıştır. Böylece köy artık taşradan öte olan değildir. Dairenin birbirine en uzak iki noktası köy ve şehir olarak birbirine en yakın noktadır artık, ekrana yansıyan görüntüler eşliğinde" (2011: 248).

¹⁷ Yüce Dış Ses'ten gelen diyalogların filmi kuşatmasını eleştiren Öztürk, "... özellikle köylü kız ile Sinan'ın ormanda bir araya geldiği sahnede yüzlerdeki duygulanım-imağın tutkuyu saf halde gösteren ve zaman zaman kameranın Kracauer'ın 'gelip geçici' olarak kavramsallaştırdığı ağaçların arasındaki ışık huzmelerini yakaladığı imajlar ile tutkunun saflığını ve kudretini yan yana getirmesi etkilidir."

gördüğünü söyler. Rıza, Hatice'yle ayrılmalarını kendisi ya da Hatice dışında aramakta, liseden beri kızın kafasına girdiklerini düşünmektedir. Sinan, hayatın gerçekleriyle yüzleşince suçu başkalarına attığını, Hatice'nin gözlerinin uzun zamandır fıldır fıldır olduğunu söyler. Rıza'ya göre Sinan yalan söylemekte, o kadar kitap vermesine, saman altından su yürütmesine rağmen Hatice yüz vermediği için böyle konuşmaktadır. Sinan'ın ukalaca "Hiç o kadar emin olma abicim, hiç o kadar emin olma bence" cümlesi üzerine Rıza, kin beslediği kimseye kinle kötülük yapmaya kendisini sürükleyen bir arzuyla (Spinoza, 2011: 192) yani öfkeyle, Sinan'ın üzerine atlar ve kavga etmeye başlarlar. Bu karşılaşmadan da Sinan'ın yüzünde bir morluk kalır. Sonraki sahnede Sinan evde dolabında bulunan aynada Hatice ve Rıza'dan kalan bu izlere bakar.



Görsel 13, 14: "Rıza ile Kavga"

Sinan öğretmenlik ataması sınavına girmek için gittiği Çanakkale'de, dedesinin evinde arayıp bulduğu eski bir kitabı satmak için kitapçıya gider. Kitapçıda Süleyman isimli yazarla karşılaşır. Kendisini yazara tanıtıp, izin isteyip konuşmak için oturur. Konuşma taşra, edebiyat, yazarlık etrafında şekillenir.¹⁸ Konuşmaları sürdükçe yazar Sinan'ın onu dinlememesinden, iğnelemelerinden, tepeden bakan, küçümseyici tavrından rahatsız olmaya başlar. Film boyunca çeşitli sahnelerde gördüğümüz Sinan'ın, bu kibirli yani "insanın sevgi ile kendisi hakkında olduğundan daha üstün hüküm vermesi" (Spinoza, 2011: 188) tavrı sadece insanlara karşı değil Çan'a tepeden baktığı sahnede görüldüğü üzere taşra dahil her şeye yöneliktir.

Yazarın Sinan'la olan karşılaşması o derece kötü bir karşılaşmadır ki bedeninde sinsi bir tutulma baş göstermiştir. O an için tek istediği varlığını korumak amacıyla bir an önce

18 Bu sahnede Sinan'ın üstadın tabiriyle diyerek Nietzsche'den yaptığı "Olgular yoktur, yalnızca yorumlar vardır." alıntısı, Sinan ile Nietzsche'nin "özgür ruh"u arasında ilişki kurulmasına olanak sağlamaktadır. Deleuze "özgür ruh" ve "özgür düşünür" arasındaki farkı şu şekilde açıklamaktadır: "Kuvvetlerin niteliklerini hesaba katmadığı için, özgür düşünce her zaman tepkisel kuvvetlerin hizmetindedir ve onların zaferini ifade eder. Çünkü 'olgu' her zaman zayıfların kuvvetlilere karşı sahip olduğu şeydir: 'Olgu her zaman aptalcadır, tanrıdan çok öküze benzer.' Nietzsche için özgür düşünürün karşıtı özgür ruhtur; kuvvetleri kökenlerine ve niteliklerine göre yargılayan yorumlayıcı ruh." Nietzsche'de tepkisel kuvvet, itaat etme ya da hareket ettirilme gücü iken etkin kuvvet, hareket etme ya da yönetme gücüdür. Tepkisel kuvvetlerin zaferinin işaretleri olarak ifade edilen hınc, vicdan azabı, çileci ideal nihilizmin biçimleri olarak nitelendirilmektedir (2010: 84-90). Deleuze'e göre "Hiçlik istenci ile tepkisel kuvvetler arasındaki temel suç ortaklığı şudur: Tepkisel kuvvetleri zafere taşıyan, hiçlik istencidir. Hiçlik istencinin etkisi altında evrensel yaşam gerçekdışı hale geldiğinde, tikel yaşam olarak yaşam da tepkisel hale gelir. Yaşamın bütün olarak gerçekdışı hale gelmesiyle tikel olarak tepkisel hale gelmesi aynı anda olur" (2010: 190). Yaşamın bu tepkisel hale gelişi filmdeki karakterlerin davranışlarının tepkisel yönlerini anlamada katkıda bulunmaktadır.

Deleuze, Nietzsche ve Spinoza arasında bağlantılar kurmaktadır. Ona göre "...yazarlar kudretin artışından ve azalışından Nietzsche kudret isteminden bahsettiğinde aynı yoldadır. Nietzsche'nin 'Affekt' dediği şey Spinoza'nın duygu dediği şeyle tam tamına aynıdır - işte bu bakıma Nietzsche bir Spinozacı'dır, onda da kudretin azalışları ve artışları vardır..." (2000: 67). Deleuze'ün Nietzsche ve Spinoza arasında kurduğu ilişkiler, filmdeki karakterlerin davranışlarının anlaşılmasında zenginleştirici bir katkı sunmaktadır.

kendisini mutsuz eden bu kötü karşılaşmadan uzaklaşıp evine gitmektir.



Görsel 15, 16: “Yazarla karşılaşma”

Sinan’ın kitabını bastırabilmek amacıyla başvurduğu yollardan birisi dedesinden aldığı altınları geri ödemeyen imamdan altınları almayı denemek olmuştur. Sinan’ın imamlarla karşılaşması ve yaptıkları konuşmayla ilgili olarak bir röportajda Ceylan şunları söylemiştir:

Özellikle kırsal kesimde, yazar olmak isteyen ve bu konuda özgür olduğunu iliklerine kadar duyumsamak isteyen her gencin karşısına, özgürce ve tüm açıklığıyla fikir beyan etmenin kolay olmadığı tabulardan biri olarak din mevzusu eninde sonunda çıkar mutlaka. Sinan aslında genç imamın dedesine olan altın borçlarını almak ve bunu kitabını bastırmakta kullanabilmek düşüncesiyle yanaşiyor imamlara. Açıkça isteyemediği için de konuşmalar dolambaçlı yollara sapıyor. Din konusundaki tartışmalar bu niyetin gölgesinde gerçekleşiyor. Sinan, bir yandan borcu gündeme getirecek fırsatları kollarken, bir yandan da erkekler dünyasına has bir üste çıkma mücadelesinin girdabına kapılmadan da edemiyor. Bu coğrafyada bu konulardaki ayrık düşünceleri açıklıkla konuşabilmeyi bir tür tabu gibi gören kemikleşmiş bir anlayışa başkaldırmak isteyen bir dürtüyle, düşündüklerini ve kuşkularını açıkça dile getirmenin yaratabileceği ummadık tehlikelerin tuhaf kayguları arasında sıkışıyor. Bu da Sinan’ın söyleyeceklerini, daha dolaylı, soyut, imalı, iğneli ve ikircikli bir kıvama çekmek zorunda bırakıyor (Kolukısa, 2018).



Görsel 17: “İmamlarla karşılaşma”

Böylelikle Sinan’ın taşradan kaynaklı kederinin nedenleri, daha önceki sahnelerle birlikte düşünüldüğünde, zihnimizde oluşmaya başlamaktadır. Sinan, Çan’dan eline olanak geçse, atom bombası atıp yok edecek kadar nefret etmektedir. Nefret etmek bizi yok etme tehlikesi olan şeyi yok etmeyi, yani bizi çözüp dağıtabilecek olan şeyi çözüp dağıtmayı istemektir (Deleuze, 2000: 63). Dolayısıyla Sinan taşradan, kendi tabiatına uygun davranmadığı, var-kalma çabasını ve eyleme gücünü azaltıp, sevinçli duygular duymasını engellediği için nefret etmektedir. Dolayısıyla bu nefreti büyük şehrin çekiciliğinden ve ona duyduğu arzudan kaynaklanmamaktadır (Mollaer, 2018). Çünkü Hatice’yle karşılaşmasında

yaptıkları konuşmada, Hatice'nin taşra dışına ait olduğunu düşünerek saydığı güzelliklerle ilgili söylediği gibi, hepsini görmüştür ve hiçbirinde bir numara yoktur.¹⁹

Sinan'ın kitabını bastırmak için gereken parayı babasının çok sevdiği köpeğini satarak bulduğunu görürüz. Bu da bizi Sinan'ın köpeklerle karşılaşmasına götürmektedir. Daha önce belirtildiği üzere, her varlık Spinoza'nın var-kalma çabası ilkesi gereği gücü yettiğinde varlığını sürdürmeye çabalar (Baker, 2009: 46). Bu hak sadece insanlar için geçerli olmayıp, doğanın diğer tekil varlıkları için de aynı şekilde geçerlidir (Benzer, 2017: 133). Dolayısıyla köpek kötü bir karşılaşma yaşayarak, Sinan'dan daha güçsüz olması nedeniyle sevdiği sahibinden ve mevcut hayatından koparılıp satılmasına direnememiştir. Artık bir yere bağlı olmadan serbestçe dolaşabildiği günler geride kalmış ve satılır satılmaz yeni sahibi onu bağlamıştır.



Görsel 18: "Sevdiğinden koparılma"

Sinan askere gider ve askerlik bitince, kasabasına geri döner. Üzerinde belli bir değişimin izleri görülmektedir. Ceylan, askerlik dönemini kısa bir sahne ile verir. Sinan'ın askerdeki karşılaşmalarını ve etkilerini detaylı göstermez, sadece sezdirir.²⁰

19 Gürbilek, taşra ve büyük şehir ile ilgili şunları söylemektedir: "Taşranın kendisini taşra olarak ayrıştırabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerekir. Taşranın ufku her zaman büyük şehirdir. Ona ufuk açan da, onu ufkun berisine kapatan, taşra kılan da büyük şehirdir. Taşra içinde yaşayanlara ancak o zaman dar gelmeye, içi boşalmış bir dış gibi gelmeye, onları o zaman boğmaya başlar" (2010: 57).

20 Ceylan'ın çeşitli röportajlarda kendi askerlik süreciyle ilgili anlattıkları, Sinan'ın değişimini anlamakta ipuçları verecek niteliktedir. "Askere gittim. Askerlik, bu anarşist hayat içinde çok iyi geldi. Bir amaç, yapılması zorunlu olan bir şey. Ankara'da yaptım. Yeni bir şeyi keşfetmemi sağladı askerlik. Uzun süredir Boğaziçi Üniversitesi yüzünden kendimi yalıtığım, yalıtılmak zorunda kaldığım Türk toplumunun her kesiminden insanlardan zengin bir mozaikle karşılaştım. Çocukluk ve gençliğimden hatırladığım, ama bir süredir unutmak durumunda olduğum bir mozaikti bu. Yeniden yurduma karşı bir sevgi oluşturdu içimde" (2012: 23). Bir başkasında Batı'ya ve Doğu'ya yaptığı yolculuklarla birlikte şunları anlatmaktadır: "...Kendimden, buradaki hayatımdan memnun değildim. Gezilerde başıma bir şeyler gelmesini umuyordum. Hayatıma yeni ve güçlü bir yön verecek, anlam katacak bir şeyle karşılaşmak istiyordum. Daha çok kendimden memnun olmamakla ilgili bir şeydi. Hayata yeniden başlama fırsatı, kendini sıfırlamak, yeni bir karakterle yeni ilişkilere atılmak gibi duygulardı. Bu gezilerin çoğunu yayan, bisiklet ya da otostopla yaptığımı göre, kendimi biraz kahraman gibi hissetmek de istiyor olmalıyım. Demek ki normal yaşantımda kendimi silik ve yavan hissediyordum. Ama yeni bir ülkenin yeni bir insan yaratmadığını öğrendim... Yaşamıma yön verebilecek önemli bir düşünceye varmak, hayatımı ciddi, derin, anlamlı yapacak birtakım ilkeler bulmak istiyordum. Sonra gerçekten yüzleşmeye başladım. O kafa karışıklığı içinde, birden o zamana kadar korktuğum, kaçtığım askerlik geldi aklıma. Ve o kadar iyi geldi ki bu düşünce. Sonuçta yapılması zorunlu bir şeydi. Düşünmekten, karar vermekten kurtaracak bir şey olarak görüldü. Büyük bir zevkle dönüp, hemen askere gittim. İnsanın dağınık düşüncelerine yön verecek bir otoriteye her zaman ihtiyacı var. Sorumluluk, bağımlılık, insanın önünde yapılacak zorunlu şeyler olması hayırlı belalar gibi görünüyor şimdi. Özgürlük ağır bir yük" (2012: 63).

Eve dönüşünün ertesinde Sinan kuyunun olduğu köydeki eve gider. Burada babasıyla karşılaşır. Konuşmaya başlarlar. Babası balya almaya gideceğinden bahseder. Sinan “Hadi gidip alalım madem” der. Önceki sahnelerde babasının kendisinden yapılacak işlere yardım etmesini istediğinde terslerken şimdi kendisinin önermiş olması Sinan’daki değişimin bir göstergesidir.

İşlerinin bitmesinin ardından konuşmaya devam ederler. Sinan kuyuyu sorar. Babası, bu kez köylülerin haklı çıktığını, o kadar kazmasına rağmen suyun çıkmadığını söyler. Sinan’ın “Ne yani vazgeçtiğini söylemeyeceksin herhalde?” demesi üzerine “Aynen öyle. Tabi haklı çıksak. Hiç olmazsa bu konuda haklı çıkabilsek baya iyi olacaktı da napalım olmadı” der. Konuşmanın devamında Sinan babasının kitabını okuduğunu öğrenir. Buna inanamaz. İlk kez kitabını okuyan birisiyle karşılaştığı için şaşırır ve sevinç duyar. Ahlat ağacı bölümünü, babasının okulun karşısındaki ahlat ağacına bakarak anlattıklarından hareketle yazmıştır. Babasını, kendisini, bazı yönlerden dedesini de ahlat ağacına benzettiğini söyleyerek, “Uyumsuz, yalnız, şekilsiz” diye ekler. Babası da “Herkesin bir tabiatı var tabi ondan kaçış yok. İş onu kabullenip sevebilmekte” der.

Sinan ve babasının bu iki cümlesi, var-kalma çabası [conatus] ile birlikte düşünüldüğünde, ahlat ağacının nasıl karakterlerin sembolik ifadesine dönüştüğü görülebilmektedir. Ceylan, ahlat ağacıyla ilgili, “Yalnız, garip, sahipsiz bir ağaçtır. Öksüz bir çocuk gibi öyle kendiliğinden biter bir yerlerde. Çorak yamaçlarda, taşlı tepelerde bile dünyaya gelse, tutunur hayata kene gibi, bırakmaz, kimsesiz bir sokak çocuğu gibi ekmeğini taştan çıkarmasını bilir... Ahlat gerçekten de yamuk yumuk, şekilsiz, her an kavgaya tutuşverecek gibi sinirli bir hali olan kara kuru bir ağaçtır” der (Kural, 2018).²¹

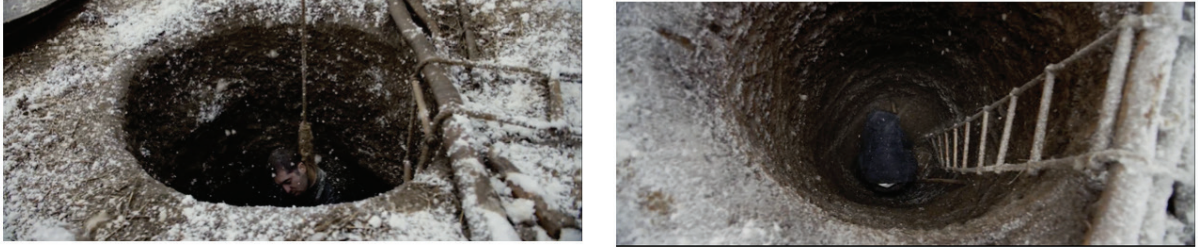
Var-kalma çabası [conatus] ise “...beden ve zihinden meydana gelmiş bir bireyin içsel özüne dayanarak kendine özgü bireyliğinde kalmaya çabalaması” (aktaran Benzer, 2017: 133) olarak ele alındığında, koşullar ne olursa olsun ahlat ağacının tabiatına uygun bir şekilde var-kalma çabasıyla, onların taşra koşullarında var-kalma çabaları arasında ilişki kurulmaktadır.

Bu anlamda, İdris’in kurduğu cümle ile kendine bakışı uyuşmaktadır. O, başta kendi ailesi olmak üzere, çevresindeki insanların kendilerinininki gibi olmayan tabiatını (örneğin, onlar gibi bir baba değildir, onlar gibi paraya önem vermemektedir) kabullenmeyip, hakkında dedikodu yapmalarına ve ona karşı kötü davranmalarına rağmen kendi tabiatını kabul edip, sevmektedir.²²

21 Mollaer’e göre ahlat ağacı, İdris’i, Sinan’ı ve onların taşralılık durumlarını merkeze alan bir metafordur. “Ahlat ağacı, ontolojik bir ‘tek’liktir; bir ‘orman gibi kardeşçesine’ olamaz. Başka ağaçların birlikteliğinin taşrasıdır; başka ağaçlar birliktir, o yalnız; varoluşçu dille söylersek –özellikle Sinan’ın durumunda- başka ağaçlar onun cehennemidir... Taşra bir varoluş durumu olarak hikâyeye damgasını vurmaya devam etmektedir. Filmin bazı yorumcuları psikanalitik tefsirin cazibesine hızlıca kapılmışlarsa da, Sinan’ın babayla olan ilişkisine asıl damgasını vuran olgu, ilçedeki insan ormanında bir ahlat ağacı gibi duran, bu tutumu nedeniyle yanlış tanınan, doğru tanınma derdi de olmayan babanın ‘taşralaşma’ durumundan kaçıştır. Sinan’ın film boyunca geçen kaçışlarından biri, belki de bunların en önemlisi. ‘Yalnız’ başına, kopuk, ormanın ‘konser’inden uzakta ahlat ağacı babası gibi olmayacaktır o. Bir tepeden bakmasını (filmdeki etkili sahnelerden biri) haklı kılacak ‘kültürel sermaye’ stoğuyla gelmiştir taşraya. Üniversitede tanıdığı varoluşçu edebiyatçı-filozoflar ve elinde Ahlat Ağacı başlığını taşıyan bir kitapla. Sesini duyurmayı, tanınmayı, ahlat ağacı olmamayı arzulayan ihtiraslı bir yazar olarak. Öğretmenlik diplomasıyla atanmak üzere girdiği merkezi kamu sınavına hiç asılmaması da, meselenin bir mekân olarak taşradan kopma arzusundan ziyade ahlat ağacı olmama arzusunda toplandığını ortaya koyuyor” (Mollaer, 2018).

22 İdris karakterinin Ceylan’ın babasından izler taşıdığını söylemek mümkündür. Ceylan babasıyla ilgili şunları söylemektedir: “Çok tipik bir kasabaydı. Değer yargıları, doğruları, yanlışları sonderece keskin bir çevreydi. Bu çevre içinde babamın hayat görüşü etrafındakilerden oldukça farklıydı.” “Babam

Konuşmanın çakal sesleriyle kesildiği anında Sinan kuyuya bakar. Kamera yavaş yavaş kuyuya yaklaşır ve kuyuda ipe asılı cansız bedeniyle karşılaşırız. Filmin, Sinan'ın intiharıyla bittiğini düşünürken Sinan'ın kuyu içerisinde olduğunu ve kuyuyu kazdığını görürüz.



Görsel 19, 20: “Ölüme karşı hayat”

Bu finalle birlikte Sinan ölümü değil, hayatı seçmiştir. Peki ölümü değil hayatı seçmek ne anlama gelmektedir?

Spinoza'ya göre intihar edenlerin yani kendilerini ölüme bırakanların “ruhları güçsüzlüğe uğramıştır ve büsbütün kendi tabiatlarıyla karşıtlık halinde bulunan dış nedenler tarafından yenilmişlerdir” (2011: 212). Bir kimse kendine faydalı olana karşı arzu duymaktan, ya da kendi varlığını korumaktan vazgeçmez. Vazgeçiyorsa, bu tabiatının zorunluluğu ile değil, ancak dış ve kendisine karşıt bir neden önünde yenilmesinden kaynaklıdır. Yani her zaman gıdası nefret olan, ya da kendisine ölüm veren dış nedenlerin baskısı altında olmalıdır (2011: 2014). İntihar eden kişi, “kendisi dışındaki şeylerle baş edemediğinde, kendi sınırlı gücünü aşan dışsal nedenler olduğunda bu kararı verir” (aktaran Nahum, 2010: 93). Balanuy'e göre intihar eden varlığın, “yaşama arzusu duyamaz olduğunu, yaşamayı sevinçle sürdürme güç ve ısrarının azaldığını düşünürüz. İşte, yaşamaya karşı bu iştah kaybı Spinoza için tümüyle edilgin bırakılmış olmanın ve eyleme gücünün ciddi biçimde ortadan kaldırılışının bir sonucudur” (2016: 168).

Oysa bunun tersine Sinan'ın var-kalma çabasının, yaşamayı sürdürme güç ve ısrarının arttığı görülmektedir. Öztürk, bu durumu “her şeye rağmen hayat devam ediyorsa, tüm umutsuzluğa karşın Spinoza'nın Conatus'u, 'çabası' devam etmelidir. Candide'de 'bahçe ekmeğe devam', Kurusawa'nın Yedi Samuray'ında 'pirinç ekmeğe devam' ve Ahlat Ağacı'nda 'kuyu kazmaya devam'” şeklinde ifade etmiştir (2018: 227).

Sonuç

Spinoza'nın “var-kalma çabası” kavramı, her sonlu varlığın var-kalma arzusunun olduğunu ve var-kalmak için çaba içerisinde olduğunu belirtmektedir. Bireysel ve kolektif yaşantımızda ya da varoluşumuzun bütün alanlarında fikirler ve duygulanışlar birbirlerini takip ederek, etkiler oluşturmaktadır. Spinoza'ya göre hayat, neşe/sevinç ve keder/üzüntü duygulanışlarının, fikirlerle belirlenmiş olarak birbirlerini takip edişi üzerine kuruludur. Ayrıca sevinç, keder ve arzu duygulanışları, diğer tüm duygulanışların kendilerinden türediği temel duygulanışlardır.

köylü olmayı değil köyde yaşamayı seçmiş biri. Köylülere, ya da kasabalılara da hiç benzemeyen biri. Rasyonel düşünceye önem verişile, dinî inançlarının zayıflığıyla, kahveye gitmeşiyle, bilgiye ve okumaya aşırı düşkünlüğüyle ve özellikle de yeteneklerini pazarlamayışıyla” (Ceylan, 2012: 20-90).

Gündelik hayatımız, zorunlu karşılaşmaların bedenimizin var-kalma ve eyleme gücümü artıran etkilenişler -neşe/sevinç- ile var-kalma ve eyleme gücümü azaltan etkilenişler -keder/üzüntü- arasında salınıp durmaktadır. Kısacası hayatımız, kaçamayacağımız şekilde sevinçlendiren ve kederlendiren karşılaşmalar ile doludur.

Bu durum, Ahlat Ağacı filminde izlediğimiz karakterlerin gündelik hayatı için de geçerlidir. Filmi, üniversiteden mezun olduktan sonra yazdığı ilk kitapla birlikte memleketine dönen Sinan'ın yaşadığı çeşitli karşılaşmalar ve var-kalma çabası üzerinden incelediğimiz de, Sinan'ın bu karşılaşmalarda, diğer varlıklar (sattığı babasının köpeği de dahil) üzerinde etkide bulunmasının yanı sıra onlardan etkilendiğini de görmekteyiz. İyi olan karşılaşmalar, karakterlerin var-kalma ve eyleme gücünü arttırarak sevince (ve ondan türeyen diğer duygulanışlara) sürüklerken, kötü karşılaşmalar, var-kalma ve eyleme gücünü azaltarak onları kedere (ve ondan türeyen diğer duygulanışlara) sürüklemektedir.

Filmde, Sinan'ın yaşadığı karşılaşmalar ayrıca, babası ve taşra hayatı ile ilgili de bilgiler vermektedir. Sinan'a göre babası ve taşra kendisinin var-kalma gücünü azaltan ve nefret uyandıran iki ana öğedir. Karşılaşmalar boyunca da, babası ve taşraya duyduğu nefretin gerekçelerini öğreniriz.

Film boyunca kitabını bastırmak için gerekli parayı bulma sürecine tanıklık ettiğimiz Sinan, kitabının basılmasından sonra askere gider. Sinan'ın askerdeki karşılaşmaları ve etkilenişleri üzerine detaylı bilgi sahibi olamasak da eskisi gibi olmadığını ve değiştiğini görmemizin yanında varlığını sürdürme güç ve ısrarında azalma görürüz.

Filmin sonunda babasıyla olan karşılaşmalarında Sinan, kendilerini ahlat ağacına benzetir. Yaşadıkları taşarının uyumsuz, yalnız, şekilsiz ahlat ağacıdır onlar. Aynı zamanda, ahlat ağacının tabiatına uygun bir şekilde var-kalma çabası gibi onlar da taşra koşullarında var-kalma çabasındadırlar. Bu nedenle film, Sinan'ın intihar etmesiyle değil, babasının vazgeçtiği kuyu kazmayı kendisinin sürdürmesiyle sonlanır. Bir ahlat ağacı olarak, var-kalmayı sürdürmeyi seçmiştir.

Bu anlamda, bir karşılaşma olarak Ahlat Ağacı, kahramanlarının taşrada yaşadığı var-kalma çabası ve duygulanışları aşarak, seyircinin kendi gündelik var-kalma çabası ve duygulanışları üzerine düşünsel bir davete dönüşmektedir.

Kaynakça

Akal, Cemal Bâli, (2016). *Varolma Direnci ve Özerklik Bir Hak Kuramı İçin Spinoza'la*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Akarsu, Özge, (2015). "*Spinoza ve Hobbes'ta Çokluk Kavramı*", Güçlü Ateşoğlu & Eylem Canaslan (der.), *Spinoza ile Karşılaşmalar*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 208.

Argın, Şükrü, (2017). "*Spinoza ile Karşılaşmalar ya da Düşünce Dünyamızın Spinoza ile İmtihanı*", *Teorik Bakış*, 9, s. 21.

Baker, Ulus, (2009). "*Kullanışlı Bir Felsefe: Spinozacılık*", Ege Berensel (der.), *Yüzeysel Fragmanlar*, İstanbul: Birikim Yayınları, s. 17-19.

Baker, Ulus, (2009). "*Spinoza ve Aşkın Diyalektiği*", Ege Berensel (der.), *Yüzeysel Fragmanlar*, İstanbul: Birikim Yayınları, s. 28.

Baker, Ulus, (2009). "*Spinoza: Hayatın Geometrisi*", Ege Berensel (der.), *Yüzeysel Fragmanlar*, İstanbul: Birikim Yayınları, s. 31.

- Baker, Ulus, (2009). *"Spinoza'nın Etika'sının Sunuluşu"*, Ege Berensel (der.), *Yüzeybilim Fragmanlar*, İstanbul: Birikim Yayınları, s. 46.
- Balanuye, Çetin, (2016). *Spinoza Bir Hakikat İfadesi*, İstanbul: Say Yayınları.
- Balanuye, Çetin, (2017). *Spinoza'nın Sevinci Nereden Geliyor? Reddedilemeyecek Bir Felsefi Teklif*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barbarosoğlu, Fatma, (2011). *"Taşranın ve Büyük Kentin Endam Aynası: Köy"*, Tanıl Bora (der.), *Taşraya Bakmak*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 248.
- Benzer, Cemal, (2017). *"Spinoza'da Bireylik Özünü ve Kimliği Olarak Conatus"*, *Teorik Bakış*, 9, s. 133.
- Ceylan, Nuri Bilge, (2012). *"Nuri Bilge Ceylan ile Kişisel Yolculuklar"*, Mehmet Eryılmaz (der.), *Söyleşiler*, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s. 20-23-88-90.
- Deleuze, Gilles, (2000). *Spinoza Üzerine On Bir Ders*. (U. Baker, Çev.), Ankara: Öteki Yayınları.
- Deleuze, G; Guattari, F. (2001). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.), İstanbul: YKY.
- Deleuze, Gilles, (2005). *Spinoza Pratik Felsefe*. (U. Baker, Çev.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles, (2010). *Nietzsche ve Felsefe*. (F. Taylan, Çev.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles, (2013). *Spinoza ve İfade Problemi* (A. Nahum, Çev.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Fransez, Moris, (2012). *Spinoza'nın Tao'su Akıllı İnançtan İnançlı Akla*, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Gamlund, Espen, (2007). *"Who Has Moral Status in the Environment? A Spinozistic Answer"*, *The Trumpeter Journal of Ecosopy*, 23 (1), s. 7.
- Gürbilek, Nurdan, (2010). *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Hardt, Michael, (2012). *Felsefede Bir Çıraklık*. (İ. Öğretir & A. Utku, Çev.), İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Kalaycı, Nazile, (2015). *"Spinoza'nın Ethica'sı Bağlamında Mizahın Politik İşlevi"*, Güçlü Ateşoğlu & Eylem Canaslan (der.), *Spinoza ile Karşılaşmalar*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 245.
- Kolukısa, Emrah, (2018). *"Nuri Bilge Ceylan: Hissetmek Değil Anlamak Önemli"*, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultursanat/985762/Nuri_Bilge_Ceylan__Hissetmek_degil_anlamak_onemli.html. Erişim Tarihi: 10.12.2018.
- Kural, Nil, (2018). *"Sevilmesi Zor Bir Karakter Kurmak Önemliydi"*, <http://www.milliyet.com.tr/sevilmesizorbirkarakterkurmak/pazar/haberdetay/27.05.2018/2676671/default.htm>. Erişim Tarihi: 10.12.2018.
- Mollaer, Fırat, (2018). *"Taşra: Bir Varoluş Olgusu - 'Ahlat Ağacı'nı Bir Taşra Metaforu Olarak Okumak"*, <http://www.e-skop.com/skopbulen/tasra-bir-varolus-olgusu---ahlat-agaci-ni-bir-tasra-metaforu-olarak-okumak/3841>. Erişim Tarihi: 15.12.2018.
- Nahum, Alber, (2010). *"Ölüm Değil, Hayatı Düşünmek: Spinoza'nın Ölümü Kavrayışına İlişkin Bir Taslak"*, A. Özgün & Y. M. Madra & A. O. Gültekin (yay. haz.), *Sanat ve Arzu Seminerleri 2010*, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s. 91-93.
- Öztürk, Serdar, (2018). *"Ahlat Ağacı: 'Yüce Dış Ses'in Kuşattığı Film"*, *SineFilozofi Dergisi*, 3(5), s. 227.
- Spinoza, Benedictus (2011). *Etika*. (H. Z. Ülken, Çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Tatián, Diego, (2016). *Spinoza. Bir Başlangıç*. (A. Dokuzlu, Çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Yaşar, İraz, (2017). *"Conatus Versus Güç İstenci"*, *Teorik Bakış*, 9, s. 53.
- Yücefer, Hakan, (2017). *"Ahlak için Başka Bir Soykütük: Deleuze'e Göre Spinoza'nın Pratik Felsefesi"*, *Teorik Bakış*, 9, s. 79-80.

Sinema-Mimarlık Arakesitinde Bir Mekana Dokunmak:

Sine-Tasarım Atölyesi

Asu Beşgen*

Şölen Köseoğlu**

Özet

Bu makale, sinema ve mimarlık disiplinlerinin felsefi bir tartışma düzleminde bir arada ele alınmalarının sunabileceği potansiyellerin, bir atölye deneyimi üzerinden örneklenmesini içerir. Atölyeler, geleneksel eğitim müfredatı dışında sağladıkları esneklik ve deneysel ortam ile yeni yaklaşımların özgür bir çerçevede deneyimlenmelerine imkan sunarlar. Makaleye konu olan Sine-Tasarım Atölyesi, Yıldız Teknik Üniversitesi bünyesinde gerçekleştirilen “Mimari Tasarım Eğitimi: Bütünleşme 2” konulu Ulusal Sempozyum kapsamında lisans düzeyindeki öğrencilerle gerçekleştirilmiştir ve benzer atölyeler için bir yöntem önerisi olmasının yanı sıra, yeni bir düşünme biçiminin örneğidir.

Atölye kapsamında öğrenciler, sinema-mimarlık ilişkisi hakkında tarihsel bir perspektifle tartışmalar yürütmüş, ardından Christopher Nolan’ın “Inception” filmini izlemişlerdir. Filmde mekan kullanımı aracılığıyla gündeme getirilen kavramları tespit etmiş, bu sunuş biçiminden yola çıkarak mekan kavramını yeniden tanımlamışlardır. Son adımda ise, kendi özgün mekan tanımlarını örnekleyen iki ve üç boyutlu anlatımlarla tasarımlarını gerçekleştirmişlerdir. Atölye sonucunda, sinemanın mimarlık eğitiminin bir parçası olarak soyut düşünme becerisi kazandırmada başarıyla kullanılabilmesinin mümkün olduğu görülmüştür. Bu türden interdisipliner çalışmalar iki alana da katkı sağlarken, her konuyu tekil birimler olarak değil, büyük bir sistemin parçaları olarak ele alan bir düşünce sistemini önermeleri açısından önemlidirler.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Mimarlık, Mekan, Tasarım, Atölye, Eğitim.

ORCID ID : 0000-0002-9692-6224
E-mail : abesgen@gmail.com, solen.koseoglu@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.516445

Geliş Tarihi - *Recieved*: 22.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 30.03.2019

Experiencing Space in between Cinema and Architecture: Cine-Design Workshop

Asu Beşgen*

Şölen Köseoğlu**

Abstract

This paper includes an exemplification of the potentials of the combination of two disciplines, cinema and architecture in a philosophical discussion base through a workshop experience. The workshops, providing flexibility and an experimental environment outside the traditional education curriculum, offer an opportunity to experience new approaches in a free framework. Sine-Design Workshop, which is the subject of the article, has been carried out with undergraduate students within the frame of the National Symposium on "Architectural Design Education: Integration 2" organized by Yıldız Technical University and is an example of a new way of thinking as well as being a method proposal for similar workshops.

Within the scope of this workshop, the students discussed the cinema-architecture duo with a historical perspective, followed by a screening of Christopher Nolan's "Inception". They identified the concepts raised through the use of space in this film and redefined the concept of space based on this representation. In the last step, they carried out their designs with two and three-dimensional expressions that exemplify their own specific spatial definitions. At the end of the workshop, it has been seen that it is possible to use the cinema successfully to gain abstract thinking skills as a part of architectural education. While such interdisciplinary studies contribute to both areas, they are important in terms of proposing a system of thought that treats each subject as a part of a larger system, not as individual units.

Keywords: Cinema, Architecture, Space, Design, Workshop, Education.

ORCID ID : 0000-0002-9692-6224

E-mail : abesgen@gmail.com, solen.koseoglu@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.516445

Received - Geliş Tarihi: 22.01.2019

Accepted - Kabul Tarihi: 30.03.2019

Giriş

“Mekan hiçbir zaman boş değildir; her zaman bir anlam içerir...”,

Henri Lefebvre, 2014

Tarih boyunca birçok mimar ve teorisyen tarafından yapılmış olan mimarlık tanımları incelendiğinde, mimarlığın farklı disiplinleri içeren, birçok değişken ve bileşeni içinde barındıran dinamik bir özellik taşıdığı görülmektedir.

Sinema, yapısı ve bünyesinde barındırdığı anlamsal ve teknik bileşenler gereği, mimarlık ile ilişki içinde olan birçok disiplinden sadece biridir, ancak sinema, diğer tüm sanat dallarını bünyesinde barındırmasına ek olarak hareket, zaman ve mekan boyutlarını içermesi sebebiyle mimarlıkla kurduğu ortaklık açısından diğer disiplinlerden ayrışır.

Sinemanın icadıyla başlayan sinema mimarlık ilişkisine bakıldığında, iki sanat dalının birbirinden etkilendiği açıktır. Bu etkileşim, sadece sinemanın mimarlığa etkisi şeklinde olmayıp, mimarlığın sinema tarafından kullanılmasını, doğal bir sonuç olarak da mimarlığın farklı ölçeklerde sinemadan kendine geri besleme sağlamasını beraberinde getirmiştir. Bu nedenle yapılan her filmin gerek görsel, gerek düşünsel olarak mimarlığa katkı sağlayacak bilgiyi içinde barındırdığı ve mekanın hem tasarlanması hem de algılanması konusunda bir tartışma zemini oluşturduğu söylenebilir. Tasarım yöntemleri ve mekan algısı açısından örtüşen bu iki alanın interdisipliner olarak tartışılması, mekanı, sinemanın tanımladığı sanal gerçeklikler üzerinden algılamaya alışkın bir kuşağa ait olan tasarım öğrencilerine, mimari mekana yaklaşımları açısından katkılar sağlamaktadır. Mekanın tasarlanması, temsiliyet araçları ile yeniden üretilmesi ve ifadesi bağlamında sinema ile yakın ilişki kurulması önemlidir.

Sinema ve mimarlık disiplinleri arasındaki bu eşsiz ortaklık birçok alanda etkileşime sebep olmaktadır. Bu çalışma, bu etkileşimlerin mimarlık eğitime sunabilecekleri potansiyel katkıların sınanmasını konu edinir. Bunu yaparken de araç olarak kendisine deneysel bir platform olan atölye ortamını seçer. Üniversitelerin yerleşik eğitim programlarının aksine atölyeler, planlama ve yöntem açısından oldukça esnek bir yapıda kurgulanabilir ve böylelikle alışlageldik eğitim programlarının sunamadığı fırsatlar sunarlar.

Eğitim sistemleri planlanırken farklı disiplinlerin bir arada ele alınabilmesinin önemini Kreber; *“Üniversite ve Disiplinleri: Disiplin Sınırlarının Ötesinde Öğretme ve Öğrenme”* (University and its Disciplines: Teaching and Learning Within and Beyond Disciplinary Boundaries) adlı kitabında şöyle ifade etmiştir: “Hızlı bir değişimin, karmaşıklığın ve belirsizliğin şekillendirdiği günümüz dünyasında, problemler tekil konular olarak değil, disiplinler-ötesi bağlamların parçaları olarak ortaya çıkmaktadır; bu nedenle, öğrenme çıktıları belli bir alana özgü bilgi ve becerilerin ötesine geçmelidir.” (Kreber’ dan aktaran ve çeviren Yorgancıoğlu, 2011). Mimarlık eğitimi planlanırken de diğer sanat dalları dahil edildiği oranda öğrencilerin disiplinlerin sınırlarını aşan bir özgür düşünme becerisi kazanacağı düşünülmektedir.

Pallasmaa’ya göre mimarlık disiplini, 1970’lerin sonlarından bu yana başka sanat dallarıyla ilişki içerisinde. Modern gibi gözüken profesyonel uygulamaları ile taşlaşmış mimarlık paradigmasını yıkmak için mimarlıkta, resimden ve heykelden olduğu kadar

edebiyattan ve müzikten de esinlenilmektedir. Mimarlık okullarında ve profesyonel uygulama alanlarında mimari projeler, Vermeer'in düzensel yapısından Kübist resimlere, Bach'ın müziğinden Meredith Monk'a, Heraclitus'un edebi bölümlerinden Herman Melville'in *Moby Dick*'ine ve James Joyce'un *Finnegans Wake*'ine kadar hepsinin çözümlemesi doğrultusunda üretilmektedir. Tüm bunlarla birlikte, mimarlığın kuramsal temellerine de beklenmedik bir ilgi başlamaktadır. Çeşitli alanlarda yapılan bilimsel araştırmalar, kuramsal yaklaşımlar, profesyonel çalışmalarda da mimarlık kendini göstermektedir, (Pallasmaa, 2008).

Bu yaklaşımla çalışma, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Lisans ve Lisansüstü Programları kapsamında gerçekleştirilen "Sinema ve Mimarlık" dersinin yöntemsel olarak eleştirel bir bakış açısıyla yeniden ele alınmasına olanak tanıyan bir atölye deneyimini paylaşmayı amaçlamaktadır. Atölye, Yıldız Teknik Üniversitesi tarafından 20-21 Ekim 2011 tarihlerinde düzenlenen "Mimari Tasarım Eğitimi: Bütünleşme 2" konulu Ulusal Sempozyum kapsamında lisans düzeyindeki öğrencilere yapılan açık çağrıyla gerçekleştirilmiştir. Sempozyum öncesinde yapılan açık çağrı sonucu, ulusal ölçekte, lisans seviyesinde 18 öğrenci atölyeye katılmıştır. Atölye iki gün sürmüştür ve sonuç ürünleri sempozyum katılımcılarıyla bir sergi ve sunum aracılığıyla paylaşılmıştır.

Atölye kurgusu; öğrencilere sinema-mimarlık ilişkisi hakkında anlatımların tarihsel bir perspektiften aktarılması, öğrencilerin izlenen filmle ilgili tartışmalar üzerinden mekana dair soyut kavramlar üretmeleri, kendi mekan tanımlarını yaparak tanımları mekan tasarımlarına dönüştürmeleri biçiminde gerçekleşmiştir. Çalışmanın üst amacı olan; öğrencilere sanatla yaşamı uzlaştıran öğretimin kazandırılması aracılığıyla soyut düşünme becerisinin geliştirilmesi hedeflenmiştir. Bu bağlamda, düşünsel bir temeli olan tasarım üretiminin kavramlar üzerinden kurgulanması, tasarım fikirlerinin sinema ve mimarlıkta mekan kurgusu aracılığıyla geliştirilmesi, bir film üzerinden yeni ve özgün mekan tasarımlarının yapılması, öğrencilerin kendilerini geleneksel eğitim ortamı dışında özgürce ifade edebilmelerinin atölye aracılığıyla desteklenmesi çalışmanın alt hedefleri arasındadır.

Atölyenin yer aldığı sempozyum, "kuram, kavram ve pratiğe dayalı yaklaşımların irdelenmesi" amacıyla ve "mimarlık alanına, ulusal-uluslararası akreditasyon süreçlerine ve Türkiye Yükseköğretim Yeterlilikler Çerçevesi'ne yol gösterici katkılar sağlayacağı öngörüsüyle" mimari tasarım eğitiminde stüdyo yaklaşımları ve deneyimlerini, kuramsal ve uygulamalı dersleri, bilgi üretme, bilgi edinme ve öğrenme sürecini, mimarlık ve ilgili disiplinlerin birlikteliğini, son olarak da enformel yaklaşımları tartışmaya açmak üzere kurgulanmıştır, ("Mimari Tasarım Eğitimi: Bütünleşme", 2011).

Tam da bu kapsamda bir tartışma yaratmak üzere atölyenin ve bu çalışmanın aşağıdaki soruların araştırılmasına olanak sağlayacağı düşünülmüştür:

- Mimari tasarım eğitiminde disiplinler arası yaklaşımlar nasıl kurgulanabilir?
- Genel olarak sanat, özel olarak da sinema öğrencilerin hayatına katkılar sunabilir mi?
- Genel olarak sanat ve mimarlık, özel olarak da sinema ve mimarlık soyut düşünme temelinde bir araya getirilebilir mi?
- Sinema, mimari tasarım eğitimine katkılar sunabilir mi?
- Bir film, bir sahne, bir düşünce mekan tasarımına kaynaklık edebilir mi?

- Bir filmi veya bir mekanı oluşturan düşünce bu iki disiplinin sınırlarını eritebilir mi?
- Filmler aracılığıyla soyut düşünme becerisi geliştirilebilir mi?
- Filmler aracılığıyla kavramlar üretmek veya onları yeniden tanımlamak mümkün müdür?
- Üretilen ve tanımlanan kavramlar aracılığıyla tasarlama etkinliği gerçekleştirilebilir mi?
- Üniversitelerin ve yerleşik eğitim programların kalıplarını aşan bir öğrenme ortamı mümkün müdür?
- Alışlagelmiş eğitim ortamlarının yaratıcılık üzerindeki olumsuz etkileri nelerdir, bu durumun alternatifi olası hale nasıl getirilebilir?
- Özgür öğrenme ortamını sağlamak mümkün müdür?
- Özgür öğrenme ortamı atölyeler aracılığıyla gerçekleştirilebilir mi?

Bu çalışma için metin, beş ana bölüm içerecek şekilde kurgulanmıştır. İlk bölümde, sinema ve mimarlık alanlarının etkileşim biçimleri tarihsel perspektifte açıklanmış; iki alanın ortaklıkları ve bu alandaki literatür sinema tarihinden seçilen filmlerle örneklenerek kısaca özetlenmiştir. İkinci bölüm, Türkiye’de mimarlık eğitiminde sinemanın yerini konu edinmiştir. İlk iki bölüm ardından, üçüncü bölüm, yazının konusu olan atölye yönteminin tercih edilme sebebini ortaya koymayı amaçlamıştır; bu bağlamda, çalışmanın kalbidir; Sine-Tasarım atölyesini, kurgulanma aşamasından sonuç ürünlerine kadar, detaylarıyla açıklar. Son bölüm ise sonuçlar ve önerileri içermektedir.

Sinema ve Mimarlık Üzerine...

“Filmler, mimarın en cesur rüyalarının sadık çevirmeni olacaktır...”,

Luis Buñuel, 1996

Sanat etkinliği en geniş anlamıyla benliğin kişiliğe dönüşmesi eylemi olup dışımızdaki dünyalara duyulan ilgi ve bilinmeyenlerin çekiciliği de bu eylemimizi besleyen ana damarlardır, (Bozkurt, 1995). Var olanla olmayan arasında bir yerlerde bulunan sanatsal süreç içinde insan, eli, yüreği ve kafası ile birlikte yol alır; sezgi, duygu, imgelem ve duyu organlarını birlikte çalıştırır. Sanat her şeyden önce insanın var olana bir karşı çıkışı, varlığa bir meydan okumasıdır; insanın gerçekliği aşması, düşle gerçek arasında kurulan bir köprü yaratmasıdır. Kısaca sanat, insanın kendini tanımasının, dönüştürmesinin ve yaratmasının bir dışavurumu ya da bir serüvenidir. Bu serüven sonunda insanın, başkaları aracılığıyla kendini tanıdığı, varlığını kanıtladığı, kendini aşma çabası içinde kendi bilincine vardığı gözlenir.

Mimarlık ise en basit tanımıyla “yapı yapma sanat ve bilimi”dir, (Soygeniş, 2006). Bu bağlamda mimarlık, ortaya koyduğu ürünlerin etrafında kurulmuştur. Mimarlık tarihine

bu ürünlerin niteliklerinin değişimi üzerinden bakıldığında, mekan kavramı “mimarlığın baş aktörü” (Zevi, Barry, ve Gendel, 1957) olarak görülür ve mimarlık tarihi de bir “mekan kavramları silsilesi”ne (Dostoğlu, 1981) dönüşür. Bu anlamda, mimari yapı oluşturma sürecinde tanımlamalar, arayışlar ve yöntemler zaman içinde değişse bile kilit kavram olan mekana verilen önemin değişmediği açıktır. Tarih boyunca birçok mimar ve teorisyen tarafından yapılmış olan mimarlık tanımları incelendiğinde mimarlığın farklı disiplinleri içeren, birçok değişken ve bileşeni içinde barındıran dinamik bir özellik taşıdığı görülmektedir.

Sinemanın icadıyla başlayan sinema mimarlık ilişkisi, günümüze kadar farklı şekillerde gelişerek sıkı bir bağa dönüşmüştür. İki sanat dalı da birbirlerinden etkilenmiş ve birbirlerini kullanmışlardır. Bu etkileşim, sadece sinemanın mimarlığa etkisi şeklinde olmayıp, iki yönlü olarak gelişmiş ve sinemanın başlangıcından günümüze kadar farklı şekillerde kendini göstermiştir. Mimarlığın yoğun bir biçimde sinema tarafından kullanımı, doğal bir sonuç olarak mimarlığın farklı boyutlarda geri besleme sağlamasını beraberinde getirmiştir. Bu nedenle yapılan her filmin gerek görsel, gerek düşünsel olarak mimarlığa katkı sağlayacak bilgiyi içinde barındırdığı ve mekanın hem tasarlanması hem de algılanması konusunda tartışma zemini oluşturduğu söylenebilir.

Baysan Serim, (2014) ise mimarlık ve sinema ilişkisini bir ittifak olarak nitelendirir ve bu ittifakın “soy kütüğü” üzerinde yaptığı araştırmasında, ilk insanların mağara duvarlarına çizdiği “hareketli resimler”i köken veya bir eşik olarak değerlendirebilmeyi sorgulayıp ekler: “Hem sinema hem de mimarlık, düşünsel, bilimsel, estetik, toplumsal, teknolojik ve kurumsal ilişkilerin oluşturduğu, indirgenmesi imkansız heterojen bir sistemin etkisi olarak mümkündür”... “Hem mimaride hem de sinemada her imge, insanın düşünmesine açılan ‘planlama, tefekkür, problem çözme, hatırlama, hayal kurma, akıl yürütme, mecazlarla, metaforlarla, figürlerle ifade etme, muhakeme, tahayyül etme’ gibi araçlarla yapılmıştır”, (Baysan Serim, 2014 ve Frampton 2013).

Sinema ile mimarlık arasındaki etkileşimlerden ilk akla gelenler ikisinin de görsel ve düşünsel yanlarıdır. Tanyeli’ye (2001) göre ise üç tip ilişki/etkileşim söz konusudur: Birincisi sinemanın “inşa edilmemiş” ve gerçeklik düzleminde var olmayan “bir sanal mimarlık alanı” tanımlamasıdır. İkinci ilişki sinemanın “gerçek” mimari mekanları, kendi sanal evreninde yeniden üretmesidir. Üçüncü ve son ilişki ise sinemanın, kendi olay kurgusu içinde, “bir kişilik olarak mimarı ve mimarlık etkinliğini” konu almasıdır, (Tanyeli, 2001). Bu üç etkileşim türü, aşağıdaki filmlerle örneklenebilir, (Bkz. Tablo 1):

Tablo 1. Tanyeli’nin Üçlü Etkileşim Sisteminin Filmler Üzerinden Örneklenmesi

Sanal Mimarlık	<ul style="list-style-type: none">• <i>2001: A Space Odyssey</i> (1968)• <i>Truman Show</i> (1998)• <i>The Dark Knight</i> (2008)
Gerçeğin Yeniden Üretimi	<ul style="list-style-type: none">• <i>Camille Claudel</i> (1988)• <i>Frida</i> (2002)• <i>Modigliani</i> (2004)
Mimar ve Mimarlık Etkinliği İçermesi	<ul style="list-style-type: none">• <i>Fountainhead</i> (1949)• <i>The Belly of an Architect</i> (1987)• <i>Mimar Babam</i> (2003)

Ne var ki sinema ve mimarlık arasındaki etkileşim türleri sadece bu üçlü sistemle kategorize edilemeyecek kadar çoktur, (İnce, 2007). Çalışma kapsamında, iki disiplin arasındaki etkileşim türlerinin tartışılması aşağıda yer aldığı gibidir, (Bkz. Tablo 2):

Gerek sinema gerekse mimarlık, üretim süreçlerinde benzer aşamalardan geçer; uygulama aşamasına kadar benzer yöntemler kullanılır. Her iki sanat dalı da zihinde başlar, kağıda aktarılır, parçalar oluşturulur ve bütün elde edilene dek değişiklik geçiren parçalar sonuçta birleştirilerek ürün ortaya çıkarılır ki bunların çoğunun mimarlığın da kullandığı terimler olduğu görülür. Sinemanın kullandığı görsel dile bakıldığında; “çerçeve”, “kamera açıları”, “bakış açısı”, “perspektif”, “çekim ölçekleri”, “ışık-renk” ve “zaman” ile karşılaşılır. Sinemadakullanılan “montaj”, “senaryo”, “çerçeveleme” gibi birçoksinemaya ait terminolojinin gün geçtikçe daha çok mimar tarafından kullanıldığı görülmektedir. Le Corbusier, “çerçeveleme”; Jean Nouvel, “montaj” ve “çerçeveleme”; Rem Koolhaas, “senaryo”; Bernard Tschumi, “senaryo”, “montaj” ve “çerçeveleme”, “üst üste bindirme (superimposition)”, “yan yana koyma (juxtaposition)”, “sekans”, “kesme”, “hareket”, “olay”, “program”, mimarların tasarımlarını anlatırken kullandığı sözcüklerden sadece bazılarıdır, (Beşışık, 2013). Sonuç olarak, sinema ve mimarlığın kullandığı görsellik, hareket, kompozisyon, ışık, mekan, kurgu, ses ve sayılabilecek daha pek çok *ortak terminoloji ve bu terminolojinin gösterdiği yöntemsel benzerlikler*, ortaya çıkarılan ürünlerde, iki sanatın birbirleriyle etkileşime girmesini ve bağ kurmasını kaçınılmaz kılmaktadır.

Ayrıca sinema, var olmayan bir mimariyi yaratabilmek için kullanılabilen bir ortam olmakla birlikte, mevcut mimarinin farklı kullanıcılar ya da farklı kullanım amaçları için kullanımını gözler önüne serebilecek ve yapıların, gelecek nesiller ya da durumlar karşısında ne şekillerde yeniden kullanılabileceğini gösterebilecek bir ortam olarak da görülmelidir. Mevcut mimariyi oluşturduğu yaşam biçimiyle sorgulayabilecek, onun gelecekte meydana getirebileceği sorunları ortaya çıkarabilecek veya yenilikçi mimarilerin ütopyik filmler ile ne yöne doğru gittiğinin ya da gidebileceğinin üzerine tartışma ortamı yaratabilecek bir ortam olarak sinema, *mimarlara yeni bir platform* sunmaktadır. Örneğin; Jack Tati, *Playtime* (1967) filminde modernizmi eleştirmiştir, filmdeki taşlamanın aslında yaşanan yer hakkında değil, onun nasıl yaşandığı hakkında olduğudur.

Sinemanın hem yapılan film okumalarıyla, mekanın algılanması ve mekan anlam ilişkisinin kavranması açısından hem de mekan yaratma teknikleri açısından kullanılan elemanların ve yöntemlerin kavranması açısından *mimarlar için eğitsel bir yöne* sahip olduğu söylenebilir. Buna ek olarak sinemanın, toplumun mimarlığa ve mekana olan farkındalığını arttırma ve mekanın daha bilinçli kullanımı adına bilinçlendirici bir rolünün olduğu da görülmektedir. Bir şehir kuş bakışı görülebilir, tüm şehir tek karede algılanabilir, ya da tam tersi bir karıncanın gözünden küçük bir oda, bir şehir edasıyla yeniden deneyimlenebilir. Bu noktada, insanoğlunun algılayamayacağı bakış açılarından tamamen farklı bir ölçekte mekan algılanmış olur. Filmin öğrenim aşamasında olan genç mimarlara, sinemadaki kent, mekan, ışık, zaman, hareket ve ölçek gibi kavramların aktarılmasının, mekana ait özelliklerin görsel olarak zihinde canlandırılması açısından büyük yarar sağlayacağı açıktır. Önemli yönetmen, yapımcı, sanat yönetmeni ya da set tasarımcılarına bakıldığında, birçoğunun geçmişlerinde mimari üzerine çalışma yaptığı ya da eğitim gördüğü görülmektedir. Bu bize, mimarlık eğitimi geçmişinin, değişik dönem özelliklerini bilmenin fonksiyonel, kabul edilebilir setler yapmada kolaylık sağladığını göstermektedir.

Sinema ve mimarlık ilişkisinde yer alan diğer bir etkileşimin *akımlar* üzerinden gerçekleştiği söylenebilir. Sinemanın giderek önem kazandığı ve güçlendiği dönemler, ekspresyonizm ve modernizm akımlarıyla çalışmaktadır ve mimarlık sinema etkileşiminin bağlarının bu dönemde kuvvetlendiği görülmektedir.

Ayrıca sinema ve mimarlık, *birer tarihi kanıt*, belge olarak dikkat çekmektedir. Bu dokümanter nitelik, her iki sanata karşılıklı bir etkileşim alanı açmıştır. Her yapı yapıldığı tarihi yansıtan bir ayna gibidir; dönemin sosyal, kültürel, inanış özelliklerinden, bölgenin coğrafi ve iklimsel koşullarına birçok özelliği içinde barındırır. Bu özellikler, sinema tarafından olmazsa olmaz özellikler olarak ortaya çıkar ve filmlerde mimarın verdiği bu bilgilerin kullanımını zorunlu kılar. Yapılan filmin inandırıcılığı; kullanılan mimariye, kıyafetlere, müziklere, mekanı kullanan ve şekillendiren insan davranışlarına göre başarılı ya da başarısız olur. *Housing Problems* (1935) adlı film kenar mahallelerdeki mevcut durumu yerinde görüntülemiş, bu dönemin mimarisini ve konut problemlerini belirlemiş, *When We Built Again* (1942), *A City Reborn* (1945), *Proud City* (1945), *Piyanist* (2002) gibi filmlerde de savaş sonrasında şehirlerin nasıl olacağına dair bilgiler verilmeye çalışılmıştır.

Tüm bunlar, sinema ve mimarlığın ürünlerini oluştururken bazı *ortak elemanlara* ihtiyaç duyduğunu ve/veya bu elemanlardan etkilendiğini ortaya koymaktadır. Işık, model, ses, doğa, insan gibi elemanlar, bunlardan sadece birkaçıdır. İlgili elemanların kullanım amaçları ve şekilleri benzerlikler göstermekle birlikte zaman zaman farklılıklar da göstermektedir. Örneğin sinema, insanı hem bir oyuncu olarak kullanır hem de ona hizmet eder. Mimarlık da insana hizmet eder, aynı zamanda insana hizmet ettiği için insanı bir ölçüt olarak kullanır.

Tablo 2. Sinema-Mimarlık Etkileşim Sisteminin Filmler Üzerinden Örneklenmesi

Yöntemsel-Terminolojik Etkileşim	<ul style="list-style-type: none">• <i>Metropolis</i> (1927)• <i>Villa Savoye'nin Mimarisi</i> (1929)• <i>Roma, Açık Şehir</i> (1945)
Sinemanın Mimarlığa Deneysel Bir Ortam Sunması	<ul style="list-style-type: none">• <i>Frankenstein</i> (1931)• <i>Lost Horizon</i> (1937)• <i>Mon Oncle</i> (1958)
Eğitsel Etkileşim	<ul style="list-style-type: none">• <i>Play Time</i> (1967)• <i>Germinal</i> (1993)• <i>Microcosmos</i> (1996)
Akımlar	<ul style="list-style-type: none">• <i>Doktor Caligari'nin Muayenehanesi</i> (1920)• <i>Metropolis</i> (1926)• <i>A City Reborn</i> (1945)
Film ve Mimarın Belge Olma Nitelikleri	<ul style="list-style-type: none">• <i>Housing Problems</i> (1935)• <i>When We Built Again</i> (1942)• <i>A Diary for Timothy</i> (1945)
Ortak Eleman Kullanımı	<ul style="list-style-type: none">• <i>Kameralı Adam</i> (1929)• <i>Hiroşima Sevgilim</i> (1959)• <i>Casino</i> (1995)

Ve mekan... Çalışma kapsamında, sinema ve mimarlık ara kesitinde, her iki bilim ve sanat dalının en önemli ortak kullanımudur, ancak mekan sinemada ve diğer sanat dallarında bir araçken mimaride sanat mekanı yaratmak için kullanılır. Bu özellik, sinematik mekanı mimari mekandan ayıran önemli özelliklerden biridir. Sinemada amaç, mekan tanımlamak ya da yaratmak değildir. Mekan, amaca ulaşmak için kullanılan bir araç niteliğindedir. Mekan, senaryo, müzik, ışık ve aktörler gibi kaçınılmaz elemanlar biridir. Sinemada mekanın oluşturulması, kimi zaman mevcut mekan kullanımı ile kimi zamansa kurgusal mekan yaratılması ile gerçekleşir. Mekan; bazen fon, bazen tamamlayıcı, bazen de bir başrol oyuncusu gibi şekilden şekle girer, (Bkz. Tablo 3).

Tablo 3. Sinemada Mekan Kullanımının Filmler Üzerinden Örneklenmesi

Fon, Tamamlayıcı ve Başrol Oyuncusu olarak	<ul style="list-style-type: none">• <i>Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt</i> (1927)• <i>Gülün Adı</i> (1986)• <i>Cinema Paradiso</i> (1998)
Mevcut Mekan Kullanımı	
Fon, Tamamlayıcı ve Başrol Oyuncusu olarak	<ul style="list-style-type: none">• <i>Blade Runner</i> (1982)• <i>Beşinci Element</i> (1997)• <i>Matrix</i> (1999)
Kurgusal Mekan Yaratılması	

Sinema ve Mimari Tasarım Eğitimi Üzerine...

“Sinemanın şüirselleştirilmiş mimarisi üzerinde çalışmanın, mimarlara, hayatın ve mimarların kendi sanat formlarının sembolik ölçülerini yeniden keşfetmeleri için yardımcı olacaktır... Hem mimarlık hem de sinema yaşanan mekanaçıklar...”

İki sanat dalı da var olan mekanın özünü ve boyutlarını tanımlar; ikisi de hayat durumlarının deneysel sahnelerini yaratır...”

Juhani Pallasmaa, 2001

Eğitim etkinliği bireyin davranışında kasıtlı olarak istenilen yönde bir değişme meydana getirme sürecidir ve bu süreçte bireyin kendi yaşantıları esastır (Ertürk, 1997). Bir mimari mekanı öğrencilere anlatırken, öğrenciler tarafından bilindik ve tanınan araçlara başvurulması, yararlı bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir tasarım kapsamında, tasarımcının zihni, zihnin iki boyutlu temsili ve üçüncü boyutta dışavurumu aşamalarında izlenen süreci, sinema ve mimarlık araçları kullanarak yorumlamak, mimari tasarım süreci ve mekan ilişkisini daha anlaşılır kılmaktadır.

Bugün Türkiye ve KKTC'deki 100'ün üzerindeki üniversitede mimarlık eğitimi verilmektedir, (YÖK, 2019). Tespit edilebildiği kadarıyla geçtiğimiz yıllarda mimarlık eğitimi verilen en az 20 fakültede sinema ve mimarlık ilişkisini tartışan, çeşitli isimlerde lisans düzeyinde 1 veya 2 sömestir süren seçmeli dersler açılmıştır, (Bkz. Tablo 4). Bu derslerin ilk defa ortaya çıkmaya başladığı 2000'li yılların başında İstanbul'da sinema ve tasarım ilişkisini konu

edinen ulusal ve uluslararası toplantılar yapılmış (Design and Cinema: Design in Wonderland, 2003 ve Design and Cinema: Form Follows Film, 2005), bu alanda yayınlar üretilmiştir. 1990'lı yılların sonlarından itibaren de ilk defa sinema ve tasarım ilişkisine odaklanan yüksek lisans ve doktora tez çalışmaları yapılmış, gitgide artan oranda konunun tartışılma zemini akademik alanda genişlemiştir. Böylelikle çok daha erken yıllarda üretilen yabancı literatürün peşi sıra ulusal çalışmalarla da konu görünürlük kazanmıştır.

Tablo 4. Türkiye’de Sinema-Mimarlık Dersinin Verildiği Üniversiteler ve Ders İsimleri

Üniversite	Seçmeli Ders Adı
Anadolu Üniversitesi	Sinema ve Tasarım
Balıkesir Üniversitesi	Sinema ve Mimarlık
Dokuz Eylül Üniversitesi	Sinema ve Mimarlık
Işık Üniversitesi	Mekan ve Sinema
İstanbul Bilgi Üniversitesi	Video ve Mimarlık
İstanbul Kültür Üniversitesi	Sinema’da Modernlik ve Mimarlık (I ve II)
İstanbul Medipol Üniversitesi	Sinema ve Tasarım
İstanbul Teknik Üniversitesi	Architecture, Cities and Cinema (Mimarlık, Kentler ve Sinema)
İzmir Ekonomi Üniversitesi	Architecture in Films (Sinemada Mimarlık)
İzmir Yüksek Teknoloji Üniversitesi	Cinema and Design
Karadeniz Teknik Üniversitesi	Sinema ve Mimarlık Grameri
Maltepe Üniversitesi	Sinemasal Mekanın Tasarım Kriterleri
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Mimari Tasarımda Farklı Boyutlar
Nişantaşı Üniversitesi	Sinema ve Mimarlık
Ortadoğu Teknik Üniversitesi	Design and Cinema (Tasarım ve Sinema)
Selçuk Üniversitesi	Sinemada Mimari Okumalar
TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi	Mimarlık, Kent, Sinema
Yaşar Üniversitesi	Sinema ve Mimarlık
Yeditepe Üniversitesi	Görsel Mimarlık Okumaları
Yıldız Teknik Üniversitesi	Sinema’da Mekan ve Tarih

Bu derslerin içeriklerine bakıldığında, sinema-mimarlık etkileşimi başlığında değinilen çeşitli yaklaşımlarla, mimarlık alanına dair çıkarımlarda bulunulması amacıyla, belirli filmlerin seçildiği ve araç olarak kullanıldığı görülmektedir.

Sinema ve Mimarlık dersleri, mimarlık eğitimi içinde öğrencilere mimari mekanın davranışla şekillenen üç boyutlu zaman-mekan boyutunu anlatmak için büyük bir fırsat olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira mevcut eğitimde kullanılan, iki boyutlu çizimler ve üç boyutlu olmasına rağmen maddi sebeplerle insan ölçeğinde üretilemeyen maketler; öğrencilerin mekanı üç boyutlu olarak hareket ve zaman yönleriyle kavramaları konusunda yetersiz kalmaktadır. Bu ihtiyacı karşılamak için Türkiye’nin ve dünyanın önemli mimarlık okullarında gitgide artan oranda sinemayı mimarlıkla ilişkilendiren dersler açılmaktadır. Bu gerçek Pallasmaa aracılığıyla; “Dünyadaki birçok mimarlık okulunun ilgi alanı son günlerde sinemaya kaydı. Filmler daha incelikli ve daha duyarlı bir mimarlık keşfetme amacıyla izleniyor. Ayrıca bugünün yenilikçi mimarlığının en saygın temsilcilerinden Bernard Tschumi, Rem Koolhaas,

Coop Himmelb(l)au ve Jean Nouvel de sinemanın, mimari yaklaşımdaki önemini ve anlamını kabul eden isimler olarak biliniyor. Müzik sanatı, bugüne kadar mimarlığa en yakın sanat dalı olarak görülürken, sinema mimariye müzikten daha yakın. Sinema, sadece zamansal ve mekansal yapısından dolayı değil, yaşayan bir mekanı ifade edişiyile bu konumunu kazanıyor. Mimarlık ve sinema, yaşamın çok yönlü görüntülerini oluşturmalarından, bu oluşuma aracılık etmelerinden dolayı birbirleriyle sıkı bir ilişki içerisinde yer alıyorlar. Binalar ve kentler, kültürün ve belirli bir yaşam biçiminin görüntülerini yaratıp koruyorlar. Sinema, hem yarattığı hem de içinde bulunduğu zamanın kültürel arkeolojisini ortaya çıkarıyor. Sinema da, mimarlık da var olan mekanın özünü ve boyutlarını tanımlıyor. İkisi de yaşamın içinde deneysel sahneler yaratıyor”, şeklinde ifade edilmektedir, (Pallasmaa, 2008).

Lisans düzeyinde açılan derslere ek olarak Karadeniz Teknik Üniversitesi gibi bazı üniversitelerde benzer içerikli lisansüstü dersler de mevcuttur. Genel olarak “sinema ve mimarlık” konusunda üretilmiş Türkçe akademik çalışmalar da halen tezler ve makaleler biçimindedir. Bu tezler sinema ve mimarlık alanlarının interdisipliner bir biçimde karşılıklı olarak diğer alana sağlayabileceği yeni bakış açılarını araştıran, birbirini kaynak veya araç olarak kullanma yöntemlerinin denendiği, yöntemsel, terminolojik ve içerik yönünden konuya yaklaşan çalışmalardır. Bu konudaki tezlerin çokluğuna rağmen Türkçe basılı kaynak yok denecek kadar azdır. Lisansüstü düzeyindeki sinema ve mimarlık içerikli dersler, sadece Türkiye’de değil Amerika Birleşik Devletleri başta olmak üzere Batı’daki mimarlık okullarında da verilmektedir.

Bu çalışma kapsamında üniversitelerin yerleşik ders programlarındaki eğitim yönteminin aksine daha informel bir deneyim konu edinilmektedir. Bu tercihin sebebi bir sonraki bölümde tartışmaya açılacaktır.

Sine-Tasarım Atölyesi...

“Anlatı (öğretmenin anlatıcı oluşuyla) öğrencilerin, anlatılan şeyi mekanik olarak ezberlemelerine yol açar. Daha beteri, onları, öğretmen tarafından doldurulması gereken “bidonlar”a, “kaplar”a dönüştürmesidir. Öğretmen kapları ne kadar çok doldurursa, o kadar iyi bir öğretmendir. Kaplar ne kadar pısrıksa, doldurulmalarına izin veriyorsa, o kadar iyi öğrencidir... Fakat son tahlilde bu (en iyi deyimle) yanlış yoldaki sistemde, yaratıcılık, dönüşüm ve bilgi yoksunluğu yüzünden “rafa kaldırılan” bizzat insanlardır. Çünkü kendileri araştırmadan, praksis olmaksızın, insanlar hakikaten insani olamazlar. Bilgi ancak ve ancak, buluş ve yeniden-buluş yoluyla, dünya içindeki, dünya ile ve birbirleriyle olan insanların sabırsız, durmak bilmeyen, sürekli, umut dolu araştırmalarıyla peşinden koşmalarıyla meydana gelir.”

Paulo Freire, 1995

Tasarım okullarında hiyerarşisiz eğitim mümkün mü sorusuyla tohumlanan Sine-Tasarım Atölyesi, yaratıcı düşünmenin öğretme ve öğrenme döngüsündeki önemine sıkı sıkıya bağlıdır. Bu bağlamda, otoriter ortamların, yaratıcı düşünmenin önündeki en önemli engellerden biri olduğuna inanılmaktadır.

Fisher (1995) yaratıcı ve özgür düşünmeyi engelleyici davranış kalıplarını şöyle tanımlar: Baskıcıdır, kötümser, hata odaklı, hoşnutsuzdur, yanıtı önceden kararlaştırır, hep en iyi olduğunu sanır, tüm kararları kendi vermek ister, hükmeder, engelleyicidir, önerilere değer vermez, kendisi için alışılmış olanın dışına çıkmaz. Bu davranış kalıpları tekrarlandığında bireylerin özgüveni zedelenir, onlara bu davranışı uygulayan kişiyle kıyasla değersiz oldukları hissini aşılar. Bireylerin kendine karşı özgüveni ve saygısı, yaratıcı düşünme için gerekli olan tutumların başında gelir ve bireyin farklı olmayı göze alabilmesi, hayal gücünü kullanabilmesi, esnek bir biçimde düşünebilmesi ve düşündüklerini dile getirebilmesi için anahtar rolü üstendir, (Doğanay, 2002.)

Eğitimin temel amacı; eski kuşakların yaptıklarını tekrar eden değil, yeni şeyler yapabilme gücünde olan insanlar yetiştirmektir; bu ancak kendine sunulan her şeyi olduğu gibi kabul etmeyen, sorgulayabilen, eleştirebilen ve yeniden üretebilen beyinler geliştirebilmekle mümkün olabilir, (Piaget'ten aktaran Fisher, 1995 ve Doğanay, 2002). Buna karşın geleneksel eğitim kurumları, kanıksanmış bir "öğretmen/öğrenci çelişkisi" içinde işlev görürler. Bu çelişki aşağıdaki biçimde açıklanabilir:

- Öğretmen öğretir ve öğrenciler ders alır.
- Öğretmen her şeyi bilir, öğrenciler hiçbir şey bilmez.
- Öğretmen düşünür, öğrenciler hakkında düşünülür.
- Öğretmen konuşur, öğrenciler uslu uslu dinler.
- Öğretmen disipline eder, öğrenciler disipline sokulurlar.
- Öğretmen seçer ve seçimini uygular, öğrenciler buna uyarlar.
- Öğretmen yapar, öğrenciler öğretmenin eylemi yoluyla yapma yanılısamadırlar.
- Öğretmen müfredatı seçer ve (kendilerine danışılmayan) öğrenciler buna uyarlar.
- Öğretmen bilginin otoritesini, kendi mesleki otoritesiyle karıştırır ve bu otoriteyi öğrencilerinin özgürlüğünün karşıtı olarak öne sürer.
- Öğretmen öğrenme sürecinin öznesidir, öğrenciler ise sadece nesnedirler, (Freire, 1995).

Tüm bu alışkanlıklar, eğitim ortamıyla sınırlı kalmayan sonuçları, edilgen bireyler üzerinden tüm toplumu otoriter devletlerin vatandaşları olarak tanımlayan davranış kalıplarını yeniden üretmeye ve benimsetmeye hizmet etmektedir.

Oysa özgürlükçü öğrenmenin temel ilkeleri; öğretmen ile öğrenci arasındaki ilişkinin bir ortaklık ilişkisi olduğunun altını çizer: Bu süreçte diyalog gereklidir ve patron yoktur. Hatta herkes, hem öğreten hem de öğrenen rolündedir. Özellikle öğretmenler, öğrencilerinden öğrenmeye hazır olmalı ve bunu bir kişilik özelliği haline getirmelidirler, (Trujillo, 1999 ve Şimşek 2002).

Bu problemlili ve hiyerarşik ilişki sistemi, mimari tasarım eğitimi için de geçerlidir.

Mimarlık eğitiminin temeli; mimari tasarım stüdyolarıdır. Mimari tasarım stüdyoları, gelenekselleşen usta-çırak ilişkisiyle yürütülür ve bu ilişki öğretici-öğrenci arasında yukarıda tanımlanan çelişkileri taşır. Stüdyolardaki otoriter ortam, öğrencilerin yaratıcı düşüncelerinin önündeki en önemli engellerden biridir. Buradan hareketle bu çalışma, stüdyodaki alışlagelmiş ilişkileri değiştiren; öğrenci ile öğreticinin aynı düzlemde bulunduğu bir deneyimi önerir. Öğrenmekten öğrenmek amacıyla “öğretmen/öğrenci” rollerinin ortadan kaldırılmaya çalışıldığı bu uygulamada amaç; kanıksanan rollerin -tekrar eden alışkanlıklarının ve davranış kalıplarının sarsılması yolunda- öncelikle fark edilmesi, sorgulanması ve kalıcı olarak değiştirilmesidir.

Beklenen temel sonuçlar;

- Tekrar eden otoriter davranış kalıplarının yıkılması,
- Özgürlükçü, eleştirel, yaratıcı düşünmenin temel olduğu bir mimarlık eğitimi,
- Düşünen, sorgulayan, değiştiren ve dönüştüren bireyler yetiştirilmesi,
- Özgürlükçü eğitim yoluyla özgür ve demokratik bir toplum inşası konularında mimarlık alanındaki herkes için ortak bir tartışma zemini yaratılmasıdır.

Hem tasarım yöntemleri hem de mekan algısı açısından örtüşen bu iki alanın interdisipliner olarak tartışılması, mekanı, sinemanın tanımladığı sanal gerçeklikler üzerinden algılamaya alışkın bir kuşağa ait olan tasarım öğrencilerine, mimari mekana yaklaşımları açısından önemli katkılar sağlamaktadır. Bu bağlamda, mekanın tasarlanması, temsiliyet araçları ile yeniden üretilmesi ve kullanıcıya sunulması konusunda sinema ile yakın ilişki kurulması, mimari mekanı öğrencilere anlatırken öğrenciler tarafından bilindik ve tanınan araçları kullanmak yararlı bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sine-Tasarım Atölyesi içeriği; sinema, mimarlık, etkileşim, mekan, tasarım beşlisinden hareketle, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Lisans/Lisansüstü Programları kapsamındaki “Sinema ve Mimarlık” dersinin, Yıldız Teknik Üniversitesi bünyesinde gerçekleştirilen “Mimari Tasarım Eğitimi: Bütünleşme 2” konulu Ulusal Sempozyum kapsamında lisans düzeyindeki bir atölye çalışması aracılığıyla, farklı bir ölçekte ve farklı bir bakış açısıyla yeniden yorumlanmasını içermektedir.

“Sinema ve Mimarlık” dersinin üst amacı olan öğrencilere sanatla yaşamı uzlaştıran öğretimin kazandırılması hedefi, atölye kapsamında “sinema ve mimarlıkta mekan” kurgusu özelinde ele alınmıştır.

Sinema ve mimarlıkta mekan konusunun tartışılmasına zemin oluşturmak üzere seçilen film Christopher Nolan’ın yazıp yönettiği 2010 yapımı “*Inception (Başlangıç)*” filmidir. Film kısaca; insanların rüya anlarında zihinlerine girerek iş hayatlarına ait sırları çalan bir hırsızın bu kez rüya anında bilinçaltına bir fikir yerleştirmesini konu alır. Bu işlem filmde, mimarlarca tasarlanan rüyaya ait olay kurgusu ve rüya mekanları içinde yapılır, (Bkz. Görsel 1). Film bu yönüyle mekan tartışmalarına ek olarak sinema ve mimarlık ilişkisinin ikinci örneğini de verir: Filmin ana kahramanlarından ikisi mimardır ve filmin büyük çoğunluğunun geçtiği mekanlar film süresince o mimarlar tarafından tasarlanır ve tüm tasarım süreci paylaşılır; film içindeki rüya mekanlarının önce çizimleri, sonra maketleri yapılır ve son olarak “gerçek” boyutlarıyla rüya anında karakterler tarafından yaşanırken izleyiciye gösterilir, (Bkz. Görsel 2).



Görsel 1. Rüya Mekanları: Tasarım Aşaması

Filmin en önemli yanı ve tercih edilme sebebi ise sinemanın görsel imkanlarını gerçek dünyada oluşturulamayacak mekan paradoksları aracılığıyla yaratması; böylelikle mekanı, insan-mekan ilişkisine dair yeni sorgulama alanları açmak için kullanmasıdır. Filmde karşımıza çıkan çarpıtılmış, çoğaltılmış, ters çevrilmiş, algılayan kişiye, zamana ve harekete göre sınırları ve biçimi değişen, dönüşen mekanlardır. Doreen Massey'in sözleriyle; "filmin kuruluşu dünyaya ilişkin coğrafi imgelemimizi eleştirmeye ve yeniden düzenlemeye" teşvik eder, (Lury ve Massey, 1999). Bu dürtüyle öğrencilerden beklenen; mekan kavramına getirdikleri öznel yorumları, mekan tasarımlarıyla sonuçlandırmaları olmuştur.



Görsel 2. "Gerçek" Rüya Mekanları

Atölye, sinemayı bir üst kavram olarak ele alırken izlenen filmin mekanını/mekanlarını mimari mekanın/mekanların birer temsili olarak kabul etmiştir. Bu bağlamda filmdeki mekan/mekanlar tartışmaya açılmış; filmin alışlagelmiş somut mekan algısını tersyüz eden yaklaşımı, amaçlandığı gibi, mekan kavramının kendisinin tartışılmasına sebep olmuştur. Ardından mekan kavramına getirilen eleştiriler, analizler ve yorumlar iki ve üç boyutlu mekan tasarımlarıyla sonuçlandırılmıştır.

Atölye süresince öğrencilerin yaratıcılıklarını özgür bırakabilmeleri için gereken demokratik ortamı oluşturmak amacıyla kendi tasarımları ile ilgili karar haklarına sahip olmaları desteklenmiş ve tasarımlarına ait hiçbir mekan ya da ölçü kısıtlaması yapılmamış, çizim ve maket malzemeleri konusunda tercih kendilerine bırakılmıştır. Atölye çalışmasının tamamlanmasından sonra, geçirilen süreç, süreç boyunca yapılan tartışmalar, çalışmalar ve

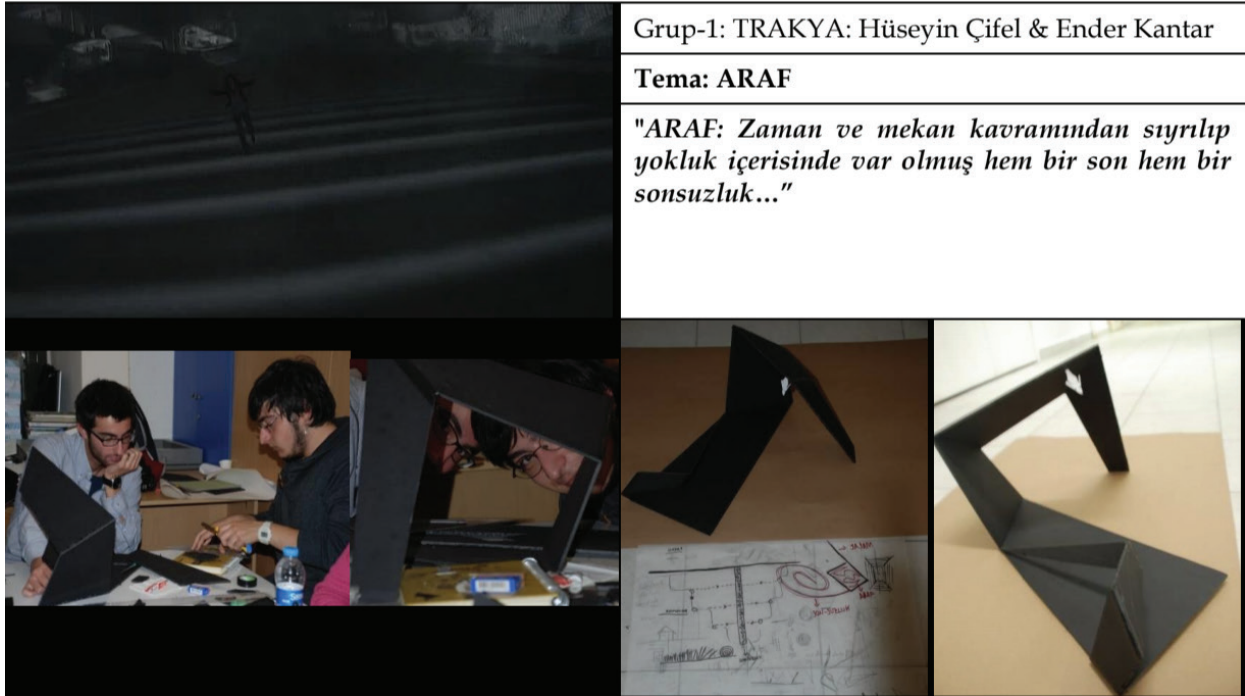
sonuç ürünlerin iki ve üç boyutlu görselleri, bir sergi ve panel sunumu ile “Mimari Tasarım Eğitimi: Bütünleşme 2” Ulusal Sempozyumu katılımcılarıyla paylaşılmıştır.

Tablo 5. Sine-Tasarım Atölye Kurgusu (Akış, Program, Şema ve İşleyiş)

Atölye Adı:	Sine-Tasarım (Sinematik Mekan Tasarımı) Atölyesi
Atölye Amacı:	Mimarlık ve ilgili disiplinlerin birlikteliği
Konusu:	Sinema ve mimarlıkta mekan
Kapsamı:	Bir filmi okuma, mekan, mekan analizi, mekanın yorumu ve yeniden tasarımı
Çalışma Yöntemi:	20 Ekim 2011 Perşembe-Sabah Oturumu: Kuramsal Çalışma: Bilgilenme-1: <ul style="list-style-type: none">• Sinema tarihi,• Mimarlık tarihi,• Sinema ve mimarlık etkileşimi,• Sinema ve mimarlıkta mekan.
2 Günlük Atölye Çalışması:	
Birinci Gün	20 Ekim 2011 Perşembe-Öğleden Sonra Oturumu: Kuramsal ve Uygulamalı Çalışma: Bilgilenme-2: <ul style="list-style-type: none">• <i>Inception</i> (Christopher Nolan, 2010) filminin izlenmesi.• Filmin tartışılması,• Filmin mekan analizleri,• Filmin mekanlarının yorumu.
Çalışma Yöntemi:	21 Ekim 2011 Cuma-Sabah Oturumu: Uygulamalı Çalışma: <ul style="list-style-type: none">• Filmin seçilen mekanlarının 2 boyutlu (sözel, yazılı, çizgisel, grafik,...) dışavurumu.
2 Günlük Atölye Çalışması:	
İkinci Gün	21 Ekim 2011 Cuma- Öğleden Sonra Oturumu: Uygulamalı Çalışma: <ul style="list-style-type: none">• Filmin seçilen mekanlarının 3 boyutlu (modelleme,...) dışavurumu.• Panel ve sergiye hazırlık.
Katılımcı Sayısı ve Profili:	İlk aşamada Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü öğrencileriyle yürütülmesi düşünülen atölyenin sosyal paylaşım siteleri aracılığıyla da duyurulması sonucu atölye; 14 Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü öğrencisinin yanı sıra, 2 Trakya Üniversitesi, Mimarlık Bölümü öğrencisi ve 2 Beykent Üniversitesi, Mimarlık Bölümü öğrencisi katılımıyla gerçekleştirilmiştir.
Gerekli Ekipman:	Bilgisayar, yansıtıcı, yazıcı, eskiz kağıtları, eskiz kalemleri, renkli kalemler, kartonlar, mukavvalar, kesiciler, yapıştırıcılar, sergi panoları.

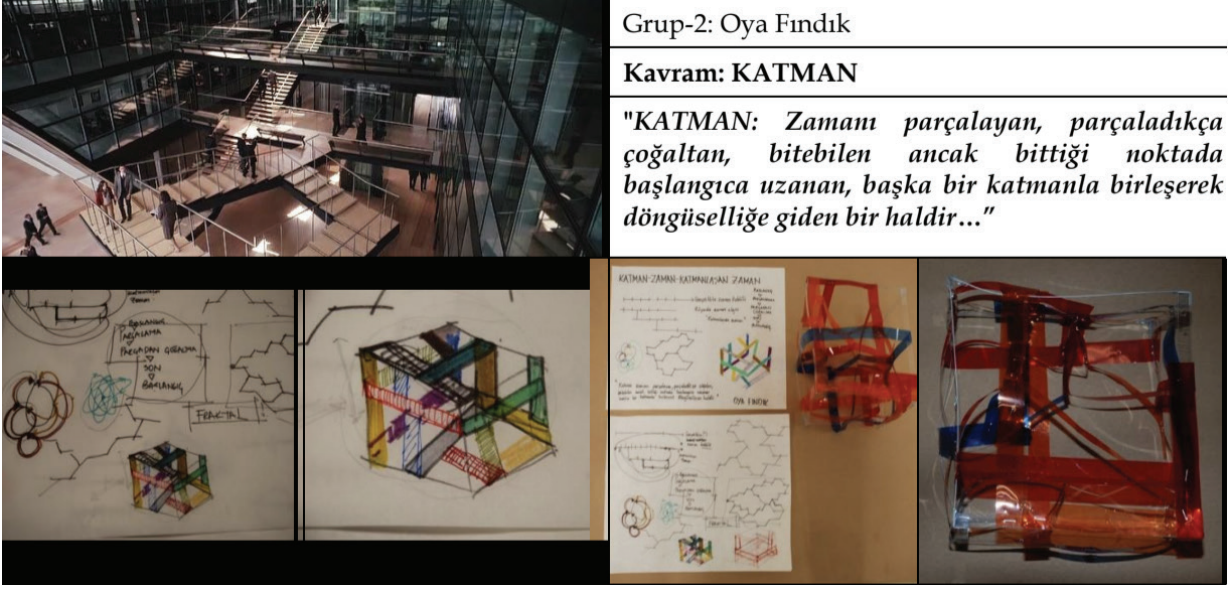
Tablo 5’de; Sine-Tasarım Atölye Kurgusu (Akış, Program, Şema ve İşleyiş)’nda görüldüğü üzere atölye, sinema ve mimarlık tanımlamaları, her iki disiplinin geçirmiş olduğu tarihsel süreç, etkileşimler ve mekan konularında bir bilgilenme ile başlamış; filmin tüm katılımcılar eşliğinde izlenmesinin ardından filmde öne çıkan temalar, kavramlar ve mekanların tartışılmasıyla devam etmiştir. Bu aşamada, öğrencilerin kendi seçtikleri kavramlar üzerinden düşüncelerini geliştirmelerine ve gruplar halinde fikir alışverişi yapmalarına zaman tanınmıştır. Bu sürecin sonunda öğrenciler, kendi seçtikleri kavramı en iyi ifade eden tanımı bir özgün tanım veya slogan aracılığıyla ifade etmişler; kavram üretimlerini fikre dönüştürmüşlerdir. Fikirlerin bir mekan aracılığı ile vücut bulması, öncelikle iki ve sonrasında hacim kazanan üç boyutlu mekan tasarımı ürünleri ile sonuçlandırılmıştır.

Örnek verecek olursak ilk grup, filme hakim olan gerçek ve rüya mekanları arasındaki yolculukların kesintiye uğradıkları anda, karakterlerin sıkışıp kaldıkları “araf” mekanlara odaklanmayı tercih etmiştir. Bu kavramı en iyi ifade eden varlık ve yokluk felsefesini, mekan ve zaman bağlamlarında tartışmaya açmışlardır. Bir sonraki aşamada bu fikri, iki ve üç boyutlu soyut anlatımlarla ifade etmişlerdir, (Bkz. Görsel 3).



Görsel 3. Araf Kavramı, Tanımı, Mekanı

Filmde karakterler, filmin akışı içindeki kırılmalarla, süreklilik duygusundaki aşınma ve bozulmalarla deneyimledikleri mekanların, hafızalarındaki anıların devamlılığı ve gerçekliğiyle ilgili şüpheye düşerler. İkinci grup buradan hareketle zaman ve mekan içinde anların üst üste binmesine atıfla “katman” kavramını seçmiştir. Bu kavramı açıklarken de zaman parçalarının bitmesi ve yeniden başlaması arasındaki döngüsellığe vurgu yapılmıştır. Öğrencinin bu düzlemde tasarladığı iki ve üç boyutlu çalışmalar aşağıda yer aldığı gibidir, (Bkz. Görsel 4).



Grup-2: Oya Fındık

Kavram: KATMAN

"KATMAN: Zamanı parçalayan, parçaladıkça çoğaltan, bitebilen ancak bittiği noktada başlangıca uzanan, başka bir katmanla birleşerek döngüsellğe giden bir haldir..."

Görsel 4. Katman Kavramı, Tanımı, Mekanı



Grup-3: METOT: Devrim Koçoğlu & Elif Çavuş

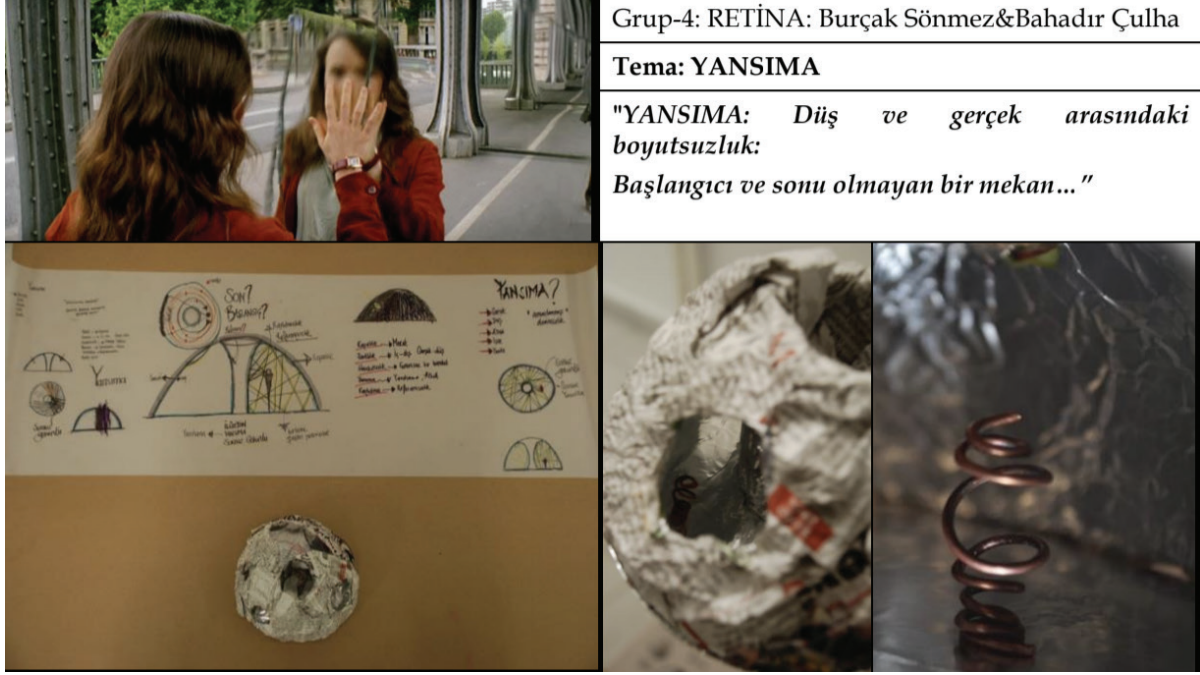
Tema: TOTEM

"TOTEM: Kişinin kendince geliştirdiği inanç ve inançsızlık..."

Görsel 5. Totem Kavramı, Tanımı, Mekanı

Filmdeki karakterlerin gerçek ve rüya mekanları arasında yolculuklarında gerçeklik duyguları ortadan kalktığına başvurabilecekleri tek kaynak kendi seçtikleri objelerdir. Bu objeler karakterler için bir can simidi kadar hayati önemdedir. Sıradan bir objeye yüklenen bu kadar büyük bir anlam, üçüncü grubun odaklanmayı seçtikleri konudur. Bu grup, ister bir obje olsun, ister bir davranış kalıbı, insanların inanmayı seçtikleri "totem"leri ve aslında bu inancın altında yatan inançsızlığı vurgulamıştır, (Bkz. Görsel 5).

“Yansımalar”, sinema tarihi boyunca birçok yönetmen tarafından önemsenmiş, pek çok yönetmen filmlerinde yansımalar kullanmayı tercih etmiştir. Dördüncü grup da bu filmde yansımaların taşıdığı anlamlar üzerinden mekanları rüya-gerçek ikililiği eşliğinde tartışmıştır, (Bkz. Görsel 6).



Görsel 6. Yansıma Kavramı, Tanımı, Mekanı

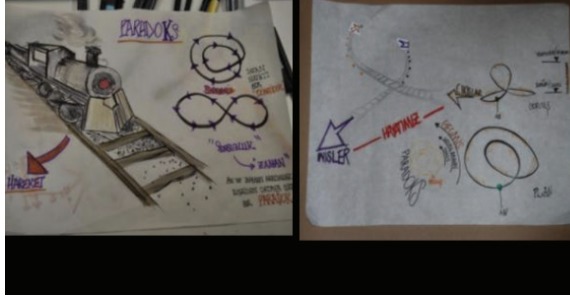
Beşinci ve altıncı gruplar birbirlerinden bağımsız olarak, filmdeki birden çok sahneyi açıklamak için “*paradoks*” kavramının kullanılabilirliğini ileri sürmüşlerdir. Filmdeki hareketin ve sürekliliğin hangi koşulla olursa olsun sonuçta hiçbir yere varmayacağını anlatmak için hem mekanlar arasındaki sıçramalara hem de zamandaki kırılmalara dikkat çekerek, paradoks kavramını Escher’vari illüzyonlar olarak açıklamışlardır, (Bkz. Görsel 7 ve 8).



Grup-5: DÖNGÜ: Birsal Saygılı & Andaç Yiğit

Tema: PARADOKS

"PARADOKS: Mantık illüzyonları..."



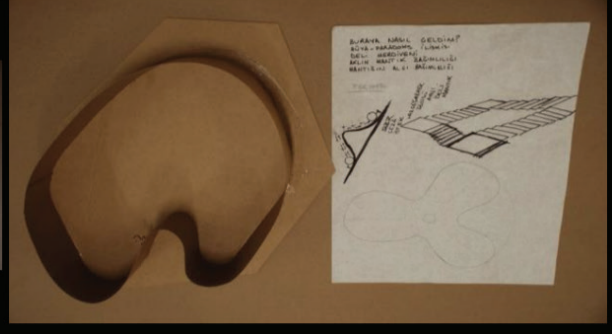
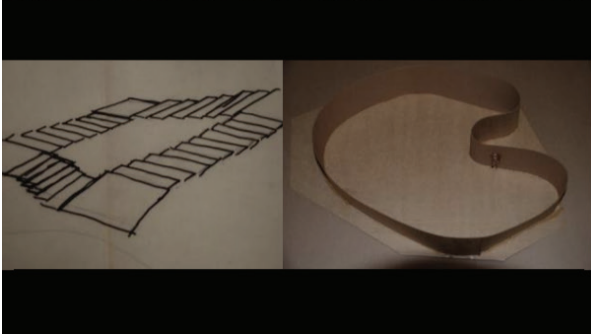
Görsel 7. Paradoks Kavramı, Tanımı, Mekanı-I



Grup-6: SİSYPHUS: Oğuzhan Aydın

Tema: PARADOKS

"PARADOKS: Yararsız ve umutsuz çaba..."



Görsel 8. Paradoks Kavramı, Tanımı, Mekanı-II

Filmin görsel açıdan zengin sinematik mekanları arasında, karakterlerin bitmek bilmeyen yolculukları, filmin seyrini keyifli kılan en önemli unsurdur. Bu hareketin mekanla ilişkisi Grup 7 ve Grup 8 tarafından filmin en temel özelliği olarak değerlendirilmiştir. Böylelikle "hareket ve mekan" ikilisini tartışan ekipler aşağıdaki sözel ve görsel araçlarla düşüncelerini ifade etmişlerdir, (Bkz. Görsel 9 ve 10).



Görsel 9. Hareket ve Mekan Kavramı, Tanımı, Mekanı-I



Görsel 10. Hareket ve Mekan Kavramı, Tanımı, Mekanı-II

Öğrenciler tarafından seçilen son tema yine bir kavram çiftidir: "Zaman ve mekan" konusunda odaklanmayı seçen iki grup, bu iki kavramın birbirleriyle olan ilişkilerini tartışmaya açmayı hedeflemiştir. Grup 9 için bu iki kavram birbiri içinde erirken Grup 10'a göre mekan zaman için bir gösterge niteliği taşımaktadır, algılayan için zamanı var etmektedir,

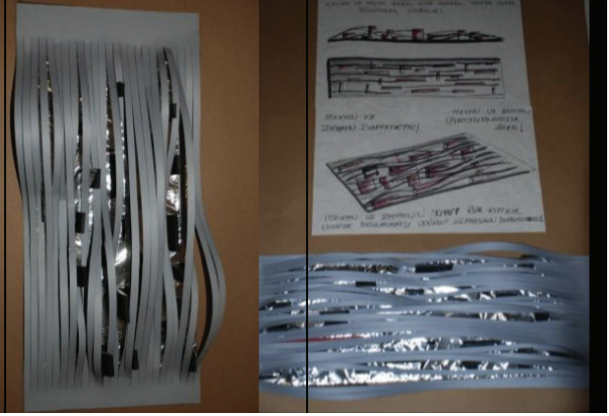
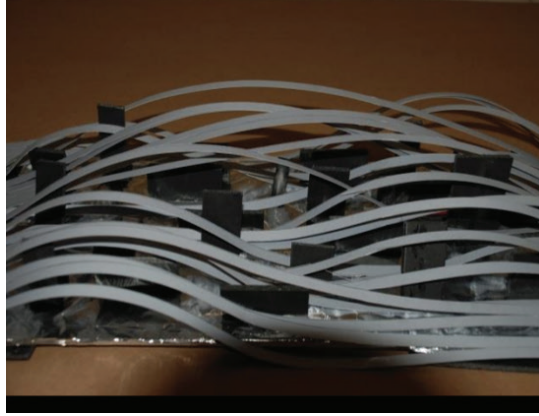
(Bkz. Görsel 11 ve 12).



Grup-9: MİTOZ: Esra Erdiç & Nebibe Adalı

Tema: ZAMAN ve MEKAN

"ZAMAN ve MEKAN: Birbirinin içine akarak,
tekrar tekrar bölünerek çoğalır..."



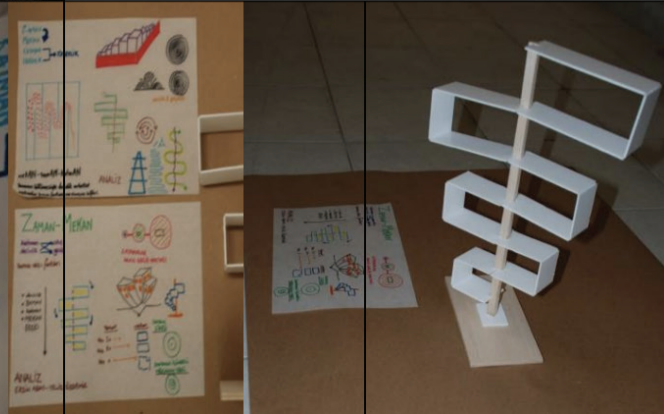
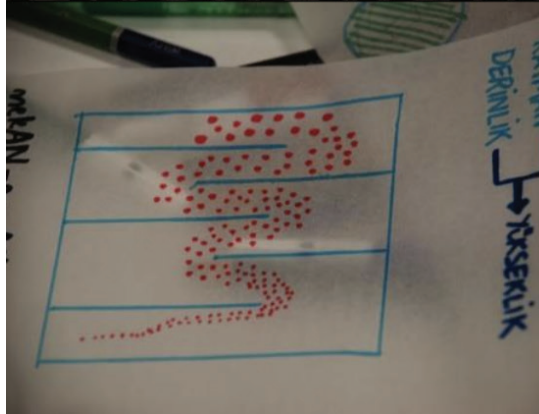
Görsel 11. Zaman ve Mekan Kavramı, Tanımı, Mekanı-I



Grup-10: ANALİZ: Yeliz Özdemir & Ersin Abay

Tema: ZAMAN ve MEKAN

"ZAMAN ve MEKAN: Zamanın bölünmesiyle
derinlik artarken mekanlar bunun farkına
varılmasını sağlar..."



Görsel 12. Zaman ve Mekan Kavramı, Tanımı, Mekanı-II

Atölye sonucunda, öğrencilerin ileri sürdüğü kavramların, sloganların, kendilerini ifade etme biçimlerinin ve tasarladıkları ürünlerin başarılı olduğu görülmüştür. Buna sebep

olan ortamı hazırlayan şartlardan bazılarının, atölyenin üniversite programları dahilinde uygulanan eğitim sisteminden aşağıdaki şekillerde farklılaşması olduğu düşünülmüştür:

- Onların yerine tercih yapan, bu dersi eğitim programında zorunlu veya seçmeli dersler arasına koyan başka birinin bulunmaması,
- Öğrencilerin atölyeye gönüllü katılımı,
- Öğrencilerin akademik bir değerlendirmeye alınmayacaklarını bilmeleri,
- Öğrencilerin atölye sonucunda harfli bir not almayacak olmaları, bu şekilde değerlendirilmelerinin öğrencilerin birbirleriyle kıyaslanmasını beraberinde getirmesi, deneyimlerinin A-F aralığında derecelendirilmeyecek olması,
- Aynı şekilde transkriptlerinde geçti/kaldı, başarılı/başarısız gibi herhangi bir kayıt olmayacağını bilmeleri ve yapacakları tüm katkıların herhangi bir değerlendirmeden geçmeden kabul göreceği olması,
- Tasarım süreçlerinde talep etmedikleri sürece herhangi bir yönlendirme veya müdahalede bulunulmamış olması,
- Üniversitelerdeki yaygın mimari tasarım stüdyolarının aksine sonuç ürün için herhangi bir işlev dayatması ve şartname bulunmaması,
- Süreç içinde ve sonunda kullanılacak iki veya üç boyutlu araçlar ile sunum dilinin serbest bırakılmış olması,
- Ders için materyalin bir sinema filmi olması, öğrencilerce diğer geleneksel ders materyallerinden daha kolay kavranabilen ve görsel bir araç olması,
- Atölye ortamının mimarlık ve diğer disiplinler arası ilişki ve etkileşimi destekliyor olması,
- Sinema ve mimarlık ilişkisine duyulan merak,... gibi etkenlerin, atölye sonunda katılımcı öğrencilerin geri dönütleriyle de desteklendiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda, atölye süreci ve sonuç ürünlerinin atölye yürütücüleri kadar öğrencileri de memnun ettiği düşünülmektedir.

Sonuçlar

“Sinema bir dil, bir biçimdir (sözce). Biçimin ise bir üretilme süreci vardır dolayısıyla sinema -her film- özel bir söylem biçimidir (sözceleme). Söz konusu süreçte anlam üretiminin çoğuzaman belli bir bağlamda, ikinci elden gereçlerin yeniden kullanılmasıyla gerçekleştiği yadsınamaz bir gerçekliktir.”

Kubilay Aktulum, 2018

Çalışma kapsamında eğitim faaliyetinin teorik içeriği kadar öğrencilerin nasıl bir deneyim yaşadıkları da önemsenmiştir. Atölyenin başlangıcından sonuna kadarki süreç boyunca öğrencilerin yaşaması planlanan öğrenme deneyimi Tablo 6'de şematik olarak anlatılmıştır:

Tablo 6. Sine-Tasarım Atölye Değerlendirmesi

(Başlangıç/Giriş: Sorular, Süreç/Gelişme: Kavramalar, Bitiş/Sonuç: Kazanımlar)

Başlangıç/Giriş: Sorular	
Merak	<ul style="list-style-type: none">• Ne yapacağım?• Neden yapacağım?• Nasıl yapacağım?• Nasıl ifade edeceğim?
Sorma-Sorgulama	<ul style="list-style-type: none">• Nasıl bir deneyim yaşadım?• Bu deneyim hakkında ne düşündüm?• Bu deneyim hakkında neden düşündüm?• Bu deneyim hakkında nasıl düşündüm?• Bu deneyim hakkında neler hissediyorum?• Yargımlarken temelde hangi ölçütleri, değerleri göz önüne aldım?• Neden bazı şeylerden hoşlanıyor, bazılarından hoşlanmıyorum?• Durumu daha iyiye götürebilmek için ne yapabilirim?
Süreç/Gelişme: Kavramalar	
Anlama Tanıma Kavrama İlişkiler kurma Yorumlama Analiz etme Senteze ulaşma	<ul style="list-style-type: none">• Sinema,• Mimarlık,• Mekan (kavramını farklı disiplinler aracılığı ile anlama),• Tanıma,• Kavrama,• Yeniden yorumlama.
Bitiş/Sonuç: Kazanımlar	
İfade etme Sözel Çizim diliyle (2B) Model diliyle (3B)	<ul style="list-style-type: none">• Soyut düşünme,• Kavramsal düşünme,• Varolanla olmayan arasında ilgi kurma,• Düşünüleni bir özle ifade etme,• Düşünüleni özsel biçimlerle ifade etme,• El, yürek, beyin birlikteliğini gerçekleştirme,• Sezgi, duygu, imgelem, duyu organları birlikteliğini gerçekleştirme.• Özgür bir ortamda mekan tasarlama, üretme,• Özgün ve yaratıcı fikirler ortaya koyma,• Özgür, özgün ve yaratıcı fikirleri mekana dönüştürebilme.• Kendini tanıma,• Kendini dönüştürme,• Kendini yeniden yaratma,• Kendini aşma,• Kendini kanıtlama.• Sanat etkinliği ile benliği kişiliğe dönüştürme,• Eğitim etkinliği ile değişim yaşama.• İnteraktif öğrenme,• Bir gruba ait olma/aidiyet yaşama,• Grup çalışması deneyimi kazanma,• Yeni birliktelikler, ilişkiler, dostluklar edinme.

Yapılan çalışma sonucunda, mimari tasarım sürecinde sinema sanatından görsel ve düşünsel yönden yararlanılabileceği olgusu doğrulanmaktadır. Bu iki yön, çalışmanın ana kurgusu olan sinema ve mimarlığın yönetsel, terminolojik, deneysel ve eğitsel gibi görsel tüm etkileşim özelliklerinin tasarım süresince öğrencilere katkı sağladığını ortaya koymaktadır.

Görsel bilgilenme ile öğrenciler, film kurgusu içinde doğrudan yer alan insan, zaman ve mekanlara ait okumalar yapabilir; eleştirel öz yorumlar getirebilirler. Tasarım sürecinde yeri olan bu bilgilenme-eleştirme-yorumlama adımları, filmin görsel varlığıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Tasarım sürecinde, sinema sanatından düşünsel olarak yararlanma adımı ise öğrenciler, filmin kurgusu, ana teması, verilmek istenilen mesaj/mesajlar, kodlar, simgeler, mecazlar/metaforlar gibi soyut düşüncelerden hareket ederek tasarımlarına bir başlangıç noktası oluşturabilirler. Bu adım, film okurunun filmle kurduğu dolaylı bir ilişkidir ki tasarım süreci içindeki “yaratıcılık” olgusunu geliştirir ve destekler niteliktedir.

Böylelikle, öğrenciler, yaratıcı düşünme becerilerini harekete geçirmek üzere, genellikle fiziksel şartlarla sınırlı olarak algılanan mekanın limitsiz bir görsel temsili olan filmi, tasarım sürecine katkı sağlamak amacıyla kullanabilirler. Buradan hareketle, her iki yaklaşımın mimarlığın bilgi alanını ve mimari tasarım sürecini beslediği söylenebilir. Film mekanlarından mimari mekanı sorgulama aracı olarak yararlanılması, mekan araştırmaları ve mekan tasarımları için geniş bir kaynak ve çalışma alanı olarak görülebilir.

Plutarkhos’a göre; “zihin, doldurulacak bir çanak değil, tutuşturulacak bir ateştir” (Aktaran Boelen, Botha ve Sacchetti, 2018). Bu anlamda, burada anlatılan atölyeden ve benzerlerinden edinilen deneyimlerin öğrencilerin kavramlar aracılığıyla soyut düşünme becerilerini geliştireceği, öğrencilerin zihninde kıvılcımlara sebep olacağı düşünülmektedir. Benzer deneylerin yapılması ve paylaşılmasının bütün bir tasarım eğitimi geleneğini dönüştürmede katkı sağlayacağı umulmaktadır.

Tüm bunların bir sonucu olarak, öğrencilerin mekana dair filmin önerdiği yeni düşünme biçimlerini anlayarak ve filmin onlara yaşattığı deneyimi yorumlayarak tasarım süreçlerini dönüştürdükleri bir gerçektir.

Bir filmi öğrenciler aracılığıyla yeniden okumanın eğitim ve sanat ilişkisinde -her iki kavramın ortak özelliği olan- bireyin kendini ve mekanı tanıma, dönüştürme, yeniden yaratma ve yaşamda bir değişim meydana getirme çabalarının “mimarlık eğitimi” olgusuna farklı bakış açıları getireceğine inanılmaktadır.

Kaynaklar

Aktulum, Kubilay. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık: Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Baysan Serim, Işıl. (2014). *Mimarlık ve Sinema İttifakının Soykütüğü Üzerine. Betonart*.

Beşışık, Gökçe. (2013). *Sinema ve Mimarlıkta Mekan Kurgusu ve Kavrayışı*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İzmir.

Boelen, Jan, Botha, Nadine ve Sacchetti, Vera. (2018). Okullar Okulu: Bienalden Şüphelenmek, Tasarımdan Şüphelenmek. Kolektif, Öğrenme Biçimi Olarak Tasarım: Okullar Okulu Okumaları. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı.

Bozkurt, Nejat. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Buñuel, Luis. (1996). Introduction. Dietrich Neumann (Ed.), *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. Munich: Prestel-Verlag.

Doğanay, Ahmet. (2002). Yaratıcı Öğrenme. Ali Şimşek (Ed.), *Sınıfta Demokrasi*. Üçüncü Basım. Ankara: Eğitim Sen Eğitim ve Bilim Emekçileri Sendikası.

Dostoğlu, Sibel. (1981). Tarih, Mimarlık Tarihi ve Bazı Kavramlar. *Mimarlık*, 81/3. Ertürk, Selahattin. (1997). *Eğitimde Program Geliştirme*. Ankara: Meteksan.

Fisher, Robert. (1995). *Teaching children to think*. London: Stanley Tornos.

Frampton, Daniel. (2013). *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. Çeviren: Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları.

Freire, Paulo. (1995). *Ezilenlerin Pedagojisi*. Çevirenler: Dilek Hatlatoğlu ve Erol Özbek. İkinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İnce, Tahsin, Erbil. (2007). *Mimarlık Sinema İlişkisinin Sokak Mekanı Üzerinden İncelenmesi*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. Ankara.

Kreber, Carolin. (Ed.) (2009). *The University and its Disciplines: Teaching and Learning Within and Beyond Disciplinary Boundaries*. New York, N.Y. : Routledge.

Lefebvre, Henri. (2014). *Mekanın Üretimi*. Çeviren: Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık. Lury, Karen ve Massey, Doreen. (1999). *Making Connections, Screen 40/3*.

Mimari Tasarım Eğitimi: Bütünleşme. (2011).<http://www.mteus.yildiz.edu.tr/index.htm> Son erişim tarihi: 28.12.2018.

YÖK (Yükseköğretim Kurumu) Lisans Atlası, (2019). *Mimarlık Programı Bulunan Tüm Üniversiteler*. <http://yokatlas.yok.gov.tr/lisans-bolum.php?b=10155> Son erişim tarihi: 20.03.2019.

Pallasmaa, Juhani. (2001). *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Helsinki: Rakennustieto.

Pallasmaa, Juhani. (2008). *Sinema ve Mimarlık*. Çeviren: İlgin Külekçi. Derya Karadağ (Ed.) <http://v3.arkitera.com/g143-sinema-ve-mimarlik.html?year=&aID=2621> Son erişim tarihi: 28.12.2018.

Şimşek, Ali. (2002). Özgürlükçü Öğrenme. Ali Şimşek (Ed.), *Sınıfta Demokrasi*. Üçüncü Basım. Ankara: Eğitim Sen Eğitim ve Bilim Emekçileri Sendikası.

Soygeniş, Sema. (2006). *Mimarlık Düşünmek Düşlemek*. İstanbul: Yem Yayınları. Tanyeli, Uğur. (2001). *Sinema ve Mimarlık: Temsiliyet Nesnenin Temsili Sanatın*

Sanallıkla İfadesi. *Arredamento Mimarlık*. 11/66.

Thomas, Emma ve Nolan, Christopher (Yapımcı), Nolan, Christopher (Yönetmen). (2010). *Inception* [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros. Pictures.

Trujillo, Frank. (1999). Öğrencilerime Mektup. Çeviren: Ali Şimşek. *Eğitim ve Yaşam*, 15. Yorgancıoğlu, Derya. (2011). *Mimari Tasarım Eğitiminde Disiplinler Arası İşbirliğinin Önemi:*

Tarihsel Arka Planın Yeniden İnşası. Mimari Tasarım Eğitimi: Bütünleşme 2 Ulusal Sempozyumu. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi. [https://www.researchgate.net/profile/](https://www.researchgate.net/profile/Derya_Yorgancioglu/publication/275463767_MIMARI_TASARIM_EGITIMINDE_DISIPLINLER_ARASI_ISBIRLIGININ_ONEMI_TARIHSEL_ARKA_PLANIN_YENIDEN_INSASI/links/553d1a520cf245bdd76ab677/MIMARI-TASARIM-EGITIMINDE-DISIPLINLER-ARASI-ISBIRLIGININ-OeNEMI-TARIHSEL-ARKA-PLANIN-YENIDEN-INSASI.pdf)

[Derya_Yorgancioglu/publication/275463767_MIMARI_TASARIM_EGITIMINDE_DISIPLINLER_ARASI_ISBIRLIGININ_ONEMI_TARIHSEL_ARKA_PLANIN_YENIDEN_INSASI/links/553d1a520cf245bdd76ab677/MIMARI-TASARIM-EGITIMINDE-DISIPLINLER-ARASI-ISBIRLIGININ-OeNEMI-TARIHSEL-ARKA-PLANIN-YENIDEN-INSASI.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Derya_Yorgancioglu/publication/275463767_MIMARI_TASARIM_EGITIMINDE_DISIPLINLER_ARASI_ISBIRLIGININ_ONEMI_TARIHSEL_ARKA_PLANIN_YENIDEN_INSASI/links/553d1a520cf245bdd76ab677/MIMARI-TASARIM-EGITIMINDE-DISIPLINLER-ARASI-ISBIRLIGININ-OeNEMI-TARIHSEL-ARKA-PLANIN-YENIDEN-INSASI.pdf) Son erişim tarihi: 22.12.2018.

Zevi, Bruno, Barry, Joseph A. ve Gendel, Milton. (1957). *Architecture as Space: How to Look At Architecture*. New York: Horizon Press.

“Schindlerin Listesi” Soykırım Öyküsünden Sinema-Mimarlık Arakesitinde “Berlin Yahudi Müzesi” Mekansal Çözümlenmeleri

Havva Alkan Bala*

Özet

Soykırım insanlığın yaşanmışlığında varolmuş ve sonrasında utanç olarak kendini farklı şekillerde ifade etmiştir. İnsanlık tarihinin dramatik hallerinden soykırım, sinema sanatında Schindlerin Listesi (Schindler’s List, Steven Spielberg, 1993) filmi ve mimarlık sanatında Berlin Yahudi Müzesi (Daniel Libeskind, 1999) ile örneklenerek ifade edilmiştir.

Bu çalışma, “Schindlerin Listesi” soykırım öyküsünden sinema-mimarlık kesişiminde “Berlin Yahudi Müzesi” mekânsal çözümlenmelere odaklanmaktadır. Schindlerin Listesi, filmdeki bilişsel hafıza Berlin Yahudi müzesinde mekanlarla kendini var ederek bir başyapıtta dönüşmüştür. Mimarlık ve sinema sanatı yoluyla bellek kavramı bir anlatı ve ifade aracı haline dönüştürülerek benzerlik ve farklılıklar açığa vurulmaktadır. Yahudi müzesi inkâr edilen ve unutturulmak istenen hatıraların neredeyse bir reenkarnasyonu gibidir. Diğer bir deyişle, bu müze temsili bir mekânın üretimini açığa vurmaktadır. Bina ve mekânsal kurgusu kolektif hafızayı canlı tutmaktadır. Bu canlılık ancak insanlık tarihi boyunca yapılan haksızlıkların, adaletsizliklerin neden olduğu yıkımlardan alınan derslerin sembolik uyarısıdır. Benzer hatalardan kaçınılması gerektiğine dair mekânsal bir vurgudur.

Mimarlık, Yahudi müzesi yoluyla bir sanat olarak kendi payına düşeni yapmayı amaçlarken sinema sanatında Schindler’in listesi filmi ile katledilen Yahudilerin hikâyesini anlatarak sinematografik bir hafıza inşa etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yahudi müzesi, Schindler’in listesi filmi, Schindler’s List, Steven Spielberg.

ORCID ID : 0000-0002-4934-9516
E-mail : halkanbala@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515368

Geliş Tarihi - *Recieved*: 21.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.03.2019

Analysis of Architectural Space of the Jewish Museum from the Holocaust Story of the “Schindler’s List, Steven Spielberg, 1993

Havva Alkan Bala*

Abstract

In this study, the art of architecture and an internal or external humanity occasion analyzed through the Museum of Libenskind and the films in the memory of the art of cinema. In other words, this study aims to cognitively compare the Berlin Jewish Museum as an architectural work piece and Schindler’s List (Steven Spielberg, 1993) as the work pieces of cinema, discuss the way this concept turns into an instrument of narration and expression through the opportunities of architecture and the art of cinema and reveal the similarities and differences.

The Jewish Museum is almost a reincarnation of the memories which are denied and was aimed to live down. This vitality only may be provided through the virtue of apologizing of the human beings and the experiences related to human beings from the downtrodden people. Moreover, the symbolic warning of deriving lessons from the destructions of the injustices throughout the history of human beings and avoiding similar mistakes should also be considered. The architecture aims to do its part as an art through the Jewish Museum while the art of cinema constructed a cinematographic memory with the aim of doing its part for the story of massacring the Jewish people through the movie of Schindler’s List..

Keywords: Jewish Museum, The Movie Of “Schindler’s List”, Schindler’s List, Steven Spielberg

ORCID ID : 0000-0002-4934-9516
E-mail : halkanbala@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515368

Recieved - *Geliş Tarihi:* 21.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi:* 01.03.2019

Giriş

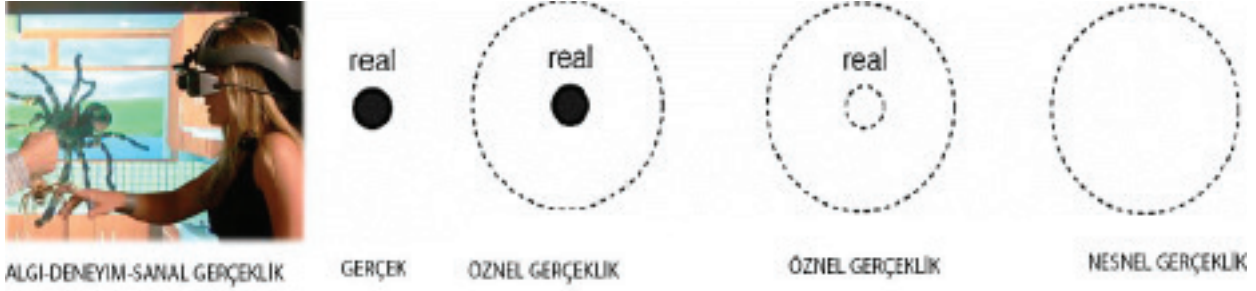
Sinema yaşamla yeni ve özgürleştirici bir bireysel ilişki kurmanın bir yolu olarak gidilemeyi görme, yapılamayanı yapma, bilinmeyi deneyimleme ortamıdır. Richard Ingersoll (Dear 1994), "Mimarlık, hemen hemen her filmin gizli ögesi konumundadır" sözleri ile bu iki sanatın güçlü bağını özetlemiştir. Mimari bir eserin bir film ile öykü üzerinden buluşarak kendi varoluşunu yeniden kurguladığı çarpıcı bir örnek holokost ve onun etrafındaki deneyimlerdir. Soykırım öyküsü mimarının, sanatın, tarihin, gelecek bilimin, dilbilimin, hatta ve belki de en çok terapinin buluştuğu bir fay hattıdır. Bu çalışma, bir başyapıt film "Schindlerin Listesi" soykırım öyküsünden sinema-mimarlık kesişiminde bir başyapıt bina "Berlin Yahudi Müzesi"nin mekânsal çözümlere odaklanmaktadır. Usta bir yönetmen olarak Steven Spielberg ve usta bir mimar Daniel Libeskind'in kişisel kabiliyet ve çabaları verilen ürünlerin simgesel anlatı gücünü arttırmada önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Steven Spielberg, Amerikalı sinema yönetmeni, yapımcı ve senarist olarak sinema tarihinde önemli olan çalışmalara imza atmıştır. Büyük gişe başarıları kazanmış Jaws (1975), Raiders of the Lost Ark (1981), E.T. (1982), Purple Years (1985), Jurassic Park (1993), Saving Private Ryan (1998), Minority Reort (2002), Catch me if You can (2002), The Terminal (2004), Munich (2005), Lincoln (2012) filmlerini yönetmiş, sinema endüstrisinin köşe başlarından birini tutarak aile, savaş, ilişkiler ve terörizm konularında filmler çekmiştir. Spielberg filmleri sayısız kez Oscar'la ödüllendirilmiştir. Daniel Libeskind benzer şekilde mimarlık alanında yüksek performans gösteren, Polonya kökenli bir Yahudi olup, ABD'li bir mimar, sanatçı ve sahne tasarımcısıdır. Daniel Libeskind'in kendi ailesi de sürgüne uğramış Yahudilerdendir. Tasarımını yaptığı önemli projeler arasında 11 Eylül saldırılarında New York'ta yıkılan Dünya Ticaret Merkezi yerine inşa edilecek olan Özgürlük Kulesi de bulunmaktadır. 1999 yılında, Berlin'deki Yahudi Müzesi yarışmasını kazanarak uluslararası arenada 2001 Hiroshima Art Prize ve iki RIBA Ödülü gibi birçok ödül almıştır (Görsel 1).



Görsel 1: Bir başyapıt film Schindler's List (Schidlerin Listesi) ve yönetmeni Steven Spielberg'in bir başyapıt bina Berlin Yahudi Müzesi ve mimarı Daniel Libeskind ile soykırım öyküsünde buluşması (<https://www.universalpictures.com/movies/schindlers-list> ve <https://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/> kaynaklarından yararlanarak araştırmacı tarafından üretilmiştir.

Holokustun Seyirlik Oluşu

Modernizm ile insanlık gözleriyle düşünmeye başlamış, diğer duyuları giderek körelmiştir. Juhani Pallasmaa (1996), *Tenin Gözleri* isimli yoğun düşünsel derinliğe sahip eserinde gözün fetişistleştiği dünyada gerçek olanın sanal olanla sınırlarının naifleştiğinden bahsetmektedir. Görüntünün nesneleştiği, araçsallaştığı modern dönem, özellikle gözlemcinin statüsü açısından da belirleyicidir. Çünkü bir şeyin görüntüsünü elde etmek artık aynı zamanda onu elde etmek anlamına gelmektedir. Bir başka ifade ile modern toplum, teknolojinin de sunumları ile seyrederek kavrar hale gelmiştir. Hatta bu kavrayışta sanal dünyanın gerçekleri, gerçek dünyanın düşlerinden daha inandırıcı olmaktadır (Görsel 2). Nesneleşen 'gerçeklik' ve bir tuhaf yeni evren oluşturmuş ve çoğunlukla sinemada can bulmuştur. Bu zihin haritası bize ait olmayan ama izleyince "bizimmiş gibi duran" gerçekliğini beyaz bir perdede yaşamın kendisinden alan sinema üzerinden anlatmak pragmatiktir.



Görsel 2: Sanal dünyanın, gerçek dünya ile yer değiştirmesinde modern insanın algı süreci (<https://www.uplifers.com/sanal-gerceklik-ile-fobilerden-kurtulmak-mumkun> yararlanılarak araştırmacı tarafından üretilmiştir)

Holokost ve onun etrafındaki deneyimler insanlığın sanat yoluyla yüzleşmeye çalıştığı yaşanmışlıklar olarak konumlanmaktadır. Özellikle sinema sanatı Yahudi soykırım öyküsü üzerine oldukça üretimde bulunarak bu zor konu ile yüzleşmemize ve içselleştirmemize veri sağlamıştır. Nasyonal Sosyalizm, Alman ırkının üstlüğünü savunan faşist bir ideolojik görüştür. Bu akımın temelini Yahudi karşıtlığı, Alman ırkının üstünlüğü ve "ırkın hijyeni" nin sağlanması için zihinsel ve fiziksel engelliler ile eşcinsellerin yok edilmesi oluşturmaktadır. *The Devil's Arithmetic* (Şeytanın Aritmetiği), *The Boy In The Striped Pyjamas* (Çizgili Pijamalı Çocuk), *Life Is Beautiful* (Hayat Güzeldir), *Fugitive Pieces* (Bölük Pörçük Yaşamlar), *Inglourious Basterds* (Soysuzlar Çetesi), *God On Trial* (Ölümün Soluğu), *Fateless* (Kadersizlik), *Memories Of Anne Frank* (Anne Frank'in Hatıra Defteri), *Karanlıkta Kalanlar* (In Darkness), *Elveda Çocuklar* (Au Revoir Les Enfants), *Nüremberg Duruşması* (Judgment At Nuremberg), *Shoah*, *Amen*, *The Readers*, *Europa Europa*, *The Pianist*, *Numbered* (Numaralı) gibi filmler holokost üzerine verilmiş eserlerdir. *Schindler's List* yönetmenliğini Steven Spielberg'in yaptığı, 1993 ABD yapımı bir filmidir. Tüm zamanların en iyi filmleri konulu çeşitli listelerde üst sıralarda bulunan film, Almanya'nın 1933'ten 2.Dünya Savaşı'nda teslim olduğu 1945 tarihine kadar resmi ideolojisi olan "Nasyonal Sosyalizm" ve onun vahşi etkilerini sinematografik dilin çarpıcılığı içinde anlatmaktadır.

Schindler's List bir yok oluş, yitklik, kayboluş öyküsü anlatacağını izleyiciye daha ilk karesinde ima etmektedir. Film çocukların da olduğu bir yemek masası etrafında aile ortamında ilahiler eşliğinde yakılan mum ve sonrasında insanların birdenbire yok oluşu ile boş odada masa üzerinde eriyen mum ile başlamaktadır. Renkli olan bu sahneden sonra sönen mumun dumanı sessizliği siren sesi ile yırtan trenin yükselen buharına dönüşerek film siyah-beyaz olmaktadır. Ekim 1939 II. Dünya Savaşı sırasında Alman işgali altındaki Polonya'nın Krakow bölgesindeki Yahudilerin "Ghetto" adı verilen toplama kampına zorla gönderilmektedir. Yahudiler için toplama kampı yolculuğu devam ederken filmin baş kahramanı Oscar Schindler bir baloda görünür. Film dünyasının bir tarafı acı çekerken diğer tarafı eğlenmektedir (Görsel 3).



Görsel 3: Schindler's List bir yok oluş, yitklik, kayboluş öyküsü anlatacağını izleyiciye daha ilk karesinde ima eder (Schindler's List, Steven Spielberg, 1993, Çocukların da olduğu bir masa ve ilahiler 00.44-00. 56. dakika, eriyen mum ve duman 01.14-01.35, dumanın trenin yükselen buharına dönüşmesi 01.37.dakika, Polonya'nın Krakow bölgesindeki Yahudilerin "Ghetto" adı verilen toplama kampına zorla gönderilmesi 01.45-02.11. dakika, dünyasının bir tarafı acı çekerken diğer tarafı eğlenmektedir Oscar Schindler bir balo sahnesinden 00.07.46. dakika)

Film boyunca yahudi halkının dramı tüm çıplaklığı ile gösterilmektedir. Bir sabah uyanıyorsunuz ve bir asker gelip size "Artık bu evde yaşayamazsınız!" diyerek sizi kendi evinizden atıyor ve evinize yerleşiyor. Film boyunca bu cinnet hali sinema sanatının tüm maharetleri ile sergilenmektedir. Yeni gelecek tutuklu Yahudilere yer açmak için Naziler, çok sayıda insanı "hasta, yaşlı veya iş görmez" olarak etiketleyip, öldürmektedir. Zaman zaman bu katliam kamp komutanı Amon Göth tarafından uzun namlulu silahıyla sırf canı sıkıldığı için Yahudileri canlı nişan haline getirdiği "bir oyun" haline dönüşecek kadar vahşileşilir. Gettoya sürgüne gitmek istemeyenlerin lağımlara sığındıkları ve lağımdaki Yahudi'ye bile tahammül edemeyen bir Nazi Ordusu söz konusudur. Filme ismini veren

Oscar Schindler bir Nazi Almanı'dır. Her ne kadar başlarda izleyiciye doğrudan sunulmasa da, konu işlendikçe Schindler'in bir gettonun yakınına kurduğu fabrika ile kısa zamanda büyük paralar kazanmayı hedefleyen bir kişi olduğunu anlarız. 28 Nisan 1908 - 9 Ekim 1974 yılları arasında gerçekten yaşamış olan ana karakter, 2. Dünya Savaşı'nda Polonya'da emaye ve mühimmat fabrikalarında çalıştırma yoluyla Yahudileri kurtaran Alman bir iş adamıdır. Evlerinden olmuş, çalışma hakları ellerinden alınmış ve hatta yaşam hakkı bile çok görülen bu çok sayıda Yahudi için Schindler'in fabrikası her gün savaşın biteceği ve çocuklarının aydınlık yarınlara ulaşabileceği günleri bekledikleri ve ölümden kurtarabilecekleri bir sığınak olarak sunulmaktadır. Alman subaylarla dostluğu olan Schindler yaşanan vahşeti gördükçe film akışı içinde yahudi aileleri daha çok sahiplenir. Askerlere ve bürokratlara rüşvet vererek işçilerini muhafaza etmeyi sürdürür. Schindler ve muhasebecisi 1200 kişilik bir liste yapar. Erkek ve kadınlar iki trenle Krakow'dan yola çıkarlar. Yalnızca erkekler yeni fabrikaya ulaşır. Savaş bitince Schindler suçlu konumuna düşmemek için bölgeyi terk eder ve film yahudilerin Oscar Schindlerin mezarını ziyaret etmeleriyle gerçek yaşama bağlanarak bitirilir.

Sinematografik açıdan film literatürde bir başyapıt sayılmaktadır. Mutsuzluk, umutsuzluk, çaresizlik ve ölümü belirtircesine siyah-beyaz çekilen filmde renkli olan sahneler sadece umudu, doğurganlığı, gelecek nesilleri temsil eden kırmızılı kız çocuğu ve kayboluşla birlikte belki de aydınlık günleri temsil eden açılıştaki mum sahnesidir.

Steven Spielberg "Bu kırmızı ceket giymiş bir kız kadar barizdi, aşağı doğru yürüyor ama Avrupa Yahudilerinin yok edilmesini durdurmak için hiç bir şey yapılmıyordu. Bu, sahneyi renkli yaparak vermek istediğim mesaj buydu." Sözleriyle kırmızılı kıza vurgu yapmaktadır (https://tr.wikipedia.org/wiki/Schindler%27in_Listesi). Kırmızı paltolu kız çocuğu Holocaust vahşetinde katledilen Yahudilerin kanını simgelemektedir (Görsel 4).



Görsel 4. Soyun devamlılığı, masumiyet ve umut kırmızılı kız çocuğu ile simgeleştirilmiştir (Schindler's List, Steven Spielberg, 1993, 01:08:49. dakika).

Utandırılanları Sergilersek Müzelik Olur

“Masumiyet müzesi” isimli eserinde “utanacağınız şeyleri sergilerseniz, müzelik olur” diyen ünlü edebiyatçı Orhan Pamuk (2010) adeta Berlin’deki Yahudi müzesinin yapılış ruhuna atıfta bulunmaktadır. Ricardo Lagos’ a göre hafıza, kentsel yüzün bir parçasıdır ve kamusal sanat eserleri olarak kentte yer almalıdır (Bianchini, 2014). Kamusal alanlar tüm kentlilerin kişisel deneyimlerine bir alt yapı oluşturmaktadır. Berlin yaşanmışlıkları acının, savaşın, zulmün, işkencenin, tedirgin ediciliğin ve utancın simgesi olarak temsil etmekten korkmayan bir kenttir. Berlin’de dolaşırken korku ve tedirginlikten yüzünü kapatıp, öte yandan da parmakların arasından izlemeye devam etmekten kendimizi alamadığımız bir korku filminin izleyicisine benzer bir durum söz konusudur.

Utanç duvarı (Schandmauer) olarak adlandırılan Berlin Duvarı’nın utançtan bir anıta, - hatta sanatla buluşan bir yüzeye- dönüşmesi utanılanları sergileyerek kentsel hafızasının taze tutulma çabasıdır. Berlin Duvarı Dokümantasyon Merkezi, Ziyaretçi Merkezi ve duvarın geçtiği sınırın ve çevresinin düzenlenmesi ile açık hava sergisi olarak tasarlanan Bernauer Strasse’de kentin çeşitli noktalarında duvar kalıntılarını izlemek olasıdır (Bilge ve Güler 2016). Berlin Duvarı fiziksel kalıntıları ve hatta bazen asfalt bir araç yolundaki iki sıra taş doku ile izlerini kentsel hafızada korumaktadır. Bölünmüşlüğü ve kimlikler arasındaki duvarların yıkılması için verilen çabayı hatırlatan ve açık hava sergi alanına dönüştürülen Berlin Duvarı’nın kalıntıları ne kadar utanılanı sergileyerek Berlin kent hafızasını tazeliyorsa, Peter Eisenman’ın tasarladığı Avrupa’nın katledilen Yahudilerinin Anıtı da aynı işlevdedir (Görsel 5).



Görsel 5. Berlin kentsel hafızasında yaşanmış tüm traomalar mekânsal denklikleri ile kamusal alanda, yolda, anıtta, meydana yerini bulmuştur (kişisel arşiv 2014)

Berlin’in merkezinde yer alan katledilen Avrupalı Yahudiler Anıtı (Denkmal für die ermordeten Juden Europas), utanılanın seyirlik olana dönüştürülmesi örneğidir. Anıt 12 Mayıs 2005 tarihinde halka açılmıştır. 19.000 metrekare büyüklüğünde, 2.711 beton blok içeren bir

alandan ve bir bilgi merkezinden oluşmaktadır. Karanlık miras söz konusu olduğunda, acının bir pazarlama ve hatta eğlence değerinin olması şaşırtıcıdır (Günay 2016). Berlin'i ziyarete gelip bu anıtın üstüne oturan, selfie çeken bireyler aslında mezar taşını ve altındaki binlerce ölü bedeninin farkındalığında mıdır? (Görsel 6). Baudrillard'ın (2016) "yıkımı unutmak yıkımın kendisidir" söylemi utanç duyulan insanlık mirasının korunma ve hatırlatılma gerekçeleridir.



Görsel 6. Berlin kentinde insanlığın yaşadığı vahşet soyutlanarak sanat yolu ile katlanılır hale getirilmiştir (kişisel arşiv 2014).

Sinema ve Mimarlık Sanatının Soy-Kırık Çizgide Buluşması

Berlin Yahudi Müzesi, Shindler'in Listesi filmi gibi bir kayboluş öyküsüdür. Shindler'in Listesi filmi tıpkı müzede olduğu gibi kırıklarla dolu bir kurguya sahiptir. Farklı karakterlerin, farklı hayatların, farklı yönere giden hikâyeleri yapı-bozcu bir biçimde sunulurken kopukluk ve kayboluş başlamaktadır. Mimar Libeskind tarafından hissettirilen soykırımın başlangıcındaki saklanma kaygısı, arayış, yolunu yönünü kaybetme duygusu, umut, tereddüt, korku, Schildlerin listesi filmindeki sahnelerle kesişmektedir.

Berlin Şehir Müzesi'nden bir yeraltı geçidiyle geçtiğimiz anda düzlemselliğin yok edildiği ve nereye gideceğimizi bilemediğimiz iki yola ayrılan bir koridorla karşılaşırız. Bu koridorlar yön duygusunu kaybetmememize neden olarak, bizi bir anda o 'kayboluş öyküsünün' içine alır. Libeskind'in kendi ifadesiyle: "Yahudi Müzesi Projesi, Berlin'le yaşanmışlıkları silinmiş olmasına rağmen inkâr edilmemesi ve unutulmaması gereken tarihi ile, birleştirme çabasıdır." İlk Yahudi müzesi fikri 1971'de ortaya çıkmıştır. Yahudi Cemiyeti Kurulu, Berlin Müzesi yönetimi ve Berlin Senatosu Berlin Müzesi'ne bağlı, Berlin Yahudilerinin tarihlerine ve kültürlerine adanmış bir "Yahudi Müzesi" yapmayı planladılar. Daniel Libeskind'in tasarımını oluştururken Walter Benjamin 'in Einbahnstraße adlı kitabı ve konseptte ismini veren Moses Begegned Aron In Der Wüste adlı parçanın ikinci bölümünden ilham almıştır. Mimar projeye "between the lines-çizgiler arasında" adını vermiştir. Bu ifade eş zamanlı olarak iki düşünme çizgisi olan iki yapısal çizgiye gönderme yapmaktadır. Biri pek çok parçalara kırılmış düz bir çizgi, diğeri ise belirsiz şekilde devam eden zig-zag çizgidir. Her ikisi de sadece tekrar ayrılmak üzere birbirleriyle diyaloga girmektedirler (Heynen, 1999). Libeskind Almanya'da Yahudilerle ilgili önemli tarihsel olayların gerçekleştiği yerleri birleştirerek belli referans noktaları bulmuştur. Müze, vaziyet planı düzleminde Berlin haritasındaki eski Yahudi semtlerini işaret ederek çarpıtılmış bir Davut Yıldızına gönderme

yapmaktadır. Müzenin mimari başarısı bu anlamda işlevselliğiyle bütünleşmiş bir yapıdır. Mevcut yapı ile yeni müze iki kimlikli bir kurgudadır ve müze mevcut ana binanın kalbine bir bıçak gibi saplanmıştır (Görsel 7).



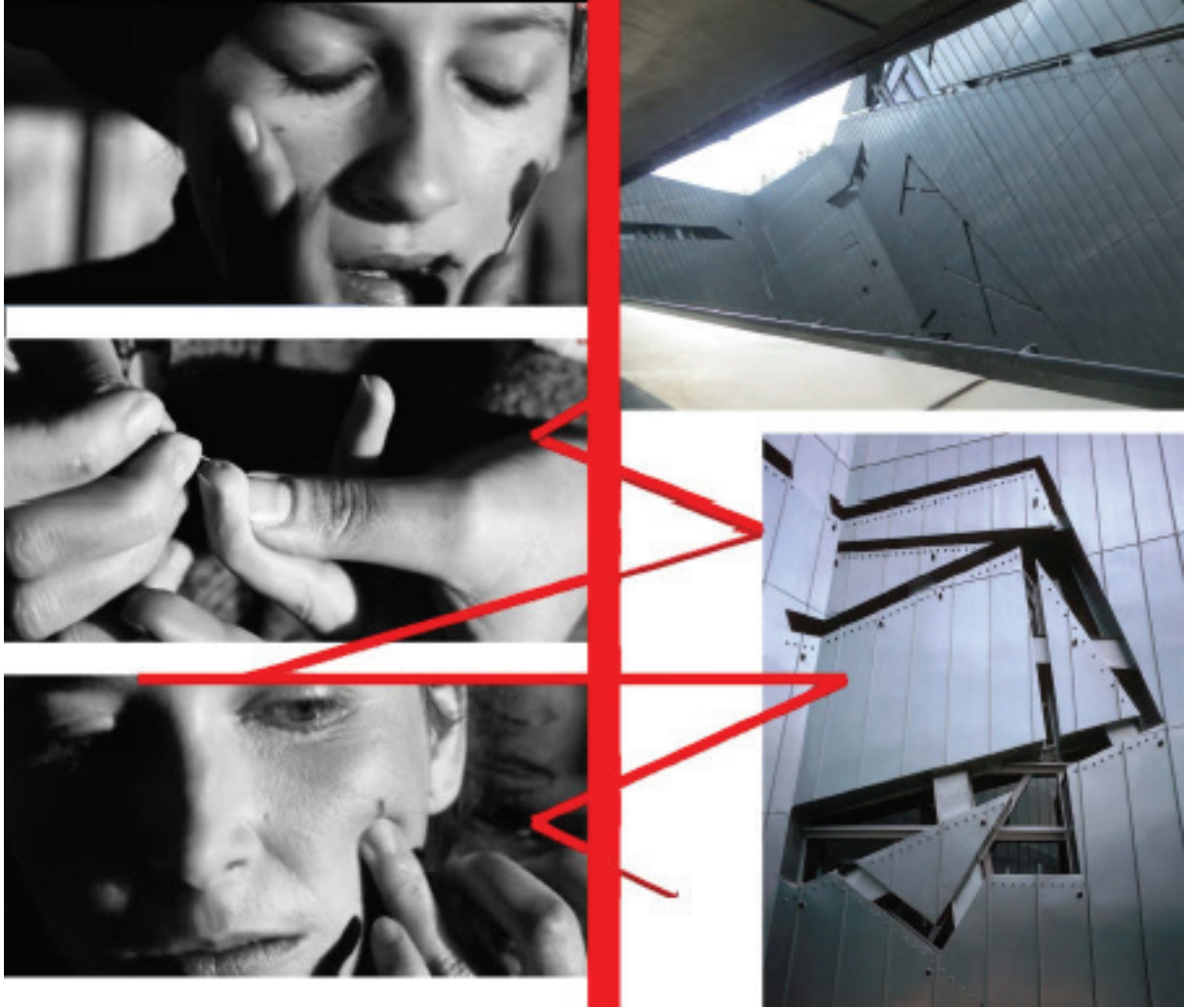
Görsel 7. Berlin'in karşı-anıtı, kırık bir çizgi parçasını esas alan Yahudi Müzesi mevcut yapı ile iki kimlikli bir kurguda olup müze mevcut ana binanın kalbine bir bıçak gibi saplanırken girişi kaybolmuştur (Kişisel arşiv 2014)

Zıt mimari öğelerin yan yana kullanılması tekniği, sinematik montajın, yan yana tutma yöntemi ile özdeşleşmektedir. Sinemada bu teknik, zıtlıklar yaratan kadrajların ard arda montajlanması ile anlamı güçlendirmek amacıyla kullanılmaktadır (Beşışık, 2013). Bu ikili kimliğin cephesi sürgüne gönderilmiş insanların kıyafetlerine benzeyen bir bina konduklarında tıpkı bir Nazi subayının içsel derinliklerine ve bilinçaltındaki suçluluk duygusuna iner gibidir (Görsel 8). Yahudi Müzesi, Ekspresyonist çinko cephesi ile muhalif bir duruş takınmaktadır. Dışarıdan sert fakat derinlere indikçe soykırımın etkilerini ve suçluluk duygusuna referans veren mimari düzenlemeler yapılmıştır. Yakılan halkın çığlıkları cephedeki kırık çizgilerle yansıtılmıştır. Metal ağırlığı, koruyucu bir zırh gibi güvende olmanın rahatlığını ve gününü simgelemektedir.



Görsel 8. Schindler's List, Steven Spielberg, 1993, 02:06:57-02:14:53. Dakika ve müzenin ikili kimliğinin sürgüne gönderilmiş insanların kıyafetlerine benzeyişi

Çinko ile kaplanmış olan zigzag kütlenin her köşesinde ekspresyonist plastik kurgu bulunmaktadır. Bu kurgu, insan zihninde kente açılmış bir yara izi, bir fay hattı gibi sarsan imgeler oluşturmaktadır (Beşışık, 2013). Dar açılı yüzeyleri ve keskin kenarlarıyla, zaman içinde yeşil-gri bir renk alacak parlak çinko yüzeyi ile bu bina, kente şiddetli bir el hareketiyle çizilmiş bir zigzag gibi ve adeta yırtıcı bir aletle açılmış bir yara gibidir. Filmde esir kadınlar kamptaki yoklamaya çağırıldıklarında yoklama öncesi parmaklarına iğne batırıp akan kanı yüzlerine yanaklarına sürmeleri çinko yüzeydeki derin yırtıklara çağrışım yapmaktadır (Görsel 9).



Görsel 9. Yüzdeki kanlı makyaj ile Yahudi müzesindeki çinko cephedeki yırtıkların çağrışımsal benzerliği (Schindler's List, Steven Spielberg, 1993, 02:00:52-02:00:58-02:01:05 dakikalar ve kişisel arşiv 2014 den düzenlenmiştir).

Götürülen çocukların peşinden koşan anne ve babaların nereye gideceklerini bilemeyen, şaşkın ve yönlerini şaşırtdıkları duygu durumu müze girişini bir türlü bulamayan ziyaretçiye yaşatılır (Görsel 10). Ziyaretçiler müzeye girebilmek için, yeraltındaki koridorundan geçmek gerekmektedir. Müzenin girişi ve çıkışı belirsizdir.



Görsel 10. Ailelerinden çalınan çocuklarının peşinden koşan anne ve babaların nereye gideceklerini bilemeyen, şaşkın ve yönlerini şaşırtdıkları duygu durumu müze girişini bir türlü bulamayan ziyaretçiye yaşatılır (Schindler's List, Steven Spielberg, 1993, 02:03:30-02:05:32 ve kişisel arşiv 2014 den düzenlenmiştir).

Ziyaretçilerin, yerin altında oluşturulan üç farklı rotayla, saklanma kaygısı ve yolunu kaybetme duygularını deneyimlemesi istenmiştir. Bu üç rota farklı yaşamsal deneyimlere denk düşmektedir. Müzeye girişi yeraltından sağlayan geçidin sonunda ziyaretçiler bu 3 temaya ait 3 yolun kesiştiği noktaya ulaşır. Her bir eksen bizi kendine özgü sembolik anlamları olan farklı mekânlara ulaştırır. Süreklilik eksenini birinci ve en uzun aks olup Yahudi soyunun sürekliliğini ve o süreklilik için verilen mücadelenin simgesi mekânları içermektedir. İkinci eksen sürgün olup, göç bahçesi ile sonlanır. Son aksı ise soykırım olup, kaçınılmaz bir ölüm ve çıkmaz boşluğudur (Görsel 11). Bu eksenler binanın mimarı tarafından açıkça dile getirilmiş olup, müze içindeki tanıtım panolarında da yer almaktadır.



Görsel 11. Süreklilik, Sürgün ve soykırım akslarının film ve müzedeki yaşamsal ve mekânsal denkliği (Schindler's List, Steven Spielberg, 1993, 01:21:48-01:21:52-01:28:52. Dakika ve kişisel arşiv 2014 den düzenlenmiştir).

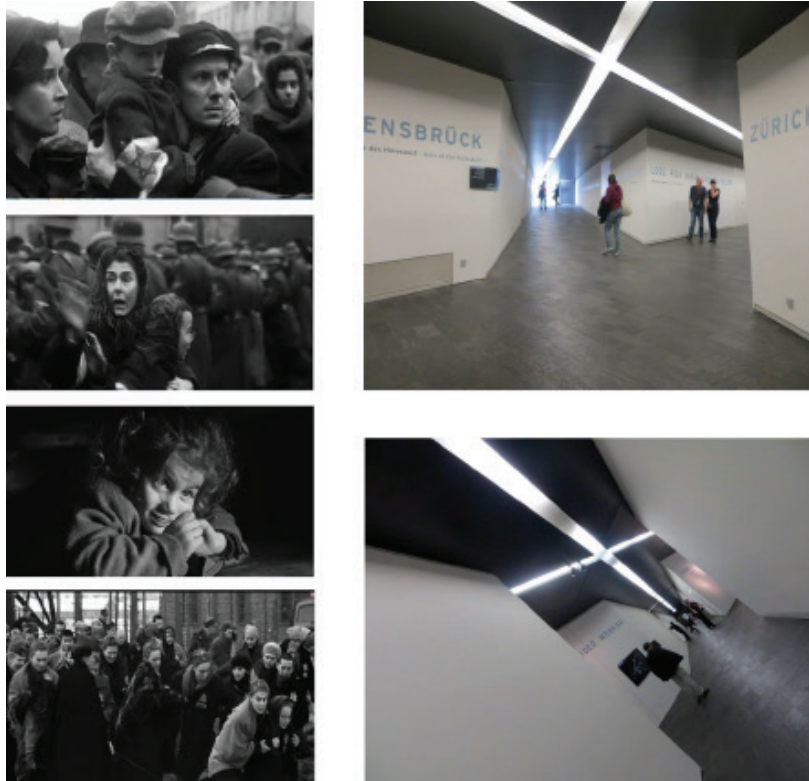
Sürekli Eksen

Sürekli eksen beş katlı çinko yapıdan oluşan binanın ana bölümüdür. Birinci en büyük kısım zik-zak formundadır. İçinde ana sergi alanlarını barındırmaktadır. Yer altı pasajları, tarihin derinliklerine inilerek ve bir anda yeraltında birbiriyle kesişen pasajlar arasında kaybolunmaktadır (Görsel 12).



Görsel 12. Sürekli eksen beş katlı çinko yapıdan oluşan binanın ana bölümü olup ana sergi alanlarına ulaşmaktadır

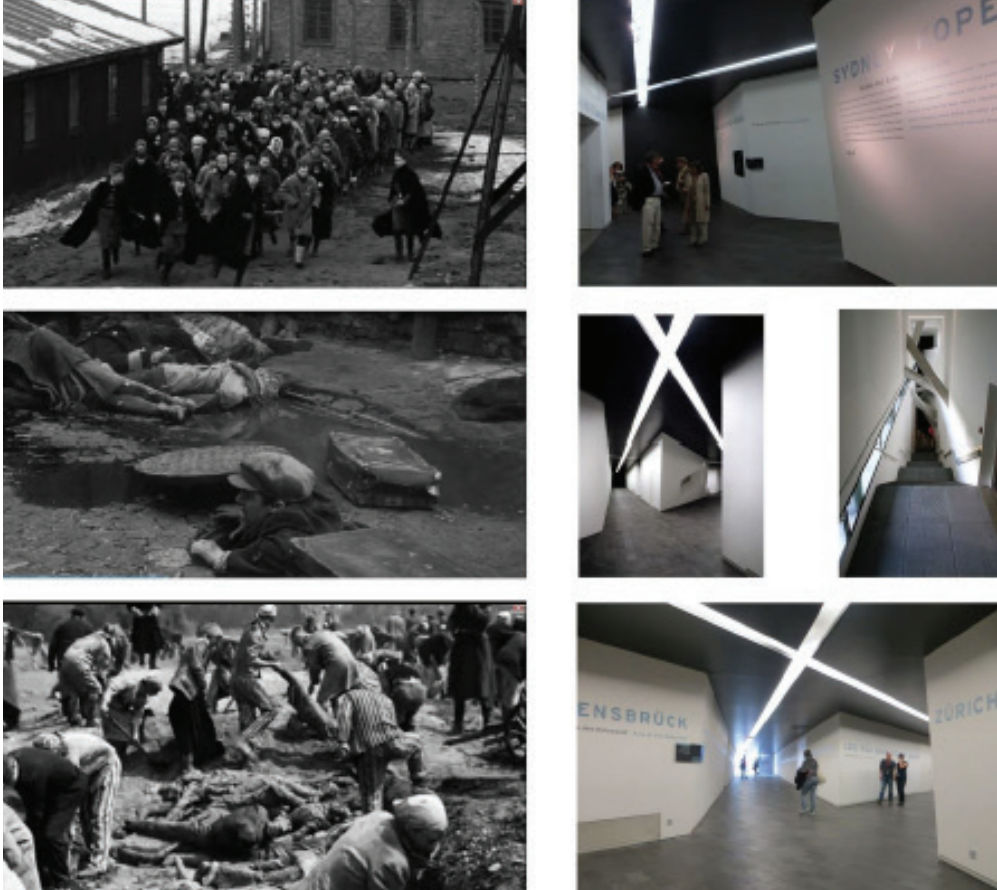
Mimar sürekli ve soyun kaybolmaya direnmesini filmde aktarılan ölüme meydan okuma ve var olmaya çalışma durumunu mimari bir anlatıya dönüştürmüştür. Sürekli olamayan soy kaybolmaya mahkûmdur. Bunun içinde filmde çocuklu anne ve babalar içgüdüsel olarak sürekli çocuklarını öncelikli olarak her türlü olumsuzluğa karşı korumaya çalışıyor, çünkü biliyorlar ki soyun sürekliliği o küçücük bedenlere ve kadınlara bağlıdır (Görsel 13).



Görsel 13. Sürekli olamayan soy kaybolmaya mahkûmdur. Sürekli ekseninde soykırımla birlikte

başlayan yönsüzlük, kaybolma, tereddüt duygusunu mekânsal düzenleme ile yaşatılmaktayken soyun sürekliliği filmde çocuklu anne ve babalar içgüdüsel olarak soyu korumaları ile ifadelendirilir (Schindler's List, Steven Spielberg, 1993, 01:03:41-01:03:55-01:10:28-02:51:12-02:41:56. Dakikalar ve kişisel arşiv (2014)' den yazar tarafından düzenlenmiştir)

Süreklilik ekseninde tıpkı öldürülen Yahudilerin ayağının altından kayıp giden zemin gibi düzlemselliğin kaybolduğu ve gözle algılanmayan ancak hissedilen eğimler tasarlanmıştır (Görsel 14).



Görsel 14. *Süreklilik ekseninde tıpkı öldürülen Yahudilerin ayağının altından kayıp giden zemin gibi düzlemselliğin kaybolduğu zemin yaratılmıştır (Schindler's List, Steven Spielberg, 1993, 01:04:33-02:14:53-02:42:42. Dakikalar ve kişisel arşiv (2014)' den yazar tarafından düzenlenmiştir)*

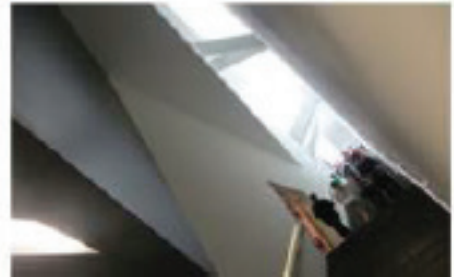
Ziyaretçileri üst katta bulunan sergi mekânlarına yönlendiren “Süreklilik Merdivenleri” de süreklilik ekseninin bir parçasıdır. Koridor ve merdivenler boyunca dramatik aydınlatma biçimi, duvardan duvar saplanan beton kirişler sanki Yahudilerin tarih boyunca önlerine çıkan engelleri simgelemektedir. Duvardan duvara saplanan beton kirişler tekinsiz durmaktadır. Ama öte yandan da bir çeşit süreklilik sağlamaktadır, sanki simgelenen 2000 yıllık Yahudi tarihinin sürekliliğidir. Merdiven boyunca duvardan duvara saplanan kirişler ve duvarda gelişigüzel serpiştirilmiş gibi algılanan ve pencere işlevi gören keskin açılı yırtıklar sayesinde dramatik atmosfer ışıkla güçlenmiştir. Libeskind bu gelişigüzelmiş gibi algılanan yırtıkları da

belli bir algoritmaya göre dizmiştir (Görsel 15).



Görsel 15. Koridor ve merdivenler boyunca dramatik aydınlatma biçimi, duvardan duvar saplanan tekinsiz beton kirişler Yahudilerin zorluklarını simgelemektedir (Kişisel arşiv 2014).

Beşşık (2013)'e göre Libeskind, sivri yüzeyler, doğrusal olmayan formlar, kırıklı ve sivri açılı köşeler, kasvetli ve soğuk mekânlar kullanarak Alman Ekspresyonist sinemasına öykünmektedir. Libeskind, ekspresyonistlerin set tasarım kriterlerini müzede kullanarak, filmlerde deneyimlenen ekspresyonist mekansal kurguyu gerçek bir mekan deneyimine dönüştürmektedir. Mekanı parçalara bölerek, ayırarak, doğrusal olmayan çizgiler kullanarak, malzeme ve ışık seçimi ile öngörülemez ama uygun miktarda duygulanımın ortaya çıkmasını sağlayan kontrollü bir kaos ortamı yaratmaktadır. Birden bire karar ve aniden aydınlanan merdivenlerde düşme tehlikesi yaşatılması da bilinçli bir seçimdir. Merdivenlerin rıht yükseklikleri eşit inşa edilmediği için erişilebilirlik bağlamında zorluklar bulunmaktadır. Bireyin dengesini kaybetmesi olasıdır. Merdiveni çıkmak için harcadığınız efor gün boyunca hayatta kalmak için Yahudilerin yaşadıklarını temsil etmektedir (Görsel 16).



Görsel 16. Erişebilirliği düşük ve dramatik aydınlatılmış merdivenleri kullanmak için çekilen zorluk gün boyunca hayatta kalmak için Yahudilerin harcadığı çabayı temsil etmektedir(Schindler's List, Steven Spielberg, 1993 ve kişisel arşiv 2014 den yazar tarafından düzenlenmiştir)

Sürgün Ekseni

İkinci koridorun sonunda bulunan mekân ise sürgünde olmanın köksüzlüğü, yabancılığı, koparılışı ifade eden sürgün eksenidir. Sürgün eksenini Berlin'den göçe zorlanan ve sınır dışı edilen Yahudilerin anısına yapılmış olan sürgün bahçesine ulaşmaktadır. Plan düzleminde kare formlu eğimli bir zemin üzerine yerleştirilmiş, üzerinde yaklaşık 12 metre yüksekliğinde kırk dokuz adet içi boş beton sütun simetrik bir satranç düzeni oluşturmaktadır. Sütunların içleri toprak ile doludur ve üzerlerinde canlı bitkiler yetişmektedir. Schidlerin listesi filminin son sahnesinde mezara taş koyan insanlar ve Oscar Schidlerin fabrikada Yahudi işçilere yaptığı son konuşma ile sürgün bahçesinin biçimsel benzerliği çarpıcıdır (Görsel 17).





Görsel 17. Sürgün bahçesi sembolik anlamlar taşımaktadır (Schindler's List, Steven Spielberg, 1993, ve kişisel arşiv 2014 den yazar tarafından düzenlenmiştir)

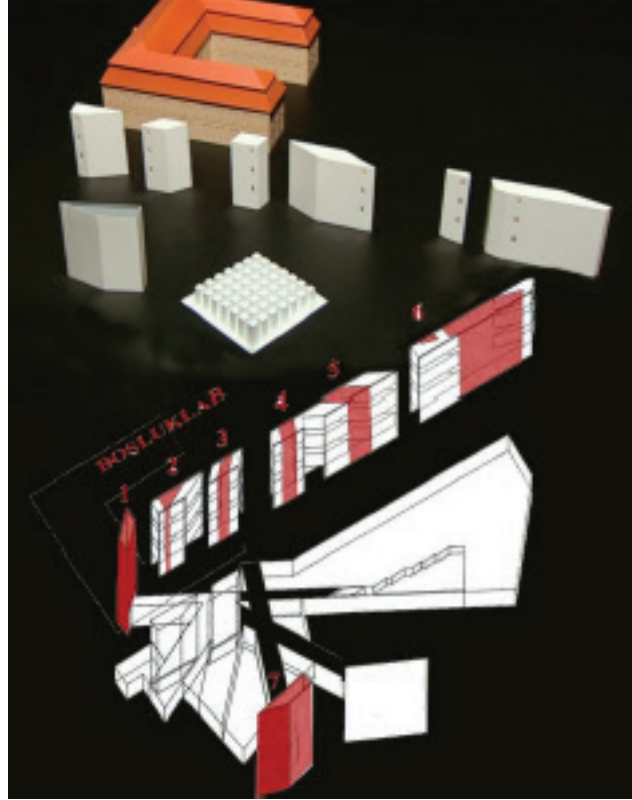
Kolonların içinde Yahudilerin sürgün vatanlarından getirilmiş toprakla beslenen bitkiler bulunmaktadır. Bu bahçe aynı zamanda hapisaneyi temsil etmektedir. Girilen yol hariç bahçeye başka bir çıkış bulunmaz. Sürgün bahçesi ve soykırım kulesi ana bina tarafından saklanmıştır. Kendilerine ait her şeyi bırakmak zorunda kalan Yahudiler kültürel izleri ile de sürgün edilerek yok edilmeye çalışılmışlardır. Asimile politikasının bir örneği olarak Yahudilerin izi, kültürü ve onlara ait her şey dağıtılmıştır (Görsel 18).



Görsel 18. Bu bahçe aynı zamanda hapisaneyi temsil etmektedir (Schindler's List, Steven Spielberg, 1993, 02:07:47. Dakika ve kişisel arşiv (2014)' den yazar tarafından düzenlenmiştir)

Soykırım Ekseni

Soykırım eksenini altı adet soykırım kulesinden oluşmaktadır. Bu kuleler kaçınılmaz olan ölümün ve yokluğun mekânlarıdır (Görsel 19). Binanın içinde binanın zikzak formunu düz bir hat halinde kesen farklı şekillerde ve farklı büyüklüklerdeki soykırım kuleleri belleğin izlerini taşımaktadır, çünkü kurgulanan boşluklar birtakım isimlere, tarihlere veya yerlere işaret etmektedir.



Görsel 19. Soykırım eksenini (Architecture DVD, Volume 3, Arte Video, 2000-2003, Arte France Les Films d'Ici-Le Centre Georges Pompidou)

Soykırım Kulesi, piramit formundadır. Tek ışık kaynağı tepesindeki keskin yarıktır. Mimar, insan ölçeğinin çok üzerinde -yirmi metre yüksekliğinde- ve yüksekliğe oranla daracık korkutucu, gerilim yaratan mekanlar yaratmıştır. Nereye girdiğini bilmeden koridordan ağır siyah bir demir kapıyla girilen içi tamamen boş ve karanlık beton bir odada kendini birdenbire hapsolmuş bulan ziyaretçi belirsizlik ve tedirginlik yaşamaktadır. Ziyaretçiyi gerilim ve sessizlikle baş başa bırakarak dünyanın geri kalanından izole etmek mimarın hedeflediği durumdur. İçerideki ziyaretçi şaşkınlık, korku ve tedirginlik içinde iken bir sonraki ziyaretçi ağır demir kapıyı açarak içeri girerken, demirin sert kapanışı adeta zindan kapısının akustiğindedir. Yani her ziyaretçi önce gardiyan daha sonra mahkûm olmak döngüsü içine sokulmaktadır. Yahudilerin yakıldıkları gaz odalarını simgeleyen Soykırım Boşluğu aslında soykırıma uğrayan Yahudilerin artık var olmayışlarını temsil eder. Başka bir ifade ile bu mekânlar soykırımın yarattığı boşluğu temsil eder. Boşluk alanlarındaki karanlık, soykırım boyunca katledilen insanları simgelerken, boşlukların üst yüzeylerinde açılan yarıklardan sızan ışık, tüm yaşananlara rağmen Yahudi toplumunun kaybetmediği umudu temsil etmektedir (Görsel 20). Libeskind bu odaları tasarladığında bürokratlarla çaktığı

sıkıntıları şöyle açıklar : “Bürokratlar kullanılmayan bu devasa boşlukların neden yapıldığını ve kullanılmayan mekânlar içim para harcadığını ısrarla sordular oysa bu boşluklar Alman Yahudilerinin reenkarnasyonun son halini temsil etmektedir. Bu yüzden inşası konusunda çok ısrarcı oldum (Architecture DVD, Volume 3, Arte Video, 2000-2003, Arte France Les Films d’Ici-Le Centre Georges Pompidou).



Görsel 20. Soykırım eksenini soykırıma uğrayan Yahudilerin artık var olmayışlarını temsil eden derin bir yarık ve boşluktur (Schindler’s List, Steven Spielberg, 1993 ve kişisel arşiv 2014 den yazar tarafından düzenlenmiştir)

Soykırım boşluğundaki ziyaretçiye dışarıdan ses gelir ama dışarıyı çok uzaktır. Hiçbir ısıtma ve aydınlatma kaynağı bulunmamaktadır. Oldukça soğuk ve kasvetli bu mekân içinde hiçbir nesne olmamasına rağmen soykırımla yüzleşmeyi sağlamaktadır. Işık ve sesleri güçlendiren, boşluğu enerjiyle geren akustik, yapının bütünü bir dolambaç haline getirmektedir. Dış yüzeyinin keskin çizgilerinden dolayı kendilerini fiziksel olarak da tehdit altında hisseden ziyaretçiler 20 m. yüksekliğindeki odanın tek ışık kaynağı tepesindeki 1 m. uzunluğundaki çok keskin bir yarıktan bazen gözyaşlarına boğulacak kadar duygusallaşmaktadırlar. Schindler’in Listesinde lağım çukurunda boğazına kadar soğukta, ıslanmış ve pislik içinde kalan küçük çocuğun çaresizliği ve başını yukarıya kaldırarak umudu yukarıda araması soykırım kulesine giren ziyaretçinin bakışının aynısıdır (Görsel 21). İsraili sanatçı Menashe Kadish Man’ın Shalekhets olarak adlandırdığı çalışma savaşın ve şiddetin masum kurbanlarını temsil eden 10.000 in üzerinde insan başı metal levhadan oluşmaktadır. Bu levhalar soykırım boşluğundan sonra müzenin ikinci büyük dikey boş alanı tabanına serpiştirilmiş ve ziyaretçilerin üzerinde gezinmesine açıktır. Bu düzenleme kendisini birden insan başı levhaların üzerinde metalik bir gürültü çıkararak gezinirken bulan ziyaretçilere dünya üzerinde olup bitene karşı insanlığın ortak sorumluluğunu keskin bir biçimde hatırlatmaktadır.



Görsel 21. Lağım çukurunda boğazına pislik içinde kalan Yahudi çocuğun çaresizliği ve başını yukarıya kaldırarak umudu yukarıda araması soykırım kulesine giren ziyaretçinin bakışının aynısıdır (Schindler's List, Steven Spielberg, 1993, 02:06:46. Dakika ve kişisel arşiv (2014)' den yazar tarafından düzenlenmiştir)

Her adımda çıkan metalik ve keskin seslerse soykırımı uğrayanların çığlıkları gibidir (Görsel 22).



Görsel 22. Her adımda çıkan metalik ve keskin seslerse soykırımı uğrayanların çığlıkları gibidir (Schindler's List, Steven Spielberg, 1993, kişisel arşiv 2014 den yazar tarafından düzenlenmiştir)

Sonuç

Schidlerin Listesi ve Berlin Yahudi Müzesi kaybolmuş olanın, “artık olmayanın”, kırık çizgilerle sürekliliği kesintiye uğratılan bir soyun veya soykırımın temsilidir. Soy çizgiseldir. Kırılmış bir soy, hafıza ve hatıra kırıklarını insanlığa sinema ve mimarlık sanatında ifade etmenin bir yolunu bulmuştur. Mimarlık, Yahudi müzesi yoluyla bir sanat olarak kendi payına düşeni yapmayı amaçlarken, sinema sanatında Schindler’in listesi filmi ile katledilen Yahudilerin hikâyesini anlatarak sinematografik bir hafıza inşa etmiştir. Yahudi Müzesi, temsili bir mekânın üretimini açığa vurmaktadır. Ölüm ve ölme biçimlerine, doğal olmayan ve tekinsiz olaylara merak, başkasının mutsuzluğu ve başarısızlığından tatmin olma veya ders çıkarma, öz-kimlik arayışı, bilgi arayışı, sosyal sorumluluk, toplumsal, kamusal ve kentsel belleğin yeniden oluşturulmasında sinema ve mimarlık sanatı etkin rol oynamaktadır.

Schidlerin Listesi filmi ve Yahudi müzesi inkâr edilen ve unutturulmak istenen hatıraların neredeyse bir reenkarnasyonu gibidir. Diğer bir deyişle bu film ve müze, temsili bir mekânın üretimini açığa vurmaktadır. Film ve binanın mekânsal kurgusu kolektif hafızayı canlı tutmaktadır. Bu canlılık ancak insanlık tarihi boyunca yapılan haksızlıkların, adaletsizliklerin neden olduğu yıkımlardan alınan derslerin sembolik uyarısıdır. Schidlerin Listesi, görsel imgeler sunarak mekansallığını ortaya koyarken, Yahudi Müzesi ise sinemanın imkanlarını anlam yaratmada kullanmıştır. Yahudi Müzesinin mekânsal kurgusu devinim, hareket ve zamanla deneyimlenen sinematik bir mimaridir. Schidlerin listesi filmi ise anlam yaratmada Yahudi müzesi kadar simgeseldir. Müzede; ziyaretçi, dikkatlice düzenlenmiş, kendi hisleriyle incelediği, sürekli mekânlardaki görüntülerin içinden geçerek, mimari mekânda sinematik atmosferi ve imgelerin ard arda dizilişindeki montaj kurgusunu deneyimleme fırsatı bulmaktadır. Yapıda süreklilik, göç ve soykırım eksenlerinden oluşan üç farklı kurgu Schidlerin Listesi filmindeki sahneleri ile üst üste örtüşmelerle özdeşleşmektedir. Ayrıca yapıda, sinema ve mimarlığın ortak tekniklerinden biri olan ışık- gölge dramatik etkiyle kullanılmıştır. Sinema ve mimarlık, yaşamın içinden ve deneyimlerden doğdukları için mekânın odakta olduğu sanat ürünlerini üretmektedirler. Sinema, görsel imgeler sunarak mekansallığını ortaya koyarken, mimarlık ise sinemanın imkanlarını anlam yaratmada kullanmaktadır. Mimarlık sinemayı, Yahudi Müzesi ve Schindler’in Listesi örneğinde olduğu gibi insan bilincinin derinliklerine ulaşmak için katalizör olarak kullanmaktadır. Sinema ve mimarlığın, ortak kullandıkları teknikler her iki disiplin de birbirine referans olma niteliği kazanmaktadır. Schidlerin Listesi ve Berlin Yahudi Müzesi soykırım öyküsünde birleşerek mekânsal imgenin yanı sıra anlam ve simge yaratma edimleri sağlamışlardır. Her iki eserin de birer başyapıt olabilmesinde birbirlerinin disiplinlerinden ödünç aldıkları öge ve teknikler gözlemlenmektedir. Bir mimari eser olan Berlin Yahudi Müzesi, ‘boşluk’ kavramını mimari bir ortamda, sinemasal yolla aktarmayı; bir sinema eseri olan Schidlerin Listesi ‘yokluk’ kavramını sinemasal bir ortamda mimari bir indirgeme ile örtüştürerek var etmiştir. Sinemanın mimarlığa potansiyeller yaratması özelinden bakıldığında; mimarlık ve sinema disiplinlerinin, birbirleri içinde eriyerek kaynaştıklarını söylemek olasıdır.

Kaynakça

Baudrillard, J. 2016. Simulacra and Simulation, S.F. Glaser, The University of Michigan Press.

Beşişık, G. 2013. Sinema Ve Mimarlıkta Mekân Kurgusu Ve Kavrayışı, Dokuz Eylül

Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Anabilim Dalı, Şubat 2013

Bianchini, M.C. (2014). "When memory becomes heritage: Experiences from Santiago, Chile". *Culture & History Digital Journal*, 3(2), doi: <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2014.023>

Bilge, A.G., Güler, K. 2016. Berlin Duvarı: Utanç Duvarından Anıta, *Mimar.ist*, sayı 56, syf 57-65.

Branko Lustig Gerald R. Molen Steven Spielberg (Yapımcı), Steven Spielberg (Yönetmen), (1993). *Schindler's List* [Sinema Filmi]. ABD: Universal

Dear, M., 1994. *Between Architecture and Film, Architecture & Film, Architectural Design*, Maggie Toy , London, 9,13.

Günay,Z. 2016. Miraslaştırılarak Anma ve Karartarak Pazarlama Üzerine, *Mimar.ist*, sayı 56, syf 44-48

Heynen, H. 1999. *Architecture and Modernity/Mimarlık ve Modernite*, çeviri: Nalan Bahçekal, Rahmi Ögdül, Versus Kita, İstanbul.sayfa 273-282.

Pallasmaa, J. 1996. *Tenin Gözleri*. Çeviri: Aziz Ufuk Kılıç, YEM yayınları, İstanbul.

Pamuk, O. (2010) *Masumiyet Müzesi*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Architecture DVD, Volume 3, Arte Video, 2000-2003, Arte France Les Films d'Ici-Le Centre Georges Pompidou

<https://www.universalpictures.com/movies/schindlers-list>

<https://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/>

https://tr.wikipedia.org/wiki/Schindler%27in_Listesi

Sinema Yolu ile Oluşturulan Dünyalar: Yok-yer, Heterotopya ve Ömer Kavur Sineması

Nigar Pösteki*

Özet

Mekân, sinemasal eylemin sahnesidir. Her sinemasal imge gibi, mekânın da tarihsel, toplumsal ve kültürel bağları olduğu ve bu bağlar olmaksızın mekânın sinemasal temsilini anlamlandırmanın eksik kalacağı söylenebilir. Çalışmamızın konusunu yer-olmayanlar ve/veya heterotopyalar oluşturmaktadır. Foucault heterotopyaların gerçek mekânda gerçekleştiğini iddia eder. Bu açıdan ele alınırsa Foucault'nun heterotopya (ötekilik mekânı) olarak tanımladığı mekân olan sinemayı, ütopyaya yaklaştırma ya da ondan uzaklaştırma filmin seyirciye sunduğu bu düşünme alanına göre değişebilir.

Film hem gerçek mekân ve kişileri hem de kurgusal mekân ve kişilikleri bir araya getirmektedir. Bu bağlamda heterotopyanın yapısını ve heterotopya fikrinin sonunda insanı sürükleyeceği heterotopyalardan doğan sanrısız ütopyayı/distopyayı anlatması kısacası bir heterotopyanın anatomisini keşfe çıkışı açısından Ömer Kavur sinemasına değinilecektir. Şu iki noktanın tartışılması sağlanacaktır:

-Gerçek mekânımız ne kadar karmaşık ise, heterotopyalar o kadar düzenli ve mükemmeldir.

-Heterotopyalar bir yanulsama mekânı üretirler ve böylelikle, geri kalan gerçek mekânı da bir yanulsama olarak sunarlar.

Anahtar Kelimeler: Heterotopya, Ömer Kavur, Mekân

ORCID ID : 0000-0001-9816-9362
E-mail : nigarposteki@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.512542

Geliş Tarihi - *Recieved*: 14.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 24.04.2019

**Places Created by Cinema:
Non-place, Heterotopia And Ömer kavur**

Nigar Pösteki*

Abstract

Place is the scene of cinematic action. The place has historical, social and cultural ties. Without these connections, it is possible to say that the cinematic representation of space is incomplected. The subject of our study is non-places and / or heterotopias. Foucault claims that heterotopia takes place in real space. Foucault describes the heterotopia as other place. Reconcile cinema with the other place is depends on the field of thinking offered by the film to the audience.

In this study, Ömer Kavur cinema will be examined in terms of heterotopia. Discussion of these two points will be provided:

- The more complex our real space, the more perfect the heterotopias are.*
- Heterotopias produce an illusion space and thus present the remaining real space as an illusion*

Keywords: Heteretopia, Omer Kavur, Space

ORCID ID : 0000-0001-9816-9362
E-mail : nigarposteki@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.512542

Recieved - *Geliş Tarihi:* 14.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi:* 24.04.2019

Giriş

Mekân, Antik Yunan'dan beri üzerinde düşünülen bir kavramdır. Çalışmada görüşlerinden faydalanılan Foucault'ya göre de 20. yüzyıl mekânın felsefesidir. Mekânları tasarlanan, üretilen, işlevselliği düşünülerek ortaya konulan alanlar olarak düşünebiliriz. Ancak çevresini anlamlandırıp, değer katan da insandır. "Bir yer, yani potansiyel bir iletişim mekânı, insan tarafından keşfedildiğinde, kullanıldığında, işler hale getirildiğinde, işlendiğinde potansiyellikten edimsel düzleme geçmiş bir iletişim mekânı haline gelir...'Yer' fiili olarak mekân olma özelliğine ancak insan gibi bir iletişim gücünün o yeri kullanmasıyla sahip olur...O halde...mekânı temelde verili ve insan yapımı olarak ikiye ayırmak mümkündür." (Öztürk, 2012: s. 17-18) Buna 19. yüzyıl ile birlikte gelişen büyük kentlerdeki mekân üretimlerini örnek olarak gösterebiliriz. Bugün yaşadığımız büyük kentler, gökdelenler, alışveriş merkezleri, bizi birbirimizden ayıran yolları ile doğa ile aramızda bulunan birer engel haline gelmişlerdir. Doğa sanki kentlerin dışında var olan, ara sıra kaçılan, hayata ara verilen boşluklar olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Oysa farklı bir alan olarak algılanan kentler de doğanın bir parçasıdır. Doğanın ortasına insanlar tarafından konurmuş alanlardır. Bir arada yaşama zorunluluğu hissi yapay mekânlar ile pekiştirilmektedir. Bu durum da çevremizdeki bu yeni yerleri anlamlandırma ve bir yere koyma konusunda kafa karışıklığına neden olmaktadır. Doğadan koparılan insanlar için yer-mekân algısı değişmiş ve kimlik, aidiyet sorunları yaşanmaya başlanmıştır. "Yer, bir tarafta belli bir coğrafyaya özgü toplumsallaşmanın beraberinde getirdiği örf, âdet, alışkanlık ve ritüellerin izlerini taşıırken, diğer tarafta kişinin bulunduğu mekânı bireysel deneyimleriyle içselleştirmesine, orada güven duymasına da imkân verir." (Ötkünç, Auge, 2016, s. 8 içinde)

"Lefebvre'ye göre mekânın deneyimlenmesi üç temel unsurdan, algılanan, tasarlanan ve yaşanan unsurlardan oluşmaktadır...bu unsurların mekânsal kavramsallaştırması olarak mekânsal pratik, mekân temsili ve temsili mekândan oluşan üçlüyü önerir. Üçlü, hem her üretim tarzında ve toplumda mekânın üretimini anlamlandırmasına ve mekânın deneyimlenmesinin incelenmesine hem de zihinsel, toplumsal ile fiziksel mekânların karşılıklı ilişkileri, karşıtlıkları ve düzenlenişlerini incelemeye imkân sağlamaktadır." (Ghulyan, 2017: s. 21) Mekânın temsilleri (tasarlanan mekân), temsilin mekânı (yaşanan mekân) ve mekânsal pratikler (anlamlandırılan mekân) arasındaki ilişki mekânı hem üretilen hem tüketilen bir ürün yapmaktadır. "Doğayı kendine göre değiştirmeye çalışan insan oğlu, Baudrillard'ın da altını çizdiği gibi, değişken ve göstergeler ile oluşturulan bir 'imaj' dünyasında, simüle edilmiş, benzetilmiş paralel bir evren yaratmıştır. Doğa ehlileştirilmeye çalışılmıştır... kolayca erişebildiğimiz, bu nedenle de kıymeti kısa süren, çabuk unuttuğumuz haz nesnelere ile kapitalist sistemin çok sevdiği tüketicilere dönüşülmüştür." (Pösteki, 2017: s. 30). Hissedilen mekânın aynı zamanda tanımlanması da önemlidir. Mekânı tanıyabilmek için önce fiziksel olarak mekânı görmemiz, sonra onu geçmiş deneyimlerimiz ile kavramamız, anlamlandırmanın gereğidir.

Sinemada zaman, mekân, karakter, olay örgüsü ve aralarındaki neden-sonuç ilişkileri önem taşımaktadır. Mekân incelemesinde öykü mekânı, olay örgüsü

mekânı (öykünün geçtiği) ve çerçeve içindeki mekânın (mizansen) incelendiğini söyleyen Bordwell'in de (s. 90) belirttiği gibi sinemada var olmayan soyut mekânlar da olabilmektedir. Seyirci soyut mekân ile ilgili eksik olan bölümleri zihninde tamamlamaktadır. Filmin anlatısı ile birlikte süreci tamamlayan seyirci öykü, karakter ve mekân arasındaki ilişkiyi -mekân soyut da olsa- algılayabilmektedir. Bu sayede mekânın film içindeki temsili de sağlanmış olmaktadır. Filmin anlatısı, karakterin mekânla kurduğu duygusal ilişki ve kişisel çatışmasının anlatılması için de önem taşıdığından; mekân (ve zaman) ile bağlantılı olan heterotopya ve yok-yer kavramları üzerine sinema çerçevesinde bir bakış atılması çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Seyircinin duyguları mekânın tasarımında ve algılanmasında önem taşımaktadır. Bu nedenle de filmsel mekânın oluşturulmasında seyircinin zihninde canlanan şeklin fiziksel boyuta taşınması da önem taşımaktadır. Burada da yönetmenin ve yaratıcı ekibin hayal gücü ve mekân algısı devreye girmektedir. Film ile seyirci arasında kurulan ilişkinin sınırları sonsuz derecede arttırılmaktadır. İşte bu nokta mekân kurgusu konusunda özgün ve çarpıcı denemeler ve uygulamalar geliştirme konusunda sinemacıya imkân sunmaktadır. Bunun için mekânın gerçek olması şart değildir. Film uzayları farklı zamanlarda geçen ütöpik/distöpik öykülerde seyirciye var olmayan mekânları deneyimleme fırsatı sunarlar; bir yandan da yeni yerler yaratır. İnsanın mekân algısının sınırlarının dışına çıkan imgeler ortaya koyar. Zihinde canlanan bu yeni yerler bellek ile birleşerek seyirci tarafından hissedilir hale getirilmektedir. O halde anlattıklarımızı şu şekilde ifade edebiliriz: Mekân, sinemasal eylemin geçtiği yerdir. Filme anlam kazandırır. Öykünün yorumlanması için boyut sağlar.

Modernist toplumun ve onun yaşam şeklinin oluşturduğu "yok-yer" kavramı eleştirisi mekân kurgusunun algılanmasında da farklılıklar ortaya koymuştur. "Yok-yer"ler tanıdık olup, içinde sürekli dolaşılan, ancak içselleştirilemeyen mekânlardır. Kamusal alanların bir biçimi olarak nitelendirebileceğimiz yer-olmayanlar her şeyi ile izole edilmiş, dışarıda akan hayattan kopmuş yerlerdir. Anonimlerdir. Gelip geçici yerlerdir. Yok-yer, "Mutlak yalnızlığın olduğu ya da kendiliğinden davranışları kodlayan hiçbir toplumsal ilişkiyi belirlemeyen mekânlar anlamında kullanılmaktadır." (Ötkünç, Auge, 2016, s. 24 içinde) Başka bir yer anlamlandırması olan heterotopyaları Foucault yaşanan, kendi zamanı ve tarihi olan mekânlar olarak açıklamıştır. Lefebvre'nin yaşanan mekânları da geçmişleri ile anlam kazanmaktadır. Auge'nin yok-yer kavramı ise ötekileştirmenin ve yabancılaşmanın alanları olarak sunulmaktadır.

Zamansal ve mekânsal ilişkiler birbirlerine içsel olarak bağlıdır. İşte bu içsel bağlılık zaman ve mekânı bütünler ve sinema açısından da hedef kitlenin zihninde anlam oluşturur. Bir sinemasal manzaranın izleyicinin maddî dünyada gördüğünü gerçekçi bir biçimde yansıtmayı yansıtmadığı değil, izleyicinin/alımlayıcının gördüğü temsile güvenip güvenmediği ve bu manzarayı içselleştirip içselleştirmediği önemlidir. Her sinemasal imge gibi, mekânın da tarihsel, toplumsal ve kültürel bağları olduğu ve bu bağlar olmaksızın mekânın sinemasal temsilini anlamlandırmanın eksik kalacağı söylenebilir. Bellekteki imgelerin perdedeki görüntüleri tamamlaması ile mekânlar hissedilir kılınmaktadır. Çalışmada ele alınan filmlerdeki mekânlar Michael Foucault'nun heterotopya kavramı ve Auge'nin Yok-yer tanımlaması

çerçevesinde incelenmiştir. Bu kavramların mekân-sinema arasındaki anlamlandırma sürecinde nasıl değerlendirilebileceği üzerine düşünülmektedir. Toplum için “yer” algısı önemlidir. Birbiri ile aynı, yok-yerler yerine, kendi ruhuna ve kimliğine sahip mekânların tasarlanması açısından da filmlerde yaratılan dünyaların örnek olabileceği görülmektedir. Bu bağlamda heterotopyanın yapısını ve heterotopya fikrinin sonunda insanı sürükleyeceği heterotopyalardan doğan sanrısız ütopyayı/distopyayı anlatması kısacası bir heterotopyanın anatomisini keşfe çıkışı açısından Ömer Kavur sinemasına değinilmiştir.

Mekânlarla ilgili analiz için Ömer Kavur’un üç filmi örnek olarak seçilmiştir. Filmlerdeki mekânların biçimsel ve anlatımsal sunumlarında bu kavramların nasıl kullanıldığına değinilmiştir. Film incelemesinde kullanılan kavramlar hakkında bilgiler verilerek, kuramcılarının tanımlamalarına yer verilmiş, bunlardan yola çıkılarak filmlerdeki mekânların değerlendirilmelerinde katkıları sorgulanmıştır. Bu amaçla çalışmanın kapsamında belirlenen değerlendirme ölçütleri çerçevesinde filmlerdeki mekânların incelenmesi yapılmış ve sonuç bölümünde bu konuyla ilgili değerlendirmeler tartışılmıştır.

Mekân Algısı/Kurgusu

Foucault, içinde bulunduğumuz çağın mekân çağı olduğunu söyler. Heterotopya da mekânsal bir kavram olarak Foucault tarafından ortaya atılmıştır.¹ Bir tek gerçek mekânın içinde birçok zaman ve mekânın birden barınması demektir. Ancak aslında bir tıp terimidir. İnsan vücudundaki bir organın olması gereken yerinden başka bir yerde olması anlamına gelmektedir. Belki Foucault da bir mekânın olması gerekenden farklı anlamlarının olmasının ya da yorumlanmasının insan algısına etkisini düşünürken bu terimle karşılaştığında tam aklındaki tanımı bulduğunu düşünmüştür. “İnsanlar mekânı yalnızca tecrübe etmez, aynı zamanda onun aracılığıyla düşünür ve hayal kurarlar. Dolayısıyla mekân yalnızca deneyimlenen ve anlaşılan...toplumsal dünyayı değil, ...kolektif düşleri ifade edebilen başka mümkün toplumsal dünyaları da şekillendirir.” (Stavros Stavrides, <http://postdergi.com/kentsel-heterotopya/>) Bu nedenle de heterotopya çok katmanlıdır. Evrensel olan tek bir heterotopya yoktur.

Foucault, heterotopyaları iki büyük tür halinde, altı biçimde sınıflandırmıştır: Kriz heterotopyaları, hiçbir yere işaret eden heterotopyalardır, ayrıcalıklı, kutsal, yasak olan yerlerdir: yaşlılar için ayrılmış yerler gibi. Bireylerin davranışlarının sapma olarak kabul edildiği durumlarda yerleştirildikleri sapma heterotopyaları ise kriz heterotopyalarının yerlerini almışlardır: hapishaneler gibi. Bağdaşmaz birkaç mekânın tek bir gerçek yerde yan yana konulduğu ve en eski örneğinin bahçelerde görülebileceği heterotopyalar da vardır. Müze, kütüphane gibi biriken zamanları içinde taşıyan heterotopyalar geleneksel zamandan farklı, heterokronik zamanları olan yerlerdir. Açılıp kapanma sistemiyle çalışan heterotopyalara belli bir izinle ve belirli davranışları yerine getirdikten sonra girilebilir. Herkesin girebildiğini düşündüğü yanılısama heterotopyaları ise ilginç dışlamaları gizleyen heterotopyalardır: Amerikan motellerindeki metresle gizlice girilen ünlü odalar gibi. Sonuncu özellik ise mükemmeli yakalamak için yaratılan heterotopyalardır: koloniler gibi. (Foucault, 2016: s. 296-302)

1 Bkz. Michel Foucault, Özne ve İktidar, Seçme Yazılar-2, “Başka Mekânlara Dair”, çev: Işık Ergüden, 2016, s. 291-302.

Kavram bu çalışmada Foucault'un tanımlamasıyla "other place" (hetero- topos) olarak ele alınmıştır. Foucault'nun heterotopyası, mekân ve zamanın geleneksel olandan farklı biçimlerde yaşandığı bir yerdir. Heterojen bir mekândır. Gerçek mekânda birden fazla zaman ve mekân barındıran yerlerdir. Müzeler, mezarlıklar, kütüphaneler, hapishane, huzur evi, tatil köyleri, hayvanat bahçeleri, siteler, festivaller, panayırar, sinema ve tiyatro salonları gibi.

Heterotopya kavramı, Lefebvre'nin temsil mekânlarını da (yaşanan mekân) akla getirmektedir.² Mekân ve kullanıcıları ile o mekânı anlatanların ortak alanlarıdır. Yaşanmışlıkları, tarihi, geçmişi içlerinde taşırlar. Kilise, kent meydanı, mezarlık gibi mekânları örnek olarak vermektedir. (Lefebvre, 2014, s. 68-71). "...erke karşı direnişin mekânı olarak 'anlık/geçici' ortaya çıkar ve yine 'erk' tarafından 'anlık/geçici' müdahale ile durdurulmaya çalışılır." (Çavdar, 2018: s. 952) Bu mekânlar, hem diğer mekânlarla bir anlamda ilişkidir, hem de onları yadsımaktadır. İçlerine girdiğiniz andan itibaren yalıtılmış bir alanda olunur. Gündelik hayatın rutinine verilen bir aradır. Foucault'nun heterotopya-ütopya karşılaştırmasına benzer bir analogiyi, Lefebvre, heterotopiler ve izotopiler karşılaştırması ile kurmaktadır. Lefebvre'ye göre, izotopiler aynılığın mekânlarıdır, yakın düzenlerdir, heterotopiler ise hem dışlanmış hem de içiçe girmiş olan öteki yerler, ötekinin mekânıdır. Disneyland ya da Las Vegas gibi sonradan oluşturulmuş yerlere gittiğinizde gerçeklerden soyutlanmış, askıya alınmış ötekilik mekânları ile karşılaşsınız. Yapay yaşam alanları insanları hissettirmeden tecrit etmektedir. Aynı zamanda da onların kontrollerini kolaylaştırmaktadır. Bu kontrol alanları içerisinde kaçış alanları olarak oluşturulan kurgu mekânlar sayesinde insanlar kendi seçtikleri hayatı, eğlence anlayışını sürdürdüklerini düşünürler. İktidar, ötekilik mekânlarını üreterek bireysel özgürlüklere müdahale edebilmektedir. Foucault heterotopyaları, yaşanan, kendi zamanı ve tarihi olan mekânlar olarak açıklamıştır. Lefebvre'nin yaşanan mekânları da geçmişleri ile anlam kazanmaktadır: Toplumsal hareketlerde olduğu gibi. Auge'nin yok-yer kavramı ise ötekileştirmenin ve yabancılaşmanın alanları olarak sunulmaktadır: AVM'ler, havaalanları, otoyollar, mola yerleri, tren istasyonları gibi.

Yok-yer kavramında birbirini tamamlayan iki gerçeklik vardır: ulaşım, ticaret, dinlence gibi amaçlarla ilişkili olarak oluşturulmuş mekânlar ve bireylerin bu mekânlarla sürdürdükleri ilişki. Sözleşme alanları olarak düşünülebilirler. Başka deyişle kullanma kılavuzları, kuralları vardır. Kimlik kontrolü, kayıt, bilet gibi bireyselleştirmelerden sonra girilen yerde anonimleşilir. Bu da yalnızlık ve benzeşim yaratmaktadır. Bazı yerlerin kendilerini temsil eden sözcükleri, imgeleri vardır. Bu yönleriyle de sıradandır. Tüketim merkezli yeni toplumsallaşma alanlarıdır. (Auge, 2016: s. 84-94) Yok-yer'ler kent ile ilgilidir. Modern yaşam ile bağlantılıdır. Sonuçta gelip geçici yok-yer, kalabalık içindeki bireyleri hem benzeyen hem de birbiriyle bağlantısız yaşam alanlarına soktuğu için heterotopya haline gelir. Hiçbir şeyle bütünleşmeden, kalabalıkların beraber yaşamalarına izin verir. Hiçbir yer olur.

Foucault'ya göre, başka mekânlarla ilişki içinde bulunmakla birlikte, bu mekânları dışlayan kurgu mekânlardan biri "ütopya", diğeri ise "heterotopya"dır.

2 Lefebvre'nin "heterotopi"si için Bkz. Rabia Çiğdem Çavdar, "Farklılığın Mekânı: Foucault ve Lefebvre'deki Heterotopya ve Heterotopi Ayrımı", İdealkent Dergisi, Sayı: 25, Cilt: 9, 2018-3, s. 941-959. (idealkentdergisi.com)

Ütopya gerçekleşmesi mümkün olmayan dünya düzenidir. Düzen iyi işlemektedir. Ütopyalar, gerçek değildir, gerçek bir mekâna ya da uzama bakılarak oluşturulmuş, mükemmel olan ancak var olmayan alanlardır. Foucault'nun heterotopya tanımı mekâna atfettiği yeni bir anlamı göstermektedir: "Toplum yapısının kendisine nakşedilmiş bir tür karşı yerleşme ve -içinde bir kültürde bulunabilecek gerçek yerleşmelerin, diğer tüm gerçek yerleşmelerin eşzamanlı olarak temsil edildiği çekişme, konusu yapıldığı... ve tersine çevrildiği... bir tür fiiliyata geçirilmiş ütopyalar niteliğindeki gerçek... fiili... mekânlar." (Akt. Stavrides, 2016: s.150) Tanıma göre gerçek alanlar olarak algılanan, gerçek olmayan alanlardır. Bu yönleriyle ütopya niteliği taşırlar. Gerçekleştirilen, vücuda gelen ütopyalardır.

Heterotopya, farklı mekânların bir araya geldiği, birçok işlevi bünyesinde barındıran, içinde bulunduğu zaman dilimiyle de bağıntılı olan, dışarıda bırakılmış ötekinin mekânıdır. Ütopya kavramı ile tam olarak açıklanamayacak bu mekânlara heterotopya denmesinin nedeni gerçek ile olan ilişkisinde saklıdır. Toplum tarafından gerçekleştirilmiş ütopyalar olarak tanımlanırlar. Ancak "ötekinin" tecrit edildiği mekânlardır. Bu durumda modernitenin ütopya ideali heterotopyaların doğuşunu hazırlamıştır denilebilir. Heterotopya çevresinden izole olanların, gerçek mekânlardaki özgürlük alanlarıdır. "...süreksizlik alanları olarak, yani mekân ve zamanın kalıba dökücü sınıflandırmalarındaki çatlaklar olarak, yeni doğan toplumsal ilişkilere alan açan süreçlerde bir araya gelen intizamsız mekân ve zaman fragmanları olarak doğarlar... Böylece heterotopyaları ötekilik alanları olarak değil, ötekiliğe açılan geçitler olarak düşünebiliriz." (Stavrides, 2016: s.158-159)

Ütopya sorunsuz bir sistem düşüdüdür. Heterotopya ise sistemi bozmayacak şekilde "kurtarılmış" alanlar yaratmaktır. Sunulan yaşam hem kültürel, hem mekânsal hem de örgütsel bir birliktelik sunar. Heterotopyalar topluma ayna olabilecek ortak bir deneyimin kendisi olabilirler. Foucault ütopyaların tersine heterotopyaların gerçek mekânda gerçekleştiğini iddia ederken ayna üzerinden yaptığı tanımlamada, aynadaki yansımayı gerçeğin izdüşümü, gölgesi, ütopyası olarak tanımlar:

"Ayna, sonuçta bir ütopya; çünkü yeri olmayan yerdir. Aynada kendimi olmadığım yerde görürüm, yüzeyin ardında sanal olarak açılan gerçekdışı bir mekânda görürüm, oradayımdır... olmadığım yerde kendime bakmamı sağlayan bir tür gölge: Ayna ütopyası... ayna aynı zamanda bir heterotopyadır; kendimi orada gördüğümden, bulunduğum yerde olmadığımı aynadan yola çıkarak keşfederim. Aynanın öte yüzünde olan bu sanal mekânın dibinde, bir anlamda bana yönelen bu bakış dolayısıyla kendime geri dönerim ve gözlerimi kendime doğru yöneltmeye ve yeniden kendimi bulduğum yerde oluşturmaya yeniden başlarım; ayna, aynaya baktığım anda işgal ettiğim bu yeri hem kesinlikle gerçek -çevreleyen bütün uzamla ilişki içinde- hem de kesinlikle gerçekdışı kıldığı anlamda -çünkü algılamak için oradaki bu sanal noktadan geçmek zorundadır- bir heterotopya gibi işler." (Foucault, 2016: 295-296)

Lacan'ın arzu evresine ilişkin olarak ortaya koyduğu "ayna"sı hem kişide bir yabancılaşma yaratarak, farkındalığı, hem de ötekinin tanınması ve kavranmasını sağlamaktadır. Gören göz ile görme eylemi arasına girmekte, bölmektedir. Lacan'da parçalanmış olan dünyada kendisini dışarıdan gözleyen olan öznenin yansıması, Foucault'da da gerçekte işgal ettiği ile yansımasında işgal ettiği arasındaki farka

dönüşmektedir. Aynaya bakıldığında oradakinin yansımadan ibaret olduğunun farkında olunmasının heterotopya olabileceğini vurgulamaktadır. Aynanın içindeki sanal mekân da gerçek olanın aksi, heterotopyası haline gelmektedir. Hem gerçek hem de kesinlikle gerçek dışıdır. Buradan yola çıkarak heterotopyaların ötekilik alanları olarak değil, ötekiliğe açılan geçitler olduklarını görmemiz mümkündür. Bu geçitten geçeriz ve burası ile aynı olmayan ancak bizi de temsil eden alanlara giriş yaparız. “Aynada insan kendini olmadığı yerde görür, yüzeyin ardında sanal olarak açılan gerçek dışı bir mekânda insan kendisiyle karşılaşır. İnsan oradadır, ama aslında orası insanın olmadığı yerdir. İnsana kendi görünürlüğünü veren şey, olmadığı yerde kendisine bakmasını sağlayan bir tür gölgedir.,,insanın kendisine yönelen bakış nedeniyle insan kendisine döner ve gözlerini kendisine yöneltmeye ve kendisini bulunduğu yerde oluşturmaya tekrar başlar.” (Öztürk, 2012: s. 63-64)

Foucault'nun heterotopyasını (ötekilik mekânı) sinema açısından ele aldığımızda filmin dünyasını sorgulama, ütöpik, distöpik ya da heterotöpik bir dünya sunmanın seyircide oluşan izlek ile alakalı olduğunu söylememiz mümkündür. Sinema doğası gereği heterotöpiktir dersek yanlış olmaz. Birbiri ile örtüşen birden fazla alanın varlığına izin verme yeteneğindeki heterotopyadır. Üç boyutlu bir dünyanın var olabileceği iki boyutlu bir oda. İki boyutlu perdede üç boyutlu olarak yansıyan mekânı görürüz. Filmler mekânların sayısını arttırmakta ve dolayısıyla bu dünyaların gerçekliğini sorgulatmaktadır. Gerçek olmayan ancak gerçek ile farklı yönlerden bağlantısı olan evrenler üretmektedir. Sinemada başarılı filmin sırrı mekân duygusunu ve zaman faktörünü iyi kullanmakta yatmaktadır. Seyirciyi dışarıdan izole eden ötekilik mekânı olarak film izleme deneyimi sunan sinema salonu da ayrıca heterotöpiktir. Karanlık, boş alana girdiğimiz andan itibaren perde ile baş başa kalırız. Dışarı artık olmayandır. Hem aynadaki gibi gerçeğin yansıdığı, varlığı hem kabul edilmeyen hem de ortalama 90 dakikalık süresi içinde gerçek kabul edilen film, izlendiği mekân olan sinema salonu ile birlikte daha etkili bir heterotöpik alan haline gelmektedir.

“Seyirci filmin dünyasında oluşturulan uzayı gerçek kabul ederken; sinema yolu ile gerçekte olmayan, ancak gerçek kabul edilen heterotopyalar oluşturulmaktadır. Dolayısıyla film anlatısında sunulan mekânlar sadece anlatının ögesi olarak kalmamaktadır, öyküyü ve karakterleri etkileyen, filmin anlatısının ögesi olan mekânlar alternatif mekânların da yaratımını sorgulayan bir etki göstermektedir. Foucault, heterotopyaların bağdaşmaz, bir araya getirilemez kabul edilen mekânları bir araya getirme özelliği taşıdıklarını belirtmektedir. Sinema da bu özelliğe uymaktadır. Fakat sinemanın heterotöpik alanı daha karmaşıktır. Bu alanın içine filmin öyküsü, karakterleri, tekniği, ikinci-üçüncü boyutu, Foucault'un “heterokroni” olarak adlandırdığı kendine has zaman bölünmesi girmektedir.” (Pösteki, 2019: s.12)

Sinema filminin heterotöpik alanına baktığımızda gerçeğin izdüşümü olarak değerlendirilebilecek yönleri şu şekilde karşımıza çıkmaktadır: Filmin Öyküsü, karakterleri, tekniği ve zamanı yani heterokronisi. Gerçek, sinemaya yansıdığı anda aynadaki gibi izdüşümüne dönüşmektedir. Oluşan bu yeni uzayın içinde yaşanan olaylar, hayatın yansımasıdır. Olaylar ve yaşayan karakterler ile özdeşleşilir. Yaratılan çoklu mekânların içinde³, o mekânları yaşanır, hissedilir kılanlar filmin kahramanlarıdır.

3 Öykü mekânı, olay örgüsü mekânı (öykünün geçtiği yer), çerçeve içindeki mekân ve var olmayan mekânlar olarak sıralanabilir.

Sanat yönetimi, dekor ve kıyafet tasarımı ile yaşanan ve gerçek olan mekânlar haline getirilirler. Geçmişte, şimdide ya da gelecekte var olan/var olması muhtemel sayılan ya da hiç olmamış yerler filmin uzayı içinde heterotopya oluşturmaktadır. Bu alanın, izdüşümünün kendine has bir zamanı vardır. Filmin öyküsünün geçtiği, günlerin, ayların, saatlerin olayın akışına göre belirlendiği bir zamandır. Sinema şimdiki zamana ait heterotopyaları sunan boş mekânları ve zamansız heterotopyaları tek bir film içerisindeki mekânlarda biraraya getirmektedir. Kendine ait zamanı oluşu nedeni ile de mekân ile zamanın içiçe geçtiği alanlar haline gelmektedir. Bu bağlamda Heterotopya kavramı ile zaman kavramına ilişkin düşünceler filmin özünde birleşmektedir



Görsel 1: Sinemanın Ötekilik Mekânı

Ömer Kavur'un Sinemasında Heterotopik Mekân

Türk sinemasının kendine özgü dili olan sinemacılarından Ömer Kavur öykülerini yaratmada mekânlardan yararlanan bir yönetmendir. Mekânı filmin bir kahramanı olarak algılamakta, filmde yaratacağı dünya ve anlatacağı birey için kullanacağı mekânın doğru seçilmesine özen göstermektedir. Onun mekânlarında hem gerçekçilik, hem de temaya uygunluk bulunmaktadır. Kavur'a göre mekân, filmdeki ana karakterlerden birisidir. Eğer mekân doğru tespit edilmezse hikâyeyi tam anlamıyla ortaya koymak mümkün değildir. Amacı insanı anlatmak olduğundan mekânın insan üzerinde yarattığı etkiyi tüm yönleriyle seyirciye aktarmaya çalışır. Kasaba, otel, mezarlık gibi alanlar filmlerinin heterotopyalarını oluşturmaktadır. Kasabaların yalnızlığını, bakımsızlığını, terk edilmişliğini ve kısırılmışlığını yansıtmayı sever. Anayurt Oteli (1987), Gece Yolculuğu (1987), Gizli Yüz (1990), Akrebin Yolculuğu (1997) gibi filmlerinde seçtiği kasabaları işlediği yabancılaşma, yalnızlık, kaybolmuşluk gibi duyguları desteklemek için tekrar yorumlar. Bu kasabalar atmosferleri ile dünyanın geri kalanından soyutlanmış gibidirler. Zaman kasabanın kendi doğasına uygun olarak akar. Kavur'un tipik mekânlarından biri de otellerdir. Oteller sürekli kalınan mekânlar değildir. Gelip geçici, kalanların kendinden öncesini

ya da sonrasını önemsemediği yerlerdir. Bu anlamda da yok-yer'lerdir. İnsana yalnızlığını, tek başınalığını hissettirirler. Oteller yönetmenin filmlerindeki yol ve yolculuğu vurgulamada da önemli mekânlarıdır. Öykülerinde ana kahramanı uzun bir yolculuğa çıkar ve kayıp birini, kendini, bir sırrı, zamanın anlamını/anlamsızlığını aramada bu yolculuk metafor haline gelir.

Ömer Kavur sineması filmin dünyası içinde mekânları yerinden yorumlaması ile heterotopik olarak incelenebilecek fırsatlar sunmaktadır. Yönetmenin mekânları kendine has, filmle birlikte var olan, izdüşümsel alanlardır. Hem zamanın dışındadırlar, hem geçicidirler, film için yorumlanmış alanlardır, hem de karakterlerin iç dünyalarını anlatmak için dönüşmüşlerdir. Bu nedenle de filmin içinde yaratılan yeni uzayın, karakterlerin, kendi zamanı (heterokronisi), alanı ve dünyası vardır. Yönetmenin üç önemli filmi üzerinden yapılan incelemede filmlerdeki mekânlar heterotopya açısından incelenmişlerdir. Bu inceleme yapılırken; kolay anlaşılabilirlik için tablolarla faydalanılmış, Tema, Olay Kurgusu, Filmsel Mekânın (gerçek ve hayal-heterotopik olan olarak ikiye ayrılmıştır) biçimsel-anlatımsal sunumu ve Zaman (heterokroni) açısından filmlerin dünyaları anlatılmaya çalışılmıştır.

Gece Yolculuğu (1987)

Filmde yeni filmleri için mekân aramak üzere yola çıkan biri yönetmen, diğeri senarist iki arkadaşın yolculuğu kendini aramaya yönelik bir iç yolculuğa dönüşmektedir. Çekilecek filmin senaryosunda yer alan pansiyon, kadının evi, gizli buluşma yerleri gibi alanların olduğu toplamda 27 mekân bulmaları gerekmektedir. İsteddiği filmleri yapmakta zorlanan yönetmen Ali ve senarist Yavuz, çekecekleri aşk filmi için mekân araştırmak için Ege sahillerinden güneye doğru yolculuğa çıkarlar. Bir süre farklı yerlere baktıktan sonra Fethiye'de bir köydeki mekânları film için uygun bulurlar. Ali ve Yavuz arasında sessiz bir uzlaşma, ancak varlığı hissedilen bir iletişimsizlik vardır. Ali filmi çekip çekmeme konusunda kararsızdır ve olay kendi ile hesaplaşmaya dönüşür. Yavuz yapımla ilgili ayrıntıları halletmek için İstanbul'a dönerken Ali buldukları köyde kalır.

Filmde boş kasabalar, mezarlık gibi heterotopik alanlar ve otel, otogar gibi geçici yerler (yok-yer) ve ıssız, terkedilmiş bir yer: Kayaköy, mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeni gelinen bu yerlere kahramanlar da yabancıdır, seyirci de. Harabe olmuş Kayaköy'ü filmdeki yönetmen karakterinin elindeki kameradan görürüz. Mekân, bakan olarak seyircinin, yönetmenin ve kameranın ardındadır. Kasabayı kamerasının vizöründen görürüz. Bu sayede köyün "ötekilik mekânı" oluşu da vurgulanmış olur. Dolayısıyla seyirci karakterin gözü ile mekânı gezerken; çerçeveye alınan boşluk, yitklik, yokluk imgeleri içerisinde gördüklerinin ne anlama geldiğini çözümlenmeye çalışmaktadır. Yönetmen Ali'nin iç dünyasına ortak olmaktadır.

Harabe Heterotopyası: Kayaköy

Bir şehrin taşlarının oluşturduğu harabenin altında yatan şey kimliğidir. Yıkık binalar eskiyi, tarihi, doğayı ifade ederler: Derin geçmişin izleri harabelerde saklıdır. Harabeler geçmişin yükünü taşırlar. İnsanların doğa ve çevreye verdikleri zararlar dışında; doğanın kendi verdiklerinin de izleri vardır: Savaş, kıtlık, deprem gibi.

Bir anlamda geçmişin fosili olarak karşımızdadırlar. Zamansızlığın hayaletleridir. Yaşanmışlıkları, yitip gitmiş hayatların kalıntılarını taşlarında, yollarında, oluşturduğu havasında saklayan yerlerdir. Yıkıntıları fetiş nesnesi haline getirilmeden kültürel miras olarak değerlendirmek gerekmektedir. Ancak çoğunlukla kültürel mirastan çok fosil yerler olarak değerlendirildikleri görülmektedir. Rönesans sonrasında harabeler tarihsel süreklilik için önemli görünüp korunmaya başlanmışlardır. Ancak ilerleyen dönemlerde savaşlarda kentlerin, kültürel mirası ile birlikte tahrip ve yok edilmesi, kalıntıların bir üstünlük nesnesi haline getirilmelerine neden olmuştur. Bu bakış açısı harabe ve kalıntıları ulusal kimlik için değerli hale getirmiştir. Hatta araçsallaştırmıştır. İç anlamları düşünülmeden tel örgüler ile çerçevelenmiş alanlar olmuşlardır.

Mimari harabe nostaljiyi tetikleyen mekânsal ve zamansal arzuların çözünmeyen bileşiminin bir örneğidir...Harabelere olan çağdaş tutku erken yaşlarda iken henüz kaybedilmemiş olan başka gelecekleri hayal etme gücüne olan nostalji hissini gizlemektedir. Kitaplar, filmler vb. ile molozlar estetik harabelere dönüştürülürler. Oysa örneğin II. Dünya Savaşı kentlerde sadece moloz üretmiştir. (Huyysen, 2012: 7-8) Filmde de Kayaköy'ün saklı geçmişi, çekilen acılar, insanların göç etmek zorunda kalışları gibi gerçekler yerini Ali'nin dünyasına tercüman olan heterotopik bir alana bırakmaktadır. Kentin kendi geçmişi yerine Ali'nin geçmişi ve şimdisini sorguladığı bir yer olmaktadır.



Görsel 2: *Gece Yolculuğu ve Kayaköy*, Ömer Kavur/Alfa Film

Değerlendirme Ölçütleri

Tema	Olay Kurgusu	Gerçek Mekân	Hayal/ Kurgusal Mekân Heterotopya	Zaman
Yalnızlık, kaybolmuşluk	I Yolculuğa çıkış II Mekân arama III Varılan durakta kalma	Kayaköy	Zamansız harabe/ Ali'nin iç dünyasının temsili	Heterokronik (Şimdi ve anıların birlikte arşivlendiği zamansız zaman/ gerçek hayattan soyutlanmış bir köy)

Anayurt Oteli (1987)

Yusuf Atılğan'ın aynı adlı eserinden uyarlanan filmde babadan kalma oteli işleten Zebercet'in öyküsü anlatılmaktadır. Kendi yarattığı dünyasında yaşayan, sıradan, birbirinin aynı günler geçiren biridir. Bir gece kalıp bir hafta sonra döneceğini söyleyerek otelden ayrılan gizemli bir kadını bekler durur. Kadının kaldığı odaya müşteri almaz. Kadınlı ilgili hayaller kurar. Temizlikçisi ile duygusuz bir tatmine dayalı, kadının ağır uykusu nedeni ile tepki vermediği, hatta hatırlamadığı cinsel ilişkiler yaşar. Zebercet zaman içinde her şeye yabancılaşır, bir türlü gelmeyen kadına olan hastalıklı tutkusunu ve anlamını kaybetmeye başlayan boş yaşamı kendini asarak terk eder. Şimdiki zamanda geçmişi yaşaması hayata bakış açısını da değiştirmiştir. Kendisine yapılanları unutmaz, insanlarla sağlıklı ilişki kuramaz, iç dünyasında yarattığı kendine ait yaşam alanını ve psikolojisini hayatını geçirdiği mekâna da yansıtır.

Yok-yerin bekçisi: İsmi ile müsemma Zebercet GEZGİN

Marc Augé, modernitenin "yer olmayan" mekânlar ürettiğini iddia etmektedir. Augé'ye göre tarih ya da kimlikle ilişkisi olmayan yerler "yok-yer"lerdir. Yani geçici yaşamların olduğu mekânlar. "Yok yer"lerin geçmişi yoktur. Kullanılıp, geçilecek alanlardır. Yer duygusu yaratmazlar. Örneğin havaalanları, alışveriş merkezleri gibi... Bu mekânlardaki insan-yer ilişkisi, terk etme-edilme/yabancılık/yalnızlık hissiyle bütünleşmektedir. Sinema açısından düşündüğümüzde örneğin bilim-kurgu sinemasında mekân heterotopiktir. Uzaydır. Boşluktur. (Pösteki, 2019: s. 9) Filmde de istasyon, otel gibi yok-yerler karşımıza çıkar. Geçici yaşamların olduğu mekânlardır. Anlık karşılaşmalar yaşanır: Zebercet-Kadın, Zebercet-Müşteriler gibi. Mekanik düzen ve oteldeki değişmeyen hayat mekânın geçiciliğini vurgular. Filmdeki geçicilik mekânların anlığına uygundur. Kişisel amnezi, kaybolmuşluk, unutulmuşluk hissedilmektedir. "Yer olamayan» ruhu olmayandır. Anlamalı bir

varoluş sağlayamadığından orada kalan da gelip geçen de oranın «yersizliği”ne ortak olmaktadır. Tek düze yaşamı içinde, yolcuların gelip gittiği, ironik bir biçimde soyadı Gezgın olmasına rağmen, bu gelip gidilen yerin sabit bekçisi Zeberçet, bu aynılık içerisinde tüketip gider.



Görsel 3: Zeberçet ve Yok-Yer Otel, Ömer Kavur/Alfa Film-Odak Film

Değerlendirme Ölçütleri

Tema	Olay Kurgusu	Gerçek Mekân	Hayal/ Kurgusal Mekân Heterotopya	Zaman
Yalnızlık, Yersizlik, Bireysel yabancılaşma	I Ruhu olmayan mekândan kurtulamayış II Kadının gelişi ve gidişi III Bekleyiş IV Gelip geçenlerin hayatlarının Seyircisi olma ve intihar	Anayurt Otel Gar	Yer Olmayan Yer (Otel)	Öznel

Akrebin Yolculuğu (1997)

Saat tamircisi olan Kerem'e, gizemli bir adam tarafından onarması için bir saat kulesinin adresi ve anahtarı verilir. Anadolu'nun ücra kasabasındaki saat kulesinin sahibi kasabanın en zengini Ağâh Bey ile genç eşi Esra Hanım'dır. Kerem oraya gittikten sonra tuhaf olaylar baş göstermeye başlar. Kerem, saati tamire başlarken cesedi bulunamayan bir cinayete tanık olmasıyla kasabadaki tüm dikkatleri üzerine çekecektir. Esrarlı kasabadaki olaylar zaman kavramını yerle bir edecektir. Film zaman yoktur savı ile başlar. Döngüsel zamanı ile de zamanın varlığını sorgular. Kerem'in kasabaya gelişi ile olay başlar görünür. Ancak şahit olduğu cinayet kendisinin öldürüldüğü bir cinayettir. Böylece şimdi ve geçmiş, olayın başlangıcı ve sonu birbirine karışır. Kasaba, tren, gar, otel, saat kulesi, göl gibi mekânlar hem gerçek hem hayal olan yerlere dönüşür.



Görsel 4: Kerem ve Esrarlı Kasaba, Ömer Kavur/Alfa Film

"Akıp giden renkler, akıp giden mevsimleri hatırlatır bana. Karanlıkla aydınlığı, gece ile gündüzü ve içinde artık olmadığım zamanı hatırlattığı gibi. Yaşamımda artık yer almayan her şey gibi. Bir boşlukta savruluyorum durmadan."

Dışarıdan gelen bu yabancı ile kasabanın var olan dengesi bozulur. Zamanın unutulduğu taşrada yavaş bir akış söz konusudur. Başlangıç ya da son yoktur. Kendini soyutlamış bu uzayın kendi zamanı, heterokronisi vardır. Mekân da buna uygun olarak sonu ve sınırı olmayan zamanın yansıtıcısı haline gelmektedir. Kerem'in kasabaya varmak için çıktığı tren yolculuğu geçicilik, kaybolmuşluk hissini vurgular. Mesleği bile geçiciliği, yokluğu vurgulamaktadır: Gezgin Saat Tamircisi. Kerem'in şahit olduğu cinayet kendisinin ölümüdür. Dışarıdan bir göz olarak kendi kaderini ve ölümünü izler. Aynanın arka tarafındaki ötekilik mekânı gibi. Şahit Kerem aynanın karşısındakidir. Aynadan izlediği ise yine kendi kaderidir. Böylece olayın geçtiği mekân heterotopya haline gelmektedir. Zaman içinde zaman yaşanır. Mekân kendi zamanı ve olay akışı olan distopik bir alana dönüşür.

Değerlendirme Ölçütleri

Tema	Olay Kurgusu	Gerçek Mekân	Hayal/ Kurgusal Mekân Heterotopya	Zaman
Yolculuk, Köksüzlük	I GEÇMİŞ Kerem'in tamir işini alması II ŞİMDİ Anahtar ile saat kulesini arama ve tamir etme süreci III GELECEK Geçmişten şimdiye-şimdiden geçmişe geçiş geleceği oluşturur.	Gölköy (Göynük)	Issız/soyutlanmış kasaba, Anları vurgulayan saat kulesi, Otel, tren, göl	Belirsiz, kasabanın kendine ait zamanı (heterokronisi) (zamandaki belirsizlik ve sıçramalar mekânı da belirsizleştirir.)

Sonuç

Gerçek mekânımız ne kadar karmaşık ise, heterotopyalar o kadar düzenli ve mükemmeldir. Bu düzen yabancılaşan ve hızlı akan hayatlarda yanılışmaların sürmesi için önemlidir. Eskisi gibi hayal ederek mükemmel düzene katlanmak mümkün değildir. Kendimizi güvende hissetmek için düzeni bizim adımıza sağlayıp, sunan, bu ayrı mekânlara ihtiyaç duyarız. Karakterin geçmiş deneyimi ile mekânı kavraması hissedilen mekânı belirsizleştirir. Heterotopyalar bir yanılışma mekânı üretirler ve böylelikle, geri kalan gerçek mekânı da bir yanılışma olarak sunarlar. Bu sayede hayat daha katlanılır hale gelmektedir. İç düzenleri ütöpik/distöpik alanlar oluşlarını belirlemektedir. Ömer Kavur'un filmleri heterotopyanın yapısını ve heterotopyalardan doğan sanrısız ütopyayı/distopyayı beraberce anlatması kısacası bir heterotopyanın anatomisini keşfe çıkışı açısından önemlidir. Birey için "yer" algısı kök salmak için gereklidir. Bu nedenle birbiri ile aynı, yok-yerler yerine, kendi ruhuna ve kimliğine sahip mekânların tasarlanması önemlidir. Mekânlar sadece anlatının ögesi değildir. Karakterleri mekânlar ile birlikte sunan, açıklayan, atmosferi anlatan, sorgulayan olarak iş gören bir öge olarak filmlerin dünyasını yansıtan yeni alanlar haline gelirler. Yönetmenin karakterlerinin dünyadan soyutlanmışlıkları mekânlar aracılığı ile anlatılmaktadır. Yaşadıkları mekânla bütünleşmektedirler. Bu bağlamda, mekânların izole durumları Foucault'nun heterotopya kavramının mekân

öğesinin anlamlandırılmasında kullanılmasını mümkün kılmaktadır. Karakterlerine saklanacakları heterotopyalar sunmaktadır.

Sonuç olarak Ömer Kavur hem gerçek mekân ve karakterleri hem de kurgusal mekân ve kişilikleri bir araya getirmekte usta bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemasal eylemin sahnesi yani ötekilik mekânını kullanarak heterotopyalar ve yok- yerler yaratmıştır. Ali, Zebercet ve Kerem'in mekânla ilişkileri iç dünyalarını anlamak için seyirciye imkân sağlamaktadır. Kasabaların ve otelin kendi zamanları ve tarihleri vardır. Kavur, yarattığı heterotopyaların gerçek mekândaki bir temsilini sunması ile Türk sinemasında ayrı bir yerde durmaktadır.

Kaynakça

- Auge, M. (2016). *Yok-Yerler*, (çev: Turhan Ilgaz), İstanbul: Daimon.
- Çavdar, R. Ç. (2018). "Farklılığın Mekânı: Foucault ve Lefebvre'deki Heterotopya ve Heterotopi Ayrımı", *İdealkent Dergisi*, Sayı: 25, Cilt: 9, 2018-3, s. 941-959. (idealkentdergisi.com)
- Foucault, M. (2016). *Özne ve İktidar*, Seçme Yazılar-2 (5. Basım), (çev: I. Ergüden, O. Akınhay), İstanbul: Ayrıntı.
- Bordwell, D. Thompson, K. (2012). *Film Sanatı: Bir Giriş*. (çev: E. Yılmaz, E. S. Onat). Ankara: Deki Yayınları.
- Ghulyan, H. (2017). Lefebvre'nin Mekân Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma, *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, 26(3) Temmuz 2017, s. 1-29. https://www.researchgate.net/publication/318966717_Lefebvre_nin_Mek_n_Kuraminin_Yapisal_ve_Kavramsal_Cercevesine_Dair_Bir_Okuma
- Huyssen, A. (2012). *Nostalgia for Ruins*. <http://museotamayo.org/uploads/publicaciones/HUYSEN-Nostalgia-for-Ruins.pdf>
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (çev: I. Ergüden). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Pösteki, N. (2017). *Yeşilçam'ın Belleği*, Unutulmuş Filmler Divanı, Kocaeli: Umuttepe.
- Pösteki, N. (2019). *Between the Past and the Present: The Non-Places in Cinema*. Ed. Nigar Pösteki, *Critical Thoughts on Contemporary Turkish Media*, s. 7-30. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Stavrides, S. (2016). *Kentsel Heterotopya, Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru*, İstanbul: Sel.
- Stavrides, S. (<http://postdergi.com/kentsel-heterotopya/>)
- FİLMLER
- Alfa Film (Yapımcı), & Kavur. Ö. (Yönetmen). (1987). *Gece Yolculuğu* (Sinema Film). Türkiye.
- Alfa Film, Odak Film (Yapımcı), & Kavur. Ö. (Yönetmen). (1987). *Anayurt Oteli* (Sinema Film). Türkiye.
- Alfa Film (Yapımcı), & Kavur. Ö. (Yönetmen). (1997). *Akrebın Yolculuğu* (Sinema Film). Türkiye.

Modern Bireyin 'Miyop' Sorunu: Foucault'nun Özne ve İktidar Kavramları Bağlamında 'The Lobster' Filminin Analizi

Can Diker*

Özet

Yorgos Lanthimos'un yönetmenliğini üstlendiği 2015 yapımı *The Lobster* filmi, yakın bir gelecekte gerçekleşeceği varsayılan distopik toplum yapısını sürreal bir tarzda kurgulamakta ve bireyin mevcut sistem içerisinde iktidara karşı yaşadığı baskılanma duygusunu konu edinmektedir. Filmin evrenini üç farklı mekân oluşturmaktadır: modern toplum bireylerinin yaşadığı "Kent", modern toplumu benimsemeyen kaçakların yaşadığı "Orman" ve bireyleri modern topluma adapte etmek üzere bir eğitim kampı işlevi gören "Otel". Filmde mekânlar ve söylemler üzerinden iktidarın üretilmesi ve şekillendirilmesi gerçekleşmekte, buna göre bireyler üzerinde gözetim oluşturularak baskıcı bir toplum yapısı yaratılmaktadır. Bu mekânların her birinde diğerinden farklı iktidar ilişkileri bulunmakta olup, gözetim olgusu hepsinin ortak noktası olarak sunulur. Bireyler, buldukları yere göre ilgili mekânın kurallarına tabi olmakta ve ona göre bireylere yaptıkları eylemlerden ötürü ödül ve ceza verilmektedir. Bu bağlamda film, Foucault'nun iktidar ve özne üzerine olan perspektifleriyle oldukça yakın bir ilişki içerisindedir. Foucault'nun iktidarın her yerde olduğu ve mekânlar üzerinden şekillendirildiği düşüncelerinden yola çıkılarak, her üç mekânın kendi iktidarını nasıl ürettiği film üzerinden analiz edilecektir. İktidar karşısında bireyin konumu ve öznelliği ele alınacak olup, insanların iktidarın nesnesiyken aynı zamanda nasıl onun üreticisi konumuna geçtikleri de ayrıca tartışılacaktır. Son olarak, modern bireyin içinde yaşadığı distopik toplumdaki iktidar aşırılığı sorununu tam olarak kavrayamamasının nedeni, yönetmenin filmdeki tercihleri doğrultusunda çözümlenecektir. Böylelikle Yunan Yeni Dalga sinemasının önemli bir temsilcisi olan Yorgos Lanthimos'un distopik film evreni, genel bir perspektif ile Foucault felsefesine göre özne ve iktidar ilişkileri bağlamında değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Foucault, İktidar, Cinsellik, Distopya, *The Lobster* (film)

ORCID ID : 0000-0001-8132-5330
E-mail : can.diker@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.514366

Geliş Tarihi - *Recieved*: 19.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.04.2019

**‘Shortsight’ Problem of the Modern Individual:
Analysis of the Film ‘The Lobster’ on the Context of Foucault’s
Subject and Power Concepts**

Can Diker*

Abstract

The Lobster, the film directed by Yorgos Lanthimos in 2015, sets up a dystopic society that is expected to take place in the near future in a surreal style and focuses on the individual’s sense of repression against power in the current system. The diegesis of the film consists of three different locations: “The City” where modern society individuals generally live, “The Forest” where the fugitives, who do not adopt to the modern society and “The Hotel”, which serves as a training camp and also a prison to re-adapt the individuals to the modern society and its rules. In The Lobster’s dystopic diegesis, the creation and shaping of power is realized through spaces and discourses, and an oppressive society structure is made by doing surveillance on the individuals. In each of these places there are different power relations, and the phenomenon of surveillance is the common point of all. Individuals are subject to the rules of relevant places according to the place which they are located. Accordingly, individuals are rewarded and punished for their actions. In this context, the film has a very close relationship with Foucault’s perspectives on power and subject. Based on the ideas that Foucault’s power is everywhere and can be shaped through spaces, how the three places in film produce their own power practice will be analyzed through the film. The position and subjectivity of the individual will be discussed in the face of power, and how people become objects of power at the same time as they become its producer. Finally, the reason why the modern individual is unable to fully comprehend the problem of ‘excess power’ in the dystopic society in which he lives is because of the director’s preferences in the film. Thus, the dystopic universe of Yorgos Lanthimos’ The Lobster, an important representation of 21st century’s Greek New Wave cinema, will be evaluated in terms of subject and power relations according to Foucault’s philosophy with a critical perspective.

Keywords: Foucault, Power, Sexuality, Dystopia, The Lobster (film)

ORCID ID : 0000-0001-8132-5330
E-mail : can.diker@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.514366

Recieved - *Geliş Tarihi:* 19.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi:* 15.04.2019

Giriş

Michel Foucault, 20. Yüzyılın temel sorununun “iktidar aşırılığı” olduğunu söylediğinde buna anlamlandırmaya yönelik kavramsal aygıtların olmadığını da belirtmiştir. Foucault’ya göre 19. Yüzyılın temel problemi olan yoksulluk ve ekonomik sömürü hakkında başta Marksizm olmak üzere pek çok ekonomik, sosyolojik ve tarihsel çalışma yapılmış olsa da 20. Yüzyılın iktidar problemine yönelik bir çözüm geliştirilememiştir. Mevcut kavramsal aygıtların iktidar aşırılığını sosyoekonomik bir düzeyde değerlendirmeye çalışmasından ötürü çözüm bağlamında da daha farklı bir bakış açısı geliştirilememiş ve iktidarın doğrudan bir problem olabileceği öngörülememiştir. Tüm ekonomik sorunlar çözülsede iktidarın aşırılıklarının sürekli olacağını belirten Foucault’ya göre hakiki sorun iktidar ilişkileridir. *Hapishanenin Doğuşu* çalışmasında beden üzerindeki iktidar biçimlerini inceleyen Foucault, *Cinselliğin Tarihi* kitabında da iktidar olgusunun cinselliği bastırmadığı, aksine ısrarla vurguladığı ve saklandığı yerden çıkartmaya çalıştığını ele almaktadır.

Yorgos Lanthimos’un 2015 yılı yapımı *The Lobster* (İstakoz, Lanthimos, 2015) filminde distopik bir evren bulunmakta olup, bu evren sınırları içerisindeki insan ilişkilerinden bahsedilmektedir. Filmin evreninde yer alan “Kent”, “Orman” ve “Otel” mekânları üzerinden toplumun bireylerinin özneliliğinin yaratılması, filmin distopyasının Foucault’nun iktidar ve özne ilişkisi üzerinden okunmasına imkân vermektedir. Bu bağlamda filmin esas karakteri olan David’in başından geçenler, Foucault’cu anlamda modern Batılı bireyin hikâyesinin farklı türden bir anlatısı konumunda olduğu söylenebilir. Filmin anlatısında mekân ve söylem üzerinden iktidar biçimlerinin oluşumuna yönelik çeşitli sahneler bulunur ve bu durum, filmin evreninin Foucault’nun çalışmalarında sunduğu perspektif ile yakın bir temas içerisinde olduğuna dair ipucu verir. Filmin başkarakterini David’in başından geçenler, çeşitli iktidar uygulamalarının altında modern bireyin yaşadığı trajediyi anlatmaktadır. Filmde ayrıca izleyicinin de David ile empati kurup onunla özdeşleşmesi sağlanmaya çalışılarak bir distopik toplumda yaşamının nasıl olabileceğine dair bir farkındalık yaratılmasının amaçlandığı söylenebilir.

Bu çalışmada öncelikle Foucault’nun iktidar ve özne ilişkilerine yönelik kavrayışları ele alınacaktır. Hapishane olarak bir mekânın tasarımı, cinselliğin iktidar tarafından kullanılması, iktidarın özne yaratımındaki nesnelleştirmeler ve biyo-iktidar politikaları bu bağlamda çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Ardından, filmin hikâyesine yönelik söylem analizleri gerçekleştirilecek olup, filmdeki çeşitli unsurların Foucault’nun kavramları ile nasıl bağdaştırılabileceğine yönelik tartışmalar gerçekleştirilecektir. Son olarak, Foucault’nun 20. Yüzyıl’ın sorunu olarak değindiği “iktidar aşırılığı” fikrinin 21. Yüzyılın sonuna doğru da çözülememesi durumunda, toplum yapısının nasıl bir distopik geleceğe yönlendirdiği tartışılacak ve yönetmenin bakış açısından modern bireyin temel sorununun ne olduğuna yönelik düşünceler *The Lobster* filmin kapsamında irdelenecektir.

Foucault’nun Düşüncelerinde İktidar ve Özne İlişkisi

Michel Foucault, 20. Yüzyılın problemini iktidar aşırılığı olarak nitelendirdiğinde, bunu ölçmek için kullanılabileceği kavramsal bir aygıtın yokluğunu da belirtmiştir. 1970’lerden itibaren bilgi ve iktidar ilişkisini tarihsel bir perspektiften analiz etmeye çalışmış ve iktidarı gerçek bir problem olarak nitelendirmiştir (Foucault, 2003). Foucault’ya göre iktidar durağan

değil, aksine devingendir ve her dönemde her koşulda farklı biçimlerde kendisini göstermiştir. *Hapishanenin Doğuşu'*nda beden üzerinde değişen iktidar biçimlerini, *Deliliğin Tarihi'*nde aklın delilik üzerindeki iktidarı inceleyen Foucault, iktidarın karşısındaki özneyi çalışmalarının merkezine yerleştirmiştir.

Foucault, klasik iktidar teorilerini eleştirerek devlet ve onu kontrol eden burjuvazinin bürokrasiyi kullanarak yukarıdan aşağıya doğru bir baskı mekanizması oluşturduğuna katılmaz çünkü ona göre iktidar, merkezlidir ve egemenlik düşüncesinden ayrılmalıdır. Bu sebepten ötürü liberalizm veya Marksizm gibi toplumun içyüzünü ve işleyişini göremeyen modern toplum teorilerini de reddeder. İktidarın geçerliliğine ya da sınırlarına bakmak yerine, iktidar tekniğine ve teknolojisine odaklanan Foucault için iktidar homojen dağılımlı veya mutlak surette belirli bir sınıfın kontrolünde değildir (Foucault, 2003: 246). Dolayısıyla Foucault, bir devletin hukuksal yapısı veya ideolojik yöntemleriyle iktidarı anlamak yerine, iktidarın mikro alanlardaki belirgin stratejilerine ve bilgi sayesinde iktidarın nasıl yaratıldığına odaklanılması gerektiğini belirtmektedir.

Foucault, iktidarın üretimini ve bireyin bunu içselleştirmesini Jeremy Bentham'ın Panoptikon tasarımıyla metaforik olarak ele alır. Panoptikon, gözetleme temelli bir hapishane tasarımıdır. Bu tasarıma göre gardiyanlar tüm mahkûmları gözetleyebilecek, ancak mahkûmlar ne zaman gözetlendiklerini bilemeyeceklerdir. Bu durum, mahkûmları hapishane koşullarının normlarına uyum sağlamaya zorlayarak kendilerini sınırlandırır ve iktidarı içselleştirirler (Foucault, 2017c: 75). Böylelikle bir denetime gerek bile kalmadan bireyler kendi içlerinde iktidarı benimserler, bu durum da iktidarın kendi öznelerini yaratmasını sağlar. Bu tarz bir gözetim-denetim kurumunda iktidar rasyoneliteyi kullanır ve anormal olanın tanımlanması ve ötekileştirilmesi üzerinden oluşturulur (Foucault, 2005: 75-77). Modern kurumlar, bu bağlamda kritik bir önem taşıyarak normal ve anormal olanın tespitinde rol alırlar ve iktidar üretim sürecinde belirleyici konuma gelirler (Foucault, 2018b: 244).

Dolayısıyla bireylerin, iktidarı kendi içlerinde benimseyip onun dayatmalarını bir norm olarak gündelik hayatlarına uygulamaları sonucu, iktidarın özneleri haline geldikleri görülür. Foucault, Batı toplumlarında insanların öznelere dönüştürülmesinin delilik, cinsellik, hastalık, suç gibi olgular üzerinden gerçekleştiğini belirtir. Sorunsallaştırmalar, üç nesneleştirme kipi üzerinden ilerlemektedir: bilgi, iktidar ve etik. Bireyin, kendisine ait bir pratik alan seçerek orada kendisini gerçekleştirirken bilgisini söylemsel pratiklere dökmesi ilk nesneleştirme kipi olan bilgiyi, deli-akıllı, hasta-sağlıklı, suçlu-suçsuz gibi 'bölücü pratikler' ile normal ve anormal olanı ayırt etmeye yarayan ve norm olmayanı toplumdan uzaklaştırmayı amaçlayan ikinci kip ise iktidarı ve insanın kendisiyle olan ilişkisini birinci ve ikinci kiplerin tarihsel süreçlerinin gelişimini göz önünde bulundurmak suretiyle (örneğin kişinin kendisinin deli ya da hasta olduğunu) kurgulama, reddetme, kabullenme gibi kişisel süreçlere girmesi de üçüncü kip olan etik yaklaşımını oluşturmaktadır. Her üç kipin birbirleriyle yakın bir bağlantısı bulunduğunu belirten Foucault, nesneleştirme kipleri üzerinden özne olma süreçlerini incelemektedir (Foucault, 2005: 58).

Foucault'nun sonraki zamanlarda ilgisi, dışarıdan dayatılan bir güç ile birey üzerinde uygulanan iktidar pratiklerinden, bireyin iktidar fikrini kendi kendine kabullenip iktidarı benimsemeye razı gelmesine doğru evrilmiştir. Foucault için, sadece salt iktidar yoktur,

öyle olsaydı bunun tam karşılığı tahakküm olarak nitelendirilirdi (Foucault, 2005: 235-237). İktidarın anlamını oluşturan unsur, iktidara karşı bir direniş fikrinden doğmaktadır. Başka bir deyişle, bir yerde direniş veya direniş imkânı varsa orada iktidar da mevcuttur (Foucault, 2018). Bu noktada Foucault, iktidarı biyopolitik bir iktidar olarak nitelendirir. Ona göre 17. Yüzyılın ardından iktidar pratikleri ve teknolojileri kendisini ölümden yaşama doğru odağını değiştirmiştir. Böylelikle biyo-iktidar kendisini iki temel alanda gösterir. İlki, bedeni verimli kılma, itaatkâr bir yapıya büründürme ve ekonomik bir yapının içerisinde yer aldirtmaya yönelik olan bedenin 'anatomo-politika'sı ve diğer yanda biyolojik unsurlar bağlamında nüfus üzerindeki denetimi sağlamaya yarayan 'biyo-politika'. İstatistik bilimini kullanan biyo-politika nüfusun sağlığını, ölüm ve doğum oranlarını ortaya koyarak küresel çapta bir denetim iktidarının oluşmasında büyük rol sahibidir. Öldürmek yerine yaşatmaya yönelik bir iktidar biçimi, bireyin üretkenliğini kullanarak onu kapitalist sistemin içine sürükler (Foucault, 2017a: 176). Böylelikle başkalarının bedeni üzerinde yaşatma kararı veren iktidar sahipleri, aynı zamanda o bedenin sömürsünden de kazanç elde etmektedir.

İktidarı bir öz değil ancak ilişkiler arası işleyişte ortaya çıkan bir olgu olarak ele alındığında, her yerde iktidarın olduğu veya oluşacağı fikri, direnişin amacını anlamsızlaştırmaktadır: eğer hep iktidar kazanacaksa, neden direnilir? İktidarın sınırı, öznenin varlığına kadar uzanır. Öznenin tamamen iktidar altında yok olamaması sonucu direniş ortaya çıkar ve mevcut iktidarın otoritesini sarsarak onunla olan ilişkisini tersine çevirir ya da otoritesini kaybeden iktidarı kendisini güncellemeye zorunlu kılar. Dolayısıyla direniş de özne var olduğu sürece her zaman var olacak ve iktidarın karşısında duracaktır. Bu noktada, ütopya özlemi öznenin bir arzusu olarak ele alınabilir. 'Ütopya' kelimesi, 1516 yılında Thomas More tarafından gerçek olmayan bir toplum tasarımının karşılığı olarak ortaya konulmuştur (More, 2014). Antik Yunan'da 'ou' ve 'topos' kavramlarının yan yana gelmesiyle türemiştir, 'ou' öneki yok anlamındadır, 'topos' ise mekân demektir, dolayısıyla kelime 'var olmayan mekân' anlamını taşır. Ütopyanın ideal bir toplumsal yaşamın mümkün olduğu mekânı tasvir etmesi, aslında iktidar ilişkilerinin olmadığı bir mekâna duyulan arzudan kaynaklanmaktadır. Distopya ise, 'dys' önekinin kattığı anlam ile birlikte, ütopyanın tam tersi biçimde iktidarın her yerde bulunduğu mekân anlamına sahip olup, aynı zamanda Foucault'cu anlamda da biyopolitik özellikleri anlamsal olarak barındırmaktadır.

Distopik bir toplumda veya ona giden yolda iktidarın cinsellik üzerindeki etkisi de baskındır. Foucault, 17. Yüzyıldan itibaren cinsellik hakkında konuşmanın yasaklanmasının azaldığını ve giderek daha çok konuşulur hale geldiğini, cinselliği kısıtlamak yerine onu iktidarın koyduğu şartlar dâhilinde bilinmesinin amaçlandığını belirterek daha üretken bir yapıya geçildiğini ele alır. Burjuvanın iktidarın kontrolünü almasıyla birlikte cinselliğin gün geçtikçe toplumsal alandan soyutlandığını ve bireylerin kendilerini günahkâr olarak görmeye başlayan toplumda burjuva ahlakının egemen hale geldiği görülür. Cinsellikte modern toplumun normu artık burjuva cinselliğidir, yani tek eşli, heteroseksüel ve evlilik kurumu içerisinde yer alan bir biçimdedir. Bunun dışındaki ilişkiler norm dışı olarak görülür ve anormal olarak damgalanarak iktidarın söylemine karşıt bir eylem odağı haline gelir. Cinsellik insan doğasından koparılarak politik bir tartışma malzemesi olmuş ve iktidar mekanizması tarafından üretilen bir düzen unsuru haline getirilmiştir. Foucault cinselliğin tıp, hukuk, sosyal bilimler, psikiyatri vb. alanlardaki kurumların iktidar üretim biçimlerine göre yorumlanarak farklı anlamlar taşır hale geldiğini belirterek bu durumun iktidarın sürekliliği

için bir araç haline geldiğini ele almaktadır. Cinsellik, insanların doğalarından koparılarak iktidarın bir parçası haline getirilip merak konusu oldurulunca, Foucault bireylerde cinsellik konusuna yönelik farklı bir kavrayışın oluştuğunu ve baskı altında olmalarından ötürü daha farklı şekillerde cinselliği deneyimlediklerini belirtmektedir. Cinselliğe ilişkin söylemler özel alandan kamusal alana taşındıkça ve iktidarın denetiminin bir parçası oldukça, daha fazla detaylandırılarak yasaklanır, sınırlandırılır ya da kontrol altına alınır. Bu durum cinselliğin toplumların mahremiyet seviyesine inmesine sebebiyet verir ve cinsellikle ilgili söylemlerin onu normal bir aktivite olarak görmekten çok sapkınlık, taşkınlık veya patolojik bozukluk olarak anlamlandırılmasıyla devam eder. Toplum, bireysel olarak mahrem bölgesinde sınırlandırılmış bir cinselliğe merakından ötürü ilgi duysa da toplu bir ortamlarda olumsuz tepki vermekte ve iktidarın kurallarına uygun biçimde söylem üretmektedir (Foucault, 2017a: 262-286).

Foucault'ya göre tıp, psikiyatri, hukuk gibi modern kurumlar, barındırdıkları bilgi ve bürokratik güç ile iktidarın sürekliliğinin sağlanmasında büyük rol oynamaktadır. Bu bağlamda Foucault, *Deliliğin Tarihi* isimli eserinde delilik kavramının tarihsel dönüşümlerini incelemiştir (Foucault, 2017b). Psikiyatri bilimi sayesinde delilerin toplumdan dışlanması sağlanmış ve aklın iktidarı, hakikatin sorunsallaştırılması sayesinde süreklilik kazanmıştır. Bu durum, normların modern kurumlar aracılığı ile yaratımını sağlamaktadır. O zaman akıl hastanesi, hapisane gibi kurumların tahakkümü eşliğinde toplumun denetim ve gözetim altında tutuluyor olması söz konusu olsa da Foucault farklı bir biçimde özgürlük fikrini ele almaktadır. Ona göre özgürlük bireyin eylem ve davranışları önündeki engeller değil, engelleri aşmak için sahip olunan gücün hangi biçimde kullanılacağı ile alakalıdır (Foucault, 2000: 66). Burada özgürlük ile etik arasında bir ilişki bulunur. Etik bağlamda özne yaratımında bilgi ve iktidarın etkisinden dolayı özgürlüğün iktidarın belirlediği çizgilerin üzerine geçmesi gerekmektedir. Bunu yapmak için ise Foucault, zamanı çizgisel olarak ele alan ve iktidarın yeniden üretimini sağlayan tarih bilimi yerine soy bilimini önerir. Böylelikle özgürlüğün pratiğini gerçekleştirirken kendi davranışlarımızın öznesi olarak gerçekleştireceğimiz ahlaki bir kendinlik sürecinden bahsedilebilir.

Foucault özne sorununu ele alırken beraberinde değindiği iktidar, bilgi, söylem, özgürlük gibi kavramlar aracılığı ile kendisinin dünyayı farklı bir perspektiften değerlendirdiği belirgin bir biçimde görülür. Bu perspektif doğrultusunda pek çok toplumsal olayı, edebiyat ve sanatı Foucault'cu anlamda değerlendirebilmek mümkün olmaktadır. Bu çalışmada, yöntem olarak 'sosyolojik film analizi' yapılacaktır. Sosyolojik film eleştirisinde ilgili filmdeki toplumsal yapıda var olan değer yargıları, normlar, idealler ve dünya görüşü irdelenerek filmin ele aldığı sosyolojik yapının bütünlüklü bir biçimde açıklanabilmesi mümkün hale gelmektedir. Sosyolojik eleştiri büyük ölçüde betimleyici olmakla birlikte durum tespiti yaparak değer yargısından kaçınır. Sosyolojik eleştiri, filmleri bir araç olarak kullanarak toplumun kültürü üzerine farklı perspektiflerden bakış açıları geliştirilmesini sağlayacak değerlerin ortaya konmasını sağlamaktadır (Özden, 2014:154-164). Buna göre, Yorgos Lanthimos'un *The Lobster* filminin Foucault'nun özne ve iktidar perspektifi bağlamında irdelenmesi gerçekleştirilecektir. Filmin mekânlarının ve söylemlerinin üzerinde durularak iktidar ve özne arasındaki ilişkinin distopik bir ortamda, yani iktidarın her yerde olduğu bir biçimde nasıl süreklilik kazanarak

oluşturduğu ve öznenin bu dünyadaki konumu ele alınacaktır.

Michel Foucault'nun Özne ve İktidar Perspektifinden The Lobster Filminin İncelenmesi

The Lobster filminin evreni, temel olarak üç mekân üzerinden şekillenmiştir. Bu mekânlar 'Kent', 'Otel' ve 'Orman' olarak izleyiciye sunulur. Filmde Kent imgesi, çok fazla izleyiciye gösterilmese de filmin distopik dünyasına dair büyük role sahiptir. Kentin kurallarına göre şekillenen filmin distopik evreninde, çift olmanın önemi sürekli vurgulanmaktadır. Örneğin Kent'te, evlilik belgesi yanında olmayan bir kadının polis tarafından tutuklandığı gösterilir, çünkü kurallar gereği herkesin partneriyle birlikte dolaşması zorunludur. Kent'te giyim tercihi ise genellikle takım elbise ve benzeri resmi kıyafetlerdir. Filmin esas karakteri olan David, Kent'te yaşayan bir mimardır. Eşi tarafından terk edildikten sonra, kurallar gereği tek başına Kent'te yaşayamamaktadır ve dolayısıyla kendisine uygun bir partner bulabilmesi için Otel'e gönderilir. Bu noktada Otel'in Judith Butler'ın bahsettiği anlamda bir *hapsolunan çevre* olduğu, sadece mekânsal olarak değil, hapishanenin beden sınırlarını aşarak ruhen de yayıldığı söylenebilir (Butler 2005: 84, 88).

David Otel'e giriş yaptığında, resepsiyondaki kadın hem izleyicileri hem de David'i bu distopik dünya hakkında bilgilendirir: Otel, tekil olan bireylerin kendilerine uygun bir partner bulabilmesi için tasarlanmış geçici bir mekandır. 45 gün içerisinde partner bulamayan bireylerin insan olma hakkı ellerinden alınarak kişilerin kendilerinin tercih ettikleri hayvana dönüştürülüp doğaya salınacaklardır. Eğer partner bulma konusunda birey başarılı olursa, çift kişilik odaya geçiş hakkı olacak ve burada da gerekli uyumun sağlanıp iki hafta sürdürülebilmesi durumunda çiftler, Kent'e geri dönmeden önceki son bir teste tabi tutulacaklar ve küçük bir teknede iki hafta daha birlikte yaşamaya çalışacaklardır. Çiftlerin olası bir kavgasında ayrılmalarını önlemek için Otel yönetimi çiftlere çocuk tahsis edeceğini taahhüt eder. Bu durum, aynı zamanda modern toplumdaki aile mantığında çocuklara biçilen role yönelik bir eleştiridir: çocuklar, bitmesi gereken bir romantik ilişkinin zamkı olarak kullanılmaktadır.

Her şeyin siyah ya da beyaz olarak düşünüldüğü distopik bir dünyada Otel'de de keskin seçenekler dışında başka ihtimaller bulunmaz. Örneğin Otel yönetimi için, bireyler ya heteroseksüeldir ya da homoseksüel; biseksüel veya başka bir seçeneğin seçilebilir olmadığı filmde belirtilir. Benzer şekilde, 44 numara ya da 45 numara ayakkabıların olup da 44,5 gibi bir ara değer olmaması gibi bir örnek de mevcuttur. Böylelikle filmin evrenindeki katı kurallar ve dar seçenekler net bir biçimde izleyicilere sunulur. David'in kıyafetleri, kendisiyle benzer şekilde Otel'e gelmek zorunda kalan diğer bireyler gibi, Otel yönetimi tarafından tahsis edilir. Bunun sebebi ise Otel'de kıyafet zorunluluğunun bulunmasıdır: tüm erkeklerle tüm kadınların cinsiyet ayrımına göre dolaplarda mevcut bulunan ve birbirinin aynısı olan kıyafetleri giymeleri gerekmektedir. Bu durum, Otel'in bir modern hapishane olarak kullanıldığına dair önemli bir ipucudur. David, otel müdürüne eğer 45 günlük sürede kendisine eş bulamazsa bir istakozla dönüşmek istediği kararını bildirir. David'in sebepleri ise kendisinin denizi sevmesi, istakozların çok uzun ömürlü ve 'aristokratlar gibi' mavi kanlı olmaları ile çok fazla cinsellik yaşayabilmesidir.

Filmin ilk sahnelerinden itibaren, filmin evreninin distopik bir gerçeklik üzerine kurulduğu fark edilmektedir. Foucault'ya göre iktidar her yerde olup, iktidarın temel olarak mekân ve söylem üzerinden işleyişi gerçekleşmektedir. Gözetim aracılığı ile denetleme, film boyu süregelmektedir. Bu durum, Foucault'nun biyopolitika olarak adlandırdığı kavram ile ilişkilendirilebilir. Beden üzerinde uygulanan stratejiler ile iktidarın dayatılması fikri, filmin evreninde karşımıza pek çok alanda çıkmaktadır: Partneri olmayan bireylerin Kent'ten sürülmesi ve sadece çiftlerin yaşaması, Otel'in bir hapisane olarak işlev görmesi ve sürenin bitmesiyle birlikte bireylerin hayvanlara dönüştürülecek olması zorunluluğu biyopolitikaların uygulandığı bir distopyanın temel iktidar uygulamaları olarak izleyiciye gösterilmektedir. Biyopolitika, iktidarın başat yasalarının daha arka planda kalarak ön plana normların sürülmesini sağlar. Biyopolitika ile toplum normalizasyon toplumu haline gelir ve iktidarın gölgesi altında standartlaşır (Keskin 1996: 122). David'in bir ıstakoz üzerinden dile getirdiği arzuları da Foucault'cu bir perspektiften değerlendirildiğinde tıpkı *Cinselliğin Tarihi'*nde bahsedildiği üzere cinselliğin iktidar mefhumu tarafından yasaklanması ve kontrol altına alınması sonucu bireylerde farklı bir tarz cinselliğe merakın oluşumu, ıstakoz metaforu üzerinden ele alınabilir. Soylu olmak ile uzun ömürlü olup cinselliği bolca yaşayabilmek David'in bir özne olarak iktidara karşı olan direnişsel bağlamdaki arzularıdır.

Filmin en başından itibaren, modern dünyanın bireyin yaşamına dayattığı keskin ikili zıtlıklar izleyicilerin dikkatine sunulur. Bunlardan en önemlisi ise, modern toplumda tek kalmak ve çift olmak arasındadır. Otel yönetimi, bireylerin neden modern toplumda tek olarak kalmamaları gerektiğini ve çift olarak yaşamalarının avantajlarını 45 günlük süre içinde çeşitli teatral gösterilerle anlatıp ikna etmeye çalışır. David'in Otel'deki ilk gününde bir elinin arkadan bağlanması ve tek eliyle her işi yapmak zorunda bırakılmasının amacı, bireylere hayatta her şeyin çift olarak daha kolay olduğuna yönelik düşüncenin aşılmasına yöneliktir. Modern toplumda birey, sistemin izin verdiği ölçüde tek başında değil ancak çift olarak partneriyle birlikte var olabilmektedir. Otel yönetiminin çift olmanın ne kadar gerekli olduğuna dair yaptığı bir sunumda verdiği örnek ise kadınlara yönelik bir tehdit barındırır: partneri olmayan bir kadının tecavüze uğraması normalleştirip vurgulanırken, partneri olan bir kadının tecavüze uğramasının mümkün olmadığı teatral biçimde bir etkinlikte gösterilir. Modern toplumda tek olmanın yerilmesi ve çift olmanın kutsanması durumu, Foucault'nun 'bölücü pratikler' dediği unsuru akla getirmektedir. Aklın deliliğe, sağlıklı olmanın hastalıklı olmaya yönelik iktidarının bir benzeri de filmin evreninde tek olmanın çift olmaya karşı üstünlüğü biçiminde tasarlanmıştır. İktidarın topluma yönelik çift olma baskısı bir nesneleştirme kipi görevi görmektedir. Bilgi, iktidar ve etik nesneleştirme kiplerinin sıralı bir şekilde etkisi, filmin akışında da izleyici tarafından hissedilebilmektedir. David'in filmin evreninin yapısını önceden bilerek kendisine eş aramak için Otel'e gitmesi ve orada kendisine uygun bir partner aramaya çalışması bilgi kipini, Otel'de maruz kaldığı uygulamalar, bilgilendirmeler ve çift olmanın tek olmaya olan üstünlüğünün oluşturulması da iktidar kipini oluşturmaktadır. David'in iktidarın baskısı altında kendisine yönelik arayışı ise, etik özne olmaya yönelik çabası biçiminde ele alınabilir.

Film içerisinde evlilik kurumu, iktidarın bir biyopolitikası olarak toplumun bireyelerine sürekli dayatılmaktadır. Oteldeki bireyler, kendi karakteristik özellikleriyle uyumlu birisiyle eşleşmek zorundadır. Karakteristik özellikler, filmin evreni bağlamında sadece dış görünüşe yöneliktir. Örneğin, 'Topallayan Adam' lakaplı John karakterinin yürüyüşü aksaktır,

dolayısıyla müstakbel partnerinin de yürüyüşü uyumlu olması için aksak olmalıdır. Çiftlerin kendi arasındaki harmoninin sadece fiziksel özelliklerle sınırlandırılması, hikâyenin anlatısı gereği modern toplumun sadece şekilsel birlikteliğe önem verdiğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla 'romantik bir ilişkide uyum' oluşmasına yönelik bireylerin dış özellikleri bağlamında kendilerini ve filmdeki diğer kişileri ikna etmeleri iktidarın önemli bir talebi olarak sunulur. Dolayısıyla bireyler, nesnel birliktelikleri öznel kararlarla aldıklarını zannederken, Foucault'cu bağlamda iktidarın görünmez dayatmasına maruz kalırlar ve bilinçli bir tercih yaptıklarını zannederek iktidarın oluşturduğu bu normu da bilinçsizce kabullenirler.

David'in bu bağlamda karakteristik özelliği ise miyop olmasıdır. İngilizce karşılığı '*shortsighted*' olan bu karakteristik özelliğin anlamı miyop hastalığı olup, yan anlamsal olarak ise bireyin ileriye ya da geleceği görememesi, bulanık bir bakış açısına sahip olması biçiminde ele alınabilir. Bu özellik, David'in algı çerçevesine yönelik de bir eleştiri mahiyetindedir. David'in ileriye çok net göremediği ve etrafındaki olayların pek farkında olamadığı, filmde çeşitli durumlarda vurgulanmaktadır. Örneğin Topallayan Adam, David'in bir ıstakoz olmayı istediğini öğrendiğinde onu küçümser çünkü David'in öngöremediği belirgin bir mutlak sonu görmüştür: ıstakozlar günün birinde balıkçılar tarafından yakalanır ve kabuğunun içinden eti çekilip toplumun zengin bireyleri tarafından tüketilir. Bu olasılığı düşünemeyen ve aşağılanmış hisseden David, Topallayan Adam'ın kırıncı bir şekilde bu durumu kendisine söylemesinden dolayı ona saldırır ve ardından ona karşı kin duygusu beslemeye başlar.

Topallayan Adam karakteri ise, modern toplumun kurallarına adapte olamayan ancak modern toplumda kalmak için yalan söyleyen bireyi temsil etmektedir. Kendisi bir hayvana dönüşmek istemediğinden ötürü sahte bir ilişki kurmaya çalışır. Kimse kendisini görmezken burnunu sertçe taşa çarpıp kanatarak "Burnu Kanayan Kadın" ile aralarında yapay bir uyum yaratır ve herkesi uyumlu oldukları konusunda ikna eder. Topallayan Adam'ın yalanına bir tek David şahit olmuştur. Modern toplumda evliliğe dair olan temel eleştiri, evlilik içinde çiftlerden en az birisinin toplumdaki dışlanmamak için yalan söylüyor olmasıdır. Toplumdan gördüğü baskıyla evlenmek zorunda kalan çiftlerdeki uyum, çoğunlukla şekilsel olarak kalmaktadır. Filmde neden böyle bir uyum yaratılmaya çalışıldığına dair belirgin bir rasyonel açıklama bulunmasa da bu durumun Foucault'nun özne ve etik ilişkisi bağlamında kavramsal bir çerçeve içerisinde oturtulabileceği görülmektedir. Birlikteliğin iktidar tarafından yaratımı, iktidarın bireyleri nesneleştirilmesi sonucu dış görünüş üzerinden eşleşmelerin bir norm haline gelmesiyle oluşturulur. Ancak bireyler, modern toplumun avantajlarına çift olarak yeniden sahip olmak için iktidarı kandırma yoluna gidebilirler. Bu eylem, iktidara karşı yapılan ve ahlâken yoksun bir davranış olarak değerlendirilebilir, ancak bir yandan da kişinin kendisi ile kurduğu ilişkiden bir etik özne yaratımını sağlar. İktidara karşı gelerek direniş unsuru haline gelen özne, kendi ahlaki gerçekliğini oluşturmaya çalışırken yalan unsurunu kullanır. Dolayısıyla hakikatten uzaklaşan birey, direniş sayesinde kendisini keşfetmeye yakın bir noktadayken, yalanın ortaya çıkması halinde iktidar tarafından cezalandırılabilirler. Keza Topallayan Adam'ın iktidara karşı olan örtük direnişi de gerçeğin ortaya çıkmasıyla birlikte kısa süreli olmuştur.

Film boyunca modern dünyaya geri dönüşü temsil eden Otel'de tek olarak yaşayabilmek için alternatif bir yol bulunmaktadır. Otel sakinleri, yönetimin öncülüğünde Orman içerisinde ava çıkarak Orman'da direnişçi bir grup olan "Yalnızlar" üyelerini avlamaktadırlar. Her

avlanan Yalnız için bir gün ekstra otelde konaklama hakkı tanınır. Çeşitliliğe önem veren ve modern dünyayı reddeden “Yalnızlar” grubu Kent kurallarını hiçe saymakta ve çift olmak yerine tek yaşamayı duygusal bir kural haline getirmektedir. İktidarın nesnesi olarak kalmak isteyen bireyler, avlanma yöntemi sayesinde Otel’deki kalış sürelerini uzatabilmektedirler. Kalpsiz Kadın karakteri, 150’den fazla konaklama hakkı ile en çok Yalnız avlayan kişi olarak Otel’de tek başına yaşamaya devam eder. Sevgisizliği sebebiyle kimseyle birlikte olamamasına rağmen, modern toplumun iktidar sahipleri onun gaddarlığını faydacıl bir şekilde kullanır ve Otel içerisinde tek başına da olsa yaşamasına izin verirler. Kent’in iktidarı, birey üzerinde biyopolitika uygulamalarını gerçekleştiremeye bile ondan farklı konularda da olsa olabildiğince çok fayda sağlamaya çalışmaktadır. Fayda sağlayamadığı noktada ise onu sistemden dışlar, ötekileştirir ve hatta bir av haline getirir. Bu noktada ise iktidarın karşısında direniş olduğu ve diyalektik bir ilişki bağlamında iktidarın kudretinin direniş unsurları sayesinde anlaşılabilirliği görülür. Hatta filmin anlatısı, direnişin iktidarın öteki yüzü olduğunu belirten Foucault’nun özgürlük hakkındaki düşünceleriyle de uyumlu bir haldedir.

Toplumdaki sahte birlikteliklerin konformist düzene giden bir araç olarak kullanımı, çaresiz insanları da amaçsız bir direnişe sürüklemektedir. Giderek yalnızlaşan ve süresi azalan David, Topallayan Adam’dan öğrendiği taktiği uygulayarak yalan bir ilişki yaşamak üzere ‘Kalpsiz Kadın’la yakınlaşmaya çalışır. Kalpsiz Kadın’ın güvenini kazanmaya çalışırken kendisinin de kalpsiz olup olmadığına yönelik testler yapan Kalpsiz Kadın, sürekli David’i gözetim altında tutar. Keza Kalpsiz Kadın şüphelidir ve David’in kendisi gibi kalpsiz olduğuna inanmaz. Bir şekilde, David Kalpsiz Kadın’ı ikna eder. Birlikte ikinci aşamaya terfi ederler ve iki kişilik odaya geçerler. David, yanında daha önceden köpeğe dönüştürülmüş kardeşini de odaya getirir. Kalpsiz Kadın, cinsel ilişki sırasında ışığı açtırarak David’in keyif almadığından emin olmak üzere sürekli ona bakar ve gözetime devam eder. Son olarak ise hakkında emin olamadığı David’i bir kere daha sınar ve David’in kardeşi olan köpeği tekmeleyerek öldürür. David, bir süre kendisini tutmaya çalışsa da en sonunda duygularına hâkim olamaz ve ağlar. Kalpsiz Kadın, kandırıldığını fark eder ve David’in kendisine söylediği yalanı Otel yönetimine anlatmak ve ceza almasını sağlamak amacıyla odadan çıkarken David, daha sonradan Yalnızlar grubunun bir ajanı olduğu çıkacak olan Otel hizmetçisinin de yardımıyla Kalpsiz Kadın’ı bayıltır ve onu Otel’in “Dönüştürme Odası”nda bir hayvana dönüştürüp kardeşinin intikamını alır. Bu olay sonrasında Otel’i terk etmek zorunda kalan David, Orman’a kaçmak zorunda kalır ve Orman’da Yalnızlar grubuna dâhil olur.

Filmin ilk yarısında, iktidar ve onun uygulamalarını ele alan filmde devlet otoritesinin görünmemesi ancak distopik bir toplum yapısından bahsedilmesi, filmin evrenini Foucault’nun düşünceleriyle yakınlaştıran bir diğer temel unsur olmaktadır. Benzer şekilde Marksist bağlamda toplumsal sınıflardan da bahsedilmez. Keza Foucault, devletin iktidarından ziyade iktidarın merkezleşmesinden bahseder, toplumsal sınıfları es geçmesi de aslında iktidarın meşruiyeti, sınırları ve kaynağıyla ilgilenmek yerine iktidarın teknikleri ve teknolojilerinin önem taşımasıdır. Buna göre, filmde iki temel mefhum görülmektedir: iktidar ve cinsellik. Kent’te ve onun hapisanesi olan Otel’de aranan şart iki kişinin rasyonel bağlamda birleşmesidir, âşık olma veya sevme değildir. Keza benzer şekilde romantizm talebi bulunmaz, hatta tam tersine gözetim ve denetimin sağlanması için şiddet, bencillik ve empati yoksunluğundan bahsedilmektedir. Bir anlamda ‘mantık evliliği’ fikri bireylere dayatılmaktadır. Keza, David’in acımasız partneri olan Kalpsiz Kadın, onun gardiyanı olmaktadır: cinsel ilişki esnasında ışığı

açtırarak onu gözetim ve denetim altında tutar, haz almamasını amaçlar. Bu durum, cinselliğin iktidar tarafından denetimine yönelik önemli bir uygulama olarak izleyiciye sunulmaktadır. Böylelikle aile kurumu, iktidar tarafından anatomo-politika'nın uygulandığı ve denetim ile gözetim sayesinde iktidarın oluşturulduğu yer haline getirilir.

Filmde Yalnızlar grubu, modern toplumun değerlerini reddederek ve vur-kaç tarzı gerilla taktiğiyle sisteme zarar vermeye çalışarak geleceklerini düşünmeksizin Orman'da yaşamaktadır. Yalnız Lider, kentte modern bir hayat sürdüren ailesinin yanından ayrılmış ve sisteme karşı kendi mücadelesini vermektedir. Kent hayatını bir sebepten ötürü reddedip yalnızlığı seçen insanlar, kurallar gereği Orman'a kaçmak durumunda kalmıştır. Fonksiyonel olarak toplumda "işe yaramaz" olarak nitelendirilen bireylerin boyun eğmek yerine direnişe geçmek üzere Orman'ı mesken tuttıkları gösterilmektedir. Kentin bir iktidar normu olarak dayattığı anatomo-politika uygulamalarından temellenmiş toplumsal faydaya yönelik eylemlerin aksine bireysellik unsuru Yalnızlar grubunda ön plana çıkar. Grup olarak hareket etme fikri, sadece yaşayabilmek içindir. Kimse başka birisine yardımda bulunmaz, birisi ölse dâhi onun mezarı kazılmaz. Eğlence anlayışında ise vals gibi çift olmayı gerektiren dans müzikleri yerine, insanların tek başlarına dans etmelerini sağlayan elektronik müzik dinlenilmesi sağlanır. Yalnızlar grubunda cinsellik ile olan ilişki, modern toplumun cinsellikle olan ilişkisinin tersidir: flörtleşme, sevgili olma ve cinsellik kesinlikle yasaktır, onun yerine masturbasyon gibi çiftleşme fikrini bireylerden uzak tutacak bireysel aktiviteler serbesttir. Yalnızlar grubu kimi zaman Kent sınırlarına kaçak olarak girerek takım elbise giyip sahte partnerleriyle birlikte çiftmiş gibi dolaşarak Kent'te gereksinimlerini karşılamaktadırlar. Bu durum kendi içinde bir tezat oluşturur: Kent'e yönelik direniş gerçekleştirenler, Kent'in marketlerinden alışveriş yapmakta ve biliminden faydalanmaktadır. Ayrıca Yalnız Lider'in ailesinin Kent'te olması, organik bağı temsil eder. Bu durum da Orman ile Kent arasındaki taban tabana olan fikir ayrılıklarının aslında birbirleriyle ilişkili olduğunun bir işaretidir, tıpkı Foucault'nun bahsettiği üzere iktidar ve direniş arasındaki ilişkinin bağı gibi. Filmde tıp alanını temsilen doktor kullanımı etik bağlamda gerçekleşmemektedir. Yalnız Lider'in tıp bilimini Miyop Kadın üzerinde iktidar kurma amacıyla kötüye kullandığı gösterilir. Filmde bahsi geçen durum, bilginin iktidarının bireyler üzerinde uygulanışının temsidir.

Ormandaki Yalnızlar grubu ise Kent kuralının aksine üreme dürtüsünün rasyonel bir biçimde kullanılmasına karşı çıkar, bireyleri masturbasyona yöneltir ve cinsel ilişkiyi yasaklar. Tüm mekânlarda cinselliğin farklı durumlarda en büyük suç haline gelebildiği görülür. Kent ve Otel'de cinsellik şart, Orman'da ise yasaktır. Kent, düzeni ve iktidarı temsil ettiğinden bir anatomo-politika uygulaması olarak sürekliliği sağlamak için üremeyi modern bir mantıkla rasyonelleştirme peşindedir. Yalnızlık bu bağlamda suçtur, eğer birey yalnız olursa üreme olmaz, düzen yürümez. Otel'de masturbasyon yapmanın yasak ve cezalandırılıyor olması da bununla ilgilidir: bireylerin üreme dürtülerini kullanıp üzerlerindeki iktidarın sürdürülebilmesi amaçlanmaktadır. Dolayısıyla Foucault'cu bağlamda toplumun denetiminin sağlanmasına yarayan bir biyopolitika düşüncesinin belirgin bir örneği görülebilmektedir. Buna karşı çıkmayı amaç edinen Yalnızlar grubu, filmin ikinci yarısında Foucault'cu anlamda iktidarın karşısındaki direniş unsuru olarak gösterilir. Yalnızlar grubunda cinselliğin yasak olması aşırı örgütlerin perhizci tutumlarını andırmaktadır. Katı ve pürüten düzen karşıtlığı, devrimci örgütlerin karakteristiği olarak görülür. Ayrıca grupta romantik bir ilişki yaşanması da disiplinin ve iktidarın bozulmasına sebep olacağından ötürü yasaktır. Katı bir devrimci örgüt

olan Yalnızlar grubunda, Fransızca konuşulduğu da işitilir. Fransızcanın neden kullanıldığına dair filmde herhangi bir ipucu bulunmaz ancak tarihsel bağlamda 'devrimin dili' olarak Fransızca'nın anılması Fransız Devrimi'ne yönelik bir gönderme biçiminde yorumlanabilir.

Yalnızlar grubunun kente girebilmesinin önkoşulu olarak Yalnız Lider'in Kent'te yaşayan ailesine ziyarete gidilmesi gerekmektedir. Ailesine karşı herhangi bir yakınlık hissetmeyen Yalnız Lider'in şeklen de olsa onlara ihtiyacı bulunmaktadır. Denetimlerin çok sıkı olduğu Kent'te dikkat çekmemenin yolu, tek başına alışverişe gitmek yerine bir partner ile kamusal alanlarda dolaşmaktır. David, Yalnızlar grubu içerisinde Miyop Kadın ile tanışır. Kent'e göreve giderken şeklen birbirleriyle eşleşen miyop çift, sevgili rolü yaparlarken bir gün gerçekten âşık olurlar. Ancak film, David'in Miyop Kadın'a olan bağlılığın sebebinin kendisiyle aynı şekilsel özelliğe sahip olmasıyla ilintilendirir. Başka bir erkeği kıskanan David, o erkeğin miyop olup olmadığını kontrol eder. Çift, Orman'da ilişkilerini saklamak için ayrıca bir beden dili de geliştirir. Kent ortamında ise zaten çift olarak gözükmeleri gerektiğinden dolayı daha rahat davranabilmektedirler. David'in yaşadığı bu romantik ilişki, onun düşünüş biçiminin halen Kent'in iktidar kurallarına yönelik olduğuna dair bir kanıt niteliğindedir. Dolayısıyla David'in aklında hep bir şekilde modern bir mekân olan Kent'e geri dönebilme fikri bulunur.

Yalnızlar grubu ise direniş eylemi gerçekleştirmeye yönelik hazırlıklarını tamamlayarak Otel'i hedefleyen bir karşı-saldırı planını başlatır. Yalnızlar, planlamış oldukları eylemde Otel içerisindeki yalan temelli ilişkileri ortaya çıkararak orada bulunan insanların sahte davranışlar sergilemeleri yerine kendi kişisel duygularıyla hareket etmeleri için saldırgan bir farkındalık yaratma çabasındadırlar. Planlanan eylem, mevcut düzene karşı bir başkaldırı niteliği taşısa da, çapı ve sürekliliği anlamında oldukça yetersiz ve sisteme zarar veremeyecek düzeydedir. Otele karşı planlanan saldırı, şiddetli gibi gözükse de aslında şekilsel bir temele sahip modern düzenin mantığını sorgulamaya yöneliktir. Yalnızlar'ın silahları öldürmeye yönelik değildir, sadece bayılmaktadır. Yalnız Lider ve ekibi, planladıkları üzere operasyonlarını başlarlar ve başarılı bir şekilde eylemlerini ilerletip Otel'in içine kadar sızarak tüm nöbetçileri uyuturlar. Yalnız Lider, otel müdürünün yanına giderek, eline bir silah tutuşturur ve eğer eşini öldürürse kendisinin yaşamasına izin vereceğini söyler. Otel müdürü eşine silahı yönelterek tetiği çeker ancak silah boştur. Bu durumun Otel müdürü ile eşi arasında yaratacağı ahlaki tartışmaya tanık olmadan oradan ayrılan Yalnızlar grubu, etik sorgulama yaratma temelli olan eylemlerini başarıyla tamamlamıştır. David ise teknelerin olduğu bölüme gider. Tekneye girdiğinde elindeki silahı bir kenara bırakarak, çift olma sürecinde son aşamaya gelmiş eski arkadaşı Topallayan Adam'ın ve eş adayı Burnu Kanayan Kadın'ın yanına oturur. Tekne, çiftlerin Otel'deki uyumunun ardından son günlerde kalacakları yer olup, psikolojik olarak sınır zorlayıcı bir testi temsil etmektedir. Bu aşamada çiftlerin küçük bir teknede baş başa yaşamaları gerekir. Teknede giyilen kıyafetler ise enine siyah-beyaz çizgilidir, standart hapishane kıyafetinin bir replikasıdır. Kişisel olarak kin beslediği Topallayan Adam ile Burnu Kanayan Kadın çiftinin yanına oturan David, Topallayan Adam'ın burnunun kendiliğinden kanamadığını, duvara vurmak suretiyle kasten kanattığını söyleyerek eski arkadaşının yalanını partnerine karşı ortaya çıkarır. David, çifti ve onlara tahsis edilen çocuğu birbirleriyle yüzleşmeleri için arkasında bırakarak tekneyi terk eder. Yalnızlar grubunun direniş eylemi, iktidarı etik bağlamda sarsmaya yöneliktir. Otel müdürünün eşini öldürmeye çalışması ve Topallayan Adam'ın yalanının ortaya çıkarılması, yolunda olduğu zannedilen ilişkilerin yalanlar üzerine oluşturulduğunu kanıtlamıştır.

Miyop çift, birbirlerine âşık olmanın etkisiyle gün geçtikçe gruptan ayrılarak Orman'dan kaçıp Kent'e geri dönmek ve modern topluma tekrar karışmak isterler. Bu planı günlüğüne yazan Miyop Kadın, günlüğün gizlice Yalnız Lider tarafından okunduğundan habersizdir. Yalnız Lider, önce David'i yakalayıp kimsenin onun için mezar kazacağını düşünmemesini söyleyip David'e kendi mezarını kazdırır, üzerine toprak koymasını ve beklemesini belirtir. Ölmeden mezara giren David için bu durum Yalnızlar grubunda daha fazla yer alamayacağını son göstergesi olmuştur. Ardından Yalnız Lider, Miyop Kadın'ı Kent'e götürerek ona kendi iyiliği için göz ameliyatı yaptıracağını söyler, ancak doktorla önceden anlaşmıştır ve Miyop Kadın doktor tarafından kör edilir. David, bunun üzerine sinirlenerek Yalnız Lider'i yakaladıktan sonra onu kendisi için kazdığı mezara bağlayıp yerleştirir ve ormandaki köpeklere yem eder. Ormandan kaçan David ve Miyop Kadın, Kentin girişindeki bir restoranda otururlar. David, Kent ortamında kör olan eşiyile uyumu sağlayabilmek adına kendisini de kör yapmak ister. David, filmin sonunda aldığı ileriye görmekten yoksun bir kararla restoranın tuvaletinde kendi gözüne bıçak saplayıp kör olmaya çalışır. Film, artık kör olmuş olan Miyop Kadın'ın David'i restoranın içinde beklerken sonlanır. Ucu açık biten filmin sonunda David'in kendisini kör edip edemediği veya ölüp ölmediği bilinmemektedir.

David, iktidardan kaçarken direniş grubunda da benzer disiplin ve gözetim uygulamalarına maruz kalır. Çünkü direniş, iktidarın öteki yüzüdür; yeni bir iktidar talebi yaratımıdır. Film bağlamında Yalnızlar grubu, esasen Kent'in iktidarını meşru kılmaktadır. Bu küçük grubun da kendine ait iktidar biçimi bulunur. Yalnızlar, lokalize bir grup olmakla birlikte, büyüdüğünde tüm sisteme tehlike yaratabilecek kapasitededir. Dolayısıyla David'in bu distopik hikâyede iktidar fikrinden kaçabileceği bir yer bulunmaz. Yaşadığı romantik ilişki dahi iktidarın belirlediği şartlar dahilinde gerçekleşir; hatta direniş esnasında kendisi gibi miyop bir partner bulduğunda direnişten vazgeçerek modern kurumların iktidarı altında yaşamayı arzular. David, Foucault'nun belirttiği bir etik özne olma aşamasına henüz geçememiştir, dolayısıyla iktidarın mekânsal değişimleriyle birlikte farklılaşan iktidar uygulamaları ile sürekli savrulmaktadır. *The Lobster* filminin dramatik yapısı çerçevesinde David'in hikâyesi ile günümüz toplumunun Foucault perspektifinden görünüşü arasında keskin benzerlikler olduğu görülmektedir.

Sonuç Yerine

The Lobster filmi, yakın bir gelecekte iktidarın daha da aşırılışması durumunda oluşabilecek distopik bir ortamı dramatik bir anlatı biçimiyle izleyicisine aktarmaktadır. Filmde iktidarın her yerde olduğu ancak iktidarın devlet gibi bir sistematik yapıyla değil, Foucault'nun argümanıya benzer bir biçimde söylemler ve mekânlar üzerinden oluşturulduğu görülür. Üç temel mekân olan Kent, Otel ve Orman'da farklı iktidar pratikleri uygulanmaktadır. Kent, bilimin, teknolojinin ve kısmen de olsa çağdaş mimarinin filmde görüldüğü modern toplumun egemenlik mekânıdır. Kent'te her bir bireyin iktidarın düşünüş biçimine uygun olarak kendisine uygun bir partner ile yaşamaya şart koşular, bu durum da Kent'in anatomo-politikasını oluşturur. Otel, Kent'in hapishanesi olarak işlev görür. Otel de tıpkı Kent gibi ancak küçük ölçekte bedenler üzerinde biyopolitika uygular; eğer 45 gün içerisinde kişi kendisine uygun bir partner bulamazsa bir hayvana dönüştürür, yani bireylerin insan olma hakkını elinden alır. Foucault'nun bahsettiği biyopolitika düşüncesindeki iki temel unsur, yani bedeni bir makine gibi disipline etme ve verimli kılma amacı ile bedeni/toplumunu konu edinen nüfus biyopolitikası, filmde Otel ve Kent'in iktidar uygulamaları arasındadır. Cinsellikle

İlgili unsurlar filmde belirgin bir biçimde politikleştirilir ve iktidarın bir mekanizması haline gelerek, denetime sokulur. Kent'in iktidarına ve Otel'in gözetimci ve baskıcı iktidarına boyun eğmek istemeyenler ise iktidarın karşısındaki direniş unsuru olan ve Orman'da barınan Yalnızlar grubuna katılırlar. Ancak direniş de iktidarın bir parçasıdır, dolayısıyla burada da Kent'inkinden farklı ancak benzer şekilde disipline etme amaçlı uygulamalar bulunur. Bahsi geçen üç mekân, filmin distopyasını oluşturan temel elementlerdir. Filmde, her yerde bulunan iktidara rağmen bireylerin özne olma arayışları anlatılır.

Filmde bilim modern kurumların tekelinde olup, iktidarın oluşturulması amacıyla kullanılmaktadır. Kent'teki göz doktorunun Yalnız Lider'in isteği üzerine herhangi bir etik sorgulama olmaksızın Miyop Kadın'ı teknolojiyi kullanarak doğrudan kör etmesi ve Otel'de Dönüşüm Odası'nda bireylerin 45 günün sonunda bir hayvana dönüştürülmeleri bilimin filmdeki kullanım alanları olarak görülür. Bilim, iktidarın yaratılışında büyük rol oynamakta ve beden üzerinde uygulanan biyopolitikaların aracı olarak toplumun bireylerini korkuyla tutsak etmektedir. Filmde ayrıca, kolluk kuvvetlerinin partneriyle gezmeyen bireyleri tespit etmek amacıyla Kent'te herkesi gözetim altında tuttukları ve yeri geldiğinde kelepçeleyerek gözaltına aldıkları görülmektedir. İktidarın denetim ve gözetim uygulamalarıyla baskı altında yaşayan toplumun bireylerinin çoğunun Foucault'cu anlamda etik bir özne olamamalarından dolayı çeşitli iktidar uygulamalarını kabullenmiş oldukları görülür.

Filmin başkarakteri David, miyop özelliği ile kendisine uygun bir partner ararken iktidarın farklı mekanlar üzerindeki uygulamalarına maruz kalır. Kendisine uygun birisini bulması iktidarın istediği biçimde olmalıdır, yani dış özelliklerin benzerlikleri üzerine kurulu bir eşleşmeyi arzulamaktadır. Bu isteği, iktidara karşı direniş içerisindeyken mümkün bir hale gelir. İktidarın etkisinden çıkamayan David, partneriyle beraber direnişten tekrar iktidarın egemenliği altına geçmeyi hayal eder. Dolayısıyla David karakterinin Foucault'cu anlamda aslında iktidarın yarattığı bir özne olduğu söylenebilir. İktidarın çizdiği sınırları göremez, kendisine dayatılan tek boyutlu yaşam tarzının dışına çıkamaz, kendi etik öznesini yaratmaya çalışırken ilişki bağlamında Topallayan Adam'ı taklit etmeye çalışır ancak bu süreci içselleştiremediği için başaramaz ve direnişe zorunlu olarak katıldığından ötürü direnişin aslında iktidarın farklı bir yüzü olduğunu idrak edemez. Romantik ilişkisinde dahi iktidarın istediği bir biçimde kendisi gibi miyop olan birisine yönelir ve onunla ilişkisinin zorunluluk olduğunu hisseder. Dolayısıyla şarkı dinlerken bile partneriyle senkronize olmayı düşünen David için iktidarın yarattığı düşünüş biçiminden başka bir algı seti bulunmamaktadır.

Yönetmen Yorgos Lanthimos'un filmi için yarattığı David karakterini Foucault'cu bir perspektiften ele aldığımızda modern bireyin '*shortsight*' ya da ileriye görememe sorunundan bahsedildiği görülür: modern birey, günümüz toplumunda iktidar tarafından her açıdan kuşatılmıştır ve kendi öznelliğine yönelik arayışları da ileriye görmekten yoksun olması yüzünden kaderini kontrol edememeye mahkûmdur. Bu bağlamda filmin sonunun ucu açık bitmesi izleyicilere etik özne olabilmeye dair önemli bir soru sordurtur: David, iktidar tarafından düşüncelerinin yönlendirildiğini fark edecek ve kendisini kör etmekten vaz mı geçecek, yoksa David'in olacakları görememe yoksunluğu yüzünden kendisini kör etme teşebbüsü körlük veya yaraya bağlı olarak ölümle mi sonuçlanacak? Yanıtın ancak izleyicinin de kendi içinde yaşadığı gerçeklikteki iktidarın öznelliği üzerindeki etkisini fark etmesiyle birlikte değişebilmesi mümkün hale gelebilecektir.

Kaynakça

Butler J. (2005) *İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler*, (Fatma Tütüncü, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2000). *Hakikat ve İktidar. Entellektüelin Siyasi İşlevi* (I. Ergüden, & F. Keskin, Çev. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2003). *İktidar ve Bilgi. İktidarın Gözü* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2005). *Özne ve İktidar*. (I. Ergüden, & O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2017a). *Cinselliğin Tarihi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2017b). *Deliliğin Tarihi*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Yayınevi.

Foucault, M. (2017c). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Yayınevi.

Foucault, M. (2018a). *Biyopolitika: İktidar ve Direniş*. (U. Özmakas, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2018b). *Kliniğin Doğuşu*. (İ. M. Uysal, Çev.) Ankara: Epos Yayınları.

Lanthimos, Y. (Yönetmen) & Dempsey, C., Guiney, E., Lanthimos, Y., Magiday, L. (Yapımcılar). (2015). *The Lobster* [Sinema Filmi]. İrlanda, Birleşik Krallık, Yunanistan, Fransa, Hollanda: Element Pictures, Scarlet Films, Faliero House Productions, Haut et Court, Lemming Film, Film4 Productions.

Keskin F. (1996). *Foucault'da Şiddet ve İktidar*, Şiddet, Cogito, ss. 6-7, 117-122, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

More, T. (2014). *Utopia*. (M. Urgan, V. Günyol, S. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi*. ss. 154-164. Ankara: İmge Yayınevi.

Tiyatro ve Sinema Uyarlamaları Bağlamında Zaman-Uzam ve İmgelerin Söyleşimi: Federico Garcia Lorca Örneği

Aslı Şahinkaya*

Özet

Bu çalışmanın düşünsel ikliminin uzlaşımına göre imge, soyut ya da somut bir varlığın zihindeki izdüşümü olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda yazılı bir metinle, görüntüsel bir imgenin ve 'gerçek hayat' imgelerinin zihindeki izdüşümü hangi noktalarda farklılaşır sorusu, bu çalışmanın ana eksenini oluşturmaktadır. Mihail Bakhtin, edebiyatın fiili gerçekle ilişkisinin zaman-uzamla kurulabileceğini söylemektedir. Tam da bu noktada bir yapıtın zaman-uzamı yani kronotopu, imgelerin birbirleriyle kurdukları merkezci ve merkezkaç ilişkiler bütünü çerçevesinde belirir. Bu çalışmada imgelerin birbirleriyle kurdukları diyalogun ortaya çıkardığı ilişki ağları üzerinden; yazımsal imgelerin, görüntüsel imgelere dönüşümünde, uyarlanmasında, imgelerarası söyleşim sürecinin izlediği patikaların izi sürülecektir. Bu bakış, uyarlama çalışmaları ve kuramını ve temel pratiklerini tartışmayı beraberinde getirmektedir. Bu çalışmada, edebi bir metinden uyarlanmış bir sinema metni üzerinden farklı ve yaratıcı bir uyarlama mümkün müdür, bu noktada imgeler, zaman-uzam bağlamında, birbirleriyle nasıl diyalog kurarlar ve nasıl birbirlerine dönüşürler soruları tartışılacaktır.

Sinema ve tiyatro senaryolarının yazılı olmasından dolayı ortaklaşan ancak gösterim biçimleri dolayısıyla "techne" bakımından birbirinden ayrılan görsel sanatlardır. Hem bir tiyatro oyunu hem de bir sinema filminin senaryoları yazımsal olarak üretilir, ancak uygulama aşamasında görsel imgelerle sözcükler imlenirler. Bu karmaşık metinlerarası ilişkinin, imgelerin söyleşim sürecini çok katmanlı hale getirmesi dolayısıyla bu çalışmada bir tiyatro metninin sinemaya uyarlanmasını incelemek ilginç bulunmuştur. İspanyol yazar ve şair Federico García Lorca'nın tragediyalarından biri olan Bernarda Alba'nın Evi adlı oyundan sinemaya uyarlanan iki film kuramsal eksende incelenecek ve imgelerin birbirleriyle kurduğu ilişkiler takip edilerek imgeler arası söyleşimin yaratıcı boyutları üzerine düşünceler üretilecektir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Tiyatro, Metinlerarasılık, Federico García Lorca

ORCID ID : 0000-0003-1287-4453
E-mail : asli.sahinkaya@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.516349

Geliş Tarihi - *Received*: 22.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 30.04.2019

Time-Space in the Context of Theater and Cinema Adaptations and Dialogism of the Images: The Case of Federico Garcia Lorca

Aslı Şahinkaya*

Abstract

According to the conception of the intellectual climate of this work, the image can be defined as the projection of an abstract or concrete entity in the mind. In this context, the question of where a projected image and bu real life 'imagery differs in mind in a written text constitutes the main axis of this study. Mihail Bakhtin says that the relation between literature and actual reality can be established with time-space. At this point, the time-space, the chronotopia of a work appears within the framework of the centripetal and centrifugal relations that images establish with each other. In this study, through the relationship networks revealed by the dialogue between images; In the transformation of the literary images into the imaginary images and their adaptation, the paths followed by the intersection process will be followed. This view brings about adaptation studies and discusses the theory and basic practices. In this study, a different and creative adaptation is possible through a film text adapted from a literary text, at which point the images will be discussed in the context of time-space, how they communicate with each other and how they are transformed into each other.

The visual arts which are shared by cinema and theater scenarios but separated from each other in terms of their technicalities due to their representations. The scripts of both a theater play and a film are produced as literary, but visual images and words are marked in the application phase. In this study, it was found interesting to examine the adaptation of a theater text to the cinema as this complex intertextual relationship rendered multi-layered images of images. Two films adapted from the play named House of Bernarda Alba, one of the tragedies of the Spanish writer and poet Federico García Lorca, will be examined in the theoretical axis and thoughts on the creative dimensions of the inter-image dialogue will be pursued by following the relations of images with each other.

Keywords: Cinema, Theater, Intertextuality, Federico Garcia Lorca

ORCID ID : 0000-0003-1287-4453
E-mail : asli.sahinkaya@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.516349

Recieved - *Geliş Tarihi:* 22.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi:* 30.04.2019

Giriş

İmge, farklı yaklaşımlara göre, çok farklı anlamlar kazanır. İmgenin nasıl tanımlandığı ise, aslında dünyanın epistemolojik olarak nasıl değerlendirildiğinin en temel belirleyicidir. Çünkü aslında insan düşüncesinin temel birimini imgeler oluşturur. Bu çalışmada imge kavramı, soyut ya da somut bir varlığın zihindeki izdüşümü olarak tanımlanmaktadır. Tabii imgenin, çok daha geniş kapsamlarda ele alınması gereken fenomenolojik bir mesele olduğunu hatırlatmak gerekir. Günlük hayatta, algıyı oluşturan, belirleyen şey imgenin ta kendisidir. İmge karşımıza her seferinde farklı formlarda çıkar, görsel, işitsel, yazınsal, dijital. Çağımız imgeleri birbirinden, dünyadan ve insan zihninden kopararak ele alınmasının mümkün olmadığı bir çağ olduğunu söylemek mümkündür.

Dil, söylem ve izlemenin (viewing) bir sentezi olan imgeler bütün medya biçimlerini bir araya getiriyor. İmgeler, pek çok ifadenin arasında yahtılmış birer ifade olmadıkları gibi, sadece nesne ya da gösterge de değiller elbette (...) Başka bir deyişle, imgeler uçsuz bucaksız ve birbirine bağlı imge-dünyaların hem atasıdır hem de sonucu (Burnett, 2012: 31).

Çeşitli medya kanallarıyla, ekranlarla, hareketli ya da durağan imgeler hayatımızın her yerindedir. Dolayısıyla imgeyi, düşünceyi ve iletişim araçlarını birbirinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Ancak şu ayrımı unutmamak gerekir, imge üretimi, enformasyon üretiminden farklı bir süreçtir. Yalnızca o değil ancak genellikle imgeleri sanat üretir. İmge üretimi, iletişimden çok başkadır. "Sanat eseri bir iletişim aracı değildir. Sanat eserinin iletişimle işi olmaz. Sanat eseri en ufak bir enformasyon kırıntısı bile içermez" (Deleuze, 2003:38).

Sinema ise aslında, yazının bize sunduğunun ötesinde daha karmaşık bir imgeler yelpazesi sunmaktadır. Sinema, birçok çeşitli imgenin bir araya gelerek iç içe geçtiği, birbirinin içinde eridiği, yer yer yok olup, yer yer yeniden doğduğu zaman-uzamlara imkân tanır. Bu nedenle sinemanın imgeleri üzerine düşünürken, göçebe imgelerden, birbirlerine dokunan, hayata, gerçeğe ve rüyalara dokunan imgelerden söz etmek mümkündür. Sinema, imgelerle beraber aslında zaman-uzamı da dönüştürür, sürekli yeniden var eder. İster insan zihninin ürettiği imgeler olsun ister sanatla, bilimle üretilmiş olsun; imgeler ve zaman-uzam arasında sıkı sıkıya bir ilişki vardır. Zaman-uzamın dönüşmesi ve her defasında yeni bir katmana taşınması da yaratıcı eylemin kendisidir. Deleuze İki Konferans'da Bresson'un filmleri için şöyle söylüyor: "Bir dizi küçük mekân kırıntısı, mekân parçacıkları... bağlantıları ise önceden belirlenmiş değil.(...) Ama Bresson her durumda, birbirleriyle bağlantısız küçük mekân parçacıklarından önceden belirlenmemiş mekân yaratan ilk sinemacıdır. Ve şunu söylemeliyim: Her yaratımın sınırında, ufkunda mutlaka mekân-zamanlar vardır" (Deleuze, 2003: 23).

İşte tüm bu bağlantılarla birlikte sinemada başka sanatlarda bir arada bütünsel olarak var olamayan bir şeyden söz edilebilir, hareketli imgelerle iş gören sinema, zihnin işleyişine en yakın sanat alanıdır. Bundan dolayı da zihnin imge ürettiği gibi imgeler üretmektedir. Henri Bergson'a göre, hepimiz şeyleri yalnızca imgeler biçiminde kavrarız ve zihnimiz bu biçimde işler (Bergson, 2015).

Bu imgelerin algılanması ise ancak hareketle, titreşimle mümkün olmaktadır. Deleuze'un

(2014) sözünü ettiği hareket imge kavramı aslında açık bir bütünün insan zihni tarafından algılanmasını sağlayan titreşimi ortaya koyan, hareket bloklarıdır. Değişimi sağlayan da bu hareketin kendisidir.

Demek ki benim bedenim de maddi dünyanın içinde diğer imgeler gibi hareket eden, hareketi alıp veren bir imgedir. (...) Nesnelere değiştirin, benim bedenimle ilişkilerini değiştirin: bu durumda benim algı merkezlerimin içsel hareketlerindeki her şey değişmiş olur. Ama aynı zamanda 'benim algım' içinde de her şey değişir. Demek ki, benim algım, bu moleküler hareketlerin bir fonksiyonudur, onlara bağlıdır (Bergson, 2015: 17-19).

İmgelerin hareketi, her defasında zaman-uzamın dönüşmesini sağlar denebilir. Bu da her imgenin kendi ilişkilerini daima yeniden kurduğu ve dönüştürdüğü bir zihin yapısını beraberinde getirmektedir. Sinema da gerçeğin zihindeki etkisini, zihindeki perdeye etkisine dönüştürmektedir. Yaşamı yaşayış biçiminin bir benzeri olarak sanat da aynısını yapmakta ve çevredeki imgeleri, zihnin süreçlerine katıp başkalaştırmakta, sonra da onlara yeniden form vererek ortaya koymaktadır. Sonra ortaya koyulan imgeler sistemi, başka zihinlerin işleyişine açılmakta ve metin her defasında yeniden var olmanın bir yolunu bulmaktadır. İmgenin bu yolculuğunun ne karmaşık bir ilişki olduğu ortadadır.

(...) söz konusu dünyayı, metni yaratan dünya olarak adlandırabiliriz.; zira tüm boyutları – metinde yansıtılan gerçeklik, metni yaratan yazarlar, metin icracıları (şayet mevcutsa) ve bir de, metni yeniden yaratan ve bu yolla metni yenileyen dinleyiciler ve okuyucular- metinde temsil edilen dünyanın yaratımına eşit ölçüde katılırlar (Bahtin, 2014: 307).

Bir metnin oluşumu, hangi türde olursa olsun benzer süreçlere tabiidir. Bir metin ortaya koymak; bu ister bir şarkı, ister bir resim, ister bir edebi metin olsun; göçebe imgeleri toplayarak, onlara yeni bir zaman-uzamlar kazandırmaktır denebilir. Bahtin'in metinlerarasılığı tam da bu noktada şöyle yorumlanabilir; her üretim, farklı imgelerden devşirilmiş bir, bir araya getirilmiştir. Bu süreçteki etkin elemanların hepsine göre- oyuncu, yazar, yönetmen, ressam, izleyici, dinleyici, besteci, senarist vs. dönüşebilen bir zaman-uzam kavramı olduğunu da hatırlatmak gerekir. Bu çalışmada da aslında ele alınan mesele, imgenin türler arasındaki yolculuğu yani imgelerin birbirine uyarlanmasıdır.

Uyarlama ile ilgili sayısız miktarda kuramsal çalışma bulmak olasıdır. Sinema kuramcıları, edebiyat kuramcıları, dilbilimciler, tiyatro kuramcıları geçmişten günümüze uyarlamalar ile ilgili çalışmaktadırlar. Literatürün geneli incelendiğinde, bütün uyarlama yaklaşımları mutlaka bir sanat alanını, diğerine karşı hiyerarşik olarak üstün bir noktada ele aldıkları görülmüştür. Ortak bir uzlaşma ile, kaynak metin¹ ya da ilk metin adını verdikleri metin, her zaman uyarlama metnin değer ve nitelik bakımından üstünde kabul edilmiştir. Bu da aslında bir diğer mecradaki yaratıcılığın görmezden gelinmesi, diğer mecranın "techne" sine yönelik küçümseyici bir bakışın ürünüdür denebilir.

Bu çalışmanın sorunsalını uyarlamanın yaratıcı bir edim olduğu ve imgelerin yer değiştirdiği her mecrada yeni edimler kazandığı fikri oluşturmaktadır. Bu araştırmanın sorunsalını ortaya koyma sürecinde merak konusu olan ilk soru, niçin hala uyarlama yapılıyor ve niçin hala izleniyor sorusudur. Çünkü aslında bütün imgeler birbiriyle ilişki içinde var

¹ Kaynak metin ifadesi, bu çalışmada ele alınan yaklaşımla doku bakımından uyumlu değildir. Çünkü hiçbir metnin, dolaşım halinde olan imgenin kaynağı olamayacağı düşünülmektedir. Ancak uyarlanan metinde anılan metin referans kabul edildiği için, metin boyunca sözcük kullanılmış olup uyumsuzluk konusundaki farkındalığın belirtilmesi adına italik yazılması tercih edilmiştir.

olmakta ve bir uyarılma çalışması, imgeyi bağlamından söküp alarak onu yeni bir formda, yeni bir bağlamın zaman-uzamına taşımaktadır. Bu da yeni bakış açıları, yeni zaman-uzamların keşfi ve yeni düzeyler, yeni dünyalar demektir.

Ancak imgenin hiçbir zaman tümüyle daha önceki bağlantılarını kaybetmediğini, içinde bulunduğu tüm zaman-uzamları üstünde taşıdığını da hatırlamak gerekmektedir. Hem yeni metinde hem de kaynak metinde zaten hep akış halinde olan bir anlam dizgesinden söz etmek mümkündür. İmge bunu içinde taşır ve her bağlamda yeniden başkalaşarak anlamı sürdürür. Tam da bu bağlamda insanlığın ortaya koyduğu tüm metinler hem doğayla hem de önceki ortaya konmuş metinlerle metinlerarası bir ilişki içindedir. Ancak bu durumda hala bir şeyleri yeni kılan, edimsel olarak formda var olan farklı kanallar, yeni yolların bir araya getirilme imkânıdır. Yaratıcılığın kaynağı, imgenin bu zaman-uzam içindeki dolanımı, yer değiştirmesi, göçü, mücadelesi, kendini var etme çabasıdır.

İmge dolaşımında olduğu süre boyunca çevresiyle ilişkisinde sürekli bir mücadele halindedir. Metnin dünyası, dış dünya ile ilişkilidir ancak tamamen onunla aynı değildir; metin, gerçek dünyanın yalnızca bir temsili değil, aynı zamanda onun anlamlarını ve katmanlarını çoğaltan, yeni bir bakış açısıdır. Bu süreçte bu yaratıcı katmanları ortaya koyan, her defasında imgeleri başkalaştırıran da okurun ta kendisidir. Burada okur, yazar, metin ve imgelerin doğal dünyası arasında sürekli gerçekleşen bir mübadele sürecinden bahsetmek mümkündür (Bahtin, 2014).

Tüm yaklaşımlarla beraber tragedya ele alındığında, mesele daha da ilginçleşmektedir. Tragedya, bir tür olarak, Aristoteles'in yaptığı ilk ve klasik tanımından da hareketle; biçimsel anlamda düzenli kurallar çerçevesinde inşa edilmiş, soylu karakterlerin kendi yazgılarıyla girdikleri mücadele sonucu yıkıma uğradıkları, evrensel değerlerin ve erdemin ışığında kurulmuş, izleyicinin/okuyucunun acıma duygusunu sağaltmak için ortaya konan şiirler olarak tanımlanabilirler (Aristoteles, 2014). Bu bağlamda klasik dönemden Shakespeare (Kimi eserleri), Sophokles, Euripides gibi yazarların eserleri trajik eserler olarak nitelendirilebilir. Tragedyaların genellikle sahnelenmek üzere yazılmış olmaları öngörülür. Ancak her ne kadar bir tragedyaı tragedya yapan temel niteliklerden biri sahnelenmesi olsa da, bunun aksi durumlar da söz konusu olabilir.

Gösteriye gelince, işin çekici yanını oluştursa da aslında yabancıdır bu sanata; şiir sanatı için en az gerekli olanıdır. Tragedya, etkisini yarışmasız, oyuncusuz da gösterebilir. Ve gösterinin düzenlenmesi, ozanın sanatından çok, dekorcunun sanatını ilgilendirir (Aristoteles, 2014: 32).

Sahnelense de sahnelenmese de tragedya, içerik ve biçim açısından keskin sınırları olan yazınsal metinlerdir. Peki Federico García Lorca'nın metinleri, çoğunlukla biçimsel olarak tragedyanın formuna uymadığı halde nasıl tragedya olarak kabul edilebilir? Çağdaş tragedya adı verilen bu tragedya biçimi, adı üstünde çağcıl metinlerle beraber var olan ve çağımıza seslenen metinlerdir.

Böyle de olsa modern tragedyanın belli başlı bir iki özelliğine değinmek gerekir. Çağlar değiştiğçe, insanın evrendeki yeri üzerine olan düşüncelerinde de değişiklikler olmuştur. Modern tragedyanın kahramanları artık krallar, prensler ve tiranlar değildir. Modern tragedya kahramanları yaşamımız içinde pek göze çarpmayan olağan insanlardır (Nutku, 2001: 55).

Lorca'nın çağdaş tragedya olarak nitelendirilen yapıtlarında da -Yerma, Bernarda Alba'nın Evi, Kanlı Düğün- karakter günlük hayatın içinden, sıradan insanlardır. Bu metinler, hangi çağda olurlarsa olsunlar yazgılarına, toplumun yozlaşmış ahlak kurallarına karşı gelen ve sonuçta özgürlüklerinin bedelini ölümle veya daha farklı yıkımlarla ödeyen ve yaşamı çelişkilerle dolu çağdaş insanı konu edinir.

Tragedya seyreden kişi hem bir izlenimler kargaşası altında ezildiğini hisseder, hem yaşam hakkında derinliğine düşünmenin ve bilgilenmenin gururunu tadar. Özünde trajik olan, insanın her şeyden önce çelişkili bir dünyada yaşamak ve eylemek zorunda olması ise, kimi modern oyunlarda da trajik olandan söz edebilmeliyiz (Şener, 2016: 105).

Bu noktada biçimsel olarak başkalaşmasına rağmen tümüyle değişmeyen bir insan yazgısından söz etmek mümkündür. Bu nedenle çalışma konusu olarak çağdaş tragedya metinlerini incelemek ilginç bulunmuştur. İnsanın değişmeyen trajedisi, metinlerarası biçimde çağın içinde yerini almaktadır. Bütün tragedyalar insanın trajedisinden yola çıkar ancak hepsi farklı tatlar sunar, farklı yollar kullanırlar. Bu da tragedyanın her çağda yazılması, okunması ve uyarlanmasının temel nedeni olarak ortaya atılabilir.

Bu çalışmada her ikisi de yazınsal bir metinden uyarlanan sinema ve tiyatro sanatlarının birlikte ele alınması, "techne"leri bakımından yeni imgeler ortaya koyma imkânlarını ve üretim süreçlerinin kendilerine özgü ara yüzlere göre nasıl dönüştüğünü görebilmek dolayısıyla ilginç bulunmuştur. Bir tiyatro oyunun sahnelenmesi de tıpkı bir sinema filmi gibi yazınsal bir metnin uyarlanmasıyla gerçekleşir. Uyarlama çalışmalarında genellikle dışarıda bırakılan unsur da budur, öyküsü bir edebi metne dayanmasa dahi, her filmin bir senaryo metni vardır. Metinlerarasılık ilişkisine bir yenisi daha eklendiğinde, uyarlama sürecinin çok katmanlılığı da belirginleşmeye başlamaktadır. Özünde her yeni metnin bir içkinlik düzlemi (Deleuze, 2014); kendine özgü bir kronotopu, yani zaman-uzamı (Bahtin, 2014) vardır.

Öte yandan, Lorca'nın hem bir tiyatro yazarı hem de tiyatro kuramcısı olması, bu çalışmadaki tiyatro/yazı ara yüzünü destekler niteliktedir. Lorca'nın (2014) duende kavramı, bu çalışmanın kuramsal çerçevesini, içkinlik düzlemi ve yaratıcılık bağlamında desteklemekte ve çalışmanın konusuna da ilham sağlamaktadır.

Bu çalışmanın amacı, tam da sözü edilen imge, zaman-uzam ve uyarlama yaklaşımlarıyla, her defasında daha yaratıcı, teknolojinin olanaklarının daha özgün kullanımıyla; binlerce yıldır insanın değişmeyen trajedisine bile farklı ve yaratıcı kılan bir bakışla yaklaşılabilirliğini; özetle, daha yaratıcı uyarlamaların imkânını ortaya koymaktır. Uyarlama kavramına çok boyutlu bir bakış yönelterek, farklı metinler arasındaki imgesel geçişin bu bağlamda yaratıma olan etkisi tartışılacaktır.

Lorca'nın tragedyalarından, Bernarda Alba'nın Evi adlı oyundan uyarlanan La Casa de Bernarda Alba (Bernarda Alba'nın Evi, Mario Camus, 1987) ve The House of Bernarda Alba (Bernarda Alba'nın Evi, Stuart Bruge, Núria Espert, 1991) incelenmek üzere seçilmiş filmlerdir. Sınırları yukarıda çizilen çerçeveye ve ana eksene dayanılarak bu iki film incelenirken; imgelerin dönüşümünün izleri sürülecek ve sinemanın olanaklarının kullanımı bakımından

imgelerin yaratıcı dönüşümünün çok katmanlı yolculuğu ele alınacaktır.

İmgenin Yolculuğu Olarak Uyarlama

Her metnin imgeleri vardır; “techne” si her ne olursa olsun bütün sanat yapıtları imgelerle inşa edilir. O imgelerin arasında kurdukları ilişki, dizilimleri, bir araya gelişleri ise o sanatın dili olarak nitelendirilebilir. Bu imgelerin metnin içinde birbirleriyle kurdukları bağlantılar, buldukları yer ise o metnin kronotopudur. “Edebi imgelerin herhangi biri veya hepsi zaman-uzamsaldır. Bir imge deposu olarak dil de esasen zaman uzamsaldır” (Bahtin, 2014: 304)

İmge, sürekli bir akış halindedir. İnşacı bir paradigmayla yaklaşmak gerekirse; insanların zihinlerinde var olan imgeler, insanın gerçek dünya denilen o alanı kavrayışıdır. Bir metin ortaya konulurken yazarın imgelemi ve kavrayışı, metnin alanlarına sızar, yazarın metnini işgal eder. Çünkü imgelem, yazarın metnini ortaya koyduğu ana malzemedir. İmgenin akışı metni de aşar ve okuyucunun imgelemine akar. “İmge, bu katedilen yolun kendisidir, oluş olmuştur” (Deleuze ve Guattari, 2000: 32) Sürekli oluş halinde olan bu imgeler sistemini Bergson’un evren algısından söz ettiği şu ifadeleriyle düşünmek ilham vericidir:

İşte, “benim evren algım” dediğim ve ayrıcalıklı belli bir imgenin- bedenimin- hafifçe değişimleriyle tepeden tırnağa altüst olan bir imgeler sistemi! Bu ayrıcalıklı imge merkezde bulunur; tüm diğerleri kendilerine onu örnek alırlar; sanki bir kaleydoskopu çevirmiş gibi, her bir hareketleriyle her şey değişir. Diğer yandan, işte, yine aynı imgeler; ama bu kez kendiyile ilişkilidir; birbirini kuşkusuz etkilerler, ama sonuç daima nedenle orantılıdır: Benim evren dediğim işte budur! (Bergson, 2015: 21).

Bu oluş halindeki imgeler sistemini kuran yazardır ancak yazar bir araya getirdiği imgeleri kendisi yaratmaz. İmgeler zaten kültürle, dille, ideolojilerle, inançlarla yüklüdür; imge mutlaka başka bir yerden yazar tarafından koparılıp alınmış ve yeni bir zaman-uzamda yerli yurtlu hale getirilmiştir, ta ki bir kere daha yersizyurtsuzlaşana kadar (Deleuze ve Guattari, 2000).

Öte yandan Bahtin bu durumu şöyle ifade eder:

Dilde katmanlaşmaya yol açan tüm güçlerin etkinliklerinin bir sonucu olarak, hiçbir nötr sözcük ve biçim yoktur: “Hiç kimseye” ait olmayan sözcük ve biçimler yani; dil tamamen ele geçirilmiş amaçlar ve vurgularla doldurulmuştur. (...) her sözcük, toplumsal olarak yüklü hayatını sürdürmekte olduğu bağlamın ve bağlamın tadını alır; tüm sözcükler ve biçimler amaçlarla doludur (Bahtin, 2014: 69).

Bu nedenle öncelikli olarak imgenin, gerçek hayat da denilen dış dünya ile yazarın zihninden aldığı hareketlilikle dönüşümü söz konusudur. Sonrasında imgelerin birbirleriyle metin içindeki hareketliliği, anlamı devamlı olarak dönüştürür ve başkalaştırır. Sonuçta her metin bir izleyiciyle, okuyucuyla tamamlanır ya da canlı yaşan bir şey haline gelir. Okuyucunun zihnindeki imgeler sisteminden süzülen imgeler sistemi. Son derece karmaşık ancak, yaratıcı bir süreç olduğu söylenebilir. Bir de bu sürece, o metni okuyup sonrasında onu farklı bir alana uyarlamaya çalışan bir göz daha eklendiğinde, imgenin yolculuğunun dolambaçlı yollarını

izlemenin güçleştiğini söylemek mümkündür. Tam da bu nedenle, uyarılmanın sanıldığı gibi kaynak metinden hikâyenin aşırılıp, farklı bir mecraya, aktarılması kadar basit bir süreç olmadığı söylenebilmektedir.

Uyarılma, her ne biçimde olursa olsun, imgeyi üretildiği mecradan bir diğerine taşımak değildir. Uyarılmayı yapan kişi, kaynak metinden imgeleri alıp yeni bir dil formuna sokmaktan fazlasını yapar. Uyarılmayı yalnızca kaynak metne tam sadakat gösterilen bir faaliyet olarak ele alan bakış, uyarılmayı yapanın yaratıcılığını ve imgenin uyarıldığı yeni mecranın kendine özgü olanaklarını göz ardı etmektedir. Uyarılmaya olan bu katı yaklaşım, hala edebiyat, sinema ve tiyatro alanlarında varlığını sürdürmektedir. Peki uyarılmaların hala yeni anlamlandırma süreçlerine açık olmasını sağlayan nedir? Aynı soru beraberinde uyarılmaların neden hala tercih edildiğini getirmektedir. Eğer uyarılma kaynak metne tam sadakat göstererek oradaki referansları olduğu gibi diğer mecraya aktarmak olsaydı bu, eylemin örneğin sinemada yönetmenin yalnızca bir pratisyen olmasını ve ürettiği yeni metnin diğerinin bir taklidi olmasını gerektirirdi.

Öte yandan bu türlü yaklaşımlarla üretilmiş uyarılma metinlerin olduğunu da belirtmek gerekmektedir. Bu türlü yaklaşım, tıpkı gelenekçi uyarılma kuramlarında olduğu gibi, uyarılmayı bir metinden diğerine yapılan bir aktarım gibi nitelendirmektedirler. Bu dolayısıyla sadakat tartışmaları kendini göstermeye başlar. Sinema özelinde yoğunlaşırsak, yönetmenin tek amacı, yazınsal metni olduğu gibi perdeye aktarmakmış ön kabulüyle, yönetmenin verdiği her türlü katkı ve değişiklik, edebi metne bir ihanet gibi değerlendirilebilmektedir. Ancak fiziksel nedenlerle bile, gerçeklikteki bir olayı bir metne ya da benzer bir biçimde bir metni farklı bir mecraya olduğu gibi aktarmak olanaksızdır.

Kendimle, benim kendi "Ben"imle öykülerimin öznesi olan "Ben" arasında özdeşlik kurmak, tıpkı kendimi kendi saçımдан tutup kaldırmak denli imkânsız olacaktır. Temsil edilen dünya, ne denli gerçekçi ve aslına sadık olursa olsun, asla temsil ettiği gerçek dünyayla, edebi yapıtın yazarı ve yaratıcının bulunduğu gerçek dünyayla, zaman-uzamsal olarak özdeş olamaz (Bahtin, 2014: 310).

Metinlerarasılık, Zaman-Uzam ve İmgelerin Söyleşimi

Metinlerarasılık (intertextuality) kavramı, öncelikle dilbilim, biçembilim alanlarında doğmuş ve yazınsal metinler üzerinden farklı kuramcılar tarafından farklı şekillerde adlandırılarak incelenmiştir. Kimi kuramcılar konuyu yapısalcı bir bakış açısıyla ele alırken kimileri post-yapısalcı alana taşımışlar ve metinlerarasılığı metinlerden koparıp hayatın içine yerleştirmişlerdir. Ne biçimde bakılmış olursa olsun, metinlerarasılık, bir sözcüğün, bir imgenin her zaman daha önceki bağlamları üstünde taşıyarak başka alanlara taşındığını savunur; yani kısaca ifade etmek gerekirse, hiçbir şey ilk defa söylenmemiştir.

Sonuçta, La Bruyere'in belirttiği gibi, "Her şey söylenmiştir" İlk metinden geriye bir kopya kalmıştır. İlk kez kağıt üzerine yazılan şeyler sonradan silinmeye çalışılmışsa da yine de geriye ilk yazıdan izler kalmıştır. Palempsest kuramına göre yeni icat edilen şey aslında yalnızca daha önce söylenilişine dayanır, onun yinelenmesinden başka bir şey değildir. Yazmak yeniden-yazmak ve başka yapıtları okumaktır. Yazın, bir palempsest'tir (Aktulum, 2000: 21)

Kubilay Aktulum'un yukarıdaki alıntıda söz ettiği Palempsest ya da Palimpsest² olarak bilinen kavram ait metinlerarasılığı ifade eden bir kavramdır. Aslında palimpsest eski çağlarda metinlerin yazıldığı parşömenlerin bir türüne verilen addır. Fakat Genette, kavramı metaforik biçimde ele almış ve daha önce yazılmış yazıların silinip üzerine yeniden yazılması dolayısıyla palimpsesti imgenin yolculuğunu somutlaştırmak için kullanmıştır. Burada metinlerarasılığı ifade etmek için kullanılan palimpsest, eski bir imgenin yeni bir imgeye katılması olarak tanımlanmaktadır. Yeni bir metin, imgelerini o düzleme taşıdığı anda, eskiler tümüyle yok olmaz; yeni, eskiye katılır ve bambaşka bir anlam ve form kazanır (Aktulum, 2000).

İmgelerin, her zaman geçmişteki kullanımlarını özlerinde taşıdıklarını anlatmak adına çok iyi bir örnek olduğunu söylemek mümkündür. Gerçekten de dünyada var olan her şey, bir diğerinin etkisiyle, titreşimiyle, hareketiyle var olur ve var olan her şey bir diğerinin izini taşır. Öte yandan kavramla ilişkili iki temel isimden söz etmek mümkündür: Julia Kristeva ve Mihail Bahtin.

İki düşünürün yaklaşımı da birbiriyle benzeşmektedir. Zaten Aktulum'a göre (2000), Kristeva, Bahtin'in fikirlerini alarak Fransız düşün dünyasına uyarlamış ve Avrupa'ya yayılmasını sağlamıştır. Kristeva metinlerarasılığı tanımlamak için mozaik metaforunu kullanmıştır. Ona göre, metin gösterenleri bir araya getiren bir düzlemdir, sonra o gösterenler farklı bağlamlara girerek yeni anlamlar kazanırlar. Aktulum'un (2000) Kristeva'dan aktardığı gibi: "Her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür".

Mozaik benzetmesinin de tıpkı palimpsest gibi, metinlerarasılık kavramını açıklamada ve anlamlandırmada son derece yerinde olduğu söylenebilir. Her metin farklı imgelerin, farklı dizilimlerle bir araya gelmesiyle oluşur. Zaman-uzam, imgelerin bir araya gelip kendilerine yer buldukları düzlemdir, metnin kendisi zaman-uzamdır. Ancak bu mozaik parçaları katı ve durağan değildir; imgeler bu mozaik parçalarına benzetilecek olursa, onların daima hareket halinde ve dönüşen bir ekseninde oldukları söylenebilir. Çünkü her imge arasında, diyalojik yani söyleşimsel bir ilişki söz konusudur (Bahtin, 2014). Her imge canlıdır, bu nedenle devamlı olarak akışta ve hem ortamla hem diğer imgelerle ilişki içindedir.

Öte yandan metinlerarasılığı çok daha ileri bir boyuta taşıyarak; yazarın zihnindeki imgeleri oluşturan tüm diğer metinlerin, ürettiği metinde tınladığını söylemek de mümkündür. Bir yönetmenin filminde, hayatı boyunca izlediği tüm filmlerin etkisi vardır; çünkü, yönetmenin imgelemeni inşa etmede ana bir rol oynamaktadırlar.

Aslında tüm bu kuramların çerçevesinde bakıldığında uyarılama, sadece referans alınan metnin belirtilmesi ve onun kimi özellikleri korunarak, yer yer onun biçimine öykünerek veya ondan yola çıkıp onu dönüştürerek yapılır. Uyarılama çalışmalarıyla ilgili en temel problemlerden biri de taklit ya da intihal meselesidir. Eğer bir yönetmen, esin kaynağı olan filmi belirtmez ve bu film eleştirmenler, okurlar tarafından bir başka metne benzetilirse; o zaman çalıntı olduğuna dair fikirlerin ortaya atılması olasıdır. Ancak burada sorulması gereken temel soru şudur aslında; bir uyarılama çalışmasında kaynak metinle, yeni metin arasındaki benzeşim ne ölçüde olabilir? Metinlerarasılık nerede biter, uyarılama nerede başlar; intihalin bu meseledeki yeri nedir?

Uyarılama yapısal anlamda düşünüldüğünde birçok farklı biçimde yapılabilmektedir.

2 Palimpsest, yazın alanında ilk kez Gerard Genette tarafından "Palimpsestes, la litterature au seconde degre" başlıklı metninde, metinlerarasılık bağlamında kullanılmıştır.

Bir metindeki olay örgüsü, görsel imgelerle yeni bir metin haline getirilip, sinema perdesine uyarlanabilir. Bir başka durum, biçimsel olarak birtakım nitelikleri benzeterek yeni bir yapıt ortaya konabilir. Bu durumda kaynak metindeki zaman-uzamın kullanımının, sinemanın tekniklerinin kullanımıyla yeni metin ortaya konabilir. Bu durumlardan her ikisinin söz konusu olduğu örnekler de birazcık araştırmayla bulunabilir. Ancak şu kesindir ki, edebi bir metinden görsel sanatlara uyarlanan hiçbir metin aynı kalamaz, mutlaka başkalaşım söz konusudur. Aktulum (2000), yine Genette'in kuramına gönderme yaparak, hiçbir metnin doğrudan taklit edilemeyeceğini ifade etmiştir. Ona göre ancak bir metne ait olan biçimler başka bir metinde kullanılabilir.

Tam bir benzeşimin kiplik düzeyinde de dönüşen metinlerde söz konusu olmadığı bir ortamda, metne sadakat denen meselenin ne derece mümkün olduğu da tartışılması gereken bir meseledir. Edebi metinden sinemaya uyarlanan bir metin neden metne sadık kalmalıdır ve zaten ne kadar kalabilir? Metne sadık kalırken, kendi "techne"sine sahip olan sinemaya sadakatsizlik yapmış olmaz mı? Kanımca, yeni bir şey söylemeyecekse, bir metni ortaya koymanın pek de bir anlamı yoktur; aynısı uyarlama için de geçerlidir. Kaynak metinden daha farklı söylemenin yollarını aramak, işte budur yaratıcı üretim.

Özel olarak ilgi duyduğum soru şu: Bir sinemacıyı, sözgelimi bir romanı sinemaya uyarlamaya gerçekten niyetlendiren nedir? Besbelli ki, böyle bir girişim, sinemaya özgü fikirlerin ancak romanın roman fikri olarak sunduğu fikirlerle titreşime girmesinden kaynaklanır. Ve bu noktada, çok büyük karşılaşmaların sıklıkla gerçekleştiği görülür. Burada, açıkça vasatın altında olan bir romanı uyarlamaya çaba gösteren bir sinemacının durumundan bahsetmiyorum. Bir sinemacı zayıf bir romanı uyarlama ihtiyacı duyabilir, bu da ortaya çıkacak filmin çok iyi olmasını engellemeyecektir (Deleuze, 2003:26).

Şüphesiz bu süreci ortaya koyan sac ayağından biri de okur/izleyicidir. Yazınsal bir metinden, sinemaya uyarlanma iddiası taşıyan bir metinde imgenin uğrak noktası olan birçok metin ve zaman-uzam söz konusudur. Okurun etkinlik düzeyi, metne katılması ve kendi birikimleri; metnin imgelerini alımlayıp dönüştürmesinde son derece etkindir.

Tiyatrodan Sinemaya İmgenin İzini Sürmek

Lorca, Bernarda Alba'nın Evi'ni kendi zihinsel süreçleri, içinde bulunduğu toplum, kültür ve bireysel olarak sahip olduğu imgelem ile ortaya koymuştur. Bernarda Alba'nın Evi, yazıldığı günden bu yana belki sayısızca kez tiyatro sahnesine uyarlanmıştır. Bir tiyatro oyununun uyarlanmasında kimler etkindir? Yalnızca yönetmen değil, oyuncu, dekorcu, sesçi, ışıkçı ve diğer yapımcı elemanları. Hepsi eşit düzeyde bu süreçte etkindir. Çünkü yeni bir zaman-uzam yaratımında her bir unsur için etkin olarak çalışırlar. Oyun senaryosunu kimin düzenlediği, hangi bölümleri çıkarıp, hangi noktaları öne çıkardığı; yönetmenin ana tema olarak neyi vurgulamak istediği; oyuncunun karakteri nasıl yorumladığı ve onun niteliklerini sahneye nasıl taşıdığı; dekorcunun atmosferi nasıl imgelediği; ışıkçının hangi noktalara vurgu yapmak istediği ve izleyicinin imgelem dünyasını nitelikleri, ne düzeyde metne katıldığı ve onu dönüştürdüğü gibi. Görüldüğü gibi son derece kritik birçok unsurun bir araya gelmesiyle aynı metinden sayısız olasılıkta oyun sahnelenebilir. Öte yandan, Bernarda Alba'nın Evi bir kere sahneye uyarlandıktan sonra, o oyunu izlemiş olan bir başka yönetmenin, onu izlememiş gibi davranması mümkün değildir, bir kere sahnelenen oyunun imgeleri onun zihnine

açılmıştır. O yönetmenin ortaya koyacağı uyarılama, önceki metnin imgelem dünyasından izler taşımaktadır. Ve sırasıyla sahnelenecek tüm oyunlar benzer bir sürecin içinde olacaklardır.

Aynı metni sinemaya uyarlamak isteyen bir ekipte de tıpkı oyunun sahnelenmesindeki eşit etki gibi bir yapım süreci söz konusudur. Senaristin Bernarda Alba'nın Evi'ni nasıl senaryolaştırdığı, yönetmenin nasıl görselleştirdiği ve benzeri bütün süreçler zaman-uzamın oluşumunda etkin rol oynarlar. Tam da bu nedenle her yeni yapım yepyeni ve bambaşkadır. Aynı zamanda sinematografinin kendine ait yöntemleri, ara yüzleri ve tekniği dolayısıyla da ortaya çıkan metin bambaşka bir şeydir.

Mesela romanda mükemmel olan bazı fikirler, sinemada da mükemmel fikirler olabilirler. Ama kesin olarak havaları birbirinden farklıdır. Diğer taraftan, sinemada sadece sinematografik olan fikirler vardır. Sinemada, romanda da değer bulmuş fikirler söz konusu olsa bile, bu fikirlerin daha şimdiden sinematografik sürece adanmış olduklarını, ona ait olduklarını söyleyeceğiz (Deleuze, 2003: 25).

Ancak yine belirtmek gerekir ki, tam sadakat kavrayışıyla, sinemanın olanaklarından feragat etme pahasına kaynak metne bağlılık gösteren yapıtlar bu yeni yaratım niteliğinin dışında yer almaktadır. Sinemanın ilk yıllarındaki örneklerle bakıldığında, doğrudan kayda alınan tiyatro oyunlarını hatırlamakta bu noktada yarar vardır.

Teknik anlamda o tarz bir sinema metni de kesinlikle yazınsal metinden kiplik bakımından farklıdır ancak yaratıcı sinematografik kullanım söz konusu olmadığı sürece, yaratıcı ve özgün bir metin sayılamaz.

Bernarda Alba'nın Evi'nden uyarlanan diğer filmleri izlemiş olan yönetmense artık onların imgelemiyse kendi imgelemiyse kaynaştırmıştır. Kendi ortaya koyacağı yapıtı da ona benzer ya da taban tabana zıt ürettiğinde bile onun etkisinde olduğunu söylemek mümkündür. Aynı biçimde, Bernarda Alba'nın Evi'nin hem oyununu hem de filmini izlemiş olan izleyici de izlediği metinlere bir öncekinin etkisiyle yaklaşacaktır. Bu mesele sıklıkla edebi metni okuyup, sonra ondan uyarılama filmi izleyen izleyici için gözlemlenebilir bir durumdur. Sürekli yazınsal metinle ve onunla ilişkiye giren kendi imgelemiyse filmi kıyaslaması kaçınılmazdır.

Görüldüğü üzere imge çok farklı yollardan geçip çok farklı uğrak noktalarda bulunmaktadır. Ayrıca sürecin karmaşıklığı, bu noktada imgenin bu yolculuğunun köktenci bir biçimde ilk yapıta dayandırılmasını da imkânsız kılmaktadır. Deleuze ve Guattari, Kafka'nın metinleri üzerinden imgelerin kurduğu ilişkiyi bir ağ gibi, bir köksap, bir yuva gibi tanımlamaktadırlar (Deleuze ve Guattari, 2000).

İşte izleyici tam da bu noktada, imgenin izini sürer. İlk imgeyi aramaksızın, onun dolambaçlı yollarını, küçük kanallarını, patikalarını dolandır, ulaşmak ister, arar. İşte metni çok katmanlı yapan, yaratıcı yapan, derinlikli yapan, özgün ve ilgi çekici yapan budur. Tüm bunlara bakarak uyarılamanın, yeniden yapmanın kesinlikle yaratıcı bir süreç olarak ele alınabileceği söylenebilir. Aynı metinden sınırsız sayıda anlam çıkarılabildiği gibi, sınırsız sayıda uyarılama metin, sınırsız sayıda imge ve zaman-uzam üretilebilir.

Göçebe İmgeler, İçkinlik Düzlemi ve Duende

Deleuze ve Guattari (2001), içkinlik düzlemini ortaya koyarken, felsefe bağlamında, kavramların bir araya gelerek algılandığı ve kavrandığı bir düzlemden söz etmektedirler. Kavramlar ve düzlemler özdeş değildir ancak birbirlerini tamamlamakta ve var etmektedirler.

Düzlem aslında kavramların bir araya gelerek oluşturdukları bir alandır. “İçkinlik düzlemi düşünülmüş ya da düşünülebilir bir kavram değil, ama düşüncenin imgesidir; düşünmenin, düşünceyi kullanmanın, düşünce içinde yol almanın ne anlama geldiğine ilişkin olarak düşüncenin kendine verdiği bir imge...” (Deleuze ve Guattari, 2001:40) Bu bağlamda kavramın yerine imge koyulabilir; o halde düzlem, imgelerin bir araya gelerek ortaya koyduğu metnin kendisidir ve her metne içkin bir biçimde oluşur.

İmge, bir göçebedir. Metinlerden metinlere kendine yeni mekânlar bulur, ancak yeri her zaman kaygan ve muğlaktır. Yukarıdaki bölümlerde uzun uzun tartışıldığı üzere, her türlü yapıtı oluşturan, onun bütünlüğünü sağlayan imgelerdir. İzlemeyi/okumayı ve üretmeyi yaratıcı ve dönüştürücü kılan ise bu imgelerin kendi arasındaki hareketin izinin sürülmesidir. Kimi yapıtlarda bir araya gelip yapıtın katmanlarını ortaya koymaları, onların geçici zaman-uzamları olarak okunabilir.

Göçebe için, tersine, toprakla olan ilişki yersizyurdsuzluktan geçer, öyle ki, onun yeniden yeriniyurdunu bulması bile yersizyurdsuzluğu üzerinde yapılmaktadır. Burada toprağın kendisi yersizyurdsuzlaşır, öyle ki, göçebe orada toprağını bulur. Toprak toprak olmaktan çıkar ve sadece bir dayanak, basit bir yer haline girer (Deleuze ve Guattari, 1990: 83).

Deleuze’ün içkinlik düzlemi adını verdiği, göçebe imgenin geçici olarak yerliyurtlu hale geldiği alan, her metnin kendine özgü olarak sahip olduğu alandır. Her metnin kendine özgü bir içkinlik düzlemi vardır. Ancak bu tıpkı Aristoteles’ten bu yana gelen gücül ve edimsel ayırımına Bergson’un getirdiği farklı yaklaşımla daha iyi açıklanabilir. Aristoteles’te gücül ve edimsel arasındaki ayırım tohum ve bitki ilişkisine benzerken; Bergson’da çok daha beklenmedik, şaşırtıcı ve rastlantısal bir edimsellik söz konusudur. Bu da virtüelliktir. Bir toprağın, heykel olmasındaki rastlantısallık ve çeşitli olasılıklar virtüeldir (Deleuze, 2010).

Tüm bunlara dayanarak uyarılma meselesine bakıldığında, her farklı bakışın ve yaklaşımın farklı bir içkinlik düzlemi olan metin ortaya koyacağı açıktır. Ancak bu içkinlik düzleminin başkalığı ve biricikliği bütün durumlar için geçerli değildir. Kimi uyarlamaların tohum, domates ilişkisi içinde olduğunu söylemek mümkündür. Deleuze göçebe imgenin geçici yuvasının içkinlik düzlemi olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir:

Bütün imgelerin bu sonsuz kümesi bir tür içkinlik düzlemi oluşturur. İmge bu düzlemde, kendinde varolur. İmgenin bu kendindeliği maddedir: İmgenin ardına gizlenmiş bir şey değildir, tam tersine imge ve hareketin mutlak özdeşliğidir. İmge ve hareketin özdeşliği doğrudan doğruya bizi hareket-imge ve maddenin özdeşliği sonucuna götürür (Deleuze, 2014: 85).

İşte bu nokta Deleuze ve Bahtin’in kavramlarının uzlaştığı ve çoğaldığı bir noktayı işaret ediyor denebilir. Bahtin’in her metnin kendine özgü biricik olduğunu söylediği zaman-uzamı ile Deleuze’ün içkinlik düzlemi birbirini tamamlar niteliktedir. Her ikisi de metinleri, uzamda salınan imgenin kendine geçici bir yerleşiklik edindiği, bir yuva edindiği alanlar olarak görmektedirler. Yazar/yönetmen uzamdaki imgeyi koparıp ona geçici bir mekân sağlar, okuyucunun/ izleyicinin sürece katılmasıyla beraber ise imge yine zaman-uzamını değiştirir ve bu akış sürekli olarak devam eder.

Zaman-uzam ve içkinlik düzlemi her metnin kendi sahip olduğu ve derinleştirebildiği, imge ilişkilerini kurduğu özgün alandır, metnin kendisi bunlar olmaksızın düşünülemez. Lorca’nın duende kavramı ise, bu kavramları tamamlar niteliktedir. Duende, yaratıcı olandır, farklı olandır, bir his, bir duygudur ve her metinde bulunmaz bir niteliktir. İşte metinleri

yaratıcı hale getiren o coşku noktasıdır, titreşen imgelerin alımlayıcının imgelemiyi yaptığı bir dans gibidir. Duende, başkalığı, farkı yaratan dokudur.

Duendeyi bulmak için ne bir harita vardır ne de bir yöntem. Duendenin, kanı bir cam fırtınası gibi yaktığı, insanı tükettiği, öğrenilmiş bütün o tath geometriyi reddettiği, üslupları bozduğu, tesellisi olmayan insani acılardan güç aldığı, İngiliz resim sanatının en güzel pembelerinin, kurşuni ve gri tonlarının ustası Goya'ya korkunç zift karasıyla avuçları ve dizleriyle resim yaptırdığı, Mossèn Cinto Verdaguier'i Pirenelerin, Jorge Manrique'yi Ocaña kurağında ölümü beklemeye gönderdiği, Rimbaud'nun zarif bedenine yeşil bir cambaz kıyafeti giydirdiği, Kont Lautréamont'a boulevard şafağında ölü balık gözleri verdiği bilinir sadece (Lorca, 2014).

Duende kavramı aslında, bir metnin sahip olduğu kendine has dokusunu izleyici/ dinleyici/okuyucu ile paylaşarak duygulanıma dönüştürmeyi, yaratmanın şenliğini ortaya koyuyor. Bu nedenle de bu çalışma yapılırken Lorca'nın metinleri seçilmiştir. Lorca uyarlamalarının i kimilerinde duendeyi bulmak, yaratıcı içkinlik düzlemini, virtüeli bulmak son derece zor denebilir. Kimlerinde ise, bir trajedinin sanatsal manada ruha dokunuşu, bir doku yaratılması ve o dokunun tümüyle sinematografik yöntemlerle oluşturulması son derece ilgi çekici bulunmuştur. Duende için biraz da metaforik olarak, imgenin geçici yuvasındaki şenliğidir demek çok da yerinde olacaktır.

Bernarda Alba'nın Evi'nde Tragedyanın Sinematografik Dönüşümü

Orijinal adı La Casa de Bernarda Alba (Lorca, 1936) olan yapıt, 1936'da yazıldığı halde, ilk defa 1945 yılında sahnelenmiştir. Bir çağdaş tragedya olarak nitelendirilen oyun, şiirsel bir dille kaleme alınmıştır ve alegorik anlamlar taşıyan yoğun bir metin olarak değerlendirilebilir.

Metnin genel olarak karanlık ve boğucu bir atmosferi olduğu söylenebilir. Hikâye İspanya'nın bir köyünde yaşamakta olan Bernarda Alba ve kızlarının başına gelenleri konu alır.

Lorca (1936) açılış sahnesini şu şekilde betimlemiştir:

"Bernarda Alba'nın evinde bembeyaz bir oda. Duvarlar beyazdır. Kordonlu püsküllerle arkaya doğru bağlanmış, kenevir perdeleri olan kemerli girişler vardır. Hasır iskemleler. Duvarlarda, perilerle ya da efsanevi krallarla yüklü, olmayacak manzara resimleri. Yazdır. Sahneyi koyu bir sessizlik doldurmaktadır. Perde açıldığında sahne, boştur. Dışarıdan çan sesleri duyulur"

Hizmetçi ve evin kahyası Poncia görünürler. Evin hizmetlisi olarak çalışan bu kadınlar, Bernarda'ya olan nefretlerini, son derece iğneleyici ifadelerle dile getirirler. Yer yer çan sesleri duyulmaktadır.

"Arka kapıdan geniş şallara bürünmüş, kara etekli ve yelpazeli, yas tutan kadınlar, ikişer ikişer girmeye başlarlar. Sahne doluncaya dek ağır ağır girerler" (Lorca, 1936) ifadesiyle sahne değişir. İfadeler son derece karanlık ve boğucudur. Bir yas vardır, kızların babası, Bernarda'nın kocası ölmüştür. Metnin içinde bu bunaltıcılık ifadesi gerek parantez içleriyle gerekse diyaloglar arasında geçen biçimi destekleyen sözcüklerle sıklıkla belirtilmiştir.

Babalarının da ölmesiyle beraber evin bütün yönetimi Bernarda Alba'ya geçmiştir. Evde

ve o köyde zaten hapis hayatı yaşadığı hissedilen kızlar, babalarının ölümüyle daha da derin bir karanlığın içine gömülmüş görünmektedirler. Bernarda muhafazakâr, aşırı korumacı ve otoriter bir annedir. Gerektiğinde şiddetten kaçınmaz. Kadınlarla ilgili bakışı ise, küçümseyici ve ötekileştiricidir. Kızlar ise, içlerinde yanan gençlik ve dışarıya olan özlemleriyle Bernarda'nın katı kuralları karşısında ezilmektedirler. Hala çocuksu coşkuları, inançları ve erkeklere yasak olana karşı özel bir ilgileri vardır.

Kızların kendi içlerinde bastırdıkları duyguları da vardır, oyun içinde yer yer bu ifadeler yer almaktadır. Hikâyenin trajedisi de burada ortaya çıkmaktadır. Özgürlüğüne kavuşmak isteyen kızlar ve onların üzerinde güçlü bir otorite figürü olarak anneleri arasında güçlü çatışma söz konusudur. Kimi kızlar durumu kabul etmiş ve ayak uydurmuşlardır, kimileri ise tümüyle reddetmişlerdir. Adela, annenin otoritesini tümüyle reddetmiştir ve ona oyun boyunca karşı gelmektedir. Yer yer yas tutulması gereken evde sevinçler yaşamasıyla, yer yer dışarıya çıkmaya yönelik öfke patlamalarıyla oyun boyunca bu dileğini ifade eder. Oyunda karakter olarak bulunmayan Pepe El Romano, evin büyük kızı Angustias'la evlenecektir. Ancak Angustias çirkin ve yaşlı olarak, Pepe'ye uyumsuz olarak tasvir edilir. İlk kırılma anı, Pepe ile Angustias'ın evleneceği haberiyle gerçekleşir. Buna aşırı tepki veren kardeşler duygularını farklı tonlarda yaşamaktadırlar. En büyük tepkiyi ise Adela vermiştir. Bunun nedenini kimse başlarda anlamaz. Ancak bir sorun vardır, Angustias'la beraber evin hizmetçileri de bunun farkındadır. Çünkü Pepe, Angustias'ın penceresinden gece yarısı ayrılmış olmasına rağmen, gece dörtte gittiği işitilmektedir. Sonrasında bir olay daha patlak verir, birisi Angustias'ın odasından, Pepe'nin resmini çalmıştır. Bütün odalar aranır ve resim, Martirio'nun odasından çıkar. Onun da Pepe'ye karşı gizli bir hayranlığı vardır ancak esas büyük kırılma Pepe ile evin en küçüğü Adela'nın bir ilişkisi olduğu öğrenilince gerçekleşir. Bernarda Pepe'yi vurduğunu söyler aslında elinden kaçırmıştır, bunu duyan Adela, başka bir kaçıışı olmadığını fark eder ve odasında kendini asar. Oyunun sonunda Bernarda'nın şu sözleri duyulur:

"Ağlamak da yok. ölüme sessiz katlanmak gerekir, başına taş basarcasına. Susun! (Kızlardan birine –) Sakin olun dedim! (Başka bir kıza –) Gözyaşı yalnız kalınca dökülecek! Yas denizine gömüleceğiz. O, Bernarda Alba'nın en küçüğü, kız oğlan kız öldü. İştittiniz mi? Susun, susun, dedim. Susun!" (Lorca, 1936).

Tragedyanın içerik anlamında genel özelliklerini taşıyan bu Lorca metni, kimi okumalara göre 2.Dünya Savaşı esnasında İspanya'nın alegorik bir anlatımı olarak yorumlanmaktadır. Ancak öte yandan, ilk trajedilerde bile çatışan değerlerin, günümüz dünyasında farklı formlarda çatıştırıldığı görülmektedir, özgürlük ve baskı, iktidar ve direnme, hapsolmek ve kaçmak.

Bu çalışmada Bernarda Alba'nın Evi adlı bu oyunun uyarlandığı iki sinema filmi ele alınmıştır. La Casa de Bernarda Alba (Bernarda Alba'nın Evi, Mario Camus, 1987) ve The House of Bernarda Alba (Bernarda Alba'nın Evi, Stuart Bruge, Núria Espert 1991) incelenmek üzere seçilmiş filmlerdir.

The House of Bernarda, birebir metindekiyle aynı sahne ve diyaloglar ile açılmaktadır. Genellikle parantez içi ifadelerle sadık kalınmış ve neredeyse onların dışında hiç diyalog ve eylem eklenmemiştir. Genel atmosfer bakımından karanlık ve kasvetli olduğu söylenebilir. Tıpkı Lorca'nın tasvirinde olduğu üzere, beyaz bir salon kullanılmıştır.



Görsel 1: *The House of Bernarda'nın açılış sahnesi.*

Karakterler Lorca'nın metninde tasvir edildiği gibi, siyah giyimlilerdir. Kullandıkları eşyalar bakımından yönetmen, biraz daha özgür davranmış ve metinde hiç geçmeyen detayları eklemiştir. Bazı bölümlerde küçük geçişlerde müzik kullanılmıştır. İçerik unsurları bakımından Lorca'nın metnine bağlı kaldığı söylenebilir. Bütün zamansal çizgi birebir sinema perdesine taşınmıştır.



Görsel 2: *The House of Bernarda filminde Lorca'nın metnindeki sahnesini birebir karşılayan yas sahnesinden bir kesit.*

Zaman-uzam bakımından metne yaklaşıldığında, kamera hareketinin çok az kullanıldığı söylenebilir. Bilinçli olarak mı yoksa bir tiyatro metni olmasından hareket edilmiş olmasından mı bilinmez genellikle bir tiyatro oyunu havası sezilmektedir. Dekor son derece az, ışık kullanımı genellikle flu ve dengelidir. Zaman- mekân değişimlerinde, kesme kullanılmış ve bu noktada yine yazınsal metne sadık kalınmıştır.



Görsel 3: *The House of Bernarda Alba* filminde Adela'nın intihar ettiği sahneden bir kesit.

Sinematografik unsurlar bakımından zaman-uzamın kullanımı incelendiğinde, filmin bu anlamda zayıf olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü metni okumaktan ya da tiyatro sahnesinde izlemekten daha farklı bir bakış açısı, algılanım ya da duygulanım yaşatmayacaksa o uyarılama işlevini bir ölçüde yitirmektedir. Bu noktada tiyatro ile ortaya konabilecek bir imgelemin, sinematografik fikir olmaksızın perdeye aktarılması ne derece gereklidir sorusunu tartışmak gerekir.

(...) ses ile görüntüyü birbirinden koparmak ne açıdan bütünüyle sinematografik bir fikirdir? Bu neden tiyatrodan yapılamaz? En azından bir istisna olarak, bu, tiyatrodan yapılabilsen, eğer tiyatro bunu yapmanın yollarını bulabilirse, tiyatrodan aldığını söyleyeceğim. O kadar da kötü bir şey değildir bu; görmek ile konuşmak arasındaki kopuşu, ses ile görüntü arasındaki kopuşu sağlamak o denli sinematografik bir fikirdir ki, sinemada bir fikir nedir sorusuna cevap verir (Deleuze, 2003: 31).

İkinci film olarak seçilen Mario Camus'un uyarlaması, daha başlangıcından bambaşka bir zaman-uzam kurmuştur. Zamansal olarak da filmin başlangıcında, Lorca'nın metninde hiç olmayan, kilisede geçen cenaze sahnesiyle açılmaktadır. Bu, sinemanın zamansal olarak, tıpkı zihnin yaptığı gibi, bütünlüleyici olarak geçmişi ve geleceği, hiç olmamış ama olabilecek olanı gösterebilmesi ve kendi fikrini üretmesi açısından önemli bir ayrıntı olarak değerlendirilebilir. Açılıştan yine metinle koşut olarak çan sesleri duyulmaktadır ancak çan seslerine, dua sesleri eklenmekte ve sonrasında güçlü bir ağıt müziği yükselmektedir.



Görsel 4: *La Casa de Bernarda Alba* filminin kilisede geçen açılış sahnesi.

Öte yandan Camus'nun filminde, imgenin kullanımı sinematografiktir. Sinemaya ait teknikleri kullanarak perspektifler, yakınlaştırmalar ve odaklamalar yapıldığı görülmektedir.



Görsel 5: *La Casa de Bernarda Alba*'dan bir sahne.

Mekânsal farklılaşma olarak filmde, yine kaynak metinde hiç olmayan dış mekânlar eklenmiş ve filmin boğucu havasına katkıda bulunur nitelikte bu alanlar bile hapishaneyi andırmaktadır. Ana ekseninde bakıldığında Lorca'nın parantez içlerinde tane tane işlediği atmosferleri tek bir görüntüyle verebilme açısından sinemanın teknik gücünden yararlanıldığı söylenebilir.

Öte yandan filmin kendine özgü bir zamanı vardır, olaylar yine temelde benzer sırayla akmaktadır ancak göstergeler farklılaşmış, olmayan diyaloglar ve sahneler eklenmiştir. Filmin kendi zamanı, kendi ritminde ilerlemekte ve yazılı metnin oluşturduğu o ezici hisleri zamanın yavaş akışıyla da koşut ilerlemektedir. Renk ve ışık kullanımlarındaki değişimlerle de bu süreç desteklenmiştir.



Görsel 6: *La Casa de Bernarda Alba* filminde dış mekân sahnesinden bir kesit.

Kısaca *La Casa De Bernarda Alba* filminde, *The House of Bernarda Alba*'ya kıyasla sinemanın olanaklarından, sinematografik imgeden ve imgelerin birbiri arasındaki serbest etkileşimden daha fazla yararlanılarak çok daha yaratıcı, özgün ve farklı imgelemler üreten bir yapıt ortaya konduğu söylenebilir. Mario Camus'nün filminin bütününde, özgün bir doku, bir coşku ve saf imgenin yoğunluğu hakimdir denebilir.



Görsel 7: *La Casa de Bernarda* filminde Adela'nın intihar sahnesi.

İşte size sinematografik bir fikir. Bu olağanüstüdür, çünkü bu, sinema düzeyinde unsurların gerçek bir dönüşümünü, ve sinemanın bu unsurların fiziksel özellikleriyle karşılıklı ilişkisini bir anda başlatan bir çevrimin ortaya çıkmasını sağlar. Bu bir tür dönüşüm yaratır; bu, hava, toprak, su ve ateşten yola çıkarak unsurların sinemadaki büyük çevrimini başlatır. Bütün bu söylediklerim hikâyeyi ortadan kaldırmıyor. Hikâye hep oradadır, ama bizi çarpan hikâyenin neden bu kadar ilgi çekici olduğudur, yoksa önünde arkasında ne olduğu değil (Deleuze, 2003: 32).

Sonuç

Bütün bu kuram eşliğinde filmlerin incelenmesinde temel amaç, uyarlamanın doğal bir süreç olarak insan hayatının bir parçası olduğunu ve yaratıcı bir etkinlik olarak var olduğunu ortaya koyabilmektir.

Uyarlama etkinliğine, sanatlar arası hiyerarşi çerçevesinden bakan kuramsal görüşlerin karşısına, tam tersine her sanat dalının kendi “techne”siyle yaratıcı olanı, duendeye sahip olanı, özgün ve biricik olanı, virtüel olanı ortaya koyabileceği vurgulanmak istendi.

Uyarlama hayatın her yerindedir. Canlılar doğaya uyarlanarak varlıklarını sürdürürler. Zihnin çevresini kavrayışı bile bir uyarlama sürecidir çünkü algı, insanın duyumsadığı her şeyin zihindeki izdüşümüdür. Bu nedenle gün içinde sürekli olarak yapılan bir eylemi, sanat yapıtları bağlamında gerçekleştirirken onu kapalı bir sistem olarak ele alınması kanımca gereksiz bir uğraştır. İnsanın var olduğu yerde, biriciklik daima kendini gösterecektir, çünkü herkesin imgelerinin hareketi, içkinlik düzlemi kendine has nitelikler taşır. Nasıl ki okuma eyleminin kendisi kişiye özgü ve biricikse; uyarlama etkinliği de yazarın kaynak metni kavramasına ve onunla kendi bakış açısıyla yeni imgeler üretmesine bağlı olduğundan biricik, tek ve benzersizdir. Geçmişten bu yana, uyarlamayı kaynak metni taklit etmek olarak gören ve onun iyiliğinin ölçütünü benzerlik olarak ele alan kuramsal bakış ve bu bakışın izinde uyarlama yapan yönetmenler olmuştur, olmaya da devam etmektedir. Ancak ortaya koydukları metin, yeni bir perspektif ve imgelem üretmedikçe silinmeye ve yok olmaya mahkumdurlar.

Metinlerarasılık düzlemi özellikle de post yapısalcı bakışla beraber düşünüldüğünde, hayatı yaşamamanın bile yaratıcı biçimlerini bulma ihtimalini ortaya koyuyor. Dünyanın ilk çağlarından bu yana sanat yapan, üreten ve bundan beslenen insanın hala bunu sürdürüyor olması, hala yeni bir araya gelmelerin, farklı zaman-uzamların, farklı bakış açılarının olduğunun göstergesi gibi okuyabilmek mümkündür.

Şüphesiz yeni bir metin ortaya koymaya yönelik tüm niyetler, yeni bir içkinlik düzlemi üretirler ancak bu düzende imgelerin birbirleriyle kurduğu ilişki, metnin taşıdığı karmaşık anlamlar dizgesi ve zaman-uzamlar iz sürme duygusunu körüklediği, izleyicinin metne daha çok ve daha içten katılmasını sağladığı sürece ona yeni bir metin denilebilir. Bu çalışmada incelenen iki metne bakıldığında her ikisi de aynı yazınsal metinden hareket etmiş ancak çok farklı sonuçlara ulaşmışlardır. Her iki film de, sinemanın teknolojisini kullanmış olmak ile birlikte Mario Camus'nun filminde sinematografik bir fikir vardır. Orada Camus'nun ruhunu, “duende”sini taşıyan izler vardır. Bu haliyle Camus, Lorca'nın metnini olduğu gibi aktarmamış, onu başkalaştırmış, çoğaltmış, anlamlarını zenginleştirmiştir. Bu bakışa göre uyarlama ancak, kaynak metni beslediğinde, onda fark edilmeyeni ortaya çıkardığında kıymet kazanır.

Belki bu araştırma, bir alımlama çalışmasına da fikir öncülüğü yapabilir. Bu ekseninde izleyicilerin görüşlerini almak, izleyicilerin duygulanımları üzerine görüşmeler yapmak ve düşünmek ilginç sonuçlar çıkmasını sağlayabilir.

Sinema, düşünce üreten bir sanattır, sinema bir düşünme aracıdır; çünkü düşünceyle benzer imge dönüşümlerine sahiptir. Bu nedenle konu uyarlamalar olsa bile, sinema filminin yeni bir üretim olduğunu; yönetmenin bir yazar olduğunu unutmamak gerekir. Bütün sanatlar ilk ortaya çıktıklarından beri olduğu gibi hala birbirlerini beslemektedirler, bu

nedenle de aralarında hiyerarşik bir düzen kurup gelenekçi yaklaşmak yerine; teknolojinin de başkalaşmasıyla, onunla daha farklı neler yapılabileceğinin tartışılması belki de yapılması gereken önemli bir mesele olarak görülebilir.

La Casa de Bernarda Alba Film Künyesi

Yıl: 1987

Yönetmen: Mario Camus

Senaryo: Antonio Larreta, Mario Camus

Yapımcı: Antonio Oliver

Yapım Yeri: İspanya

Süre: 100 Dakika

The House of Bernarda Alba Film Künyesi

Yıl: 1991

Yönetmen: Stuart Burge, Núria Espert

Senaryo: Robert David MacDonald

Yapımcı: Stephen Phillips,

Yapım Yeri: ABD

Süre: 101 Dakika

Kaynakça

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.
- Aristoteles. (2014). *Poetika*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Can.
- Bahtin, M. (2014). *Karnavaldan Romana*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Bergson, H. (2015). *Madde ve Bellek*. (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost.
- Bergson, H. (2015). *Madde ve Bellek*. (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost.
- Burnett, R. (2012). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (G. Pular, Çev.) İstanbul: Metis.
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans*. (U. Baker, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2010). *Bergsonculuk*. (H. Yücefer, Çev.) İstanbul: Otonom.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni 1: Göçebe Bilimi İncelemesi*.

(A. Akay, Çev.) İstanbul: Bağlam.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2000). Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin. (Ö. Uçkan, & I. Ergüden, Çev.) İstanbul: YKY.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2001). Felsefe Nedir? (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: YKY.

Kula, O. B. (2016). Yazınsal Yapıt ve Ahmet Ümit Nasıl Okunabilir? İstanbul: Everest.

Lorca, F. G. (1936). Bernarda Alba'nın Evi. (T. Oflazoğlu, Çev.)

Lorca, F. G. (2014). Duende'nin Oyunu ve Kuramı. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 2(38).

Nutku, Ö. (2001). Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş. İstanbul: Kabalcı.

Oliver, A. (Prodüktör), & Camus, M. (Yöneten). (1987). La Casa de Bernarda Alba [Sinema Filmi]. İspanya: Paraiso Films S.A.

Phillips, S. (Prodüktör), Bruge, S., & Espert, N. (Yönetenler). (1991). The House Of Bernarda Alba [Sinema Filmi]. ABD: Thirteen/WNET.

Şener, S. (2016). Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı. Ankara: Dost.

Metinlerarasılık, Hegel ve Matrix

Eren Rızvanoğlu*

Özet

Metinlerarasılık kavramı, kökenini Bakhtin'in söyleşimcilik düşüncesinden alır. Bakhtin'e göre her anlam bir yanıtla doludur ve konuşan kişi, konuştuğu konu hakkında konuşan ilk kişi asla değildir. Bu yaklaşım dünya hakkında ortaya koyduğumuz her yargının açık uçlu olduğu ve her iddianın da doğası gereği söyleşimsel olduğunu öne sürer. Kristeva, Bakhtin'in söyleşim kavramını, onun metin merkezli yaklaşımına bağlı kalarak ama tarihsellik vurgusunu göz ardı ederek, metinlerarasılık kavramıyla karşılar. Kristeva açısından her metin bir alıntılar mozaiğidir. Bu durumun sonucu olarak, metnin anlamı, başka metinlerden kendisine taşınan açık uçlu bir anlamdır. Sinema açısından bu kavram, kuramsal bir okuma açısından çok elverişlidir. Nitekim her film başka filmlere göndermelerle doludur ve belki de kendi değerini sinemanın mirasına bu göndermelerinden edinir. Birçok açıdan sinemanın seyrine etki eden bir film olarak Matrix, bu yaklaşımı birçok anlamda içinde barındırır. Baudrillard'ın üst gerçeklik düşüncesinden, Platon'un Mağara Alegorisine, Kartezyen düşünceden çağdaş nörofelsefe yaklaşımına kadar birçok felsefi gönderme içerir. Biz bu çalışmada, metinlerarasılığın kuramsal çerçevesi içerisinde Matrix'i Hegel'in efendi köle diyalektiği ve mutsuz bilinç kavramları bağlamında değerlendirerek, Matrix'in arkasında bulunan düşünsel alanın bir kısmını göz önüne çıkarmaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Metinlerarasılık, Matrix, Hegel, Efendi Köle Diyalektiği, Mutsuz Bilinç

ORCID ID : 0000-0002-3578-1041
E-mail : erenrizvanoglu@hotmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.513624

Geliş Tarihi - *Received*: 16.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 20.04.2019

Intertextuality, Hegel and Matrix

Eren Rızvanoğlu*

Abstract

Intertextuality is a concept that takes its origin from Bakhtin's dialogism. According to Bakhtin, every meaning is full of answers, and the person who speaks is never the first person to talk about the subject. This approach asserts that every judgment that have been put forward about the world is open-ended and every claim is dialogic in its nature. Kristeva used Bakhtin's concept of intertextuality, by adhering to his text-centered approach but ignoring the emphasis on historicity. In terms of Kristeva every text is a mosaic of citations. As a result of, the meaning of the text itself is an open-ended meaning that is conveyed from other texts to it. In terms of cinema, this concept is very convenient in terms of theoretical reading. Indeed, each film is full of references to other films, and perhaps it derives its own value from legacy of cinema. As a movie that influences the course of cinema, the Matrix has many such references like Baudrillard's idea of supremacy, Plato's Cave Allegory, Cartesian thinking and contemporary neuroscience. In this study, it is attended to investigate some of the intellectual fields behind the Matrix by valuating the Matrix within the theoretical framework of literature in the context of Hegel's master-slave dialectics and unhappy consciousness concepts.

Keywords: *Intertextuality, Matrix, Hegel, Master-Slave Dialectics, Unhappy Consciousness*

ORCID ID : 0000-0002-3578-1041
E-mail : erenrizvanoglu@hotmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.513624

Recieved - *Geliş Tarihi:* 16.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi:* 20.04.2019

Giriş

Sinema ile felsefe arasındaki kurulacak herhangi bir ilişki öncelikle bir durumun sinema sanatına dâhil olmasını belirleyen bir zeminde değil, o durumu felsefi kılan şeyin ne olduğunun zemininden hareketle anlaşılabilir. Bir sanat olarak sinemanın gücü hiç kuşkusuz, kendi izleyicisine aktarabildiği olanaklı dünyalarla belirlenir. Bu olanaklı dünyalar, bir deneyim formu altında hem bir duyguyu hem de bu duyguya eşlik eden bir fikri taşır. Bu anlamda sinema ile felsefe arasında kurulacak bağlantı, kavramsal bir temelde felsefeden hareketle belirlenmelidir. Dolayısıyla bir sinema yapıtında ortaya konan düşünce, o düşüncenin felsefi olarak izlediği yolun ne olduğunu göz önüne almak kaydıyla daha etraflıca anlaşılabilir. Bu yaklaşım aslında bizim bu yazıda iddia ettiğimiz, her metnin/filmin ve bu durumda düşüncenin, kendisinden öncekilerin izlerini taşıdığı fikrinin bir dışavurumudur. Bu durumda sinemanın felsefi yanını ele alan bir çalışma, sinema yapıtında ortaya konan fikrin felsefi olarak peşinden gitmeli ve onu doğuran koşullarda, sinemasal anlamın gücünü aramalıdır.

Matrix serisi, ilk filminin seyirci ile buluştuğu 1999 yılından bu yana hakkında birçok felsefi çalışma yapılmış, sinema tarihinin çoktan kültleşmiş filmlerinden biridir. Onu bu derece özel kılan, ilk defa kullandığı sinemasal tekniklerin yanında, aynı zamanda değişmekte olan bir dünyayı yine daha önce sorulmuş önemli sorular bağlamında sunma biçimidir. Matrix değişmekte olan dünyadaki gerçekliğin doğasını kendine sorun edinirken daha önce ele alınmış birçok felsefi fikirden de yararlanmışır. Hatta bu yazının savı açısından zaten her insani üretim daha öncekiler üzerine inşa edilir. Nitekim Matrix de kurgusunu bu üretimlere bağlı oluşturmuştur. Bu yazı da ele alacağımız ilk kuramsal yaklaşım tam da sinema yapıtının, bir metin gibi, daha önceki filmlere, edebi metinlere ve felsefi fikirlere yaptığı göndermelerle kendi anlamsal çerçevesini kurduğudur. Bu yaklaşımın kuramsal karşılığı metinlerarasılık düşüncesidir.

Metinlerarasılık

Metinlerarasılık kuramsal anlamda ilk olarak 1960'lar sonrası Fransa'da ortaya çıkan bir düşünce olsa da aslında kendi kuramsal öncüllerini yüzyılın başlarındaki iki önemli düşünürden alır. Bunlardan ilki olan Saussure, yirminci yüzyılı belirleyen düşünce akımlarından biri olan yapısalcılığın da kurucusudur. Saussure'ü, onu metinlerarasılık düşüncesinin öncü düşünürlerinden biri kılan iki temel fikri vardır. Bunlardan ilki, imin ayrımsallığı düşüncesidir. Malum Saussure için im bir nesneyle bir adı değil "bir imleyenle bir imleneni, yani bir kavramla bir işitimi imgesini birleştirir" (Saussure, 1985: 73). Söz konusu olan imin ayrımsallığı, adın nesnesiyle özdeşliği fikrini altüst eder. Bu durumun sonucu olan, bir dil dizgesinde herhangi bir ögenin kendi başına değil ama ancak diğer ögelerle ilişki içinde bir anlamı olduğu fikri; aynen bir metnin de tek başına değil ancak başka metinlere bağlantılı olarak bir anlam ifade ettiği fikrini doğurmuştur. Saussure'ün deyişiyle "dilde pozitif terimler olmaksızın yalnızca ayrımların olması" (1985: 130), tek başına hiçbir şeyin anlamlı olmadığı, ama ona anlamını diğer şeylerden ayırmanın verdiği gösterir. Bu fikri, yalnızca metne değil de sinemaya uyguladığımızda görürüz ki bir film için tek başına kendine özdeş olduğu bir durum saptanamaz, daha çok film bir kanonun tüm gerekleri içinde önceki filmlerin unsurlarını yineler, ancak bu yineleme özgün bir sorun bağlamında bir özgüllük kazanır. Saussure'ün metinlerarasılık düşüncesini etkileyen diğer şeyse, dili eşsüremliliği bir olgu olarak ele almasıdır. Onun açısından bu, dili bilimsel bir biçimde inceleyebilmesinin yoludur ama bu

yaklaşım sonucunda dil, tarihselliğinden arınık bir biçimde kendi bitmişliği içinde ele alınır hale gelmiştir ve sonucunda Saussure'ün izinden giden postyapısalcılar da metni, zamansız ve bitmiş bir uzam olarak ele almışlardır. Böylece metin, metinlerarası bir uzamda konumlanır duruma gelmiştir. Barthes'ın daha sonra savunduğu gibi metinlerarasılığın, sonsuz bir metnin dışında yaşama olanaksızlığı olduğu düşüncesi (2006: 120) de bunu yansıtır; artık hiçbir metin bu uzamdan bağışık değildir.

Metinlerarasılık düşüncesinin kendisinden beslendiği diğer öncü düşünür M. Bakhtin'dir. Bakhtin yalnızca metinlerarasılık açısından değil, birçok farklı yaklaşım açısından da yirminci yüzyılda öncü bir düşünürdür. Kısaca belirtmek gerekirse Bakhtin, Sovyetlerin ilk döneminde kendi etrafında toplanan ve Bakhtin Çevresi olarak adlandırılan bir öbek insanla birlikte o dönem açısından yeni sayılabilecek birçok düşünce üretmiştir. Üretilen düşüncelerin yayımlandığı bazı kitapların Bakhtin'in olmasına rağmen Çevre üyesi başka kişilerinin adlarıyla çıktığı iddiası¹ bulunmaktadır. Bu kitaplardan en önemlisi olan *Marxizm ve Dil Felsefesi*'nde öne sürülen görüşe göre bilinç gibi im de ideolojiktir ve "her sözcük farklı toplumsal vurguların çarpıştığı bir alandır" (2001: 90). Metinlerarasılıkla bağlantılı olarak düşünürsek, dile getirilen her sözce içinde bulunduğu dünya içinde bir ideolojik tınıyı taşıyarak dile gelir. Bu sayede aslında hiç kimse, söylediğini iddia ettiği şeyi ideolojik bir tavır göstermeksizin söylemiyordu. Öyle ki her metnin bir bakış açısını yansıtmaması ve bunun bizim açımızdan hazır bir ürün olarak değil, daha çok bir etkileşimin sonucu olması, metinlerarası bir özelliktir. Bakhtin, "Söz Türleri" adlı yazısında bu düşüncesini geliştirir. Ona göre her anlam bir yanıtla doludur; çünkü konuşan kişi o konuda konuşan ilk kişi değildir. Bu anlamda dilde nötr bir sözce yoktur (1986: 84). Yine sözce tamamlanmamış ve açık uçludur. Sözcenin bu yanı onu metinlerarasılığın temel fikrine, yani metnin başka metinler dolayısıyla açık uçlu olduğu fikrine bağlar. Bu durumda sözce onu her kullanan tarafından başka bir anlamla donatılır. Bakhtin bize yalnızca metinlerarasılık için değil ama her türlü düşünsel üretimi değerlendirebilirken kullanabileceğimiz bir ilke verir. Bu ilke açısından, onun deyişiyle "herhangi bir konuda konuşan, eğer nesnelere ilk defa adlandıran Âdem değilse, o konuda konuşan ilk kişi değildir" (1986: 94). Dolayısıyla söyledikleri daha önce söylenmiş şeylerin izini kendinde taşır. Bakhtin'in diğer bir düşüncesi olan söyleşimcilik de aynı biçimde yalıtık bir hakikat fikrine karşı gelmiş ve hakikatin doğası gereği etkileşimsel olduğunu vurgulamıştır. Bu durumda yalnızca bir metne bağlı kalıp, bir hakikat talebinde bulunamayız.

Saussure ve Bakhtin'in düşünceleri kendi özgünlüklerinde ayrıca değerlendirilmeye açıktır, ama onları metinlerarasılık kavramıyla ilişkilendiren postyapısalcı sayılan düşünürlerdir. Bunlardan bu kavramı ilk defa kullanan Kristeva'ya göre "her metin, kendi içinde başka metinlerin özümsemesi ve dönüştürülmesidir. Bir bakıma bir alıntılar mozaiğidir" (Kristeva, 1980: 66). Kristeva tüm metinleri başka metinlerden yapılan bir alıntılar mozaiği olarak düşünerek, metinlerarasılık düşüncesinin temel vurgusunu da dile getirmiştir. Bu anlamda "metinlerarasılık onun için bir bağlam/yer değiştirme işlemidir" (1984: 60). Kristeva'nın kullandığı biçimiyle metinlerarasılık, bir metnin kökenini aramak yerine, her metnin kökensizliğini bize gösterir. Aynı biçimde R. Barthes, yazarın ölümü düşüncesiyle metinlerarasılığın genel yargılarını bir sonuca vardırılmıştır. Öyle ki metnin arkasında duran bir yazar yoktur ve metin, kültürün binlerce kaynağının bir sonucu olan bir alıntılar örüntüsüdür (1986: 60). Böylece kültürel bir anlam da edinen metin, okudukça içinde

1 Bu yazı da bu iddiayı tartışmak yerine, ben genel kabule uygun olarak bu kitapları iki yazarlı alıntılama taraftarıyım.

olduğumuz kişi olmamızı belirleyen engin bir kitaba dönüşür. En nihayetinde metin, giderek insan ürünü olan her şeyi içine alan anlamsal bir genişliğe varır. Bugün artık metinlerarasılık kavramı üzerinden yapılacak bir inceleme, metnin bu anlamını göz önünde bulundurmalıdır.² Biz de bunu dikkate alarak, bir filmin aynen metin gibi yorumlanabileceği biçimindeki bakış açısından konuyu ele alacağız.

Bu anlamda *Matrix*; *Oz Büyücüsü*'nden, *Terminatör'e*, *Blade Runner*'dan ünlü bir anime olan *Kabuktaki Hayalet* ve birçok filme, *Alice Harikalar Diyarında'n*, 1984'e, *Aynanın İçinde*'den *Algı Kapıları* ve birçok edebi yapıta, birçok metinlerarası göndermeyle doludur. Hatta film içinde özellikle Hristiyan ve Yahudi mitolojisine ve bunların yanı sıra az sayıda başka (Babil) mitolojilere göndermelerde bulunmaktadır. Bizi ilgilendirense *Matrix*'i metinlerarası bir düzlemde kuran felsefi düşüncelerdir. *Matrix* içinde çok açık bir biçimde anlaşılan ve daha önce üstüne yazılmış birçok yazının olduğu, Platon'un mağara benzetmesinden Sokrates'in Savunması'na, Descartes'in *Yöntem Üzerine Konuşma* adlı yapıtından H. Putnam'ın kavanozdaki beyin örneğiyle Baudrillard'ın Simülakrlar ve Simülasyon'una yine çok sayıda felsefi düşünceye de göndermeler mevcuttur. Özellikle felsefenin en eski sorunu olan, zihin beden düalizmini konu edinmesi bakımından, bu göndermelerin sayısı çok fazla sayıda arttırılabilir. Sorun, tüm *Matrix* filmleri içerisinde bu tarz göndermeleri tespit etmek değildir. Asıl önemli nokta, üstte anılan, metinlerarasılığın temel yargısı olan, her metnin kendisinden önceki metinlere göndermeler yapmak kaydıyla anlamını edindiği olgusunu gösterebilmektir.

Belki bunu Derrida'nın, metinlerarasılığın ruhuyla uyumlu olan *différance* kavramından hareketle kısaca anlatabiliriz. Bu kavram özünde anlamın kökeninin asla edinilemeyeceğini, yani namevcut olduğunu dolayısıyla her anlam iddiasının bir ötelemeyi taşıdığını vurgular. Bir sözlükte her madde başka bir maddeye bakılarak bilinir ama sözlükte kendisi başka bir maddeye gönderme yapmadan bilinen tek bir madde bile yoktur. Zira metinlerarasılık, Barthes'in ona en son yüklediği anlamı göz önünde bulundurursak, aslında dünyanın bize verilmişliğini önceleyen bir kültürel örüntüler toplamıdır. Hiç kimse onun dışında biri değildir; her bilinç kendini bir bilinç olarak o simgesel birikime bağlı kurar. Dolayısıyla ister film olsun ister bir roman, içinde dünyayı anlamamızı sağlayan diğer simgesel unsurları yinelemelidir. Bu durumda bir metnin yazarının veya *Matrix*'de olduğu gibi yönetmenin aslında ne demek istediği değil, onun demek istediğini derken belki de farkında olmadan kullandığı göndermeler, o yapıtın anlamının belirleyicisi olur. Bu yazı açısından iddiamız ise aynı biçimde kendisinden sonraki düşünme biçimini belirleyen Hegel'in düşüncelerinin, belki istemli belki istemsiz bir biçimde *Matrix*'te metinlerarası bir düzlemde bulunduğu. Öyle ki *Matrix*'in kendisine referans aldığı birçok şey, Hegel'in de temel referanslarıdır. Bunu göstermek adına Hegel'in başyapıtı *Tinin Fenomenolojisi*'nin en ünlü bölümünü ele alacağız.

Hegel'de Efendi Köle Diyalektiği ve Mutsuz Bilinç

Hegel, *Tinin Fenomenolojisi*'nde, kendi içinde işleyen üçlü diyalektik süreçler ortaya koyar. Bunlar kitap boyunca örneğin bilinç bölümünde; duyuşsal kesinlik, algı ve anlama yetisi biçimindeyken kitap içinde; bilinç, özbilinç ve akıl biçiminde ilerler. Nitekim *Matrix*'i de aynı

² Bu yaklaşıma dair daha geniş bir kaynak için, Bkz. Rızvanoğlu, Eren (2007) "Söyleşimcilik, Metinlerarasılık: Bakhtin, Kristeva, Barthes", Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

diyalektiği işleten üç film olarak okumak da mümkündür. Burada Hegel'in yapmak istediği bilincin deneyiminin bilimini yapmaktır. Bu gayeyi özgül kılan yan kendisinden önceki tüm felsefenin beden zihin ikiliğine ait soruyu yıkmaya çalışmasıdır. Priest'in deyişiyle "Hegel için zihinsel olanla fiziksel olan arasındaki etkileşimi açıklamak özünde olanaksızdır ve bu nedenle bu sorunun çözümü iki ayrı tözün olduğunu reddetmekten geçer" (Priest, 2018: 129). Bu iddia, aslında *Matrix* içinde sıklıkla vurgulanan beden zihin ikiliği sorununu da başka bir bağlamda bir yere oturtur. Descartes'ın ortaya attığı soruna film içinde de benzer bir yanıt, Hegelci bir düşünceyle verilebilir. İnsana ait gerçeklik, bilincin kendisine ilişkin tanımımıza göre değişir. Bu durumda eğer bilinci salt soyut bir kendilik olarak görürsek bu bölünme aşılması olanaksız bir şeydir. Kaldı ki son dönemde beyin üzerine yapılan birçok çalışma, bilincin doğasını kendine sorun edinmiştir ve birçok nörobilimci veya biyolog³ soruna farklı bakış açılarıyla yaklaşmaktadır. Bizim ilgilendiğimiz ise Hegelci bakış açısıyla bilinci, geçirdiği sürece bağlı ve diyalektik bir biçimde anlayan düşüncedir. Bu nedenle film boyunca kâhin, Neo'ya bazı şeyleri ancak yaşadıkdan sonra tam anlamıyla anlayabileceğini sürekli vurgular. Yine de bizim *Matrix* ile Hegel arasında kurduğumuz ilişki, kitabın özbilinç bölümünde bulunan ünlü efendi köle diyalektiği ve mutsuz bilinç kavramıyla bağlantılıdır. Bunun için öncelikle felsefi olarak Hegel açısından, bu düşüncelerin ne olduğunu ortaya koymak gerekir.

Bilinç bölümünün başında Hegel'in varsaydığı birliğe, yani benin kendisiyle özdeşliğine, özbilinç aşamasında yeniden dönülür; fakat söz konusu olan en yalın töz artık kendi üstüne katlanmış ve başka türden bir birlik haline gelmiştir. Bir varolanın dolaysız birliğinden, refleksiyon yoluyla evrensel bir birlik durumuna gelinmiştir. Kendi içinde, bilinç aşamasındaki tüm uğrakları ortadan kaldırmak suretiyle taşıyan bu evrensel birlikte, yaşam devinimi artık yalın bir kendi içinlik olarak bulunmaz (FS§172)⁴. Yaşam kendisinden başka bir şeye, kendisinin birliği olan bilince yönelir. İşte yaşamın kendisine yöneldiği bu başka yaşam Hegel açısından, herkesin kendi gözlerinden, kendi saf ben olmaklığundan hareketle kurulan özbilinçtir (FS§173). Bu soyut nesne, kendisini yaşamın içinde varsıllaştıracak deneyimlere hazır hale gelir. Öncelikle bu basit öznde hiçbir ayırma bulunmamaktadır. Daha ziyade söz konusu özne, bağımsız uğraklar tarafından biçimlenmiş olumsuz bir özdür. Bundan dolayı, "özbilinç kendini yalnızca, ona kendisini kendine yeterli (bağımsız) bir yaşam olarak sunan bu başkalığın ortadan kaldırılmasıyla yoluyla kesin olarak bilir ki burada söz konusu olan arzudur" (FS§174). Arzu, Hegel'in düşüncesinin merkezinde yer alan bir kavramdır. Özbilinç, başkasının yokluğunda kendi hakikatini bu yokluk içinde var eder. Bu deneyim sayesinde kendine yeterli olmanın tatminini yaşar. Özbilincin burada farkına vardığı, kendi doyumuna ancak bir başkasının sayesinde ulaşabildiğidir. Bir bakıma kendi başına asla edinemediği bir kendinden emin olma durumunu edinmiştir. Hegel'in deyişiyle, "özbilinç kendi doyumunu ancak bir başka özbilinçte edinir" (FS§175). Böylelikle ilkin kendisini kendinde ayırmsallaşmamış bir ben olarak bilen bu özbilinç, arzu sayesinde bir dolayım girer ve bu dolayım birlikte kendi ayırma olmamasından da çıkar, yani özbilinç ancak bir başka özbilinç varsa mümkündür (FS§177). Daha basit bir dille ifade etmek gerekirse, biri dünyaya bir istemle yönelir, bu istem onun özbilinç olmasını sağlayan arzudur; çünkü arzu onu salt bir nesne değil aynı zamanda nesneye belli bir amaçla yönelen bir özbilinç kılar. Bu özbilinç,

3 D. Eagleman, E. Kandel, V.S. Ramachandran, A. Damasio, M. Nicolesis, M. Gazzaniga, F. Gage ve meslekten bir felsefeci olan John Searle en çok bilinenleridir. Ayrıca burada *Matrix*'le bağlantılı daha öte bir çalışmanın da konusu olacak bir genişlikte bir alan da söz konusudur.

4 *Tinin Fenomenolojisi*'nden yapılan alıntılar, bu kitaba özgü alıntılama sistemine uygun bir biçimde yapılmıştır.

arzusunun nihai doyumuna ise Hegel açısından yalnızca başka bir bağımsız özbilinçte ulaşır. Zira özbilinç olmanın koşulu yine başka bir özbilinçtir. Bu aşamada Hegel'in tüm düşüncesinin özü olan bir yaklaşım görünür olur. Bu düşünceye göre her ben bir başkasıdır ya da ben tüm ben olmaları içinde yaşadığı bir Biz'dir. Bu Biz, bizi Geist'in evrenine bir adım daha yaklaştırır.

Bu adımla toplumsalın alanına da gireriz. Bu, Kojeve'ye göre tarihin başladığı ilk mücadeledir (Kojeve, 2000: 48), Bümin'e göreyse insanlar arası ilk ilişkidir (Bümin, 2016: 106). İster ilk mücadele olsun isterse de insanlararası ilk ilişki biçimi, söz konusu olan şey her neyse, önkoşulu karşılıklı tanınma ilişkisidir. Öyle ki Hegel'in deyişiyle "özbilinç yalnızca tanınan bir varlık olarak vardır" (FS§178). Daha önce de denildiği üzere burada özbilinç açısından bir başka özbilinç görünür olmuştur ve bu artık ben olmayan başka bir bendir, yani benim dışımdaki bir bendir. Bunun sonucunda bilinç, başka bir öz olarak bulmakla kendisini ilkin yitirir ve sonra bu başka özü dışardan göremediği ama başkasında kendini gördüğü için bu başkalığını ortadan kaldırmaya çalışır (FS§179). Bu, *Matrix*'te ajan Smith'in sıklıkla arzuladığı şeydir. Hegel için başkalığın bu ortadan kaldırılması talebi, özünde bilincin kendisiyle aynılığının yeniden kazanılması talebidir. Yine de bir kere artık kendi başkalığını keşfettikten sonra özbilincin bununla yetinmesi de olanaksızdır. Daha sonra Sartre bu keşfi, cehennem başkasıdır diyerek özetleyecektir. Ben kadar başkası da bunu keşfettiğinden artık hiç kimse kendisi için yeterli olamayacaktır. Hegel'in ifadesiyle, "herkes başkasını kendisi gibi görür; başkasının talep ettiklerini talep eder ve bu nedenle bir başkası bir şey yaptığı sürece o da aynı şeyi yapar" (FS§182). Bu toplumsalın da gereğidir. Hiç kimse yansız bir eylem gerçekleştirmez, her eylemin toplumsal bir koşullanmışlığı vardır. Sonuçta Hegel için (toplumsal ilişkinin tarafları) "kendilerini, birbirlerini karşılıklı tanımak suretiyle tanırlar" (FS§184). Sinemayı bir sanat olarak taşıyan fikirlerin en önemlilerinden biri de tam da budur. Bir sanat olarak sinema bize başka deneyim olanaklarında kendimizi tanıyabileceğimiz durumları gösterir veya yaşatır. Hiç kimse kendini diğer her şeyden yalıtık bir durumda bilemez; bu, aynı zamanda Kartezyen ikiciliğe bir darbe niteliği de taşır.

Yaşamımıza giren başkası bizim için nasıl ki ilkin yalnızca hiç tanımadığımız bir hiç kimsedir ya da nesnel dünyasının diğer öğelerinden biridir, Hegel açısından, birinin gerçekten de bir yaşamı olması için ona tam da ilkin böyle görünen bağımsız bilinçlerin olması gerekir. Burada onun en başta boş bir nesne gibi anlaşılması hiç önemli değildir. Bu tanınma kavramı, "herkes başkası onun için neyse o da başkası için olmadığında ve herkesin eylemi hem kendisi hem de başkası yoluyla gerçekleştirilmedikçe olanaksızdır" (FS§186). Daha sonra Lacan tarafından farklı bir dille formüle edilen bu yaklaşım açısından, biz başkasının eyleminde bir eyleme nedeni görürüz ve bu eyleme öykünerek yaşarız. Fakat aynen Lacan gibi Hegel içinde "başkasının eyleminde, herkes kendi başka olanının ölümünü amaçlar" ve bunun için kendi hayatını tehlikeye atmalıdır; bu durumda ortaya çıkan "herkesin kendi değerini yine kendine ispat etmeye çalıştığı, iki farklı özbilinç arasındaki bir ölüm kalım kavgasıdır" (FS§187). Hegel için ilginçtir ki bir özbilinç kendi kesinliğini ancak bu yolla edinir ve bunun için de yaşamını riske atmalıdır; ancak bunu yapmakla özgürlüğünü kazanır. Özbilincin yaşamını hiç riske atmadığı sürece, bağımsız bir özbilinç olarak tanınma olasılığı yoktur. Aslında burada özbilincin arzuladığı şey, en başta sahip olduğu bütünlüğü yeniden kazanmaktır. Bir bakıma kendi başkalığından kurtulmak ister. Oysa ne öler ne de kendi ötekisini öldürerek bunu da başaramaz.

Bu yüzden bu ölüm kalım kavgası, en nihayetinde iki özbiliçten birinin bağlı diğerinin ise en azından görünüşte bağımsız olduğu iki farklı özbilinç ortaya çıkarır. Hegel'e göre bunlardan ilki köle ikincisiyse efendidir. Efendi kendisi için olan bilinçtir ama bunu bir başka bilinç dolayısıyla edinir. Hegel'in deyişiyle "efendi kendisiyle kendine yeterli olan köle dolayısıyla bağlantılıdır" (FSŞ190). Efendiye tabiiyetini kabul etmiş kölenin ilk başta kendi için belirlediği bir eylemi yoktur. Efendiyse kendi arzularını köle vasıtasıyla giderir. Bu durumda efendi nesnelere bağlantısını tümüyle köleye bırakmıştır. Köle şeyler üzerinde çalışmak suretiyle nesnelere dönüştürür. Köle, kendisi için değil ama efendisi için ürettiğinde kendi emeğine yabancılaşır ki bu, Marx'ın özellikle önem verdiği bir düşüncedir. Bu, Hegel'in bakış açısına göre bir değişimi de içinde taşır. Nitekim efendi köleyi kendisiyle nesnelere dünyası arasında aracı kılarak, kendine yetersiz şeylere ulaşır ve yalnızca onları tüketmek için kullanır, oysa şeylerin kendine yeterli yanı, onları işleyen köleye bırakır (FSŞ190). Bu köleye üretici bir rol atfeder. Ayrıca efendinin köle sayesinde kendi arzularını tatmin etmesi ve nesnelere kontrol etmesi, *Matrix*'te işlenen ve sonra örneklendireceğimiz insan makine ilişkisini de yansıtır. Aksine efendi kendi tanınmışlığını hep bir başka bilinç yoluyla ortaya koyar. Daha sonra Marx'ın anladığı bir biçimde, efendi kölenin emeğini sömürmek yoluyla kendi yaşamını devam ettirirken, köle kendi emeğinde yaşamını dönüştürme olanağını taşır. Bu yüzden Hegel için "yine de, nasıl ki efendi kendi özünün, olmak istediğinin tam tersi olduğunu göstermişse, aynen kölede o an olduğu şeyin tam tersi biçimde kendini tamamlar" (FSŞ193). Bu tamamlamayla kendi hakiki kendine yeterliliğini de edinir. Bunu sağlayan temel şey de emektir. Arzu, nesnenin katıksız olumsuzlanmasıyla nesneyi kendine saklar. Oysa emek, Hegel için "arzunun denetim altına alınmasıdır ya da yok sayılmasıdır; yani emek kurucudur" (FSŞ195). Bu kurucu yanıyla emekçi bilinç kendine yeterliliği ya da bağımsızlığını ortaya koyar. Marcuse'e göre emeğin muhatap olduğu nesnelere ölü şeyler değil ama öznenin canlı cisimleşmeleri (çeviride tenselleşmeleri) olmasından dolayı bu nesnelere ilgilendiğimizde aslında insanla ilgileniriz (Marcuse; 1989: 92). Bir başka ifadeyle Hegel için köle, emek yoluyla kendi dışarısından bir zihin edinir. Fakat yalnızca kendi zihnine bağlı kalmak olsa olsa dik kafalılıktır ve bu nedenle kölenin, köle yanına aittir.

Efendi köle diyalektiği toplumsal bir etkileşime gönderme yapıyor olsa bile Hegel açısından bu diyalektik aynı biçimde tek bir bilinç içinde de işler. Bu işleyişi Hegel, sırasıyla stoacılık, kuşkuculuk ve mutsuz bilinç kavramlarıyla anlatır. Ona göre "stoacılık da özbilinç kendinin yalın özgürlüğüken, kuşkuculuk da özbilinç kendinin farkına varır ve belirlenmiş varoluşunun diğer görünümünü ortadan kaldırır; fakat bunu yapmakla kendini daha üst bir aşamada ikiler ve söz konusu olan iki yanlı yeni bir şeydir" (FSŞ206). Böylece daha önce iki ayrı bilince yayılmış olan, efendi ve köle, şimdi tek bir bilinçte ikilenmiş olur. İşte Hegel açısından mutsuz bilinç bu tek bir bilinçteki ikiye yarılmayı tanımlar. Priest'in tabiriyle mutsuzdur, çünkü "o, olduğu ile olmayı istediği arasında ikiye bölünmüştür" (Priest, 2018: 145). Bir bakıma, kendine bir başkası gibi bakan ve bu başkalığı kendiliği gibi taşıyan bir bilinç ortaya çıkmıştır. Harris'e göre "mutsuz bilinç, tinsel umutsuzluk kutbunun kesin bir tanımıdır" (Harris, 2003: 184). Bu durumda Hegel için söz konusu olan, "zaferin gerçekte yenilgi olduğu bir düşmana karşı mücadeledir ve bir şeye ulaşmak adına karşıtında kendini yitirmek gerekir" (FSŞ209). Öyle ki bilinç ancak kendini feda etmesi sayesinde mutsuzluğundan kurtulur. Hegel'in bu düşüncesi çoğunlukla Hristiyanlıkla ilişkilendirildiğinden, bu kendini feda etme eylemi tarihsel olarak kendini feda eden İsa'nın deneyimini çağırıştırır. *Matrix* filminde, Neo ile İsa arasında zaten birçok paralellik de bulunmaktadır. Hatta *Matrix*'i bir Hristiyan filmi olarak

yorumlayanlar bile mevcuttur. İlginçtir ki Hegel'in yapıtını da öyle yorumlayan kişiler de fazlasıyla mevcuttur.

Matrix'deki Hegel

Matrix ile efendi köle diyalektiği veya mutsuz bilinç arasında benzerlikleri göstermeden önce, kısaca bu bağlantının kurulacağı büyük resme bakmak gerekir. Hegel, Tinin Fenomenolojisi'nde, bugün yalnızca felsefenin değil ama bilimin de en büyük muammalarından biri olan bilinci konu edinmiştir. Bu amaçla onu, geçtiği uğrakların izinde anlamaya çalışmıştır. Buna karşın *Matrix*'in bir yanıyla bize sunduğu dünyada, gerçeklik beynin ürettiği bir şeydir. *Matrix*'de omurgamızdan bağlı olduğumuz bir makine bize tüm gerçekliği vermektedir. Bunu sağlayan da Eagleman⁵ gibi nörobilimcilerin ısrarla vurguladıkları, gerçekliğin beynin ürettiği bir şey olduğuna ilişkin içselci bakış açısıdır. Beynin dışında ne renkler ne de sesler vardır. *Matrix*'in bizi en baştan tartışmaksızın kabul etmeye zorladığı tam da bu kabuldür. Yine de aynı bakış açısını savunan bilimciler, bilincin beynin bir işlevi olduğuna inansalar bile onun beynin yapısının hangi bölümünde veya hangi ilişkiler içerisinde ortaya çıktığına dair bir cehalet içindedirler. Bilincin neliğine ilişkin bu muamma⁶, bilim açısından gözlenen evrenin sonuna ilişkin muammaya benzer. Aslında big bang ile oluşan evrenin kendisinin içinde belki bir zerre olduğu başka bir evreni varsayan şişen evren kuramı (Kaku, 2016: 381) gibi bazı öngörülerini içerir. Her durumda yalnızca sınır değişir ama bilinmeyen aynı konumunu korur. Hegel'de bize bilinemeyeni anlamak adına böylesi bir öngörü vermiştir. Bilincin en basitinden ancak öyle ya da böyle dolayına girdiği şeylerin bir ürünü olduğunu lakin bunun adına beyin değil ama zihin dediğimiz bir yerde gerçekleştiğini iddia eder. Bu iddianın en önemli yanı bilincin aslında zamansal yanısıdır. Uzam nesnelere dünyasına aitken zaman zihinseldir; hatta bazı bilim adamlarına göre bu bizi diğer memelilerden ayıran nihai farktır. Bu anlamda bilincin ne olduğuna ilişkin bir çalışma onu zamansal bir yayılımı ele almalıdır. Zira Hegel, bir tohum içinde ağaç olmaklığı da taşır derken, bilincin zamansal olanaklarını imler. Bu anlamda *Matrix* ile Hegel'in bilince yaklaşımlarında görünürde ayrıldıkları temel nokta, *Matrix*'in bilinci en başından bedenden ayrı zamansız bir konumda görmesi ama Hegel açısından bilincin ancak yaşadığı deneyimlere ilişkin bir refleksiyonla ortaya çıktığıdır. Bu durumda ilk *Matrix* (*Matrix*, Lana ve Lily Wachoski, 1999) filminde Morpheus'un Neo'ya sorduğu gerçekliğin ne olduğuna dair soru en baştan bir tür indirgemeci yaklaşımı yansıtır. Oysa Hegel böylesi bir soruya, Neo'nun daha önce bildikleriyle sentezlenmiş bir yanıt verirdi. Eşdeyişle Hegel Neo'ya, Morpheus gibi artık daha önce yaşadıklarını unut demezdi; çünkü Neo'nun bu tür bir gerçekliğin ne olduğunu sorunsallaştırması için dahi Morpheus'un gerçek olmadığı iddia ettiği sanal dünyada bir gerçeklik fikrine sahip olması gerekirdi. Bu durumda denilebilir ki *Matrix*'in sorunsallaştırdığı dünya, Hegel açısından dünyanın yalnızca bir yanını oluşturur.

Bu yaklaşımı metinlerarasılık düşüncesiyle bağlantılandırmak gerekirse, şunu söyleyebiliriz: Bilinç de aynen metin gibi onu kendisi kılan tüm başka örüntülerinin etkileşimsel bir sonucudur. Dolayısıyla bir film olarak *Matrix*'i kuran, onun gösterdiklerinde bir şeyler görebilmemizi sağlayan önceki görme biçimlerimizdir. Bu sayede Hegel'in düşünce dünyamıza kattığı, Marx'tan Lacan'a başka düşünürlerde başkalaşan, ama artık hepimizin kamusal olarak sahiplenebileceğimiz düşünceleri *Matrix*'in içinde seçmek mümkün olur.

5 Curiositystreaming.com sitesindeki, "What is Reality" adlı kısa belgeselde, Eagleman, "dışarıdan edindiği sinyalleri nasıl yorumlayacağı tümüyle beyne bağlıdır" der.

6 Muammadır ve döngüseldir; çünkü onu konu alan bilimsel bir deney yine o deneyi yapan bir bilinci gereksinir.

Efendi köle diyalektiği, örneğin Marx'ta burjuvayla işçiler arasındaki bir sınıf çatışmasına dönüşür ve temel yabancılaşma işçinin kendi emeğine yabancılaşmasıdır. Yine de dünyayı dönüştürme gücü de işçilere aittir. Benzer biçimde *Matrix* de efendi köle diyalektiğinde işleyen türden bir çatışmayı aktarır. *Matrix*'te bu çatışma makinalar ile insanlar arasındadır.

İlk film yirminci yüzyılın sonunda, insanların gelişen teknolojileriyle makinaları kullandıkları bir dönemde başlar. İnsanların makinaları kendi gündelik yaşamlarını kolaylaştırmak adına kullanmaları ve bunun için herhangi bir kısıtlamayı kendilerinde görmemeleri, filmin diğer kısımları için bir diyalektiğin çıkış noktasını gösterir. Efendi köle diyalektiğinde olduğu biçimiyle insanlar kendi arzularını tatmin etmek adına makinaları hoyratça kullanmaktadırlar. Burada ilk film kendi içinde bu durumdan tam tersine bir dönüşü barındırır. Neo, uyan komutuyla başlayan serüveninde, insanların egemen olduğu bir dünyada yaşadığı yanılığını taşır, fakat filmin ilerleyen bölümlerinde önce Trinity sonra Moprheus ile tanışması sonucunda bunun bir yanılsama olduğunu anlar. Bu bizi ilk filmin kendi diyalektiğinde bir sonraki uğrağa taşır. Moprheus Neo'ya *matrix*'in aslında, herkesin köle olduğu gerçeğini ondan saklamak için kullanılan bir perde olduğunu söylediğinde, Neo, bu sefer diyalektiğinin diğer tarafına geçer. Bu sefer, kendi arzu ve gereksinimlerini karşılamak için insanı kullanan makinalarıdır. Morpheus'un deyişiyle insanı adeta bir pile çeviren bu süreç, bir tür yabancılaşmayı eşdeyişle nesneleşmeyi de içerir. Sonuçta efendi köle diyalektiğinde olduğu üzere, her iki taraf da diğerini büsbütün yok etmeyi düşünmemiş, yalnızca diğerini kendine tabii kılmaya çalışmıştır. *Matrix* içinde insanlar ile makinalar arasındaki bu çatışma, Neo ile ajan Smith arasındaki çatışmayla temsil edilir. Ajan Smith en başından beri kendi başkası olan insanlardan kurtulmaya, onun deyişiyle özgürleşmeye çalışmaktadır. Efendi köle diyalektiğinde bir tanınma ilişkisi olarak resmedilen şey açısından temel arzu, kendi başkalığından önceki birlik durumuna geri dönme isteğidir ve Smith sürekli bunu arzular. İnsanları bir virüse benzeten Smith, onları aynı şekilde ekin (ürün) olarak da adlandırır. İlk filmin diyalektik işleyişi filmin sonunda Neo'nun *matrix*'de ölmesiyle tamamlanır. Öldükten sonra Neo artık ne yalnızca insan ne de bir makinedir; her iki taraftan da bir parçayı içinde taşır. İlginç bir biçimde bu süreç karşılıklıdır. Smith Neo'yu öldürmüştü ama Neo ölmemiştir, aynı şekilde Neo'da Smith'i öldürmüştü ama gerçekte Smith ölmemiştir. Hatta ikinci filmde Smith kendisini özgürleştirdiği için Neo'ya teşekkür dahi eder. İlk filmin sonunda bir uğrak aşılış ve artık bilinçten özbilince varılmıştır.

İkinci film (*Matrix Reloaded*, Lana ve Lily Wachowski, 2003), diyalektiğin gereği olarak, Neo ve Smith'in kendi başkalıklarını bütünüyle kavradıkları bir filmidir. Bu filmde *matrix* kadar gerçek dünyayı simgeleyen Zion'la karşılaşırız. Zion makine istilası tehdidiyle karşı karşıyken, Neo'nun Senatörle yaptığı konuşma önemlidir. Senatör Neo'ya, "bizi öldüren ve yaşatan makinalar var, *matrix*'te makinalara bağlı yaşayan insanlar gibi, kendilerinin de Zion'daki makinalara bağlı olduğunu" söyler. Bu karşılıklı gereksinime ilişkin bir farkındalığı yansıtır. Neo ise her ikisi arasında bir fark olduğunu en azından Zion'daki makinaları kendilerinin kontrol ettiğini söyler; ilginçtir ki ilk filmde Morpheus Neo'ya *matrix*'in bizi kontrol etmek için oluşturulmuş bilgisayar tabanlı bir hayal dünyası olduğunu söylemişti. Bu durumda insanla makine arasında kimin köle kimin efendi olduğunu belirleyen ölçüt kontroldür. Oysa senatör, Neo'ya "peki, kontrol nedir?" diye sorar. Neo için kontrol istediğimizde makinaları kapatabilmemizdir. Bu noktada özgür irade sorununu ele alan bir açıklamayla, Senatör bu durumu daha da bir açar. Senatör, bu sefer Neo'ya "bu makinaları kapattığımızda, aydınlatma, ısınma ve havalandırma sistemlerinin ne olacağını" sorar. Neo'nun yanıtı ikinci filmin diyalektik gelişimini gösterir. Neo'ya göre, aynen efendi köle diyalektiğinde her özbilincin

kendi başkasını gereksinmesi gibi, bizim makinalara olduğu kadar, onların da bize ihtiyacı vardır. İkinci filmde ajan Smith Neo'ya ile karşılaştığında önce onu özgür kıldığı için teşekkür eder ama yine de her ikisinin de özgür olmadığını söyler. Bunun için bir amaca gereksindiğini belirtir. Söz konusu amaç en başında Neo'nun sahip olduğu ama artık Smith'in de sahip olduğuna inandığı bir şeydir. Söz konusu amaç aslında Hegel'in arzu kavramını çağırıştır. Arzu aynen amaç gibi bizim dünyada kim olduğumuzu tanımlar. Smith'in farkına vardığı üzere bu amaç, Neo sayesinde mümkündür.

Üçüncü filmde (*Matrix Revolution*, Lana ve Lily Wachowski, 2003) ajan Smith'in herkesi kendisi gibi yapmak suretiyle kendi ötekisini ortadan kaldırmaya çalışması, aslında öncede söylendiği üzere kendi başkılığından duyduğu ve üstesinden gelemediği bir nefretin sonucudur. Kâhin'in ifadesiyle Smith, Neo'nun negatiftir ve her şeye yayılmaya çalışmaktadır. Kâhin bu durumu Hegelci bir ifadeyle özetler; "başı olan her şeyin bir sonu vardır". Hegelci diyalektik tam da bu iddia üzerine temellenir. Bu noktada üçüncü film, makinalarla insanlar arasında bir uzlaşmayı zorunlu kılan bir aşamaya varır. Birbirlerinin karşıtı olan Neo ile Smith, efendi köle diyalektiğinin aşılması adına bir mücadelenin de taraflarıdır. Bu mücadele, Zion'un saldırı altında olduğu bir durumda Neo'nun aldığı bir kararla başka bir duruma gelir. *Matrix*'in tümüyle Smithleştiği son sahne, Hegel'in mutsuz bilinç kavramına atfen de anlaşılabilir. Smith'in kendi bölünmüşlüğüne verdiği tepki ve kendi yabancılığıyla girdiği mücadele, efendi köle diyalektiğinin tek bir bilinç içindeki devamıdır. Bunu aşmanın yegâne yolu kendi karşıtında yitmeyi becermektir. Bunu ancak kendini feda etme suretiyle Neo gerçekleştirir ve bu sayede barışın yolunu açarak diyalektiği bir sonraki aşamasına getirir. Neo'nun makinalar kentinde farkına vardığı, kendiliğinde taşıdığı başkılığının başka bir anlamdaki bütünlüğüdür.

Sonuç

Matrix, sinemanın metinlerarası boyutunu göstermek bakımından özel bir filmidir; ama aslında herhangi bir film de metinlerarası bir düzlemde, aynen *Matrix* gibi rahatlıkla yorumlanabilir. Bunun temel nedeni metinlerarasılık düşüncesinin kültürü kendine zemin almasıdır. Kültür, her eylemimizi belirleyen genel bir kalıttır. Kültür, Hegel'in zeitgeist'i gibi, içinde yaşanan dönemde neye nasıl değer vereceğimizden, dünyayı nasıl yorumlayacağımıza kadar her şeyin belirleyicisidir. Metinlerarasılık, her anlama talebinin önceden anlaşılmuş olan üstüne temellendiğini söylemesiyle, hem kültürel bir vurguyu içerir hem de dilsel bir dışavurumu ortaya koyar. Bu durumda sinemadaki her ürün, anlamsal çerçevesini tam da söz konusu metinlerarası bir düzlemde edinir. Sinemada anlam sorunu, anlamsal çerçeveyi kuran genel kabullerle ilgilidir ve bu kabuller, kendi kesinliklerini metinlerarası bir edinimle, başka filmlere verilen kamusal veya özel tepkilere bağlı kazanır.

Matrix filmi bu denli özel kılan, hâlihazırda yalnız küçük bir öbek tarafından tartışılan birtakım sorunları, eskiden beri varolan sorular bağlamında yeniden formüle etmek suretiyle izleyicisine aktarabilme gücüdür. Böylece *Matrix* filmlerinde, hem öteden beri varolan zihin beden ikiciliği, gerçekliğin doğası veya özgür irade gibi felsefenin kadim sorunları ele alınmış hem de dünyanın giderek sanallaşması, yapay zekâ ve beyin üzerine çalışmalardaki gelişmeler bu sorunlara eklenerek yeni bir aktarım olanağı ortaya konmuştur. Bu sinemasal olanak dâhilinde ele alınan sorunların ortaklaştığı kavram bilinç kavramıdır ve bu soruna felsefe tarihinde eğilen filozoflar arasında en özgünlerinden biri olan Hegel, yönetmen veya yapımcı bunu varsaymasa bile ki benim iddiam varsaydığı yönündedir, *Matrix* filmlerinin

anlamsal ufkunun belirleyicisi olarak film içinde bulunmaktadır. Bu, sinemanın metinlerarası bir okumaya açıklığını göstermesi kadar, sinemasal anlamın oluşum sürecine dair de birtakım öngörülerini de içinde barındırır. Sinemaya felsefeden bakmak, kavramsal bir sorunu bir yaşam olanağına bağlı değerlendirmektir ve felsefe bunu, kendi tarihinde oluşan kuramsal kalıttan hareketle ancak metinlerarası bir yaklaşımla yapar.

Kaynakça

Bakhtin, M. (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*, Trans. Carly Emerson and M. Holquist, Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M. Volosinov, V.N. (2001) *Marksizm ve Dil Felsefesi*, Çev. M. Küçük, Ayrıntı Yayınları.

Barthes, R. (1986) *The Rustle of Language*, Trans. R. Hovard, Basil Blackwell.

Barthes, R. (2006) *Yazı Üzerine Çeşitlemeler/Metnin Hazzı*, Çev. Şule Demirkol, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bumin, T. (2016) *Hegel*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Harris, H. S. (2013) "Öz-bilinç", Çev. Emre Ebetürk, *Alman İdealizmi II Hegel içinde* Edit. Güçlü Ateşoğlu, Ankara: Doğu Batı Yayınlar.

Hegel, G.W.F. (2005) *Tinin Görüngübilimi*, Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul.

Hegel, G.W.F. (2013). *Phenomenology of Spirit*, çev. Terry Pinkard, çeviri internet üzerinden yayınlanmıştır, Bkz. <http://terrypinkard.weebly.com/phenomenology-of-spirit-page.html>

Kaku, M. (2016) *Zihnin Geleceği*, Çev. Emre Kumral, Ankara: Odtü Yayınları.

Kojeve, A. (2000) *Hegel Felsefesine Giriş*, Çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kristeva, J. (1980) *Desire in Language*, Trans. Thomas Gore, Columbia University Press.

Kristeva, J. (1984) *Revolution in Poetic Language*, Trans. Margaret Waller, Columbia University Press.

Marcuse H. (1989) *Us ve Devrim: Hegel ve Toplumbilimin Doğuşu*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.

Wachowski Kardeşler, Yapımcı ve Yönetmen, (1999) *Matrix [Sinema Filmi]*, Warner Bros.

Wachowski Kardeşler, Yapımcı ve Yönetmen, (2003) *Matrix Reloaded [Sinema Filmi]*, Warner Bros.

Wachowski Kardeşler, Yapımcı ve Yönetmen, (2003) *Matrix Revolution [Sinema Filmi]*, Warner Bros.

Priest, S. (2018) *Zihin Üzerine Teoriler*, Çev. Ayhan Dereko, İstanbul: Litera Yayınları.

Saussure, F.de (1985) *Genel Dilbilim Dersleri*, Çev. Berke Vardar, Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.

Kendi Kendisinin Peygamberi Bir Sürrealist: Alejandro Jodorowsky Sinemasında Erken-Postmodern Eğilimler

Şükrü Aydın*

Emine Uçar İlbuğa**

Özet

Bu çalışma Latin Amerikalı anarşist-mistik sanatçı Alejandro Jodorowsky'nin sinema filmlerinde erken-postmodern özellikleri ortaya koymayı amaçlamaktadır. Sinemacı, oyun yazarı, çizgiroman yazarı ve okültist olarak çok yönlü bir portre çizen Jodorowsky'nin filmleri artık kült mertebesine ulaşmış olmasına rağmen eserlerinin genel olarak akademik ilgiye değer görülmediği iddia edilebilir. Nitekim, hem Türkiye'de hem de Anglo-Sakson Batı literatüründe Jodorowsky sineması üzerine yapılmış akademik çalışmalara rastlamak oldukça zordur. Bu açıdan bakıldığında bu çalışma ulusötesi sinemada sıradışı bir auteur olan ve izleyiciyi grotesk ve vahşet yüklü imajlarla şoke ederek sağaltmayı amaçlayan ve sanatını dünyaya karşı takındığı felsefi tutumun bir dışavurumu olarak gören Alejandro Jodorowsky'ye dair Türkçe literatürde bir kaynak olma iddiası da taşımaktadır.

Bu çalışmada örneklem olarak seçilen El Topo (1970), La Montaña Sagrada (1973) ve Santa Sangre (1989) filmleri metin analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu film örneklerinde görülebileceği gibi Jodorowsky, modern dünyada yabancılaşmış karakterleri, anlam ve köken arayışına yönelten dairesel alegorik hikayeler anlatması, büyük anlatıları -özellikle de Katolik kilisesi ve onun kurtarıcı Mesih inancını- ve de semavi dinlerin ruhanilik anlayışını hicveden parodileri tercih etmesi bakımından postmodern bir sinemacı olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Alejandro Jodorowsky, Postmodern, Sinema, Sürrealizm.

ORCID ID : 0000-0002-9756-240X & 0000-0002-2220-4034

E-mail : ucarilbuga@akdeniz.edu.tr

DOI: 10.31122/sinefilozofi.515114

Geliş Tarihi - *Received*: 20.01.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 13.04.2019

A Surrealist Prophet Of His Own: Early Postmodern Tendencies In The Films Of Alejandro Jodorowsky

Şükrü Aydın*

Emine Uçar İlbuğa**

Abstract

This paper is aimed to determine early-postmodern features of Latin American anarchist-mystic artist Alejandro Jodorowsky's cinema films. It can be claimed that Jodorowsky, a multifaceted artist as a filmmaker, playwright, poet and graphic novelist, has not attracted academic attention despite the fact that his films reached to cult status. Thusly, scholarly studies on the cinema of Jodorowsky amount to only a few both in Turkish and Anglo-Saxon Western literature. In this respect, this paper undertakes to be a source in Turkish literature on Alejandro Jodorowsky, an extraordinary transnational auteur, who sees his art as an expression of his philosophical worldview and aims to cure the audience through images full of grotesque and violence.

Three sample films of the director which we analyze utilizing textual analysis technique are as follows: El Topo (1970), La Montaña Sagrada (1973) and Santa Sangre (1989). In this paper, Jodorowsky is appraised as a postmodern filmmaker in the sense that he tells circular, allegorical stories in which characters alienated in modern world are in search for meaning and truth, and that he satirize metanarratives and understanding of spirituality of monotheistic religions –especially Catholic church and its messianic belief.

Keywords: Alejandro Jodorowsky, Postmodern, Cinema, Surrealism.

ORCID ID : 0000-0002-9756-240X & 0000-0002-2220-4034

E-mail : ucarilbuga@akdeniz.edu.tr

DOI: 10.31122/sinefilozofi.515114

Recieved - *Geliş Tarihi*: 20.01.2019

Accepted - *Kabul Tarihi*: 13.04.2019

Giriş

1929'da Ukrayna'dan Çarlık yanlısı Yahudi kıyımlarından kaçıp Latin Amerika'ya yerleşen bir ailenin ferdi olarak Şili'de doğan Alejandro Jodorowsky, çok yönlü ve kural tanımaz bir sanatçı olması sebebiyle; sinema tarih-yazımı açısından kolayca sınıflandırılması pek mümkün olmayan bir portre çizmektedir.

Latin Amerika sineması üzerine yazılan çalışmaların çoğu, Cobb'un (2006: 5) "Bunuel'den daha sıra-dışı, rahatlıkla Lynch'ten daha sapkın ve Fellini'den daha ezoterik" olarak nitelendirdiği Jodorowsky'ye değinmemektedir; zira onun sineması Yeni Latin Amerikan Sineması ya da Üçüncü Sinema gibi bölgeye özgü akımlardan kopuktur (Santos, 2017: 10-11). Bu durumun ender rastlanan bir istisnası olarak Latin Amerika sineması üzerine kapsamlı bir çalışma olan *Splendors of Latin Cinema* (2010: 65) adlı yapıtında R. Hernandez-Rodriguez (2010); Jodorowsky'i Luis Bunuel ile birlikte anmakta ve dönemin kriz ve baskı ortamında Arturo Ripstein, Luis Alcoriza ve Juan Ibanez ile birlikte gerçekten bağımsız bir sinema ortaya koymaya çalışan özgün, başına buyruk, avangart sinemacılar arasında değerlendirmektedir.

Mathijs ve Sexton (2011: 70) Jodorowsky'i "kendi haline bırakılınca tuhaf ve fevkalade filmler yapabilen fakat aşırı dışsal müdahale (stüdyo kısıtlamaları, yapımcıların koydukları şartlar vs.) karşısında afallayan, başına buyruk, kült, çılgın bir vizyoner" olarak konumlandırmaktadır. Sinemacı olarak Jodorowsky'nin statüsü, yalnızca filmleri yoluyla değil, filmlerinin ötesinde üretimde bulunduğu çeşitli sanatsal dalların etkisi ile de pekişmektedir: Yönetmen; tiyatrocu, pantomim sanatçısı, roman ve çizgi roman yazarı, sirk cambazı, Tarot okuyucusu, şair ve şifacı olması ile "aşırı yetenekli bir bireyci" (Mathijs ve Sexton, 2011: 70) kalıbına uymaktadır. Keeseey (2003: 15), "Jodorowsky için her şey söylenebilir, ancak kesin olan bir şey onun asla herhangi bir Hollywood yönetmeni gibi olmadığıdır" tespitinde bulunmuştur.

Bu çalışma kapsamında yönetmenin örneklem olarak seçilen üç filmi olan *El Topo* (Köstebek, 1970), *La Montaña Sagrada* (Kutsal Dağ, 1973) ve *Santa Sangre* (Kutsal Kan, 1989) metin analizi yöntemiyle analiz edilecektir. Bu amaçla Jodorowsky'nin modern dünyada yabancılaşmış karakterlerini anlam ve köken arayışına iten ve yönetmeni dairesel alegorik hikayeler anlatmaya yönelten büyük anlatıları, özellikle de Katolik kilisesini ve onun kurtarıcı Mesih inancını- ve semavi dinlerin ruhanilik anlayışını hicveden parodileri tercih etmesinin nedenlerini anlamak ve filmlerinde geleneksel uzamsal, zamansal ve siyasal biçimlerin çarpıtılması-hatta çözülmesi bakımından onun postmodern bir sinemacı olarak değerlendirilmesine neden olan koşulları film örnekleri üzerinden ortaya koymak hedeflenmektedir.

Sürrealizm Etkisi Altında Alejandro Jodorowsky Sineması

Genel olarak Jodorowsky üzerine yapılan çalışmaların çoğu, filmleri üzerine ayrıntılı bir inceleme sunmaktan ziyade Jodorowsky'den 'yeri gelmişken' bahseder; ve filmografisinin "vahşet yüklü sürreal imajlarla, mistisizmin melez bir karışımıyla ve dini provokasyonla yüklü olmasından" (Church, 2007) hareketle, yönetmeni bir anarşist/sürrealist olarak değerlendirme eğilimi gösterirler. Yönetmenin sürrealizm ile ilişkisini en bariz biçimde ortaya koyan çalışma ise Michael Richardson'ın *Surrealism and Cinema* (2006) çalışmasıdır. Yazar; Panik Hareketi'nin

sürrealizm ile ilişkisine ayırdığı bölümde, Jodorowsky'nin filmlerinin derinlemesine bir çözümlemesini sunar ve ironik bir biçimde yönetmeni ilk dönem sürrealistlerin sahip olduğu derinlikten yoksun, kendi işine geldiği kadarıyla sürrealist karakteristikleri temellük eden bir figür olarak çizer (Richardson, 2006: 135-143).

Alejandro Jodorowsky'nin sineması "hem sürrealizm hem de daha genel anlamda film eleştirisi açısından ihtilaflı bir konum teşkil etmektedir" (Richardson, 2006: 136). Bu durumun temel sebebi, benmerkezci, kendi egosuna hayran bir figür olarak yönetmenin kendi kişisel mitini oluşturması ve sanatını biçimlendiren gelişmelerin yine kendi öznel ifadelerine dayanmasıdır. Dahası, yönetmenin sürrealist çevreden etkilendiğini kabul etmekle birlikte, sürrealizmi zaman içinde bir küçük burjuva hareketine dönüşmekle suçlaması ilişkilendirmeyi reddetmesi de durumu karmaşıklştırmaktadır:

"André Breton'la birlikte bir sürrealisttim. İki yıl boyunca, her gün sürrealist grubuyla egzersizlere ve oyunlara katılıyordum. Sonra gerçeküstücülüğün düşler gibi olmadığını fark ettim, çünkü düşlerin sınırları yok, ama gerçeküstücülerin sınırları vardı. Breton bilimkurguyu sevmezdi. Pornografiye benzetirdi. Müzikten hoşlanmazdı. Soyut resimlerden hoşlanmazdı. Çok fazla şeyi sevmezdi. Bu yüzden, [Fernando] Arrabal ve [Roland] Topor, günümün iki güzel sanatçısı ile birlikte yeni bir hareket başlattık. Panik Hareketi, sürrealizmden çok daha öteye geçti" (Buder, 2017).

Jodorowsky'nin sürrealist grup ile olan ilişkisi 1953'te Etienne Decroux'nun gözetiminde büyük mim sanatçısı Marcel Marceau ile birlikte çalışabilmek için gittiği Fransa'da başlar (Cortes ve Marlys Barrea, 2003: 118). Paris'teki Sürrealist Araştırmalar Bürosu'nun bir üyesi olup olmadığı muğlaktır; fakat o dönemde Fransa'da yaşayan Kanadalı sürrealist heykeltıraş Jean Benoit ile olan dostluğu aracılığıyla bir yakınlığı olduğu kesindir.

Jodorowsky'nin hikaye ettiğine göre sürrealistler ile olan ilk teması şöyle gerçekleşmiştir: Paris'e varır varmaz ilk yaptığı şey, gecenin üçünde Andre Breton'u arayıp kendini tanıtmak olur. Breton'un Jodorowsky isminin tanıdık gelmediğini söylemesi ve kim olduğunu sorması üzerine yirmi dört yaşında bir genç olduğunu ve Paris'e sürrealizmi diriltmek için geldiğini, onu hemen görmek istediğini söyler. Breton saatin geç olduğunu, ertesi gün görüşebileceklerini söyleyerek cevaplar. Bu cevap üzerine Jodorowsky, Breton'un yeterince sürrealist ve avangart olmadığı kanaatine varır ve mesafesini korur (Richardson, 2006: 136).

Bu anekdot hem Jodorowsky'nin kendi egosuna olan hayranlığını hem de sürrealizm ile olan ilişkisinin sorunsuz olmaktan uzak mahiyetini ortaya koymaktadır. Bu gerçeği kabul etmekle birlikte, El Topo üzerine gerçekleştirdiği bir söyleşide; "Kuzey Amerikalılar'ın psychedelic¹ haplardan beklediğini ben sinemadan bekliyorum. Bu türden bir film yaparken aradaki fark şudur: Yönetmen hap almış bir kişinin tecrübe ettiği görüntüleri gösteren bir film değil, hapın kendisini yaratmalıdır" (Jodorowsky, 1971) diye açıklayan Jodorowsky'nin filmlerinin "realizmi Aquinas'lı Thomas'tan Anatole France'a uzanan bir dizi düşünürün pozitivizmden beslenen realizmini kıyasıya eleştiren, her türlü entelektüel ve ahlaki gelişime düşman, vasat, yavan ve nefret dolu olmakla suçlayan" (Breton, 2009 [1924]: 10) sürrealist program ile örtüştüğü birçok nokta olduğu açıktır. Waters bu noktaları şu şekilde ifade etmektedir:

1 Halisünasyon ve trans gibi olağan-dışı etkiler ve bazen de (LSD gibi) psikotik durumlar üretebilen ilaçlar. Bu türden ilaçlar tarafından üretilenlere benzeyen etkileri (çarpık veya tuhaf görüntüler veya sesler gibi) yaratmak, taklit etmek, düşündürmek veya çoğaltmak. Kaynak: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/psychedelic>

“1924 tarihli Breton’un ilk Sürrealist Manifestosu, sürrealizmin üzerine kurulduğu anahtar ilkeleri ortaya koymuştur: Gerçekliği ve düşsel olanı uzlaştırmak, ‘harikulade’nin kutsanışı, kendiliğinden ve esas olan insani tepkilerin yüceltilmesi ile toplumun burjuva kurumlarına karşı yapılan başkaldırı. Sürrealist çalışma, her ne kadar kendisini polemik yaratan yazılarda, şiirlerde, tiyatro oyunlarında ve performans sanatlarında ortaya koysa da Breton’un manifestosu ve onun 1929 yılında gözden geçirilen versiyonu, tüm bu çalışmaların tanımlanmasında önemli bir referans noktasıdır (Waters, 2011: 2)

Sıklıkla filmlerinde imaj-yoğun/imge odaklı bir anlatımı tercih etmesi, realizmi yadsıması ve film anlatısını kurarken nedensellik bağına sadece imajların rastlantısallığına hizmet ettiği ölçüde başvurması, modern dünyanın gündelik gerçeğine hakim olan aklın karşısında groteski, özbilinci ve bilinçaltını yüceltmesi, burjuva değerlerine ve dinsel otoriteye karşı alaycı bir tutum takınması bakımından Jodorowsky sinemasının 1924 tarihli Sürrealist Manifesto’da belirlenen temel ilkeleri yansıttığı öne sürülebilir.

Jodorowsky’yi bir sürrealist olarak değerlendirirken yönetmenin Andre Breton’un mirasını reddetmesi, sürrealist çevrede ve daha geniş anlamda avangart hareket içinde en az Breton kadar etkili olmuş bir diğer figür olan Antonin Artaud’dan bahsetmeyi zorunlu kılmaktadır. Özellikle yönetmenin pantomim ve tiyatrodaki geçmişi göz önüne alındığında Jodorowsky’nin sürrealizminin Breton’dan ziyade Artaud’nunkine yakın olduğu görülmektedir.

Orijinal sürrealist grubun kurucu üyelerinden biri olan ve hareketin Komünist Parti ile ilişkilendirilmesine karşı olduğu için aforoz edilen Artaud’ya göre, kurtuluş ya da özgürleşim bir siyasi program içinde olanaklı değildir. Bu sebeple, siyasi bir partiye bağlılık özünde yüzeysel ve nihayetinde önemsiz bir meseledir; çünkü Artaud için önemli olan insanların maddi koşullarının iyileştirilmesi değil, insanın metafizik anlamda daha yüksek bir uygarlık düzeyine yüceltilmesidir. Bu da ancak seçilmiş bir azınlığın ruhani çabalarıyla mümkün olacaktır (Dizdar, 2018). Susan Sontag’a (1988: 39) göre; Artaud, belirli herhangi bir uygarlığa işaret etmemekte, fakat kökleri Batı-dışı, geçmiş, ilkel toplumlarda olan unsurların bir sentezinden oluşan yeni bir uygarlık fikrine dikkat çekmektedir.

Antonin Artaud’nun savunduğu haliyle bireysel özgürleşimi ve kurtuluşu temel alan etik/ahlaki bir duyarlılık olarak sürrealizmin hangi ölçüde ve bağlamda Jodorowsky’nin eserlerine sirayet ettiğini biraz daha belirginleştirmek için Şilili edebiyatçı Julio Cortazar’ın ‘realistik naif’ kişileştirmesine başvurmak yerinde olacaktır:

“...sırf sıradışı/olağanüstü olan karşısındaki davranışlarını gözlemlemeniz yeter. Karşılaştığı şeyi ya estetik/şiirsel bir fenomene indirgeyecektir; ya da içinde bir rüya, başarısız bir gösteri, normalin ötesine geçen sözselsel/nedensel bir çağrışım, rahatsızlık uyandıran bir raslantı, süreğen olanın anlık bir aksamasından herhangi birini görmeyi baştan reddedecektir. Sorarsanız kendisinin de modern dünyanın gündelik gerçekliğine inanmadığını, yalnızca pragmatik açıdan kabul ettiğini söyleyecektir. Hiç şüphenez olmasın, inanıyor, hatta bütün inandığı bu” (Cortazar, 1986:18)

Sürrealizm, realistik naifin gerçeklikteki süreksizlikleri estetik ya da stilistik tipoloji düzeyine indirgeyen sanatsal bir yaklaşımı değil, bütün yaşamı kapsayan etik/ahlaki bir duyarlılık olarak kabul edildiğinde, her ne kadar kendisi ilişkilendirilmeyi reddetse de Alejandro Jodorowsky’i bir sürrealist olarak ele almak mümkündür. Bu çalışmada öne

sürüldüğü haliyle, Jodorowsky'yi kendi kendisinin peygamberi yapan ve 'erken-postmodern' diyebileceğimiz bir yörüngeye oturtan da Aydınlanma'ya ve onun ürünleri olan moderniteye, çağdaş insana ve rasyonaliteye eleştirel gözle bakan bu etik/ahlaki duyarlılıktır.

Kendi reddiyesi kabul edilerek filmleri sürrealist hareketten ayrı tutulsa bile, Jodorowsky'yi en azından sürrealistlere özgü, tanımlayıcı biçimsel özellikleri postmodern tarzda temellük eden bir sinemacı olarak okumak da mümkündür. Özellikle 90'lı yıllardan itibaren postmodernizm hemen her şeyi içine alan kapsayıcı bir kavram olarak anlaşılacak şekilde genişlediği ve hala analitik ya da tanımlayıcı bir kategori olarak büyük ölçüde müphemlik ve ihtilaf barındırdığı için, bu noktada postmodern ve erken-postmodern ile neyin kastedildiğinin açıklığa kavuşturulması gerekmektedir.

Modernite, Modernizm ve Postmodernizm

Postmodernizm kendine özgü, örgütleyici ilkelere sahip olan yeni bir toplumsal totalitenin ortaya çıkışını içeren bir çağ değişikliği ya da modernlikten kopuşu ifade eder. Büyükdüvenci ve Öztürk, postmodern'in terim olarak İkinci Dünya Savaşı'ndan bugüne uzanan tarihsel anları betimlediğini belirtmektedirler. Bu durumda postmodern terimini açıklayabilmek için dönemler üzerinden bir karşılaştırma yapmak gerekir. Çünkü "her dönem belli bir söylemin egemenliğini yansıtır" (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 13-14). Örneğin; Orta Çağ, Antik dönemden, moderniteyi Orta Çağ'dan ayıran her dönemin yansıttığı egemen söylemdir. Bu açıdan bakıldığında bir anlamda Orta Çağ'ın Tanrı'yı merkeze alan söylemi ve her şeyi Tanrı ile açıklama gayreti, modern çağda merkezi konuma aklın konulması olarak anlam kazanır. Bu dönemin daha yenilikçi, özgürlükçü ve insanı merkezi alan söylemi, 1970'li yıllardan itibaren açmaza girmiş ve bir anlamda "postmodernizm modernliğin açmazlarına karşı bir savaşım ve hesaplaşmaya" (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014:17-19) dönüşmüştür. Bununla birlikte postmodern teriminin henüz üzerinde anlaşma sağlanmış bir anlamı yoktur ve terimin postmodernlik, postmodernite, postmodernleşme ve postmodernizmden oluşan türevleri sıklıkla birbirinin yerine geçebilen tarzda kullanılmaktadır (Featherstone, 2005: 34-35).

Tıpkı günümüzde 'sürreal' teriminin tutarlılıktan yoksun biçimde çok geniş bir geçerlilik ve yaygınlık kazandığı için "artık pazarlanabilir bir tınıya ve marka statüsüne sahip olduğunun" (Richardson, 2006) kolaylıkla iddia edilebilmesi gibi, postmodern/postmodernizm kavramları da gündelik yaşantıda ve akademide çok yaygın biçimde, işaret ettikleri şeyler tam olarak açıklığa kavuşturulmadan kullanılmaktadır.

Postmodernizmin "otuz dokuz ilkesi ya da postmodernist manifesto diye bir şey" olmadığından (Gellner, 1994: 41) postmoderne ya da postmodernizme yönelik herhangi bir tanımlama girişimi de güç olacaktır; çünkü bu türden bir girişim daha en başından nihai terimlerin, kesin sınırların ya da mutlak hakikatlerin var olmadığını kabul eden temel postmodernist önerme ile tezatlık içindedir.

Kavramsal olarak esnek biçimde kullanımı öyle bir karmaşıklığa yol açmıştır ki, postmodernizmden ziyade birden çok postmodernizm(ler)in varlığından söz etmek mümkündür. Bu durumun temel sebebi, postmodernizm üzerine geliştirilen fikirlerin edebiyat, felsefe, kültürel araştırmalar, çağdaş fizik, coğrafya, mimari, sanat tarihi, müzik gibi farklı birçok büyük disiplinden devşirilmiş olmasıdır (Ward, 2014). Dolayısıyla Janice Moulton (1993)'ün ortaya koyduğu 'Muhelif Paradigma' yaklaşımı bu müphemliği ve karmaşıklığın

yarattığı 'akademik aporia hali'ni hafifletmek için bir fırsat sunmaktadır. Muhalif Paradigma'ya göre herhangi bir felsefi yaklaşımı değerlendirmenin en iyi yolu, onu en güçlü ve en uç zıddı ile ve de hayali bir rakiple karşı karşıya getirmekten geçmektedir.

Bu açıdan postmodernizm, Akıl Çağı ve Aydınlanma ile özdeşleştirilen modernitenin ve onun kültürel/düşünsel çerçevesini belirleyen temel değerlerine (modernizm) eleştirel yaklaştığı ölçüde değer kazanmaktadır. Bu eleştirel yaklaşım tarihsel süreçte meydana gelen sonuçları bakımından gelişen bir tavır olduğu için Hollinger'e göre Aydınlanma mirasının tamamen reddedilmesi anlamına gelmemekte ve kendi içinde bir çift anlamlılık barındırmaktadır:

"Aydınlanmanın sonucu olan doktrinlerden (günümüzde dogmalardan) pozitivism, değer bakımından yansızlık iddiaları, bilimcilik (bilim ve teknolojiye körü körüne inanç besleme), maliyet fayda analizleri, ütopyik tarih felsefesi, bütünlük ve birleştirme düşünceleri, bilimsel ve teknolojik bir gemeinschaft (topluluk) arayışı söz edilmekteyse eğer, bu takdirde postmodernizm Aydınlanmaya karşıdır. Fakat dürüstlük ve doğruluk ethosundan, eleştiri ve analizden ölü dogmaların kökenlerinin gözler önüne serilmesinden, mevcut kabul ve pratiklerin, tehlikeli dogmalardan özgürleşim adına sürekli sorgulanıp aşılmasından söz ediliyorsa, o zaman postmodernizm Aydınlanmaya karşı değildir (Hollinger, 2005: 249).

Bir diğer ifadeyle; bütünüyle modernizme/moderniteye olmasa da postmodernizm, Aydınlanma'nın ve ürünü olan rasyonalitenin -ki bu karşılığını Frankfurt Okulu düşünürlerinde, örneğin Horkheimer (1947)'da araçsal akıl 'Aydınlanma sonrası Batı'da gelişen kapitalizmin egemen akılcılığı' olarak bulur- beklenmedik sonuçlarına karşı şüpheli, eleştirel bir tavır almaktadır.

Aydınlanma, geniş bir tarihsel, toplumsal, düşünsel çerçeve içinde modernite ve modernizm ile irtibatlandırılır (Cevizci, 1999: 603). Modernitenin Rönesans'tan itibaren bütün Avrupa tarihini ya da Galileo, Hobbes, Newton, Leibniz ve Descartes gibi düşünürlerin bilimsel devrimleriyle başlayan tarihsel devri kapsadığı kabul edilir. Adaletin, ahlakın, kontrolün, örgütlenmenin, anlayışın ve mutluluğun anahtarı akılcılık olarak görüldüğü için, Aydınlanma Çağı'nın temel dürtüsü doğanın, kültürün ve toplumun aklın egemenliği altına alınması çabasıdır. Batıl inanışların, dinsel dogmaların ve derebeylerin, kralların buyruğunun belirleyici olduğu Orta Çağ'ın karanlığına karşı insan aklını merkeze alan Aydınlanma dolayısıyla rasyonel araştırmanın, bilimsel ve teknolojik ilerlemenin düzen, güvenlik, toplumsal anlayış ve refah dolu bir dünya getirebileceği inancını içerir.

Aydınlanma'nın bağrında taşıdığı bu sınırsız iyimserliğin temelinde fiziksel evrenin ayırt edilip keşfedilebilir, rasyonel yasalara göre işleyen bir düzen içinde olduğu inancı bulunmaktadır. Akılla donatıldığı ve zihni de rasyonel olduğu için, insan bu ilkeleri keşfetme ve evrendeki düzeni anlayabilme kapasitesine sahip bir varlıktır. "...insan iradesini belirleyen şey de akıl olduğu için, insan evrenin yapısına ve düzenine ilişkin bilgisine dayanarak eylemek zorundadır. Bundan dolayı, insan varlığı yalnızca kendisini değil, içinde yaşadığı toplumsal düzenini de geliştirip, yetkinleştirebilir" (Cevizci, 1999: 89).

İnsan doğasının evrenselliğine dair yeşeren bu güven duygusunun en belirleyici sonucu ilerlemecilik düşüncesidir. Batıl inançların ve bağınazlık döneminin geride kalmasıyla akıl ve modern bilim din karşısında kesin bir zafer kazanmıştır. Aydınlanma'nın üstanlatısını

oluşturan ilerlemeciliğe göre; modern bilimin ürettiği bilgiler ışığında insan kendisini ve toplumu sınırsızca geliştirebilir, dönüştürebilir ve böylelikle bütün insanlığın huzur ve refahı için büyük bir atılım sağlanabilirdi.

Fakat Aydınlanma iyimserliği ironik biçimde modernitede karşılığını sınırsız endüstrileşme, doğanın talanı, kapitalizmin ve dolayısıyla yabancılaşmanın yükselişi, yönetim ve gözetimin bürokratik örgütlenmesi olarak bulmuştur (Childs, 2000: 16). Zaman içinde bütün insanlığın özgürleşimine ve kurtuluşuna kaynaklık edeceği varsayılan ilerleme, aynı zamanda aklın ve bilginin insanları egemenliğin kılıç zoru, dinsel düşünce ve insana aşkın olan 'doğal otorite' fikri yoluyla sağlandığı modern-öncesi toplumlardakine alternatif yollarla kontrol altına almak için kullanılmasına yol açmıştır. Amacı düzen ve huzur getirmek olan bu topyekun girişim aksine ruhani bir kriz içindeki yabancılaşmış, ruhsuz, duygusuz, mekanik, psikolojik olarak da çökmüş bireylerden mürekkep parçalanmış, kaotik bir toplumun yaratılmasına yol açmıştır. Aydınlanma vaatleri savaşlar, felaketler ve soykırımlarla lekelenmiş tarihsel deneyimle sonuçlanmıştır:

"...bu tarihsel deneyim daha önce 'eşi benzeri görülmemiş ölçekte yıkıcı' iki dünya savaşını, faşizmin Almanya, İtalya ve İspanya'da ortaya çıkmasını, 'karşılıklı yıkımın kesin olduğu' dengeli bir nükleer savaş korkusuyla devam ettirilmiş bir sürüncemeli bir 'Soğuk Savaş'ı içermektedir. Bu arada, modern ve 'aydınlanmış' Avrupa uluslarının 'barbar' komşularını uygarlaştırmaya yönelik kolonyal misyonları da inanırlılığını yitirmiştir. Hepsinden önemlisi modernitenin vaz' ettiği şekilde titizlikle planlanıp, bürokratik bütünlükle uygulanan ve kayda değer teknolojik sofistifikasyon ile sürdürülen altı milyondan fazla Yahudi, komünist, eşcinsel, çingene ve sakata (ve daha birçoklarına) uygulanan Nazi katliamı, Aydınlanma'ya -kendisini uygarlığın ayrıcalıklı bir konumuna yerleştiren Batı tarihinin bu okumasına sarsıcı, öldürücü bir darbe indirmiştir" (West, 1997: 191).

Aydınlanma ve modernizmin içsel çelişkileri dünya savaşlarından, Holocaust'tan ya da postmodernist düşüncenin gelişiminden çok daha önce modernist düşünürler tarafından da ortaya koyulmuştur. Karl Marx, *Komünist Manifesto'* da postmodernizmin kültürüne hayat veren doyumsuz arzuların ve dürtülerin, sürekli devrim, sonsuz gelişmenin ve yaşamın bütün alanlarında ebedi yaratım ve yenilenmenin aynı zamanda nihilizm, doyumsuz yıkım ve yaşamın parçalanması karanlık ve dehşetin kalbi tarafından yutulması tehlikesini de barındırdığını öne sürmüştür (akt. Berman, 1983: 102).

Max Weber (akt. Bennett, 2009: 127-141), bu eksikliği modernist rasyonalitenin doğal bir sonucu olan aşırı hesaplanabilirliğin yol açtığı bir durum olarak 'dünyanın büyüünün bozulması' ve 'anlamın yitimi'; George Lukacs (2003: 11-12, 50), "...yaşanmış bir deneyim olarak bütünlüğün parçalandığı ama bütünlük ihtiyacının sürdüğü... Tanrıların terk ettiği bir dünya... aşkın (transcendental) bir yurtsuzluk"; Nietzsche (1974: 181) ise 'Tanrı'nın öldürüldüğü hastalıklı bir dünya' olarak tanımlamıştır.

Bunlara paralel olarak on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan insan tipi, Aydınlanma hümanizminin tasavvur ettiği ilerlemenin, demokrasinin, sivil toplumun temsilcisi ve aklını kullanarak ütopyaları kurabileceğine güveni tam olan insan modelinden oldukça farklı olmuştur: En çarpıcı temsilini Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* adlı eserinde bulan "bu insan tipi evreni anlayan, dünya vatandaşı olmayı seçmiş, dışa dönük bir insandan çok kendisini anlamakta bile büyük zorlukları olan, sadece dünyayla değil, salt kendisiyle bile

barışamamış, içe dönük kötümser bir insan” (Cevizci, 1999: 90) olarak öne çıkar. Çünkü modernite, ilerlemenin at arabasını çeken rasyonel hayvanlara indirgediği insanların yaralı ruhlarını saracak bir çare, dinsel düşünceyi ve maneviyatın garantilerini ikame edecek bir şey ortaya koyamamıştır.

Görüldüğü üzere, özgürleşme ve kurtuluşa dair Aydınlanma üst anlatılarına karşı modern düşünürlerde de örnekleri mevcut olan bu eleştirel ve şüpheli tutum leitmotif olarak Alejandro Jodorowsky sinemasında da gözlemlenebilmektedir. Hatta, tiyatro, pantomim, roman vs. gibi farklı mecralarda verdiği eserlere de nüfuz ettiği söylenebilir. Örneğin, Jodorowsky'nin büyük mim sanatçısı Marcel Marceau için yazdığı *La Cage (Kafes)* adlı performansı² bu açmazı örneklemektedir. Orta Çağ'ın kafesinden daha henüz kurtulan insan, kendisini modernitenin daha büyük kafesinde bulmanın dehşetini yaşamaktadır.

Anlamsız bir dünyada, aşkın yurtsuzluktan mustarip karakterlerin anlam ve maneviyat/ruhanilik peşinde, erekten yoksun arayışları, döngüsel biçimde kurtuluşun mümkün olmadığı ya da ancak kişinin kendi iç dünyasında mümkün olduğunu ilan eden 'erken-postmodern' parodilere dönüşmektedir.

Çağdaş Sanat, Postmodern Estetik ve Sinema

Modern kavramı, 'Modernite' projesinin yarattığı hayal kırıklıkları nedeniyle -örneğin, Birinci Dünya Savaşı'nda cephelelerde, İkinci Dünya Savaşı'nda Auschwitz'de toplama kamplarında, 1945'te Hiroşima'da, 1961'de Berlin'de Duvar'ın yapılmasıyla ya da 1968'te Paris'te sokaklarda büyüyen öfke karşısında- ütopyacı iyimserliğini yitirdiği için ve somut meta odaklı üretimden imaj-meta üretimine ve tüketim odaklı ekonomiye geçen çağdaş kapitalizmin (Baudrillard, 2002: 59) yarattığı toplumsal kültürel sonuçları betimlemekte yetersiz kaldığı için artık postmodern bir döneme girildiği kabul görmektedir.

Tarihte her dönemin kendine özgü nitelikleri o zamanın ruhunu -*zeitgeist*- oluşturur. Bu niteliklerin toplamı olarak 'zamanın ruhu'; kendi hakim kültürel biçimini ve hem içinde bulunduğu kültür tarafından belirlenen hem de o kültürün sürdürülmesinde pay sahibi olan 'yeni insanı, yeni bireyi' yaratmaktadır. Yeni kültür ve 'yeni insan', yeni bir sanat ve estetik anlayışını da beraberinde getirmektedir.

Büyükdüvenci ve Öztürk (2014: 13)'ün "bunalım çağı" olarak nitelendirdiği, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren ağırlığını hissettiren ve halen devam etmekte olan dönemde çağdaş sanata hakim olan *zeitgeist*'in en baskın özellikleri belirsizlik, anlam yoksunluğu ve kaostur. Modernitenin Aydınlanma yoluyla Orta Çağ'dan kopuşu, dünyayı anlamaya, "gerçek olanı temsil etmeye ve yorumlamaya çalışan ve sanatsal tasarımlarla yol alan bir devrimdi" (Büyükdüvenci ve Öztürk: 13). Şaylan (2009: 103-107)'a göre, modernite içinde sanatın ve sanatçının taşıdığı özellikler özgürlük ve özgünlük, tarihe ve topluma yönelik duyulan ödev ve görev ahlakı, kültürün ve sanat eserlerinin metalaşmaya başlaması ve buna tepki olarak da yüksek kültüre yapılan vurguyla beliren seçkincilik olarak özetlenebilmektedir.

Walter Benjamin, makineleşmenin ve yeniden üretimin kademeli ve sürekli ivme kazanarak artmasıyla sanat eserlerinin aurasını yitirmesi yönündeki tehlikelere dikkat çekerken, sanatçılar da sürekli özgün kalabilmek adına bu koşullara meydan okumuşlardır.

2 Bu pantomim performansı aşağıdaki kaynaktan izlenebilmektedir: Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=U5JsopY1EpE>

İnsan özneyi ilerlemenin merkezine koyan Aydınlanma akıyla paralel olarak modernite, sanatçıyı özgünlüğün ütopyacı bir iyimserlikle sürekli 'yeni olanı' arayarak toplumsal amaçlara, özgürleşme itkisine yaklaştırdıkça sağlanabileceği fikrine yöneltmişti. Nitekim, Dadacılık, sürrealizm, fütürizm, kübizm, avangart, Brecht tiyatrosu gibi pek çok modernist akım farklılıklarına rağmen bağrında geleceğe yönelik, manifestolarla özetlenebilen bir tasavvur barındırmaktaydı³.

Postmodern sanat ve estetik ise, sanatçıya yol gösterecek, kendi olanaklarını ve sınırlılıklarını tayin edecek manifestolardan yoksundur. Alman ressam ve fotoğrafçı Gerhard Richter, bu durumu şöyle açıklamaktadır: "Hiçbir amaç gütmüyorum. Bir yönüm, yönelimim, programım, üslubum ya da görevim yok" (Storr, 2003: 42). Dahası, postmodern estetiği teşhis etmenin ikircikliği kültürel ortamın sinema, televizyon, opera, rock müziği gibi kendisinden evvel yeterli bir modernizmin var olduğunun kolaylıkla söylenemeyeceği alanlarda fazlasıyla belirginleşmektedir (Connor, 2015: 189).⁴ Postmodernizmin, modernizmin hem bir uzantısı olduğu hem de modernizmden derin bir kopuşa, yarılmaya ve miras reddine işaret ettiği kabul edildiğinde, bu yarılmayı formüle etmenin en kolay yolu kültürel biçimlerin en elle tutulur, kamuya açık ve teoriden ziyade tekniğe bağımlı olması bakımından mimariyi incelemektir.

Walter Gropius, Henri Le Corbusier Mies van der Rohe gibi mimarlar önderliğinde sanatçıyı mühendis olarak konumlandıran, yapıtın somutlaştırılmış ve görünür hale getirilmiş mutlak kendine yeterliliğini -yani alıntı ya da anıştırma yoluyla kendi dışındaki bir şeye gönderme yapmaya ihtiyaç duymamasını- tesis eden bir ilke olarak tekdeğerliliği merkeze alan, ütopyacı bir duyarlılıkla Aydınlanma rasyonalitesine duyulan yenilenmiş bir inancı temsil eden ve dolayısıyla estetiğin ölçütünü araçsal akılla saflaştırılmış 'işlev'in ta kendisi olarak kabul eden modernizmin mimarideki yansıması Uluslararası Tarz'ın etkisini yitirerek yerini akıl-dışı olana, Neo-Barok'a, süslemeye, abartıya, çokdeğerliliğe, melezliğe, çift kodlamaya, simgeselliğe, ilişkiselliğe ve gönderimselliğe bırakması postmoderne dönüşün açık bir ifadesidir (Connor, 2015: 108-124).

Postmodern dönüş mimaride kolaylıkla gözlemlenebilirken yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya konmuş resimden heykele, müziğe, edebiyata, tiyatroya ve sinemaya uzanan çok geniş ve yoğun çeşitlilik gösteren sanatsal üretimlerden bir üslup normu çıkarmaya çalışmak teorik intihar anlamına gelmektedir (Connor, 2015: 125). Nitekim, sinemada postmodernizmden ya da postmodernist bir estetikten bahsedildiğinde de genel anlamda bütün sinemasal üretimleri betimleyebilecek bir örüntü ya da nitelikler bütünü bulmak neredeyse imkansızdır. Örneğin, Fredric Jameson bir taraftan barındırdıkları nostalji duygusu bakımından 1970'lerin sonunda ve 80'lerde gişe rekorları kıran *Star Wars* ve *Indiana Jones* serilerini postmodern olarak görmektedir; diğer taraftan anaakım sinemadan oldukça

3 Bu modernist akımların "...Janus yüzlü bakış açıları reddedilen geçmişin kötü görülüp suçlu bulunmasına ve zirveye ulaştığı noktayı tarihten kaçınıp, kitaplarını yakmayı ve insanı makinenin imgesinde yeniden yaratmayı salık veren İtalyan fütüristlerinde bulan geleceğin iyimser bir vizyonuna izin veriyordu. İster topluma ister bireye ilişkin olsun, bir bütünlük olasılığı burada hala mevcuttu. Birinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda modernistler, çevresinde olup bitene anlam veremeyen, kendi denetimi dışındaki güçler tarafından yutulmuş bireyi yaratan başarısızlığa uğramış, parçalanmış topluma dair karamsar bir tutum içine girdiler. Böylece, birçok sanatçı anlamın, biçimin ve düzenin sağlanabileceği yoğun, estetik dünyaya -sanat olarak sanatın kendisine- doğru çekildiler. Bu türden tepkiler Marcel Proust'un zamana ve belleğe yönelik tutumunda, Franz Kafka'nın paranoyak imgeleminde ve Samuel Beckett'in solipsizminde oldukça belirgindir" (Childs, 2000: 37-38).

4 Bu durum kısmi bir kafa karışıklığına yol açmaktadır. Sözgelimi, özellikle Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramına yaslanarak sinemayı ve televizyonu *de facto* postmodern biçimler olarak görenlerin birçoğu bunların aynı zamanda modernitenin birer ürünü olduğunu da kabul etmek durumundadır.

ayrık bir konumda olan David Lynch gibi bir yönetmeni bahsi geçen filmlerin temel nitelikleri olan “geçmiş yavan biçimde yeniden işleme ve boş anıştırma” eğilimlerine yaratıcı alternatifler getirmesi bakımından postmodern bir auteur olarak değerlendirilmektedir (Garrett, 2007: 6).

Sinemada postmodernizm etkisini David Lynch, Quentin Tarantino, Martin Scorsese, David Fincher, Michael Mann gibi ‘Yeni Hollywood’ isimlerinden (Corrigan, 1998: 38-64) Peter Greenaway, Pedro Almodovar, Leos Carax, Jean-Jacques Beineix gibi Avrupalı yönetmenlere kadar genişletilebilecek bir yelpazede hissettirmektedir. Özellikle Carax, Beineix, Besson gibi Fransız yönetmenlerde cisimleşen *cinema du look* akımı, Jameson’a göre sinemada postmodern estetiğin önemli bir temsilcisidir.⁵

Ian Aitken (2001: 157), tarz bakımından birçoğu birbirinden tamamen farklı, alakasız ve uzlaşmaz gibi görünen bu yönetmenlerde metinlerarası referanslar, görünürdeki yüzeysellik, özdüşünümsellik, gösterisellik ve çağdaş sosyal-siyasal sorunlara duyarsızlık gibi postmodern olarak nitelenebilecek ortak eğilimler saptamıştır. Aitken’in saptamalarının yukarıda bahsedildiği haliyle, postmodern mimaride görülen Neo-Barok, süsleme, abartı, çokdeğerlilik, çift kodlama, simgesellik, ilişkisellik ve gönderimsellik gibi eğilimlerle örtüştüğü ifade edilebilir. Daha çok yazınsal eleştiri üzerine odaklanmış olsa da ‘postmodern’in analitik bir kategori yaygınlık kazanmasında büyük bir etkisi olmuş Ihab Hassan (2001: 2-3) da postmodern estetiğin temel özelliklerini “parçalanma, melezlik, görecelilik, oyun, parodi, pastiş, ironi, ideoloji karşıtı tutum, *kitsch* ve *camp*’in sınırında bir karakter” olarak belirlemiştir.

Susan Hayward’a (2000: 277) göre, “postmodern estetik sinemada birbiriyle sıkı sıkıya bağlı dört kavram etrafında vücut bulur: ‘parodi ve pastiş’, ‘ön-üretim (mevcut yapıtların bilindik parçalarını yeniden ele alma anlamında)’, ‘metinlerarasılık’ ve ‘brikolaj (farklı parçaları birleştirip yeni bir şey ortaya çıkarma)’. Bu açıdan postmodernist sinema ağırbaşlılık, saflık ve biriciklik, modernist estetik değerlere tezat biçimde kaygısızlık, oyunbazlık ve eklentisizim gibi motivasyonlarla hareket eder. Postmodern sanatta “tarihsel avangardın içerdiği sosyo-politik eleştiri eğilimi, radikal olarak yeni sanat formlarına yönelik arzu yerini pastişe, alıntılama, eski biçimlerle oynanan oyunlara, ironiye, kinizme, ticari anlayışa ve bazı durumlarda apaçık nihilizme bırakır” (Kellner, 1991: 11).

Kellner’in postmodern/tarihsel avangard kıyaslaması üzerinden getirdiği eleştiri, postmodernizmi ortodoks sol içinde eleştirel kapasiteden yoksun, olumsuz, gerici, faydasız ve geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak kabul eden eleştirileri yankılamaktadır. Halbuki Alejandro Jodorowsky’nin de büyük ölçüde etkilendiği, modernizmin ve tarihsel avangardın temsilcileri kabul edilebilecek sürrealistlerin oyunbazlığa, akıl-dışı olana, otomatizme ve eklektisizme duydukları hayranlık, modernist estetiğin temel ülküleriyle tezatlık içinde olmasına karşın sosyopolitik eleştiri sürrealizmin hep bir parçası olmuştur ve bu bakımdan sürrealizmin erken-postmodern⁶ bir duyarlılığa sahip olduğu iddia edilebilir.

5 *Subway* (Besson, 1985), *Le Grand bleu* (Besson, 1987), *Betty Blue* (Beineix, 1986), *Diva* (Beineix, 1980) *Nikita* (Besson, 1990) ve *Les Amants du Pont-Neuf* (Léos Carax, 1991) gibi Fransız filmleri genellikle tarzı içeriğe ve öze, gösteriyi de anlatıya yeğlemeleri bakımından ‘görünüş sineması’ olarak tercüme edilebilecek *cinema du look* hareketi ile ilişkilendirilirler (Austin, 1999: 119).

6 Erken-postmodern den kastın Hal Foster ve Rosalind Krauss gibi *October* çevresi eleştirmenlerinin muhalif/eleştirel postmodernizm olarak adlandırdığı, kitle iletişimi imajlarına ve sunum tarzlarına müdahale ederek medya ve tüketim toplumunun hegemonik dilini tahrif eden ve burjuva sanat dünyasının kayıtsızlığını eleştiren sanatsal yaklaşım olduğunu belirtmemiz gerekir (Ward, 2014; Connor, 2015: 134-139)

Film İncelemeleri

Yöntem

Her türden üst-anlatıya şüpheyle yaklaşması ve özgürleşimin yalnızca insanın kendi kişisel aydınlanması ile mümkün olduğunu iddia etmesi bakımından 'kendi kendisinin peygamberi' olarak nitelediğimiz Alejandro Jodorowsky'nin filmlerindeki postmodern özellikleri ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada yalnızca üç film seçilmesinin sebebi, yönetmenin ilk filmi olan *Fando y Lis'e* (*Fando ve Lis*, 1968) erişilememiş olması, stüdyo desteğiyle çektiği *Tusk* (*Fildişi*, 1980) ve *The Rainbow Thief* (*Gökkuşağı Hırsız*, 1990) filmlerini ise kendisinin 'hadım edilmiş filmler' oldukları için reddetmesidir. Bu açıdan yargısal olarak seçilen *El Topo* (*Köstebek*, 1970), *La Montaña Sagrada* (*Kutsal Dağ*, 1973) ve *Santa Sangre* (*Kutsal Kan*, 1989) filmleri metin analizi tekniğiyle incelenmiştir.

Metin analizi; kültürel çalışmalar, medya çalışmaları, kitle iletişimi araştırmaları, hatta sosyoloji ve felsefe gibi disiplinlerde çalışan araştırmacıların başvurduğu bir tekniktir. Reklamlardan, televizyon programlarına, dergilere, moda, duvar yazılarına ve sinema filmlerine kadar her türlü metin üzerinde çözümleme yapmaya ve metnin en olanaklı yorumlarına dair bilgiye dayanan tahminlerde bulunmaya ve belirli bir tarihsel momentte ve mekanda insanların içinde yaşadıkları çevreyi ve dünyayı nasıl anlamlandırdıklarını anlamaya imkan tanır (McKee, 2003: 1). Ayrıca, betimsel bir yaklaşım olarak kitle iletişim araçlarıyla dolaymlanan popüler kültürün ve söylemlerin içerdiği mesajların ve imajların iç yüzünü kavramayı sağlar (Neuendorf, 2002: 53).

Bir metinde derin ve yüzeysel olmak üzere iki yapı vardır ve metin analizinde her iki düzleme de inilerek analiz yapmak gerekmektedir (İnceoğlu ve Çomak, 2016: 19-79). Bu süreçte Umberto Eco'nun (1996: 33) da önemle vurguladığı gibi alımlayıcıya tek bir anlamı zorla dayatmaktan kaçınmak gerekir. Nitekim, metin çözümlemesi sürecinde medya metinlerinin karmaşıklığı ve çelişikliğiyle başa çıkmak için "seçme, vurgulama ve dışarıda bırakma" olarak üç temel strateji kullanılır (Gitlin, 1980: 303).

Bu doğrultuda, bu çalışmada seçilen filmler yüzeysel ve derin düzlemde yorumlanacaktır. Yüzeysel düzlemde pastiş, parodi, brikolaj, ironi, kitsch, camp, alegorik anlatı, anlatıda çizgisellik yerine döngüsellik tercih edilmesi, grotesk ve şiddet yüklü imajlara başvurulması gibi biçimsel özellikler irdelenecektir. Derin düzlemde ise, yabancılaşmış çağdaş insan için kurtuluş ve özgürleşme reçeteleri sunan dinsel ya da seküler üstanlatılara -Aydınlanma rasyonelitesi, ailenin ve devletin çağdaş kapitalist biçimleri gibi-yöneltilen şüphecilik ve eleştirelilik incelenecektir.

Düşsel İmajlarla Bezenmiş Alegorik Bir Yol Hikayesi: El Topo

El Topo (*Köstebek*, 1970) filmin kahramanı Köstebek'in bilinmeyen bir zamanda ve bilinmeyen bir yerde, çölde yaşayan dört ustayı alt etme mücadelesi üzerinden ilerler. Fakat klasik anlamda olay örgüsünün yokluğu ve anlatıyı ilerleten aksiyonların raslantısallığı göz önüne alındığında bu mücadelenin sonuçsuz kaldığı ortadadır. Pauline Kael (1971)'in bir zamanlar avangart olan hayret uyandırıcı Sürrealist trüklerin kendine mal edilmesinden ibaret olduğunu öne sürerek küçümser bir tavırla acid-western olarak nitelendirdiği *El Topo*, Amerikan istisnacılığının ve yayılcılığının resmi janrı haline gelmiş westernlerin tersyüz

edildiği bir pastıştır. Bununla birlikte aynı zamanda filmin kahramanı Köstebek'in hakiki yaşam deneyiminin, kirletilmemiş benliğin arayışında çıktığı bir hac yolculuğunu hicveden alegorik bir yol filmi olarak da okunması mümkündür.

Düşsel imajlardan oluşan, epizodik bir anlatımı benimseyen film anlatısı, Köstebek'in yanında çıplak gezdirdiği çocuğuyla birlikte kan gölüne dönmüş, cesetlerle dolu bir kasabaya geldiği şiddet yüklü imajlardan oluşan bir açılış sahnesi ile başlar. Bunu katliamı yapan askerlerin ve haydutların farsı andıran gülünç görüntüleriyle birlikte filmin bu ilk sekansı grotesk bir gösteri hali almaktadır. Şiddetin ve gülünç olanın birlikte kullanımından doğan grotesk gösterisellik yönetmenin filmlerinde tekrar eden bir motiftir.

Gerhard Hoffman'a göre, "grotesk trajik ve gülünç olanı birleştirmesi bakımından çağdaş sanatı öncüllerinden ayıran temel özelliğdir. Rastlantısal, yanlış, absürd ya da gerçekliğin tam zıddı olmaktan ziyade hakikatten daha fazlasını, en uç noktada gerçekliği ifade eden gösterisellik olarak postmodern kurmacanın temel temsil kipini oluşturur" (2005: 612).

Grotesk olanın metinlerarası bağlamda Charlie Chaplin, Buster Keaton, Laurel ve Hardy gibi aktörlerle özdeşleşmiş slapstick güldürüleri anıştıracak şekilde konumlandırılması filmin postmodern inşasına işaret etmektedir. Bu sekans geçmiş tarzlara geri dönüş anlamında da postmodernizmin izlerini taşımaktadır. Çünkü şiddetin gülünçleştirilmesi, şiddeti çift odaklı hale getirir. Bu noktada şiddet, hem çağdaş uygarlığın geldiği noktada toplumun ve bireyin deformasyonuna işaret eder, hem de dizginlenmemiş canlılığı ve yaşamın dinamizmini temsil eder.

Yukarıda Jodorowsky üzerindeki etkilerinden bahsedilen Vahşet Tiyatrosu, Absürt Tiyatro gibi ekoller ve Sürrealistler insan uygarlığının şeyleştirilmesine karşı, rasyonalite, sorumlu davranış ve toplumsal uyum gibi idealleri benimsemez, yaşamı ve enerjisini izahtan varestede değerler olarak antagonistik bir güce dönüştürürler. Burada itham edilen artık bir şiddet, bireysel ya da toplumsal deformasyon değil, baş aşağı dönmüş dünyadaki akıl, düzen, toplumsal yaşamın rutini, dengenin yokluğu ve benliğin yitimidir. Diğer taraftan kati düzensizliğin ve kaosun, bir başka deyişle, mutlak uyumsuzluğun anti-dünyası ise yeniden doğuş için bir araç haline gelmektedir. Bu modernite karşıtı tavır, "bireyi uygarlık makinesinin boğucu kısılcısından; gelenekler, seremoniler, resmi normlar, kilise ve bürokrasi hiyerarşileri ve kültürel değerler gibi yerleşik kurumların baskısından kurtardığı" (Hoffman, 2005: 612) ölçüde eleştirel postmodern bir niteliğe bürünmektedir.

Giriş sekansının ardından Jodorowsky filmi yaradılış, peygamberler, mezmurlar ve kıyamet olmak üzere dört epizoda bölmüştür. Yaradılış epizodunda Köstebek, katliamı yapan Albay'ı ve askerlerini civardaki başka bir kasabada bulur. Filmin albayın ve askerlerinin bulunduğu kasabayı tasvir eden kısmı, tamamen kitsch'i andıran uygunsuz imajlarla doludur. Bu kasabada rahipler çarmıha gerilir, askerler tarafından taciz edilir. Albayın emrindeki askerler, rahipleri çırılçıplak soyduktan sonra birer eşek gibi sırtlarına biner ve gezerler. Kasaba ahalisi sebepsizce duvara dizilir. Gözlerini kapatan bir asker rastgele ateş ederek, insanları kurşuna dizer. Film anlatısı bütün bunların neden gerçekleştiğine dair herhangi bir açıklama ya da ipucu sunmaz. Kasabadaki atmosfer, "insan yaşamının rastlantı ve absürlük tarafından kuşatıldığını, hiçbir ahlaki davranış normunun bulunmadığını ve yabancılaşmanın insan yaşamının durumu olduğunu" (Hassan'dan akt. Lucy, 2003: 128) savlayan postmodern

görüşün yansımasıdır.

Köstebek katliamlardan ve kasabadaki yozlaşmışlıktan sorumlu olan albayı hadım ederek ve askerlerini öldürerek intikam alır. Sonra albayın kölesi olan güzel kadınla birlikte gün batımına doğru at sürer. Bu klasik Hollywood western anlatılarında sıkça karşılaşılan bir final sahnesi olurken, *El Topo*'da öykü daha yeni başlar gibidir. Western türünün kendi gelenekleri üzerine düşünmeye davet etmesi bakımından üstkurmaca özelliği taşıyan bu sahne, filmin postmodernist anlatılara yakınsayan niteliğini de açığa çıkarmaktadır.

Yaradılış epizodu, Köstebek'in albayla olan yüzleşme anında, ilahi aşkınlığı insan merkezli (antropocentric) aşkınlıkla ikame eden modernist Aydınlanma aklını ortaya koyması açısından da önemlidir: "Sen kimsin ki beni yargılıyorsun?" diye soran albaya Köstebek "Ben Tanrı'yım!" cevabını verir. Kendisini aşkın konuma yerleştiren insan öznenin rekabetçi tarafının ve doğaya hakimiyet kurarak 'ötekini' tahakküm altına alma isteğinin sembolik olarak inşa edildiği Peygamberler epizodunda Köstebek çölde dört farklı usta ile mücadele eder. Daha zayıf ve güçsüz olmasına karşın, Köstebek hile yaparak ve aklını kullanarak ilk üç ustayı da alt eder.

Köstebek'in ilk usta ile karşılaştığı sekans melezliğe, pastişe ve brikolaja yer vermesi bakımından postmodern özellikler taşır. İlk ustanın adından hiç söz edilmez⁷ fakat bu durum Hazreti İsa'nın reenkarnasyonunu andırmaktadır. Köstebek'i karşılayan ustanın yardımcısı ise harfi harfine pastişin cisimleşmiş halidir. Çünkü ustanın yardımcısı kolları olmayan bir gencin belden aşağısı olmayan bir başkasını sırtına almasıyla tek kişi gibi hareket eden ve güpegündüz bir fenerle dolaşan iki engelliden oluşmaktadır. Jodorowsky, *El Topo*'da kendi kostümünü Yahudi rabbilerin cüppelerinden, Zoro ve Elvis Presley'in kostümlerinden esinlenerek oluşturduğunu ifade etmiştir. Ustanın yardımcısı olan iki engelli John Wayne'in bir parodisidir. Jodorowsky, "iki engelli yeni yetmenin bir John Wayne ettiğini söyler" (Love, 2008).

Peygamberler epizodu, Köstebek'in son ustayı öldürmeyi başaramaması üzerine kendini kaybetmesi ve Siyahlı Kadın tarafından vurulmasıyla biter. Bu tamamen ironiktir, çünkü Köstebek çölde karşılaştığı ustalar içinde en güçsüzü olan ihtiyar, çıplak bir adam tarafından alt edilmiştir. Son Usta ile olan düello tamamen gülünçtür. Yumruk yumruğa dövüşerek ihtiyarı yenemeyeceğini anlayan Köstebek hile yaparak silahını çeker. Fakat usta kelebek yakalamak için kullandığı ağ ile kurşunu yakalar. Abartı yüklü bu sahne, westernlerin doruk anlarının bir parodisi olma özelliği taşır.

Köstebek'in civardaki kasabanın sakinleri tarafından bir mağaraya kapatılan ucubeler tarafından kurtarılmasıyla başlayan Mezmurlar epizodu ise, Katolik mesih inancının ve onun kurtuluş üst-anlatısının bir parodisidir. Hazreti İsa'yı andıran bir figüre dönüşen Köstebek, bir tünel kazarak mağara sakinlerini kurtaracağına ant içer. Fakat ironik olan mağara sakinlerinin istedikleri zaman dışarı çıkabiliyor olmalarıdır. Köstebeğin dilenerek, şaklabanlık yaparak kazı için gereken parayı denkleştirmeye çalıştığı kasaba yozlaşmışlığın ve iğrençliğin hüküm sürdüğü bir Gomorrah'dır. Bu kasaba yine uygunsuz ve kitsch imajlarla resmedilir. Horozlar gibi ölümüne dövüştürülen köleler, mucize bekleyerek rus ruleti oynanan kilise cemaati, kendi kafasına kurşun sıkan küçük çocuk Tanrı'nın insanları gözeten gözlerini resmeden sembolleri

7 Bu durum diğer ustalar için de geçerlidir, filmde karakterlerin isimleri yoktur.

duvardan indiren ümidini yitirmiş genç rahipler bunlardan bazılarıdır.

Son bölüm olan Kıyamet epizodunda Köstebek tüneli bitirir ve mağara halkını dışarı çıkarmayı başarır. Fakat kasaba sakinleri kurtulmanın sevinciyle kasabaya doğru koşuşturan bütün mağara halkını kurşunlayarak karşılar. Köstebek, böylece kimseyi kurtaramamış olur. Bunun üzerine meşhur Vietnam'lı keşiş Thich Quang Duc gibi kendini ateşe verir. Artık büyümüş olan oğlu Köstebek'in silahşör kıyafetlerini kuşanır ve atına binerek kasabadan uzaklaşır. Böylece şiddetle başlayan hikayenin şiddetle bitmesi ve oğlunun Köstebek'in yerini alması anlatıya döngüsel bir nitelik kazandırır.

Hakikat ve Ölümsüzlüğe Yolculuk: La Montana Sagrada

El Topo'nun başarısından ve geceyarısı sineması fenomenine öncülük etmesinden sonra John Lennon'ın menajeri Allan Klein'in desteğiyle çekilen *La Montana Sagrada* (Kutsal Dağ, 1973) tarottaki çeşitli gezegenlerle ilişkilendirilen bir grup karakterin hakikati ve ölümsüzlüğü arayarak bir dağa yaptıkları yolculuğu anlatır.

Gezegenlerle ilişkilendirilen karakterlerin modern dünyanın defolarını sembolize ettiği filmin merkezinde yine *El Topo*'da olduğu gibi aydınlanma arayışı vardır. *La Montana Sagrada*, Neptün ile ilişkilendirilen bir polis şefi, başkanın mali danışmanı (Uranüs), Andy Warhol'ü andıran bir sanatçı (Jupiter), silah üreticisi (Mars), çocuklara düşmanlarından nefret etmeyi öğreten oyuncaklar yapan bir oyuncakçı (Satürn) gibi karakterlerden oluşan bir grubun, Hazreti İsa'yı andıran Hırsız karakteri ve aydınlanma vaat eden bir simyacının peşinde Kutsal Dağ'da yaşayan dokuz ölümsüzü bulup sırlarını öğrenmek için çıktığı yolculuğu öykülemektedir.

Film anlatısı, yine semavi dinlerin anlatılarında temel bir motif olan hac ya da hicret yolculuğu şeklinde kurulmuştur. Jodorowsky'nin kendisinin canlandırdığı simyacı karakteri filmin ruhani dönüşüme ve aydınlanmaya ilişkin alt-metnini Hırsız'a söylediği şu sözlerle açıkça belirtmektedir: "Sen bir dışkısn ama kendini altına çevirebilirsin." Fakat gruptakilerin bu aydınlanma yolculuğuna çıkmaktaki motivasyonları tıpkı *El Topo*'da olduğu gibi yine açıklanmaz.

Grotesk ve şiddet yüklü imajların selefine kıyasla daha fazla olduğu filmde, özellikle Hırsız'ın Hazreti İsa'yı anıştırması üzerinden dinsel imgelemin tersyüz edilmesi mevcuttur. Film anlatısı çivilendiği çarmıhta bilincini yitirmiş halde duran ve çırılçıplak çocuklar ve bacakları olmayan, sürünerek hareket eden bir engelli tarafından taşlanan Hırsız karakterinin kendisini kurtarması ile başlar. Hırsız önce çocukları kovalar, daha sonra sürünen engelliye vurmaya yeltenir. Fakat engellinin aman dilemesi ve esrarlı sigara uzatması üzerine vazgeçer ve sigarayla paylaşır.

Postmodern estetiğin bir tezahürü olarak grotesk gösterisellik ve simgesellik bakımından *La Montana Sagrada* filmi –özellikle açılış sekansı– *El Topo*'ya kıyasla daha cesurdur. Alessandra Santos (2017: 5)'a göre, "kara mizah anlayışı, renkli ve kaçık estetiğiyle film, çağdaş toplumun üzerinde yükseldiği temellerin –Kilise, devlet ya da aile– yanı sıra sanat dünyasına, ticaret dünyasına ve toplumsal yapılanmanın başka formlarına saldırıda bulunur". Filmin kült çevrelerde çok ilgi görmesinin temel sebebi hiçbir şeyi kutsal kabul etmeyen bu tarzıdır (Mathijs ve Sexton, 2011: 7).

Sürrealistlerin benimsediği haliyle uykuyla uyanıklık arasında bir esrikliğin yarattığı otomatizme, bir diğer deyişle “estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem”e (Breton, 2009: 31) işaret eden bu sahneyi, Hırsız’ın ve kucağında taşıdığı engellinin kendilerinden geçmiş halde sokaklarda dolaşması izler. Bu sekans gaz maskesi takan güvenlik güçleri, kaldırımlara dizilip kanlı gömleklere senkronize biçimde ütü yapan kadınlar, tüfeklerinin süngüsüne derileri soyulmuş köpek cesetleri takmış, uygun adım yürüyen askerler, kamyonların kasasına balık istifi dizilmiş çıplak gençlerin cesetleri; elleri ve ayakları bağlanmış, ağızları bantlanmış gençlerin ve çocukların askerler tarafından kurşuna dizilmesi, üst tabakadan insanların kurşuna dizilenleri kurtarmaya çalışmak yerine magazin muhabirlerini andıran bir şevkle fotoğraflamaya çalışması gibi rahatsızlık uyandıran imajlarla doludur.

Ölenlerin vücudundaki kurşun deliklerinden kuşların çıktığı bu sahne, 1968’de Mexico City’de gerçekleşen öğrenci katliamlarını alegorik olarak anıştırmaktadır (Santos, 2017: 83). Fotoğraf çekmeye çalışanları dağıtan askerlerden biri yakaladığı bir kadına sokak ortasında tecavüz etmeye başlar. Kadın ise bu durumdan hiç rahatsız değildir. Aksine onu görüntüleyen kameralara abartılı pozlar verir ve gülümser. Onları görüntüleyen adamlardan biri, kamerasını Hırsız’ın eline tutuşturur, asker ve kadının yanına gidip poz verir. *Kitsch* ve *camp*’i andıracak şekilde uygunsuz, abartılı ve hatta kısmen pornografiye varan bu gösteri toplumu eleştirisini bir başka gösteri izler.

Kurbağalar ve bukalemunlar kullanılarak Güney Amerika’nın Avrupalı sömürgeciler tarafından talan edilmesini canlandıran bu sirk gösterisi, sonunda kurbağaların ve bukalemunların patlayarak kanlar içinde kaldığı bir gösteriye dönüşür. Bu gösteri çağdaş Batı uygarlığının üzerinde yükseldiği vahşet dolu geçmişin kurbağa ve bukalemun sirkiyle parodileştirilmesidir. Avrupalı sömürgecilerin gemilerindeki haçlı bayraklara yapılan vurgu Güney Amerika’nın talan edilmesinde Katolik kilisesinin suç ortaklığını da gözler önüne sermektedir.

Katolik Hristiyan üstanlatısının tersyüz edilmesi bir sonraki sekansta da devam eder. ‘Satılık İsa’ reklamlarıyla bezeli bir mekanda beyazlar içindeki bir rahibe kılığında girmiş adamın bir boğanın derisini yüzmesiyle başlayan bu bölümde sefahat içindeki Romalı askerler tasvir edilir. Askerler büyük tahta bir haç figürünü, rahibenin emriyle Hırsız’ın ve engelli arkadaşının sırtına yüklerler. Hazreti İsa’yı anıştıran bir figür olarak Hırsız, bu yükün ağırlığı altında kelimenin tam anlamıyla ezilmekte ve güçlüğü ilerlemekteyken; rahibe ve askerler dünyevi zevklerin keyfini çıkarmaktadırlar. Bu sahne dinsel üstanlatıların küçük, seçkin bir azınlık tarafından kendi çıkarları doğrultusunda nasıl kötüye kullanıldığını gösteren bir parodidir. Hırsızın rahibe ve askerler tarafından kandırılması, balmumu kullanılarak kalıbının çıkarılıp yüzlerce kopyasının çıkarılması parodinin kiliseye yönelttiği eleştirinin had safhasını oluşturmaktadır.

Hırsız’ın Simyacı ile tanışması ve kutsal dağa yapacakları yolculuk için hazırlanmasıyla başlayan filmin ikinci yarısında, parodi hedefini değiştirir. Bu kısımda eleştirilen daha çok grubun diğer üyeleri üzerinden modernitenin yarattığı çağdaş kapitalist dünyadır. Örneğin, çocuklar için oyuncaklar üreten ve bir filin sırtında çocuklara şeker dağıtan sirk palyaçosu olarak görünen Satürn, aslında sahibi olduğu fabrika çocuklar için savaş oyuncakları üreten ve müşterileri arasında hükümetin de bulunduğu kötü niyetli bir sanayicidir. Fabrikasındaki

süper bilgisayar muhtemel savaşları ve ayaklanmaları tahmin eder ve çocukları doğumlarından itibaren koşullandırmak için hangi tür oyuncakları üretmeleri gerektiğini gösterir. Satürn, gelecekte Peru'ya karşı başlayacak bir savaş için hazırlıklara on beş yıl öncesinden hazırlandıklarını anlatır. Fabrikası çocuklara gelecekteki düşmanlarından nefret etmeyi öğretecek telkin sürecinin bir parçasıdır. Uygur kapitalist dünyanın barbarlığını gözler önüne seren parodiler yoluyla işleyen bu eleştirel yaklaşım skeçler halinde devam eder.

Fakat filmin ikinci yarısına hakim olan bir diğer postmodern özellik, filmin kendisine ve yapaylığına vurgu yapan özdeşünümSELLİK ve üstkurmacadır. Dağa yapacakları yolculuğa çıkmadan önce Hırsız ve grubun diğer üyeleri ile birlikte bir odada toplanmıştır. Simyacı bir başka sinematik aygıt olan projektörün başında kutsal dağı anlatmaktadır. Simyacı'yı Jodorowsky'nin kendisinin oynadığı ve projektörden yansıyan ışığın kameraya vurduğu göz önüne alındığında, bu sahnenin dağa yapılacak yolculuğun mistik boyutlarından çok kitle iletişim aracının büyüünün bozulmasıyla ilgili olduğu iddia edilebilir (Santos, 2017: 63). Dağa çıkan grubun Hazreti İsa ve havarilerinin bir paradisi olduğu aşikardır. Hakikat ve aydınlanma arayışı, dağın zirvesinde ölümsüzler yerine içi doldurulmuş elbise mankenleri bulunmasıyla son bulur. Asıl hakikat ise, sahte peygamberlerin –her türden üstanlatının– peşinde aradıkları değil, Simyacı karakterinin yüzümüze vurduğu bir filmin içinde oldukları gerçeğidir. Simyacı, hep birlikte çıktıkları yolculuğu şu sözlerle bitirmektedir:

“Büyük bir sır vaat ettim. Sizi hayal kırıklığına uğratmayacağım. Maceramızın sonu bu mu? Hiçbir şeyin sonu yoktur. Ölümsüzlüğün sırrını aramak için geldik. Tanrılar gibi olmak için. İşte buradayız... ölümlüler. Her zamankinden daha insan. Ölümsüzlüğü elde edemediysek de, en azından gerçeğe ulaştık. Bir masalda başladık, hayata döndük. Fakat bu hayat gerçek mi? Hayır. Bu bir film. Zoom back kamera. Bizler imajlarız, rüyalar, fotoğraflar... Burada kalamayız! Tutsaklar! İllüzyonu kıracağız. Hoşça kal kutsal dağ. Gerçek hayat bizi bekliyor.”

Kameranın geri çekilerek set çalışanlarını, ışıkları ve diğer kameraları açık etmesiyle filmin taşıdığı üstkurmaca özelliğini pekiştiren postmodern yabancılaştırma efekti, aynı zamanda anlatıyı *El Topo*'nun finaline benzer şekilde dairesel bir forma sokar. Gruptakilerin hepsi –elbette farklı biri olarak– başladığı yere geri dönmüştür.

Kefaret Yoluyla Yeniden Doğuş: Santa Sangre

Alejandro Jodorowsky'nin Meksika'da bir barda tanıştığı Gojo Cardenas⁸ adındaki bir seri katilin gerçek hikayesinden esinlenerek çektiği *Santa Sangre* (Kutsal Kan, 1989) filminde, annesi ile hastalıklı bir ilişkisi olan bir karaktere odaklanmaktadır. Yönetmenin *Tusk* (1980) filminin yapım sürecinde karşılaştığı sıkıntılar yüzünden sinemaya verdiği uzun bir aradan sonra çektiği film, *El Topo* ve *La Montana Sagrada*'da tekrar eden 'aydınlanma arayışı' temasından farklı olarak 'kefarete yoluyla yeniden doğuş' temasına yönelir.

Filmin kahramanı, başlangıçta bir akıl hastanesinde tutulan ve sirkte çalışan iki cambazın oğlu olan Fenix'tir. Fenix'in akıl hastanesine kapatılmasının sebepleri geriye dönüşler aracılığı ile verilmektedir. Bıçak fırlatan bir cambaz olan baba Orgo, trapezci olan

8 Filmin temelini oluşturan Gojo Cardenas 'annesinin şeytani varlığının' etkisiyle otuzdan fazla kadını öldüren ve bahçesine gömen bir seri katildir. Cardenas, kendi isteğiyle teslim olup suçlarını itiraf ettikten sonra on yıl hapiste yatar. Daha sonra ıslah olduğu düşünülerek serbest bırakılır, bundan sonra işlediği cinayetlerin hiçbirini hatırlamadığını iddia ederek evlenir ve bir aile kurar. Jodorowsky'nin esin kaynağını şöyle açıklamaktadır: “Eğer bir katil unutulabiliyor ve normal bir hayat hayat sürdürebiliyorsa, suçlu bir toplum olan bizim toplumumuz da güzel bir dünyada yaşayabilir”. (Cobb, 2006: 213-214).

anne Concha'yı asistanıyla aldatmaktadır. Concha'nın, Orgo'nun kendisini aldattığını öğrenmesi üzerine şiddetli bir kavga başlar ve Concha Orgo'yu hadım eder. Bunun üzerine Orgo, önce Concho'nun her iki kolunu, sonra da kendi gırtlığını keser. Bu olaylara tanık olan küçük Fenix, yaşadığı travmanın etkisini atlatamaz, akıl hastanesine kapatılır. Yıllar sonra hastaneden ayrılan Fenix, annesinin yanına döner ve arkasında durarak annesinin olmayan kolları gibi hareket ettiği bir gösteri sergilerler. Çok geçmeden Concha, Fenix'in başka kadınlardan gördüğü ilgiyi kıskanmaya başlar ve bu kadınları öldürmesi için oğlunu telkin eder.

Postmodern metinlerarasılık açısından Alfred Hitchcock'un *Psycho* (1960) filminin bir çeşitlemesi olarak da okunabilecek *Santa Sangre*, Alejandro Jodorowsky'nin klasik anlamda bir olay örgüsüne sahip olmaya en yakın filmidir. Nitekim, *Santa Sangre*'nin Jodorowsky'nin -hem yapısı itibarıyla hem de karakterizasyon açısından- en erişilebilir ve ticari açıdan en başarılı filmi olması rastlantı değildir (Cobb, 2006: 2013).

Bununla birlikte filmin metinlerarası referansları *Psycho* ile sınırlı değildir. Önceki filmleri kadar mistik öğeler taşımayan film, klasik filmlere ve korku türüne has birçok özelliği kendisine mal etmektedir. Burke (2015)'e göre, "*Santa Sangre*'de Robert Wiene'in *Hands of Orlac* (1924), James Whale'in *The Invisible Man* (1933) ve Dario Argento'nun popülerleştirdiği İtalyan *giallo* filmlerinin etkisi çok belirgindir".

Santa Sangre'nin, korku filmlerine has özellikleri postmodern biçimde temellük ettiğini kabul etmekle birlikte, özünde bir korku filminden çok daha fazlası olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Jodorowsky, filmin "cinayetlerden ziyade din, delilik ve aşk hakkında olduğunu" (Jodorowsky'den akt. Files, 2004) ifade etmektedir.⁹

Korku filmlerinin özellikleri yanında, sirk yaşamının bütün şatafatını ve parlıtlı gösteriselliğini, sakatların, zihinsel engellilerin, akıl hastalarının ve Fenix'in işlediği cinayetlerin grotesk görüntüleriyle harmanlayan film, Jodorowsky'nin sıkça başvurduğu groteski ön plana çıkararak aile ve din kurumlarını kişinin kendini yaratmasının önündeki engeller olarak alaya alır. Din ve aile eleştirisinin temelinde Fenix'in annesi ile arasındaki hastalıklı ilişki yatmaktadır. Concha, tecavüz edilerek öldürülen küçük bir kızın kanlarının aktığı yerde kurulmuş Kutsal Kan adlı yerel bir kilisenin hamisidir. Ancak kilise, şikayetler üzerine Katolik kilisesi tarafından zorla yıkılır. Çünkü Hristiyan otoriteleri yerel kilisenin mukaddesliğini kabul etmeyi reddederler. Jodorowsky'e göre, "bu dini emperyalizmin klasik bir örneğidir" (Cobb, 2006: 215).

Daha sonra Concha ve Fenix, *El Topo*'daki John Wayne örneğine benzer biçimde canlı bedenlerden oluşmuş bir pastiş şeklinde yerel tiyatrolarda oyunlar sergilemeye başlarlar. Concha'nın kesilmiş kollarını tamamlayan Fenix'in işlemeye başladığı cinayetler dinsel eleştirinin ikinci boyutunu oluşturmaktadır. Çünkü Fenix cinayetleri işlemeye bir din görevlisi sayılan Concha'nın telkinleriyle başlar. Burada hem Katolik üst-anlatısının eleştirisi hem de dinsel düşüncenin nasıl kolaylıkla seri cinayetlere varan bir deliliğe dönüşebileceğini gösteren

⁹ Bir röportajında Jodorowsky bu durumu şöyle açıklamaktadır: "*Santa Sangre*'de Dario Argento'nun kardeşi Claudio yapımcıydı. Bana 'bu filmde kadınları öldürmelisin' dedi. Ben de sordum: Neden yalnızca kadınlar? Erkekler, hayvanlar, şişmanlar, zayıflar ya da rahipler değil? Fakat filmin finansmanının şartı kadınların öldürülmesiydi, çünkü ağabeyinin filmlerinin böyle yaparak para kazandığını biliyordu. Böylece... onu biraz kandırılmış oldum. Bir korku filmi yapmam için para ödedi ama yapmadım" (Files, 2004).

bir ironi vardır. Çünkü öldürülen genç bir kız anısına kurulan 'Kutsal Kan Kilisesi' nin temsilcisi olan Concha kendi oğlunu genç kızları öldürmeye teşvik etmektedir. Filmin son sekansında Fenix, öldürmek üzere olduğu bir genç kızın çocukluğundan hatırladığı bir arkadaşı olduğunu fark edince kızı öldürmekten vazgeçer ve annesini öldürür.

'Yeniden doğuş' ve 'kefarete' gibi temaları ele almak için postmodernist anlatısal özelliklerden yararlanan Santa Sangre; Fenix örneğinde olduğu gibi öksüzlüğün, yetimliğin, akıl hastanesinde geçen yılların, kanlı cinayetlerin gölgesinde birey ne kadar batağa saplanırsa saplansın; pişmanlık, öz farkındalık ve sevgi yoluyla bir 'yeniden doğuş' olasılığının mevcut olduğunu öne sürmektedir. Fakat bu olasılık aile, kilise vs. gibi kurumlarda tecessüm eden üst anlatılarda aranacak bir şey değil; kişinin ancak kendisine dönerek gerçekleştirebileceği bir şeydir.

Sonuç

Bu çalışma kapsamında incelenen üç film de biçimsel açıdan postmodern anlatılara has birçok özelliği barındırmaktadır. Büyük ölçüde etkilendiği sürrealizmin kurumlara saldırısı da göz önünde bulundurularak, Jodorowsky'nin kimi zaman Latin Amerika'ya egemen olan Katolik inancını, kimi zaman da çağdaş kapitalist toplumu hicvetmek için pastiş ve parodiye sıklıkla başvurduğu görülmektedir.

Yönetmenin yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki ayrımı da önemsemediği görülmektedir. Jodorowsky daha çok western, korku, gerilim gibi sinema türlerini yaratıcılığını ve özgün vizyonunu ortaya koymak için birer malzeme olarak kendine mal etmektedir. Nitekim *El Topo* bir western olarak kurgulanmıştır. *Santa Sangre*, ise bir korku ve gerilim filmlerinin gelenekleri üzerine inşa edilmiştir. Nitekim, Ruetalo ve Tierney (2009: 9), Jodorowsky sinemasının "kültür hiyerarşisinin aşağıdaki kısmında istismar ve yeraltı sinemasına, yukarıdaki kısmında ise avangart ve auteur sinemasına yakın olduğunu" öne sürmüşlerdir.

Jodorowsky'nin olay örgüsü, inançsızlığın ertelenmesi gibi klasik anlatıya has araçlara başvurmaması; düşsel, epizodik ve izleyicinin özdeşleşmesine fırsat vermeyen mesafeli bir yapıyı benimsemesi; birçok klasik filmde Elvis Presley, Madonna, John Wayne gibi popüler kültür ikonlarına uzanan metinlerarasılık pratiklerine yer vermesi, groteske ve gösteriselliğe sıklıkla başvurması açısından postmodern bir sinemacı olduğu iddiası geçerli gibi görünmektedir.

Diğer taraftan Jodorowsky'nin postmodern konumunun en önemli belirleyicisi her türden otoriteye ve büyük anlatıya şüphe ve kinaye ile yaklaşmasıdır. İncelenen filmlerde, özgürleşim, kurtuluş gibi nosyonlara, ruhani aydınlanmaya ve arayışa sıklıkla yer verdiği görülen Jodorowsky'nin din, devlet, aile, kapitalist toplum gibi kişinin üzerinde zor ya da rıza yoluyla egemenlik kuran kurumları eleştirdiği görülmektedir. Ona göre, Aydınlanma rasyonalitesinin ürünü olan kapitalist toplum, ruhen hastalıklı insanı yaratır. Dinsel kurtuluş anlatıları ise şiddet, vahşet ve farklı olanlara duyulan nefret ile sonuçlanır. Bu bağlamda, modern nevrotik insan için sağaltıcı bir sinema yarattığını öne süren Jodorowsky'nin kurtuluşu insanın kendi iç dünyasında arayan bir 'New Age' peygamberi olduğunu söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Aitken, I. (2001). *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Austin, G. (1999). *Contemporary French Cinema: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Baudrillard, J. (2002). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (Çev.) Oğuz Adanır. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bennett, J. (2009). Modernity and Its Critics. R. E. Goodin (Ed.), *The Oxford Handbook of Political Science* (ss. 127-141). New York: Oxford University Press.
- Berman, M. (1983). *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso.
- Breton, A. (2009 [1924]). *Sürrealist Manifestolar*. (Haz.) Kaan Çaydamlı. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. Ruken. (2014). *Postmodernizm ve Sinema*. 2. Basım. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. Üçüncü Basım. İstanbul: Paradigma.
- Childs, P. (2000). *Modernism*. Londra ve New York: Routledge.
- Cobb, B. (2006). *Anarchy and Alchemy: The Films of Alejandro Jodorowsky*. London: Creation Books.
- Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*. (Çev.) Doğan Şahiner. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Corrigan, T. (1998). Auteurs and New Hollywood. Lewis, J. (Ed.), *The New American Cinema* (ss. 38-64). London: Duke University Press.
- Cortazar, J. (1986). *Around the Day in Eighty Worlds*. San Francisco: North Point Press.
- Cortes, E. ve Barrea-Marlys, M. (2004). *Encyclopedia of Latin American Theater*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group.
- Eco, U. (1996). *Yorum ve Aşırı Yorum*. (Çev.) Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları.
- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Çev.) Mehmet Küçük. Ankara: Ayrıntı Yayınları.
- Garrett, R. (2007). *Postmodern Chick Flicks: The Return of the Woman's Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gellner, E. (1994). *Postmodernizm, İslam ve Us*. (Çev.) Bülent Peker. Ankara: Ümit Yayınları.
- Gitlin, T. (1980). *The Whole World is Watching: Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left*. Berkeley: University of California Press.
- Hassan, I. (2001). From postmodernism to postmodernity: the local/global context.

Philosophy and Literature, 25(1), 1-13. doi:10.1353/phl.2001.0011

- Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Hernandez-Rodriguez, R. (2010). *Splendors of Latin Cinema*. California: Praeger.
- Hoffman, G. (2005). *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. New York: Rodopi.
- Hollinger, R. (2005). *Postmodernizm ve Sosyal Bilimler*. (Çev.) Ahmet Cevizci. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Horkheimer, M. (1947). *Eclipse of Reason*. New York: Continuum.
- İnceoğlu, Y. ve Çomak, N. (2016). *Metin Çözümlemeleri*. Ayrıntı: İstanbul.
- Jodorowsky, A. (1971). *El Topo: A Book of the Film*. New York: The Douglas Book Corporation.
- Keeseey, P. (2003). Madmen, visionaries and freaks: The films of Alejandro Jodorowsky. Steven Jay Schneider (ed.), *Fear without Frontiers: Horror Cinema across the Globe* içinde (15-25) Godalming: FAB Press.
- Kellner, D. ve Best, S. (1991). *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. London: Macmillan.
- Lucy, N. (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı*. (Çev.) Aslıhan Aksoy. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lukacs, G. (2003). *Roman Kuramı*. (Çev.) Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mathijs, E. ve J. Sexton (2011). *Cult Cinema: An Introduction*. Malden: Wiley-Blackwell.
- McKee, A. (2003). *Textual Analysis*. London: Sage Publications.
- Moulton, J. (1993). A Paradigm of Philosophy: The Adversary Method. Harding, S. ve M.B. Hintikka (Ed.), *Discovering Reality* içinde (ss. 149-164).
- Neuendorf, K. (2002). *The Content Analysis Guidebook*. London: Sage Publications.
- Nietzsche, F. (1974). *The Gay Science*. (Çev.) Walter Kaufmann. New York: Vintage.
- Richardson, M. (2006). *Surrealism and Cinema*. Oxford, New York: Berg Publishers.
- Ruétalo, V. ve D. Tierney. (2009). *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. New York: Routledge.
- Santos, A. (2017). *Cultographies: The Holy Mountain*. London and New York: Wallflower Press.
- Sontag, S. (1988). Preface. Susan Sontag (Ed.) *Antonin Artaud: Selected Writings* içinde. California: University of California Press.
- Storr, R. (2003). *Gerhard Richter: Doubt and Belief in Painting*. New York: Museum of Modern Art.
- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. 4. Basım. Ankara: İmge Kitabevi.

Ward, G. (2014). *Postmodernizmi Anlamak*. (Çev.) Tufan Göbekçin. İstanbul: Optimist Kitap.

Waters, A. (2011). *Discerning a Surrealist Cinema*. University of Birmingham. Yayınlanmamış Doktora Tezi.

West, D. (1997). *An Introduction to Continental Philosophy*. Cambridge: Polity Press.

İnternet Kaynakları

Buder, E. (2017). "Endless Poetry: Why Alejandro Jodorowsky Thinks You Should Make Movies to Lose Money". <https://nofilmschool.com/2017/07/alejandro-jodorowsky-interview-endless-poetry>. Erişim Tarihi: 3.09.2018.

Church, D. (2007). "Great Directors: Jodorowsky, Alejandro".

<http://sensesofcinema.com/2007/great-directors/jodorowsky>. Erişim Tarihi: 10.09 2018

Dizdar, G. (2018). "Jodorowsky, Surrealism and Theater of Cruelty". https://www.academia.edu/432894/Jodorowsky_Surrealism_and_The_Theatre_of_Cruelty. Erişim Tarihi: 3.09.2018.

Files, G. (2004). "A Delirious Surrealist: Alejandro Jodorowsky". <http://povmagazine.com/articles/view/a-delirious-surrealist-alejandro-jodorowsky>. Erişim Tarihi: 10.10.2018.

Kael, P. (1971). "El Poto-Head Comics The Current Cinema". <http://archives.newyorker.com/?i=1971-11-20#folio=CV1> Erişim Tarihi: 8.08.2018.

Love, D. (2008). "The Mole Man: Going Underground with Alejandro Jodorowsky". <https://brightlightsfilm.com/wp-content/cache/all/the-mole-man-going-underground-with-alejandro-jodorowsky/#.XDyUM1wzY2w> Erişim Tarihi: 8.08.2018.

Filmler

Claudio Argento (Yapımcı) & Alejandro Jodorowsky (Yönetmen). (1989). *Santa Sangre*. [Film]. İtalya: Produzioni Intersound ve Productora Filmica Real.

Jean-Jacques Fourgeaud (Yapımcı) & Alejandro Jodorowsky (Yönetmen). (1980). *Tusk* [Film]. Fransa: Les Films 21.

Juan López Moctezuma (Yapımcı) & Alejandro Jodorowsky (Yönetmen). (1968). *Fando y Lis* [Film]. Meksika: Producciones Panicas.

Juan López Moctezuma (Yapımcı) & Alejandro Jodorowsky (Yönetmen). (1970). *El Topo* [Film]. Meksika: Producciones Panicas.

Robert Taicher (Yapımcı) & Alejandro Jodorowsky (Yönetmen). (1973). *La Montana Sagrada* [Film]. Amerika Birleşik Devletleri: ABKCO Films.

Sinemada Çağdaş Sanat ve Paradigma Olgusu

Ezgi Tokdil*

Özet

Araştırmanın amacı; paradigma olgusunun bilim felsefesi kapsamında değerlendirilmesi ve sanat alanında paralel gelişim çizgisinin takip edilerek, örnekleme alınan çağdaş sanatı odağına yerleştirmiş filmler üzerinden analizinin yapılmasıdır. Bu kapsamda yönetmenliğini Ruben Östlund'ın üstlendiği 2017 yapımı The Square (Kare) ve Julian Rosefeldt'in 2015 yapımı Manifesto filmleri paradigma değişimleri bakımından içeriksel olarak ayrıntılı analiz edilmektedir. Bu doğrultuda; kültürün özelleştirilmesi, müze ve galerilerin sanata müdahalesi, basın, reklamcılığın sanatın özsel dilini değiştirmesi, manipüle etmesi, manipülasyonun eserin duyulması adına sanatçı tarafından meşru görülmesi, akademik sanatın yerini çağdaş olana bırakması, çağdaş sanatın absürd olana evrilmesi, kapitalizm bir yandan eleştirilirken, diğer yandan onun gerek sanatçı gerek galerici tarafından kendi çıkarına kullanılması gibi konular ele alınan önemli noktalar.

Thomas Kuhn'un bilim felsefesine kazandırdığı paradigma olgusuna ve paradigmatik bilim anlayışına bakıldığında; bilimin sapmalarla ilerlediği ve her paradigma içerisinde bilimin yeni soruları cevaplama yetersiz olduğu noktaya kadar olağan bilim etkinliklerinin gerçekleştirildiği görülür. Sorular cevapsız kalmaya başladığında bir bunalım dönemine girilir, bu dönem yeni bir paradigmanın ortaya çıkışının ilk belirtileridir. Benzer şekilde sanat eğilimleri ve öncü sanatçılar da bunalım dönemleriyle yeni paradigmaları başlatır ve benzer bir süreç yaşanır. Ortaya çıkan her yeni akım sistem tarafından benimsenen paradigmanın (sanat eğiliminin/sanatçı görüşünün) dışına çıkan söylem ve eylemler yoluyla gerçekleşmiştir. Paradigma değişiminin ilk belirtileri görüldüğünde ve hatta değişim kaçınılmaz olduğunda dahi eski paradigmanın savunucularının buna doğru yön değiştirmesi kolay olmamış, tıpkı Rosefeldt'in yönetmenliğini yaptığı filmde Dadaist Manifesto'nun okunduğu cenaze sahnesinde olduğu gibi "eski" (fikirler, ideolojiler, eğilimler, yaşam biçimleri, sanat eğilimleri vd.) toprağa indirilirken ve yeninin yaşam ve ölüm diyalektiğinde doğuşu sağlanırken kendisine taraf bulması ancak uzun bir zaman almıştır (Bunalım dönemi her sistem tanımında uzun bir süreci kapsar). Ancak değişim tüm karşıtlıklara, itirazlara rağmen kaçınılmaz olarak gerçekleşmektedir. Tıpkı The Square (Kare) filminde müze bahçesine yerleştirilecek ışıklandırılmış bir kareden ibaret olan bir enstalasyonun (çağdaş sanat) görkemli bir atlı heykelin (akademik sanat) yerini alması gibi.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş sanat, Paradigma olgusu, Bilim felsefesi, Manifesto, Kare, Östlund, Rosefeldt

ORCID ID : 0000-0003-1982-5910
E-mail : ezgitokdil@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.492462

Geliş Tarihi - *Recieved*: 05.12.2018
Kabul Tarihi - *Accepted*: 30.02.2019

Contemporary Art in Cinema and Paradigmatic Phenomenon

Ezgi Tokdil*

Abstract

The aim of the research; to evaluate the paradigm phenomenon within the framework of the philosophy of science and to follow the parallel development line in the field of art and to analyze it through the films that put it in the focus of contemporary art. In this scope, The Square (2017) directed by Ruben Östlund and Manifesto (2015) directed by Julian Rosefeldt are analyzed in terms of the paradigm shifts. In this direction; issues such as the privatization of culture, the intervention of museums and galleries to art, the changing of the essential language of art and manipulating by press and advertising, acceptance of the manipulation by the artist, leaving the place of academic art to the contemporary, the evolving of modern art to the absurd, capitalism is criticized on the one hand, on the other hand its use by both the artist and the gallery are important points.

When we look at the paradigm phenomenon of Thomas Kuhn's and the paradigmatic understanding of science; it is seen that science has gone through deviations and that in every paradigm science is insufficient to answer new questions. When the questions begin to remain unanswered, a crisis is introduced, and this crisis the first signs of a new paradigm. Similarly, art movements and leading artists start new paradigms during crisis periods and happen to the similar process. Every new movement emerged by means of discourses and actions outside the paradigm adopted by the system. Even when the first signs of paradigm change were seen, and even change was inevitable, it was not easy for the advocates of the old paradigm to change direction towards it. It took a long time to find a party, just as the funeral scene where the Dadaist Manifesto reads in the film directed by Rosefeldt, "old" (ideas, ideologies, trends, lifestyles, art tendencies, etc.) was brought down to the old ground and the new was born in the dialectic of life and death (Depression period covers a long process in each system definition). However, change is inevitable despite all oppositions and objections. Just like in The Square, an installation (contemporary art), consisting of a floodlight frame placed in a museum garden, replaces a magnificent equestrian statue (academic art).

Keywords: Contemporary art, Paradigm phenomenon, Philosophy of Science, Manifesto, Kare, Östlund, Rosefeldt

ORCID ID : 0000-0003-1982-5910
E-mail : ezgitokdil@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.492462

Received - *Geliş Tarihi*: 05.12.2018
Accepted - *Kabul Tarihi*: 30.02.2019

Giriş

Paradigma olgusunun çağdaş sanatı konu alan filmler üzerinden bir yeniden incelemesini ve paradoksal çözümlemesini ortaya koymayı amaçlayan araştırmanın ilk bölümünde, manifestoların okunduğu dönemler ile bilim tarihinin ve bilimsel gelişmelerin doğrusal bir süreç olmadığını savunan çağdaş bilim anlayışı (paradigmatik bilim) karşılaştırmalı ve ilişkiser olarak analiz edilmektedir. Özünde araştırmanın amacı bilim felsefesinde bir kavram olarak ortaya çıkan ve ilk kez Thomas Kuhn tarafından kullanılan paradigma kavramı ve paradigmatik modelin; tarihsel, toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel tüm alanlarda geçerliliğini sürdürdüğünün, benzer yapısal kimliğe sahip olduğunun, zamansal sürekliliğin tüm alanlarda ortak şekilde deneyimlendiğinin ve geçmiş-gelecek-şimdi triyalektiğinin döngüsel olarak devamlılığını koruduğunun kanıtlarını sunmaktır. Araştırmanın ikinci bölümü toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik alanlarda yaşanan değişim ve gelişmenin paradigmatik boyutlarını örnekleme alınan filmler üzerinden yeniden yorumlayarak, farklı tarihsel sınırları, değişim çağrılarını, siyasal ve kültürel boyutlarıyla geniş kapsamlı ele almaktadır. Bu kapsam doğrultusunda feodalist toplumların kapitalist yaşam biçimine evrilmesi, ardından yeni bir paradigma olarak enformasyonalizmin doğuşu, örnekleme alınan filmlerin metaforik sahneleri ile ilişkilendirilerek incelenmektedir. Paradigma olgusu bağlamında doğada ve insan yaşamındaki değişimi inceleyen üçüncü bölümün ardından toplumun temel boyutlarından biri olan kültürün biçim değiştirmesi, yeni kültür boyutları, enformasyon toplumunun yeni avangardı ve öncü sanat eğilimlerinin paradigmatik analizi yapılmaktadır. Son olarak Ruben Ostlund sinemasında yer alan kavramsal sanat ve kurumsal yapı eleştirisi, Rosefeldt sinemasında var olan manifestoların deneyimlenmiş gerçeklikler olması ve hiçbir şeyin orjinal olmadığı, birbirinin ardından ilerlediği ikilemi göstergeler yoluyla çözümlenmektedir.

Bu doğrultuda çağdaş sanat, paradigma olgusu, paradigmatik bilim anlayışı ve manifesto gibi kavram ve olgular çerçevesinde örnekleme alınan filmler; tarihsel, toplumsal, politik değişimler, doğada ve insan yaşamındaki dönüşümler, sanatın söylem değiştirmesi ve estetiğin değişen dili gibi farklı noktalardan geniş kapsamlı tartışılmaktadır. Araştırmanın amacı; farklı alanlarda ve farklı paradigmalarda gerçekleşen somut gerçeklikler olsa da, nesnel dünyada gerçekleşen tüm değişim ve dönüşümlerin birbirleriyle ilişkili ve bağlantılı olduğu, her dönemde ve her atomik yapıda paradigmatik bir modelin söz konusu olduğu, manifestoların söz konusu paradigmalarda bilimsel gerçeklikteki “yasa” benzeri somut göstergeleri olduğu düşüncelerinin Ruben Östlund’ın *The Square* (Kare) ve Julian Rosefeldt’in *Manifesto* filmlerinin içeriksel yapıları ile göstergebilimsel analizini yapmaktır.

Paradigma Olgusu, Değişim ve Manifestolar

Kuhn’un bilgi kuramına ve bilim tarihine kazandırdığı en önemli tanımlardan biri paradigma kavramıdır. Kuyaş’a göre genel tanımıyla; “birbirleriyle yarışan farklı bilimsel yaklaşımlara Kuhn paradigma adını vermiştir (...)” (2006: 16). Ancak daha kapsamlı bir açıklamaya yönelindiğinde, Kuhn’un paradigma kavramını tanımlarken iki farklı yaklaşım geliştirdiği görülür. Agamben’in aktarımıyla; “ilk anlamında (...) paradigma, belli bir bilimsel topluluğun üyelerinin ortak olarak sahip oldukları şeyi, yani o topluluğun üyelerinin az çok bilinçli bir biçimde bağlı oldukları tekniklerin, modellerin ve değerlerin bütünüdür” (2012: 18). Bu yaklaşım paradigmatik bilim tarihini kapsamına alan araştırmacı ve diğer

toplulukların yoğun olarak inceledikleri paradigma tanımıdır. Ancak Kuhn paradigma kavramına ikinci bir anlam da yükler ve bu anlam “bu bütünün tekil bir ögesi” olarak ifade edilir (Agamben, 2012: 18). Bu yönüyle paradigma; “(...) ortak bir örnek olarak kullanıldığından, açık ve kesin kuralların yerine geçer, belli ve tutarlı bir araştırma geleneğini tanımlamamızı sağlar” (Agamben, 2012: 18).

David Bloor ise paradigma kavramını “doğa ile insan arasındaki köprü” şeklinde tanımlamıştır (1985: 432-433). Barnes’e göre bu düşünce; “bilimsel doğru ve ilerlemeyle ilgili görüşlere açık bir meydan okumadır” (1995: 27; Turan, 2010: 50). Bu meydan okumanın Kuhn perspektifinden doğrulaması “(...) bilimsel bilgi yalnızca doğada okunan şey değildir” ifadesinde açık seçik görülmektedir. Kuhn’a göre; “doğaya daima, tarihi ve kültürel olarak paylaşılan paradigmlar aracı olurlar. Bu düşüncenin formülasyonu ise şöyledir; insan (bilimsel topluluk) - paradigma - doğa” (Bloor, 1985: 432-433; Barnes, 1995: 27). Burada doğayı yalnızca bilimin inceleme alanı olarak okumamak gerekir. Doğanın kapsamı insan eylemlerine kadar uzanmakla birlikte, bu eylemlerin doğasını oluşturan tarihsel ve toplumsal değerler de söz konusu süreci tamamlamaktadır.

Öyleyse paradigma kavramının temelde her anlamda bir başkalaşımı ifade ettiği ancak bu değişimin eski düşünce ve eylemlerden bütünüyle uzaklaşmamakla birlikte onları da yanışlamadığı, yalnızca kendine özgü (kendi perspektifinde) yeni bir dilyarattığı görülmektedir. Örneğin bilim tarihine bakıldığında Newton yerçekimi yasası, Einstein görelilik kuramı ve kuantum mekaniğinin farklı paradigmları temsil etmesi ya da toplumsal yapının feodalizm, kapitalizm, enformasyonizm gibi farklı yapılarının kendi içinde farklı dinamiklerle ortaya çıkması ve etki değerlerinin gene paradigmlar kapsamında geçerli olması gibi. Gene sanat alanında bu yaşanan paradigma değişimlerine paralel yeni biçimlendirme anlayışları, yeni vizyonlar (görme biçimleri), duyum ve algılam düzeyleri ortaya çıkmıştır. Yaşam sürekli olarak değişim halindedir ve dolayısıyla buna paralel içinde yaşanan paradigma da sürekli olarak değişmeye mahkumdur. Bard ve Söderquist’in de ifade ettiği gibi (2015:75); “Bir paradigma kayması her zaman yeni bir dil kullanımı ve yeni bir kelime dağarcığını beraberinde getirir. Yeni fenomene yeni terminoloji gerekir, öte yandan eski terimler yeni anlamlar yüklenir”. Bununla birlikte bu yeni dil kullanımı etkilerini domino taşları gibi yaşamın tüm alanlarına kaçınılmaz olarak yansıtır (Teknolojinin gelişiminin yalnızca yaşamı kolaylaştıran bir unsur olmakla kalmaması, sanat alanında yeni kültür formlarının ortaya çıkmasına, kültürün özelleştirilmesine, küresel toplum biçimine, politik yeni dengelerin kurulmasına, sibernetik yeni yaşam biçimlerine, tek boyutlu insan ilişkilerine vd. gibi pek çok alanda farklılaşmalara neden olması gibi). Görüldüğü gibi paradigma değişimleri (öncü yaratımlar, büyük atılımlar, manifesto biçimleri, protest tavrı) hangi alanda gerçekleşmiş olursa olsun, içinde yaşanan toplumun ve ortaya çıktığı yüzyılın tüm alanlarında köklü değişimlere neden olur. Bilimsel bir gelişme toplumsal bir dönüşüme, toplumsal dönüşüm bireysel farklılaşmalara kapı aralar. Bireysel söylem biçimleri de bütün olarak o toplumun paradigmatic yapısının atomik birer versiyonlarıdır. Kuşkusuz “insan aklının durmadan ilerlediğine, bununla da insan istencinin gerçeğe düzen verme gücünün sürekli olarak arttığına” inanan Leibniz’in de ifade ettiği gibi, paradigma değişimleri belirli bir alanda gerçekleşen insan bilincinin yükselmesi yoluyla olmuştur (Gökberk, 2011: 94). İnsanın geçmişe ait belleği süreklilik içerisinde bir noktada çözümsüzlük sürecine girmiş ve yeni bir düşünce biçimin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu düşünme şekli, yeni yaratımların ilk sancılarıdır ve bu noktada içinde yaşanan paradigmanın yetersizliği belirgin olarak gözlemlenir. Kuhn’un bilim felsefesinde bunalım

olarak tanımlanan bu eşik yeni paradigmanın ortaya çıkmasına giden yolu açar. Ancak elbette ortaya çıkan her yeni paradigma zamansal süreklilik içinde olumsuzlanmaya (daha doğru bir ifadeyle çözümsüzlük noktasına gelmeye) ve yerini bir başka paradigmaya bırakmaya mahkumdur. Bu nedenle paradigmlar zaman çizgisinde birbiri ardına gelen söylem biçimleri, kuramsal sistem tanımlarıdır. Her paradigmanın da kendi içinde cevaplanabilen soruları ve kendine özgü bir söylem dili vardır. Wittgenstein'a göre; "(...) her söylem bir yaşam biçimidir. Bir kişinin kullandığı dili, kelimeleri, kavramları, giderek kuramları anlayabilmek için hangi kurallara göre, hangi kavramsal sisteme göre dili kullandığını bilmek gerekmektedir" (Wittgenstein, 1973: 94; Kuyaş, 2015: 39; Kuhn, 2015).

Benzer şekilde, her manifesto da kendi içinde bir sistem tanımını ortaya koymaktadır. Ortaya çıktığı dönemin yalnızca bir alanının söylem biçimi değil, çoklu bir protest tavidir.



Görsel 1: *The Square* (Kare), Ruben Östlund, 2017 / Görsel 2: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015

Kökene 14. yüzyıla kadar götürülebilen manifesto sözcüğünün en eski anlamı; "duyular yoluyla kolaylıkla algılanabilen" ya da "kolayca tanımlanabilen" şeklindedir (Anonim, 2018). Sözcük anlamıyla manifesto; "Toplumsal bir hareketin siyasal inanç ve amaçlarının açık ifadesi" şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2018). Bu doğrultuda bir grubun varlığı ve bir arada oluşunun açık sunumu söz konusudur. Ancak belirtildiği gibi manifestolar yalnızca belirli bir grubun topluma bakış açılarını, grubun bir araya gelme nedenlerini, savunma biçimlerini yansıtmakla sınırlı tutulsalar da bu işlevlerinin çok daha ötesinde bir güce sahiptirler. Bilimsel bir gelişmenin yaşanılan dünyanın dilini tüm alanlarda değiştirmesi ya da paradigmalardan bütün olarak bu dili ifade etmesi gibi, örneğin kültürel alanda sunulan bir manifesto da diğer tüm atomik yapılar hakkında güçlü yansımalarla sahiptir. Bu nedenle sürekli olarak değişmeye mahkum bir sistem tanımında, manifestoların belirli noktaların işaretleyicileri oldukları ifade edilebilir. Bu noktalar tarihe dair (geçmişin sosyo-kültürel, politik, ekonomik tüm alanları hakkında) farklı bir paradigmadan geçmiş paradigmaları analiz etme olanağına sahip olunur. Bununla birlikte manifestolar da Kuhn'un paradigma tanımında belirttiği gibi içiçe geçmiş halkalar şeklinde algılanabilir. Tek tek bireylerin ya da grupların belirli manifestoları olduğu gibi, dönemsel olarak da manifesto kavramı kullanılabilir. Örneğin sanatın modern ve postmodern süreçleri kendi

içlerinde farklı eğilimlere ve öncü atımlara sahip olsalar, farklı bireysel manifestolar yaratsalar da, bütün olarak da soyut bir manifesto, tanım düzenine sahiptir. Tıpkı yönetmenliğini Julian Rosefeldt'in üstlendiği *Manifesto* (2015) filminde (*Görsel 2*), farklı manifestoların okunduğu 12 kısa filmin bütün olarak da bir manifestoya, söylem biçimine, sunum düzenine sahip olması gibi. Farklı olgusal manifestolar birbirleri ardına okunur, ancak sahnelerin günümüz toplumuna özgü görüntüleri yoluyla geçmiş ile bugün arasında köprü kurulur, triyalektik bir ilişkilendirme yapılır.

Rosefeldt'in büyük sanat eğilimlerinin söz konusu manifestolarına bu şekilde müdahalesi absürd bir görünüm yaratsa da manifestoların kendi gerçekliklerine bir saygısızlık şeklinde değildir. Bunun yerine malzemenin (manifestoların kendi özgünlüğünün) doğal olarak teatral niteliğini tanıyarak onu geliştirir (Debruge, 2017: 1). Karakterler sahneler değiştikçe farklı kimliklere bürünür ve farklı söylem türlerine sahip kişiler olarak (farklı manifestolara sahip sanatsal yönelimler) ekrandan yansır. Her bir karakterin kendi olay örgüsünde bir paradigmanın temel savunularını belirli absürd kimliklerde okuduğu görülmektedir. Bu kimlikler değişen bir sistem yapısını da ortaya koyarken, bu sistem içerisinde tek tek bireylerin yabancılıklarını da gözler önüne serer. Bu yabancılaşma hem sanatın büyük manifestolarının belirli bir çevre ile sınırlı kalmasını hem de kendi sistemi içindekilerin ulaşabileceği/ anlayabileceği bir yapıda olmasını da ifade etmektedir. Bu paradigmatik yaklaşım bilimin büyük başarılarının belirli bir sistemsel yapının dışında gelişmesi gibi bir etkiye sahiptir.

Bu yaklaşım aynı zamanda çağdaş sanatın ve kavramsal manifestoların çoğunluk tarafından anlaşılmasına da bir eleştiri şeklinde gelişir ve hatta günümüz küreselleşmiş toplumların özelleştirilmiş sanatının da bir eleştirisi niteliğini taşır. Bir eylemin, bir gösterinin, bir galeriye yerleştirilen bir kaya parçasının sanatsal dilini çözümlemenin zorluğu gibi, Rosefeldt'in bu devrimci manifestoları yerleştirdiği sahneler de belirli bir dikkatin sonucunda anlamlandırılabilir. Ekranda görüntü değiştikçe, sahneler ilerledikçe tanıdık bir ses duyulur, bilinen bir söylem, bir sanat manifestosudur, ancak olay beklenmedik bir ortamda (mekanda / görüntüde) gerçekleşir. Bu ilişkilendirme gücü de gene sinemanın tek tek fragmanlarının bir araya gelmesi gibi, bilimsel gelişmenin tek tek bilgi kırıntılarının birbirleriyle çarpışmaları sonucunda ortaya çıkmasını destekler niteliktedir. Bir sahne diğeriyle yer değiştirir, belirli bir zaman sonra görüntü eski sahneye tekrar geri döner. Farklı kısa filmlerin bir araya gelmesi, birbirine eklenmesi söz konusudur. Kuhn'un paradigmatik yaklaşımı da bu kopmalara kendi felsefesinde büyük bir yer verir. Değişimin arka arkaya gelen birikimsel olarak ilerleyen bir süreç olmadığı, kopmalar olduğu ve bunalım dönemlerinin yaşandığı yaklaşımını savunur. Sanatın yaşadığı değişim de onu aynı noktaya getirir / aynı noktada buluşturur. Antik dönemin o büyük anlatıları artık sona ermiş, yeni bir paradigma başlamış ve her paradigma yeni bir bunalım dönemini başlatarak arka arkaya farklı manifestoların doğmasına neden olmuştur. Antik devlerin omuzlarından bakarak daha ileriye gören modern cüceler benzetmesi de eski paradigma ile geçerliliğini yitmiştir.

Benzer şekilde yönetmenliğini Ruben Östlund'ın üstlendiği *Kare (The Square)* (2017) filminde de (*Görsel 1*) modernist paradigmanın ardından gelen yeni bir paradigma olarak tanımlanan çağdaş sanat dünyasına ve toplumsal değişimin insan ilişkilerine yansıyan dramatik haline eleştirel bir yaklaşım sunulmaktadır. Modern sanatın bunalım döneminin yerini düşünsel olana (ya da absürd olana) bırakması, bu yer değişiminin "herkesin eşit hak ve özgürlüklere sahip olacağı" söyleminin vurgulanarak gündeme getirilmesi filmin kendi içindeki sarkastik yapısını da ortaya çıkarmaktadır. Yine *Manifesto* filminde yer alan çağdaş sanatın, kavramsal tavrın eleştirisinde olduğu gibi, *Kare (The Square)* filminde de gerek kavramsal sanata gerekse kurumsal düzene bir eleştiri söz konusudur. Filmde, bir sanat müzesi kuratörü olan ana karakterin kendisi ile röportaj yapmaya gelen gazeteciye "Şimdi çantanızı oradan alıp şuraya koysam, artık ona sanat eseri diyebilir miyiz?" sorusu karşısında, güncel sanat tanımlarının eğilip bükülebilirliği

en yalın haliyle ifade edilmektedir. Gazetecinin cevapsızlığı ve kafa karışıklığı da günümüz insanının modern sanatla ve çağdaş anlatımla ilişkisine dair önemli noktaları açığa çıkarmaktadır (Ercivan, 2018).

Baudelaire; “geçmişten (estetik açıdan) günümüze kalan şeyin, peşpeşe gelen bir modernlikler çeşitlenmesinin ifadesi olduğunu, her birinin eşsiz ve kendi sanatsal ifadesine sahip olduklarını düşünür” (Calinescu, 2013: 54-55). Öyleyse sanatın paradigma kaymalarını belirli dönemlerle sınırlandırmak ve bu paradigmaları birbirinden kopuk ve ilişkisiz olarak resmetmek sakıncalı ve yanlış olacaktır. Çağdaş sanatın içinde de antik sanatın bir parça da olsa var olduğunu belirtiyorum, tıpkı kuantum mekaniğinin içinde de bilimsel gerçeklikler bakımından Einstein kuramının izlerinin olması gibi. Rosefeldt’in *Manifesto* filminin başarısı da buradan gelmektedir. Geçmiş, bugünün içinde yer almakta, bütün olarak kendi manifestosunu, söylem biçimini, avangard sunumunu gerçekleştirmektedir. Ostlund ise eleştirel ve ironik yapısıyla çağdaş sanat adı altında tüm yeni dünyanın elitizmine başkaldırıyor. Takındığı avangard üslup (geçmişin avangard devrimleri geride kalmış olsa da) gene paradigmaların ilişkisel gerçekliklerini ortaya çıkarıyor. Aslında eleştirilen yalnızca kendi döneminin toplumsal, kimliksel, kültürel yapısı değildir. Geçmişe de göndermeler vardır *Kare (The Square)* filminde. Yaşanan değişim geçmişte yaşananla özünde aynıdır, paradigma kayması bir kez daha gerçekleşmiş ve yalnızca kavram ve imgelerin farklı anlamlar yüklenmesine neden olmuştur. Aristokrasi yerini burjuva topluma bırakmıştır, burjuvazi yeni elitlerle yer değiştirmek üzeredir. Biçimsel sanat kavramsal olanla yer değiştirmiştir, kavramsal sanat ise içi boşaltılmış bir kavram olarak medyanın tek eline geçmiştir. Tıpkı 1920’lerde Dada’nın sanatın öldüğünü iddia ettiği büyük başkaldırıda olduğu gibi. Tristan Tzara’nın prensipte en kabul edilebilir sistemin, hiçbirini kabul etmemek olan o ünlü manifestosunda olduğu gibi. Ona göre tüm insanlığın ihtiyacı olan şey, mantığın (bilinç), hafızanın (yasalar), arkeolojinin (tarihsel deneyim) ve hatta geleceğin (zamansallık) ortadan kalkmasıydı (Dada Manifesto- 1918) (Harrison ve Wood, 2016: 287-288). Kuşkusuz bu avangard devrimin büyük başarısı da buradan geliyordu. Bir bunalım dönemine girilmişti ve yeni bir paradigmanın ilk kıpırtıları başlamıştı.



Görsel 3: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015 (Dadaist Manifesto)/Tristian Tzara - *Dada Manifesto* (1918), Francis Picabia - *Dada Cannibalistic Manifesto* (1920), Georges Ribemont-Dessaignes - *The Pleasures of Dada* (1920), Paul Eluard - *Five Ways to Dada Shortage or Two Words of Explanation* (1920), Louis Aragon - *Dada Manifesto* (1920), Richard Huelsenbeck - *First German Dada Manifesto* (1918)

İçinde yaşadığımız paradigmanın kültürel boyutlarına bakıldığında da sanatın aslında bir kez daha yeni bir ölüm sürecini deneyimlediği görülür, ancak bu bilimsel gelişmelerde yaşandığına benzer döngüsel bir sürekliliğin metafizik ölümüdür. Günümüz sanatı geçmişin sanatından kopmamıştır, tersine kendi varlığını onu eleştirerek yeniden var etmiştir. Bu nedenle geçmişin hala devam etmekte olduğu söylenebilir. Felsefenin büyük anlatılarının devri nasıl hala geçerliliğini korumaktaysa sanatın da yeni paradigma içerisinde yeni bir kimlikle var olduğu söylenebilir. Rosefeldt'in Manifesto'su bu farklı kimlikleri triyalektik bir ilişki içerisinde sunmaktadır.

Modern gelenekten yalnızca paradoksal olarak söz edilebileceğini belirten Paz'a göre; "modern çağ bir ayrılma (...). Kökenlerine sadık bir şekilde sürekli bir kopuş, kesintisiz bir ayrılma o (...) kendimizi ötekilikte ararız, kendimizi orada buluruz ve bu icat ettiğimiz ve bizim yansımamız olan ötekiyle bir olur olmaz, kendimizi bu hayalet varlıktan kurtarır, kendi gölgemizin peşinde yine kendimizi aramaya koşarız" (Octavio Paz, 1974: 27-28; Calinescu, 2013: 72). Bu yaklaşım özünde paradigmatik gerçekliğin de bireysel bakış açısından basit bir yansımasıdır. Paradigma insanlık var olduğu sürece sürekli olarak değişirken, bu değişim içinde sabit kalan tek bir nokta yoktur. Tek tek bireylerden, toplumun sosyolojik katmanlarına, iktidar ve yönetim noktalarından soyut düşünsel yapılara, kültürel çizgiden ekonomik sisteme kadar her öge sürekli olarak ileri ve geri hareketine devam etmektedir. Bununla birlikte bilimsel gelişmelerin ve buna bağlı teknolojinin ilerlemesi de yaşamın diğer tüm katmanlarını bugüne kadar hiç olmadığı boyutta etkilemektedir. Bu çağın insanı gibi kültürü de hiç olmadığı kadar teknoloji ile iç içe geçmiştir ve dolayısıyla bilgi ve enformasyon akışkan bir hale gelmiştir. Paz'ın da aktardığı gibi, üretilen her yeni bilgi ağlar aracılığıyla dolaşıma girerek küresel boyutta erişime açılmakta ve bunun getirisi olarak da bilgi ortaya çıktığı anda eski konumuna taşınmaktadır. Dolayısıyla birey sürekli olarak yeni bilgi üretme ihtiyacındadır ve kendini bulduğu noktada yeniden kendi varlığının peşine düşer. Sistem kaygan ve akışkan bir zemin haline gelmiştir. Bu yeni çağın sanatı da Meyer'den alıntılanarak "dalgalanan bir değişmezlik" olarak ifade edilebilir. Paradoks buradadır. Bir değişim yaşanmış ve yaşanmaya devam etmektedir, ancak Kuhn'un paradigma içerisinde bunalım öncesi yaşanan olağan bilim etkinlikleri olarak tanımladığı gibi kısa bir süreliğine de olsa doğrusal bir süreç varoluşun tüm boyutlarında söz konusudur. Meyer'e göre; "Değişim her yerde, ama biz kültürel olarak kusursuzca durağan bir dünyada yaşıyoruz" (Meyer, 1967: 93-102; Calinescu, 2013: 157-158). Kuşkusuz kültür sürekli olarak değişmekte ve çağa uygun olarak yeni kültür formları yaratılmaktadır. Ancak söz konusu olan şey, tıpkı bilimsel paradigmlar da olduğu gibi farklı avangard akımların benzer manifestolara sahip olmalarıdır. Bu manifestoların her biri farklı paradigmların farklı kültürel, sosyal, ekonomik ve hatta politik yanlarına toplu olarak bir başkaldırı şeklinde ortaya çıkmış olsalar da, paradigma değişikliği her seferinde kaçınılmaz olarak yeni olağan etkinliklerin yeni manifestolarını ortaya çıkarmıştır. Bloch'un Schiller'den alıntılanarak belirttiği gibi; "(...) hiç geçip gitmemiş olan hiç eskimez" (Schiller; Bloch, 1970: 91; Calinescu, 2013: 70). Oysa Richard Huelsenbeck'e göre; "Sanat (...) içinde yaşadığı zamana bağlıdır ve sanatçılar çağlarının yaratıklarıdır. (...) En iyi ve en sıra dışı sanatçılar her dakika bedenlerinin paçavralarını yaşamın çıldırması kataraktından çıkararak, kanayan el ve kalplerle, zamanlarının zekasına sıkıca tutunan sanatçılar olacaktır (...). Bir an bile sandalyede oturmak birinin hayatını riske atmaktır (First German Dada Manifesto- 1918)" (Harrison ve Wood, 2016: 288). Ancak bu yeni düşünsel sürecin ortaya çıkması ve bir sanat manifestosu halini alması elbette kolay olmamış, paradigma değişimi normallik çizgisine uzun bir direnişin ardından

girebilmiştir. Rosefeldt sinemasında (*Manifesto*); bir cenaze başkanının Dada manifestolarından oluşan bildiriye okuduğu sahnede olduğu gibi (*Görsel 3*). Eski sanat(!), modern sanat, estetik, dil, anlam toprağa indirilirken, soğuk ve nemli mezarlar arasında yeni bir çağın manifestosu yükselmektedir. Yaşam ve ölüm, geçmiş ve gelecek, dün ve bugün Cate Blanchett'in dikkat çekici sesiyle izleyiciye ulaşmaktadır.

Farklı Tarihsel, Toplumsal, Politik Koşulların Değişen Paradigmalar Kapsamında Değerlendirilmesi

Tarihsel süreç içinde bilimde ve diğer tüm alanlarda yaşanan değişimlere paralel, toplumsal yapı ve yönetim şekilleri ile düşünce sistemlerinde de önemli değişiklikler olmuştur. Bu değişiklikler kısmen toplumsal paradigma kaymalarının temelinde yer alırken, kısmen de toplumsal yapıların değişimiyle ortaya çıkmış ve varlık göstermiştir. Feodal toplum sisteminden kapitalist toplum düzenine geçerken, her iki paradigmayı var eden dinamikler farklı anlam kaymaları ve çözümlere uğramış, kavram ve terimler düşünce yapılarına paralel bir değişim yaşamıştır (Tokdil, 2017: 123). Bunun yanında Bard ve Söderqvist'in ifade ettiği gibi; her yeni paradigma, kendi kazananını ve kaybedenini yaratmıştır (2015: 27; Tokdil, 2017: 123). Farklı koşullar beraberinde farklı yaşam biçimlerini ve sınıf farklılıklarını getirmiş, Deleuze'nin yeni bir toplum yaratmak adına 'organsız beden' adını verdiği sistem modeli ütopik bir düşünce inşası olmaktan öteye geçememiştir. Bunun yerine 15. yüzyıl sonlarında Avrupa'da ortaya çıkan ve 19. yüzyıla gelindiğinde evrensel bir nitelik taşıyarak tüm dünyanın bir sistem tanımı olarak varlığını ve gücünü devam ettiren kapitalist paradigma, feodalizmin Tanrı varlığının tartışmazlığı söylemini yerinden ederek bu koltuğa insan figürünü yerleştirmiştir. 20. yüzyıla gelindiğinde ise kapitalist paradigmanın bilimsel etkinlik tanımında olduğuna benzer bir bunalım dönemine girdiği görülür. Bu süreç yeni bir paradigma kayması ile sonuçlanmış ve kapitalist yaşam tarzı yerini enformasyonist toplumlara bırakmak üzere giderek zayıflamaya başlamıştır. Bu yeni toplum yapısının temel dinamikleri, enformasyon ve ağlar yoluyla dolaşıma sokulan bilgi akışı ile tanımlanmaktadır.

Araştırma kapsamında değinilmesi gerekli olan nokta, paradigma değişimlerinin belirli alanlarda yaşanan tikanıklıklarla ve belirli toplulukların değişim çağrılılarıyla tetikleniyor olmasıdır. Ancak feodal toplum yapısında toprağı, kapitalist toplum yapısında para ve sermayeyi, bilimde geçerli ve güvenilir bilgiyi, sanat alanında bireysel söylem vd. gibi temel dinamikleri elinde tutan topluluklar tarafından büyük atılımlar gerçekleştirilmiş ve mevcut paradigmalar çatırdamaya başlayarak yeni paradigmaların ilk belirtileri ortaya çıkmıştır (Manifestolar da bu anlamda değişimin önemli tetikleyicileridir).

Debruge (2017); "kuruluş sanatçılarının sistem kendilerine doğru büküldüğü için manifestolara gerek duymadıklarını ancak yabancıların duyulmak için haykırımlarının gerektiğini" belirtir ve ekler; "bu da Blanchett'in ilk karakterini, çatırlardan hoşnutsuzluğunu bir boğanın haykırışı gibi anlatan evsiz bir erkeği temsil etmektedir" (Debruge, 2017: 1). Bu söylem Kuhn'un paradigma yaklaşımında görülen bilimin gelişim sürecinin kapitalist söylem perspektifinden yeniden incelemesidir. Buna göre belirli bir topluluk tarafından benimsenen ilkelerin güvenilirliği kapsamında olağan bilim etkinlikleri devam ederken, kimi bilim insanlarının cevapsız kaldıkları soruları mevcut paradigmanın ilkeleri doğrultusunda çözmeye uğraşırken, diğerlerinin sordukları soruların gerçek cevaplarına ulaşma kaygısıyla ilerledikleri ve bunun bir bunalım yaşanmasına neden olduğu görülmektedir. Debruge'in

yorumlarında bu paradigma sürecinin sistem içi ve sistem dışı olarak tanımlandığı analiz edilir. Sistem kapitalist paradigmayı da ifade ederken, özünde bu paradigma içinde doğan düşünce biçimlerinin yanı sıra sanat akımları ve sanatçı manifestolarını yansıtmaktadır. Ortaya çıkan her yeni akım Kuhn'un paradigma yaklaşımında bunalım olarak ifade ettiği gibi sistem tarafından benimsenen paradigmanın (sanat eğiliminin/sanatçı görüşünün) dışına çıkan söylem ve eylemler yoluyla gerçekleşmiştir. Ancak bu değişim süreci kolay yaşanmamış, Manifesto filminde evsiz bir adamın bomboş bir şehre Guy Debord'un kapitalizmin başarısızlıklarını anlatan Sitüasyonist manifestosunu haykırdığı sahnede olduğu gibi bir yalnızlığı gerektirmiştir (Görsel 4). Değişim haykırışı boş sokaklar, kapalı kapılar ardında binaların çatılarında dolaşmış, yavaş yavaş kimileri tarafından önce tek tük duyulan ses giderek çoğaldığında yeni bir paradigmanın başlamasına giden yolu açmıştır.



Görsel 4: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015 (*Sitüasyonist Manifesto*) / Lucio Fontana - *White Manifesto* (1946), John Reed *Club of New York - Draft Manifesto* (1932), Constant Nieuwenhuy - *Manifesto* (1948), Alexandr Rodchenko - *Manifesto of Suprematists and Non-objective Painters* (1919), Guy Debord - *Situationist Manifesto* (1960)

Rosefeldt'in geçmişin büyük manifestolarını birbiri ardına okuyarak bir bakıma içinde yaşanan paradigmanın akışkan ve somut olmayan gerçekliğini de vurguladığı film; "(...) farklı zamanlarda, farklı tarihsel-siyasal koşullarda yapılmış değişim çağrılarını geçmişten bugünlere taşıyarak sanatçının günümüzün sanat- kültür- siyaset şeytan üçgenindeki konumu üstüne ufuk açıcı, sorgulayıcı ve düşündürücü bir önemli işlevi de yerine getiriyor (...)" (Çapan, 2017). Marx ve Engels'in o ünlü Komünist Manifesto'sundan "katı olan herşey eriyip havaya karışıyor" sözleriyle başlıyor film. Bu söylem aslında paradigma değişimlerini de metaforik boyutta kapsayan bir yaklaşım. Eski dünyanın (eski paradigmanın) öldüğü ve yenisinin (yeni paradigmanın) doğmakta olduğu ifadeleriyle devam ediyor. Ardından karakter; John Reed *Club of New York*'un *Draft Manifesto*'sunu okurken görülüyor; "(...) kıtaların ekonomik, politik ve kültürel yaşamına egemen olan kapitalist uygarlık çürüme sürecinde, şimdilerde

yeni ve yıkıcı savaşlara zemin hazırlıyor. Üstün gelen ekonomik kriz, dünya nüfusunun üzerine daha ve daha fazla yük bindiriyor,elleriyle veya beyinleriyle çalışanların üzerine (...)”. Bu yaklaşım da, kapitalist paradigmanın içine girdiği bunalımın basit birer tanımı olarak tasvir ediliyor. Kapitalizmin genel krizinin kültürüne yansıdığı ifadelerine yer veriliyor filmin ilerleyen sahnelerinde. Burjuvazinin ekonomik ve politik çarkının çürümekte olduğuna ve felsefesi, edebiyatı ve sanatının iflasın eşliğinde olduğuna. Erdoğan’ın da ifade ettiği gibi (2015: 78); “(...) toplumsal ve ekonomik dönüşümler her zaman bir biçimde sanatta yansımalarını bulurlar. Ya da sanatsal dönüşümler toplumsal ve ekonomik yansımalar oluştururlar”. Bir paradigma bunalım dönemine girdiğinde, yaşanan bunalım hangi alanda gerçekleşirse gerçekleşsin domino taşları gibi büyük etkiler yaratır. Nasıl feodalist yaşam tarzı yerini kapitalist yönetim biçimine bıraktığında; totalistik düşünce yapısı Ortaçağ’ın katı düşünce biçiminin yerini aldı ve devamında mobilistik bir yapı ortaya çıktı, tarihsel yaklaşım sanatın da benzer bir başkalaşımının kanıtlarını sunmaktadır. Kapitalizmin emeğe dayalı yapısının, hız ve gürültü ile çevrili manifestosunun da eleştirel ve alaycı görselleriyle dolu Manifesto.



Görsel 5: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015 (*Fütürist Manifesto*) / Filippo Tommaso Marinetti - *The Foundation and Manifesto of Futurism* (1909), Giacomo Balla /Umberto Boccioni /Carlo Carra /Luigi Rossolo /Gino Severini - *Manifesto of the Futurist Painters* (1910), Guillaume Apollinaire - *The Futurist Antitradition* (1913), Dziga Vertov - *We: Variant of a Manifesto* (1922)

Fütürist manifestoların birbiri ardına okunduğu kısa filmde (ekonominin kalbi olan borsa merkezinde), karmaşanın, insan kalabalığının ve bilgisayar ekranlarının içiçe geçmiş ve uğuldayan gürültüsü Işık’a göre; “mikrodan makroya ürkütücü ve yırtıcı bir geçişle içimizde kocaman bir boşluk hissi yaratıyor” (2017). Bu sahnede Blanchett’i “ağzında sakızıyla insan olmaya dair tüm unsurları pervasız posturunda eriterek, canlı olanın artık kalmadığı” gerçeğini aktarırken seyrediyoruz. “Film bu anlamda bizim düşündüğümüz, düşünmeye ihtimalli olduğumuz veya gelecekte düşünülebilir olan her şeyin iskambil bir yapı gibi kolayca çökebileceğini yüzümüze çarpıyor” (Işık, 2017). Komünist Manifesto’nun katı olan

herşeyin eriyip havaya karıştığı sözleri yeniden hatırlanıyor. Burada yeni bir paradigmanın akışkan ve somut olmayan gerçekliği söz konusu; kapitalizmin yerini almaya hazırlanan enformasyonalist toplum yapısı.



Görsel 6: *The Square (Kare)*, Ruben Östlund, 2017- Terry Notary'nin goril performansı

Kapitalizmin temel ideolojik araçları olan radyo ve televizyon, medyanın giderek çoğalması, politik bir unsur olmaktan sıyrılması ve çoğullaşması ile yerlerini internet ağlarına bırakmış, bu da yeni bir iktidar yapısının ve toplumsal düzenin göstergesi olarak yeni bir dönemin başlangıcını yaratmıştır. Bilginin sürekli olarak yeniden üretildiği ve bireyin bu akışkan platformda ayakta kalabilmek için var olan bilgiyi yeni bilgiyle değiştirmek zorunda olduğu bir sistem tanımlı olan enformasyonalizmin en önemli gelişmesi, internetin kullanılmaya başlanması ve yaygınlaşması ile bilginin dikey ya da yatay bir yayılımdan dairesel ve evrensel bir yayılıma girmiş olmasıdır. Tarihsel olarak yaşanan paradigma kaymaları, değişen toplumsal yapılar, egemen sınıfların gücü, temel dayanakları, ideolojik yaklaşımlar, din, düşünce ve söylem değişimleri, teknolojik gelişmeler ve tüm bu kaymalar içerisinde var olmaya çalışan bireyin anlam ve amacı köklü bir değişim geçirmiştir. Sistem içinde üretim ve tüketimi sağlayan bir olgu olarak kapitalist sistemin figürü, enformasyonalist sistemde yeni bilginin dolaşımını sağlayan, bunun yanında her türlü yeni bilgiyi internet ortamına taşıyan bir olguya dönüşmektedir. Görüldüğü gibi her iki sistem de bireyi köleleştirirken, enformasyon toplumu bireyin piyasaya sunduğu bilgi ölçüsünde sistemin tepe noktasına yaklaşmasına fırsat sunmaktadır. Toplumsal sistem içerisinde bastırılmış bireyler arasından kafayı kaldırmayı başaran ve dayatılan düşünce sisteminin dışında yeni bilgiye giden bir yol bulan birey, sürekli değişen toplumsal yapı üçgeninde tepeye çıkabilse dahi, tepedeki varlığı yeni ve işe yarar bilginin sürekliliğini sağladığı oranda olacaktır (Bard ve Söderqvist, 2015: 75; Tokdil, 2017: 126-127). Söz konusu sahne de dev bilgisayar ekranları, yanyana dizilmiş ekranların karşısında birbirleriyle yarışan yüzlerce insan figürü ile bu değişime ürkütücü bir göndermede bulunmaktadır. Toplumsal değişim, sonuçta ekonomik yansımalarıyla beraber

ortaya çıkmaktadır. Hikayenin borsa merkezinde geçmesi kapitalizme gönderme yaparken, bilgisayar ekranları yaklaşmakta olan enformasyon devrimini işaret etmektedir.



Görsel 7: *The Square (Kare)*, Ruben Östlund, 2017- Kare projesi reklam filmi

Östlund'un *Kare (The Square)* filminde de iktidar üçgeninin yansımaları bu kez sanat alanında alaycı bir üslupla sergilenmektedir. Farklı ekonomik ve toplumsal sınıfların sanat dünyasına yaklaşımı, dibe batan alt-üst ilişkisi ve kapitalist toplum yapısının doğurduğu güvensizlik olgusu, mülteci sorunları, kadın erkek ilişkileri, elitizmin çağdaş sanat yorumu gibi konular filmde, "herkesin eşit hak ve özgürlüklere sahip olduğu güvenli bir alan" manifestosuyla sergilenecek olan kare projesinin etrafında dönmekte olan olaylar zinciri ile sorgulanmaktadır. Ancak sergiyi düzenleyenler de, bu serginin reklam projesini yürüten ajans çalışanları da toplumsal eşitliğin gerçek anlamını anlamlandırabilen insanlar değildir. Değirmen ve Begeç'in aktarımıyla (2017); "Her gün önlerinden geçtikleri dilencilerin yalnızca mültecilerden oluşabileceğini, çünkü yoksulluğun onlara ait bir aidiyet olduğunu düşünen bu sanat sevici burjuva zevatı; yoksulluk, kendi sinik politikalarından kaynaklanmıyormuş gibi davranmaya devam eder. Bu burjuva banallığı yalnızca empati kurmak için çeşitli sanatsal faaliyetlerde bulunur, ama yoksulluğun ortadan kalkması için herhangi bir girişimde bulunmaz. Yoksulluk onlar için sergilenecek bir sanat nesnesidir yalnızca". Öte yandan çağdaş sanat müzesinin kraliyet sarayından dönmüş bir yapı olması, bir sanat eserini kavramsal projeden somut bir nesne haline getiren kişinin sanatçı yerine bir teknisyen olarak sunulması, müze kuratörünün toplumsal değerlerden uzak tasviri, galeri yönetiminde bir araya gelen figürlerin liberal gösterişlilikleri, kendilerinden olmayana/ halka tepeden bakan ironik duruşları, politikanın ve medyanın manipülatif tutumu gibi kapitalist yaşam tarzının getirdiği karşıt yaşam dinamikleri birbiri içine geçmiş sahneler yoluyla izleyiciye aktarılmakta ve "acımasız bir yeni elit dünya eleştirisi" sunmaktadır (Vatangül, 2017). Performans sanatçısı Terry Notary'nin galeri zenginlerinin bir araya geldiği bir yemekte sergilediği alışılmadık maymun taklidi de kuşkusuz filmin kapitalist toplumların tüketim odaklı bu burjuva kesimine en can alıcı göndermelerinden biridir (Görsel 6). Yenilmez'e göre (2017) söz konusu

performans; “(...) orada bulunanlara tam olarak onların istediği şeyin verilmesini ama onların bunu “aşırı” bulmasını” ifade etmektedir. Hiç tanımadıkları dış dünyayı onlara kısaca tanıtan performans çok sert ve gerçekçi olması ile, performansı izleyen insanların dış kabuklarından sıyrılıp içlerindeki hayvaniliği ortaya çıkarmalarına da neden olmuştur. Neredeyse John Reed Club of New York’un *Manifesto* filminde okunan o ünlü sözleri yeniden canlandırılmaktadır; “Tüm dürüst entellektüellere, yazarlara ve sanatçılara sesleniyoruz; sanatın yalnızca sanat için olduğu gibi bir aldatıcı görüş boyutunu bırakmalılar (...) kapitalist toplumun vahşet, dolandırma, yozlaşma ve çürümelerini gizlemeye çalışan burjuvazi ideallerini bir kenara bıraksınlar. (...) yeni bir sanat yaratmaları için ısrar ediyoruz” (Draft Manifesto- 1932).



Görsel 8: *The Square (Kare)*, Ruben Östlund, 2017- Kare kavramsal sanat projesi tanıtımı

Toplumsal yapı kapitalist paradigmayı deneyimlemektedir ancak sanat alanında yeni bir paradigma, kavramsal sanat ve çağdaş anlatım ortaya çıkmıştır. Toplumsal ve kültürel paradigmlar arasında zamansal olarak bir kayma yaşanmıştır ve bu farklılaşma toplumun her kesiminden insanın gerek insan ilişkilerine gerekse sanat dünyasının kavramsal diline yansımıştır. Ancak kapitalist düzenin alt üst tabaka uçurumunda olduğu gibi, çağdaş sanat ve modern sanat ayrımı da halkın erişilebilir algılamında değildir. Kapitalist paradigmanın temel ideolojik aracı olan televizyon ekranları, medya ve haber ajansları, sanat alanında çağdaş paradigmanın görsellerini (kare projesinin reklamlarını) sunmakla görevlendirilmiştir. Küreselleşen toplum yapısının, enformasyonist paradigmanın internet ağları yaratılan reklam videosunun çok kısa bir sürede ağlar yoluyla büyük bir kitleye duyurulmasını sağlamıştır. Ancak fikir ve ideoloji farklılıkları bu reklam fikrinin başarısızlıkla sonuçlanmasına neden olmuş, güvenli bir bölge olarak lanse edilen karenin içerisinde patlayan küçük bir kız çocuğu yerleştirilmiştir (Görsel 7). Östlund; tıpkı filmin ana karakteri olan müze kuratörünün yardıma muhtaç bir insana yardım etmesi sonrasında telefon ve cüzdanını çaldığı sahnede olduğu gibi, bir kez daha güven kavramını karşıt anlamıyla harmanlayarak sorgulamaktadır. Bununla birlikte burjuva davranış biçiminin kendileri tarafından nasıl haklı gösterildiği, öte yandan halkın bu davranış şekliyle nasıl dalga geçebildiği espirili ve ince bir zeka ile aktarılmaktadır.

Okutan'a göre (2018); "yanyana yaşanan hayatlardaki uçurumlar, ilişkilerdeki kopukluklar, yargısız infazlar ve en önemlisi de insanların birbirine olan güvensizliği. Östlund, *Kare (The Square)*'de bizlere en nihayetinde insan olduğumuzu hatırlatmak istiyor; insani güdülerimiz olduğunu ve bunlardan ne derecede uzaklaştığımızı".

Yaşanan değişim yalnızca toplumsal boyutuyla kalmamış, sosyal yaşam ve insan ilişkileri de bu paradigma kaymasının sonuçlarından olumlu ve olumsuz etkilenmiştir. Bir bilim adamının yeni bir kuram ya da teori karşısında güvensizlik duyması, sanatçının ya da toplumun yeni bir sanat eğilimi karşısında eskiye dönük durması gibi Östlund'un filmi de çağın güven sorununu pek çok anlamıyla birlikte eleştirmiş ve ironik bir yaklaşımla sorgulamıştır. Kare filminde, toplumun ve bireylerin birbirine olan güvensizliğinden çağdaş sanatın kavram olarak güven olgusunu kullanmasına, sokakta yardıma ihtiyaç duyan bir insanın yardım çağrısına dönüp bakmayan insanların bir sanat galerisinde güven temasında bir yerleştirmeyi sanat piyasasına sunuyor oluşuna ve çağın elit sınıfının ellerinde kadehlerle anlaşılabilir ve absürd bir çalışmaya övgüler yağdırmasına kadar her alanda bıyık altı bir komedi söz konusudur.

Doğada ve İnsan Yaşamındaki Değişim, Geçmiş - Gelecek - Şimdinin Triyalektiği

Paradigma değişimleri her zaman birbirine eklenmiş bir olaylar zincirini başlatır. Bu olaylar yaşamın toplumsal, politik, ekonomik, bilimsel, çevresel, bireysel ve kültürel tüm alanlarında yansımalar yaratır. Kuşkusuz bir alanda yaşanan bir paradigma kayması ya da ortaya atılan yeni bir söylem ve eylem biçimi kendisi etrafındaki diğer dinamiklerin etkisi ile ortaya çıkmış ve olgunlaşmıştır. Ancak henüz bu olgunluğa, aykırı bir manifesto olarak tarih sahnesine çıkamayacak boyutta olanlar için de bu değişimler önemli bir etki derecesine sahiptir. *Kare (The Square)* filminde toplumsal yaşamın kapitalist düzlemde yer alırken, kültür politikalarının çoktan enformasyon çağını deneyimlemesi ya da akademik sanatın yerini çağdaş olana, postmodern paradigmaya bırakması gibi. Bu da çağın deneyimlediği bunalım döneminin habercisidir; her alanda değişim kuşkusuz aynı dönemlerde yaşanmamıştır ancak birbirini tetikleyerek ortaya çıkmıştır. Elbette bu değişimler yaşamın farklı alanlarında olumlu ve olumsuz sonuçlar da doğurmuştur.

Kapitalist toplum yapısından enformasyonalizme geçerken içinde yaşanan dünya küreselleşmenin pek çok olumlu etkisiyle birlikte çağın getirisi olan birden çok olumsuz sonuçla da mücadele etmek zorundadır. Bu sonuçlar öylesine büyük boyutlara ulaşmıştır ki ulusal sınırlar dahilinde çözümler aramak artık yeterli ve çözümsel bir yaklaşım olmaktan uzaktır. Küresel ısınma, çevresel yıkım, hava kirliliği, pek çok canlı türünün tükenme tehlikesi altında olması, kentleşmenin olumsuz etkileri, teknolojinin getirdiği sağlık sorunları ve diğerleri (liste istenildiği kadar uzatılabilir). Bu sorunların ulusal sınırlar dahilinde ya da yalnızca belirli bazı paradigmlar kapsamında çözümlenmeye çalışılması kısır bir döngüden öteye gitmez ve sonuçsuz kalır. Bu nedenle günümüz küreselleşen toplum yapısında yaşanan her bir sorun tam da bu nedenle küresel, uluslararası politikalara ihtiyaç duymaktadır. Bard ve Söderqvist bu sorunlardan çevresel yıkım sorununu; "(...) Doğa hiçbir ulusal sınıra uymaz, dolayısıyla bu bağlamda sınırların bir anlamı yoktur. Yalnızca bir küresel devlet insanoğlu için hayati önemdeki bu meseleyle derinlemesine başa çıkabilir (...)" şeklinde ifade etmiştir (2015: 22). Rosefeldt'in *Manifesto'su*, bu değişimin ve kapitalist yozlaşmanın eleştirisini

kentleşme ve yabancılaşma kavramları üzerinden sorguluyor. Farklı zamanların mimari manifestolarının okunmasıyla ilerleyen hikayede Blanchett bir çöp toplama tesisinde yer alan bir çalışanı canlandırıyor. Çarpık kentleşmenin, kapitalist yaşam tarzının üst üste insan yığınlarının geride bıraktıklarının, “bisikleti üzerindeki küreselleşmiş şehir panoramasının ve kapital kaygıların estetikten yoksun binalarının” arasında dolaşırken kamera ve en sonunda figürün duyarsızlaşmış, donuk bakışlarında sabitleniyor. Işık’a göre bu sahnede (2017); “Jean Baudrillard’ın *Tüketim Toplumu*’nda belirttiği ‘Maalesef kötü bir mimarın veya peyzaj tasarımının insan sağlığına zararını suyun veya havanın kirliliğini ölçtüğümüz gibi ölçemiyoruz’ sözü net bir biçimde zihinde canlanabilir oluyor”.



Görsel 9: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015 (Mimari) / Bruno Taut - *Down with Seriousism* (1920), *Daybreak* (1921), Antonio Sant’Elia - *Manifesto of Futurist Architecture* (1914), Coop Himmelb(l)au - *Architecture Must Blaze* (1980), Robert Yenturi - *Non-Straightforward Architecture: A Gentle Manifesto* (1966)

Rosefeldt, kısacık bir sahnede yaşanan topluma dair pek çok göndermede bulunuyor ve yaşamın tüketiliyor oluşuna ucu açık bir yorum getiriyor. Sitüasyonist manifestonun okunduğu ilk sahne de (evsiz adam) gene bu sahneyle uyumlu bir görünüm sunuyor (Görsel 9). Blanchett her iki kısa filmde de kapitalist yaşam tarzının sınıf ayrımının vurgulanmasına aracılık ederek, iktidar üçgeninin tabanında yer alan insan figürünün temsiline dönüşüyor. Küresel bir imparatorluk yükseliyor, ancak bu imparatorluk ona erişim imkanına sahip olanlar tarafından kullanılabilirken, geri kalanlar bu yaşam tarzının ardında bıraktıkları ile yaşamaya mahkum ediliyor. “Hakikati belirli bir toplumsal düzenin zamansal açıdan sınırlı bir ürünü” olarak tanımlayan Nietzsche’ye göre; yüceltilmiş tüm diğer değerler, bunların yüceltilmesinden sorumlu toplumla birlikte kaybolur” (Bard ve Söderqvist, 2015: 52). Elbette tüm paradigma değişimleri bu hakikatlerin değişmesi ya da kaybolmasının örnekleri ile doludur. İnsan ilişkilerinden basit davranış biçimlerine, ahlaki değerlerden sınıf ayrımlarına, iletişim boyutlarından psikolojik yansımalar, kullanılan teknolojiden akıl almaz bilimsel gelişmelere kadar tüm gerçeklik sürekli bir değişim yaşamaktadır.



Görsel 10: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015 (*Sitüasyonist Manifesto*) / Lucio Fontana - *White Manifesto* (1946), John Reed *Club of New York - Draft Manifesto* (1932), Constant Nieuwenhuij - *Manifesto* (1948), Alexandr Rodchenko - *Manifesto of Suprematists and Non-objective Painters* (1919), Guy Debord - *Situationist Manifesto* (1960)

Kuşkusuz insan ilişkileri de bu değişimden payını almıştır. Giderek birbirine yabancı, birbirinin sorunlarından ya da beklentilerinden habersiz bir toplum ortaya çıkmıştır. İletişim yalnızca telefon ve bilgisayarlar aracılığıyla sağlanırken insani değerler de yeni paradigmanın mekanik sürecinde eriyip gitmiş, kaybolmaya yüz tutmuştur. Yeniden Blanchett'in bilgisayar ekranları ve telefon konuşmaları ile sarılmış borsa merkezinde yer alan rolü tanımlanmaktadır. Östlund tarafından da *Kare (The Square)* filminde insan ilişkilerinin kapitalist düzen içerisinde yer alan karmaşık boyutu güven teması üzerinden yeniden sorgulanmaktadır. Bekiroğlu'na göre; "Östlund, sadece modern sanata karşı bir eleştiri sunmuyor, sanatı kullanarak modern toplumu da eleştiriyor; duygusuzlaşmış, yardım etmekten çekinen, ellerindeki telefonlardan ayrılamayan insanlardan da belli parçalar sunuyor. Kendisini üst kesim olarak gören modern sanat hayranı olduğunu iddia eden zengin kişiler ise, tam olarak okların hedefinde kalıyor (...)." (Bekiroğlu, 2017).

Guy Debord, *Gösteri Toplumu* isimli kitabında; "modern toplumlarda temsiller ve imajların ön plana çıktığını, sosyal yaşantının oluştan sahip olmaya ve sahip olmaktan da görünmeye evrimleştiğini" belirtmektedir (Anonim, 2015). Kapitalist toplumların tüketim kültürü sosyal yaşamın her alanına nüfuz etmiş durumdadır ve birey birbirine karşı yabancılaştığı kadar kendine karşıda bir yabancı gibi hissetmektedir. Bard ve Söderqvist'e göre (2015); "Toplumun temelleri yeni iletişim teknolojilerinin neden olduğu devrim niteliğinde değişikliklere uğradığında bunun sonuçları olacaktır. Eski politik çatışmalar ve eski politik ideolojiler kaybolur, başlangıçta ayırt etmesi ve yorumlaması zor olacak yeni örüntülerle yer değiştirir". Bununla birlikte kapitalist paradigmanın kültürü, sanatı ve felsefesi de yozlaşmanın eşiğindedir. Dolayısıyla yüksek sanat adı altında ortaya konulan çalışmalar da yalnızca toplumun belirli bir kesimi ile sınırlı kalmakta ve halka ulaşmamaktadır. Kültür

giderek özelleştirilmiş, tektipleştirilmiş ve bir statü sembolü haline gelmiştir. Kuşkusuz bunun sonucunda sanatın anlam ve amacı da sorgulanmaya başlanmıştır.



Görsel 11: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015 (Süprematizm ve Konstrüktivizm) / Naum Gabo /Anton Pevzner - *The Realist Manifesto* (1920), Malevich - *Suprematist Manifesto* (1916), Olga Rozanova - *Cubism, Futurism, Suprematism* (1917), Alexandre Rodchenko - *Manifesto of Suprematists and Non-Objective Painters* (1919)

Bu kavramsal sanat çalışmaları Rosefeldt sinemasında Blanchett'in bir bilim adamını canlandırdığı sahnede olduğu gibi merak ve korku uyandırmaktadır (Görsel 11). Başka bir yorumla yalnızca o zümreye mensup izleyiciler tarafından algılanabilir ve duyumsanabilir kılınmaktadır. Burada kullanılan mekanik ses ve ritmik tekrarlar ile merdiven planlarındaki altın oran, Godard'ın *Alphaville* isimli deneysel filmine de gönderme yaparken (Işık, 2017), sahne geçişleri arasındaki spiral merdiven görüntüsü Duchamp'ın *Anemic Cinema*'sını hatırlatıyor. Bu sahne aynı zamanda mevcut paradigma kapsamında çözümlenemeyen yeni bir gerçeklik yaratıldığında ve güvenilir bilginin doğruluğu çatırdamaya başladığında bilimsel gerçekliğin girdiği bunalım döneminin ve bunun sonucunda ortaya çıkan yeni bir paradigmanın ilk işaretlerinin de yansımasıdır. Kapitalizm tarihsel süreç içinde yavaş yavaş yaşamın her hücresine egemen olmuştur ancak yaklaşmakta olan teknoloji devrimi ve enformasyonist paradigma yine de kuşkuyla karşılanmaktadır. Benzer şekilde bilimde gerçekleşen her yeni deney verisinin kuşkuyla karşılanması ve eski doğrunun peşinden ilerleyen zümrenin yeni paradigmaya geçişinin yavaş ve uzun bir süreci kapsamaması gibi. Her yeni buluş, her yeni dünya görüşü, felsefi açılımlar, kültürel dönüşümler, politik ideolojiler, manifestolar ve diğer tüm etkenler yalnızca içinde yaşanılan dünyayı değiştirmekle kalmaz, geçmişin tarihini de yeniden şekillendirir. Bu değişim ve dönüşümler Rosefeldt sinemasında, hemen her alanda ortaya konulan geçmişin manifestolarının bugüne ait mekan ve kompozisyonlarda yer alması ile kendi manifestosunu yaratır ve geçmiş-gelecek ve şimdinin içiçe geçmiş triyalektik açılımını sunar. Işık'a göre (2017); "(...) film doğadaki ve insan yaşamındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi bir sanat manifestosuna dönüştürerek, geçmişe dönük bellek ile gelecek olan arasındaki şimdinin biricikliğini vurgulamaktadır" (Işık, 2017).

Kültürün Değişimi ve Öncü Sanat Eğilimlerinin Paradigmatik Çözümlemesi

Paradigma değişimlerinin her alanda belirgin etkileri olduğu ve bu dönüşümlerin birbirlerini olumlu ve olumsuz etkilediği ifade edildi. Kuhn'un bilim felsefesinde yer alan paradigmatik sistem tanımı hatırlandığında; bilimde yaşanan temel dönüşümlerin paradigmlar ve olağan bilim etkinlikleri olduğu, her bir paradigma içerisinde de birbirinden bağımsız ya da birbirini doğrudan veya dolaylı olarak etkileyen kuram ve yasaların ortaya çıktığını görüyoruz. Bu yeni teoriler de yeni bunalım dönemlerine kadar (bir yasanın bir başka bilim alanında yapılan deneylerle yanlışlanması ya da bir deneyin çözümsüz sonuçlar doğurarak bir kısır döngüye sürüklenmesi), kabul edilen paradigmanın bilimin yeni sorularını cevaplamada yetersiz kaldığı yere kadar gelişmesini sürdürmektedir. Sanat alanında da benzer bir sistem tanımı söz konusudur. Toplumsal sistemler ve düşünce yapılarındaki temel değişimlerle ortaya çıkan yeni bir paradigma içerisinde varlık gösteren ve yine birbirlerini doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyen, birbirlerinin varlık sorunlarını eleştirerek yeni bir topluluğun ortaya çıkmasını sağlayan akımlar ve sanatçı grupları görülmektedir. Bu akımlar, Kuhn'un bir paradigma içerisinde bunalım dönemine kadar devamlılığını sürdüren olağan bilim etkinlikleri gibi, yeni bir kültürel tetiklenme dönemine kadar varlık sürdüren olağan bir etkinlik dönemidir. Bu doğrultuda sanat alanında en önemli paradigmanın deneysel bir yaklaşımla modernist düşünce akımları olduğu ve ardından savaş sonrası toplumun yaşadığı köklü inanç ve düşünce sistemlerinin sonraki paradigma olan postmodernizmi doğurduğu görülmektedir. Elbette bu paradigmlar arasına kesin bir sınır çizmenin ya da bu sanat anlayışlarının dönemselsel olarak başlangıç ve bitiş noktalarını belirlemenin imkanı yoktur. Yalnızca 1920'ler (tarihsel avangard), 1960'lar (Duchamp avangardı) ve 1990'lar (yeni avangard/yeni medya) gibi kırılma noktalarından söz edilebilir. Ancak araştırma kapsamında savunulan düşünce ortak tarihsel perspektif ve düşünsel sürecin bu ayrımı yapmak konusunda deneysel bir araç olduğudur.

Fineberg'e göre (2014: 18); "modernizm, sağduyuyu, nesnelliği ve ilerlemeyi vurgularken, postmodernizm olarak anılmaya başlayan tavır bunların var olup var olmayacaklarını bile sorgular." Greenberg ise, postmodernist kültür kavramına farklı bir bakış açısıyla yaklaşmış, modernist devrimin yükselmeye başlayan teknolojinin bir ifadesi, politik bir görünümü ya da sanatın ilkel gerçeklere dönüşü değil, sanatın kendi kendisini yeniden keşfi olarak yorumlamıştır (Connor, 2005: 124). Elbette estetik boyutta yaşanan değişim paradigma kaymaları sonucunda bireyin duyum ve algılam düzeylerindeki dönüşümlerle yakından ilgilidir. 1900'ler sanatın akademik yönünü temsil ederken, 1920'lerden itibaren Dada hareketi ile başlayan süreç öncü sanat eğilimlerinin mevcut paradigmanın dışına çıkması ile çeşitlenmeye başlamıştır. 60'larda yeni bir devrim yaşanmış ve postmodern paradigma olarak ifade edilebilecek yeni dönem kapitalizme bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Yaşanan bu kültürel değişim ve ortaya çıkan manifestolar gerek Rosefeldt gerekse Östlund tarafından incelenen filmlere konu edilmiştir. Modernizmin büyük anlatılarının yerini kavramsal olana bırakmasının, akademik sanatın çağdaş olana evrilmesinin yansımalarını *Kare (The Square)* filminin daha ilk dakikalarında görünür kılıyor yönetmen; müze bahçesine yerleştirilecek kavramsal bir proje olan kare enstalasyonu için dev bir atlı heykel yerinden indiriliyor ve bu sırada düşüp kırılıyor. Geçmişin sanatı yerle bir edilirken, yerine içi boş(!) bir kare yerleştiriliyor. Benzer geçmiş-gelecek diyalektiği, kavramsal sanat müzesinin eski kraliyet sarayı içerisine kurulmuş olması şeklinde de vurgulanmakta. Benzer karşıtlık ve ironik anlatım, Blanchett'in geleneksel bir anneyi canlandırdığı ve Claes Oldenburg'un pop art manifestosunun okunduğu *Manifesto*

filminde de söz konusudur. Modernist ilkelere bağlı bir anne, postmodern bir dua okumaktadır; “Politik, erotik, mistik, müzede durmaktan dışında işlevi olan sanattan yanayım. Sanat olup olmadığını dahi bilmeyen sanattan yanayım. Gündelik hayatın boktanlığıyla mücadele edip yine de üstün gelen sanattan yanayım (...). Sanattan yanayım, hayatın çizgilerinden şekil alan, bükülüp uzayan, biriken ve saçılan, damlayan, ağır olan, kaba olan, duygusuz, tatlı olan ve hayat gibi aptal olan sanattan yanayım” (I am for Art- 1961) (Harrison and Wood, 2016).



Görsel 12: *The Square (Kare)*, Ruben Östlund, 2017- Akademik sanatın kavramsal sanata yerini bırakması

Kuşkusuz modern sanatın estetik değer yapısı ve sanat izleyicisinin aldığı haz olgusu da paradigma değişimi sonucu kültürel boyutta değişikliğe uğramıştır. “Çağdaş sanat (...) tüm değerlerin değersizleşmesine hizmet eden nihilist ve anarşist bir tavrı var. Dolayısıyla çağdaş sanatın asıl amacı haz vermek değil, eleştirmek ve rahatsız etmektir” (Su, 2014). Bu eleştiri amacı da sanatçının dış gerçeklik karşısında takındığı tutum ve davranış biçimidir. Bu davranış biçimi ise yeni dünyanın topluma kazandırdığı bir ifade dilidir (yalnızca olumsuz anlamıyla düşünülmemeli). Bard ve Söderqvist’in belirttiği gibi; “(...) Tarihimiz adım adım nasıl daha az doğal ve bunun sonucunda doğuştan gelen tabiatımızı takip ederek daha kültürel bir hale geldiğimizin, bir yandan çevremizdeki herşeyi ehlileştirirken nasıl kendimizin de ehlileştirilmesine izin verdiğimiz paradoksal öyküsüdür” (2015: 10). Onlara göre (2015: 10); “Felsefeler, ideolojiler ve dinler bu süreci hem yansıtır hem de şekillendirir (...)”. Bu nedenle sanatı diğer alanda yaşanan değişim ve dönüşümlerden ayırmak yalnızca kendi nesnel varlığı içinde değerlendirip eleştirmek tıpkı sanat akımlarını yalnızca kendi paradigmaları içerisinde ele alıp sorgulamak gibi yanlış bir analiz ve kısır bir döngüden öteye geçemez.

20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise, kapitalizmin enformasyonelizme evrildiği günümüz toplumlarında sanat alanında da yeni bir paradigmanın ilk belirtileri ortaya çıkmaya başlamıştır. Kültür alanında bu değişimin temel tetikleyicisi teknoloji alanında yaşanan devrim niteliğindeki gelişmelerdir. Küreselleşmenin ve internet ağlarının sanatın da yönünü, biçimsel ve içeriksel olarak değiştirmesi kaçınılmazdı. Bu nedenle yeni kültür formları ortaya çıkarken, eski kültür formları da başkalaşıma uğradı. Kültür giderek dijitalleşme sürecine girdi ve sanatın anlam ve amacı da toptan bir başkalaşım yaşadı. Yılmaz’a göre; “Modernizmde denenen kavramlar (kesyap ve kurgu), postmodernizm sanatçıları tarafından da uygulanmış ancak farklı isimlere (asamblaj, montaj, enstalasyon) bürünmüştür” (2013:). Kısaca modern biçimler, postmodern kodlar haline gelmiş, postmodern kodlar ise 1990’lardan itibaren modern

toplumların bilgisayar arayüzleri ve yazılımlarına dönüşmüştür (Tokdil, 2018: 7). Başlar ise aynı konuyu kültür açısından değerlendirerek; “kültürün bilgisayarlaşması; bilgisayar oyunları, sanal dünyalar, web siteleri gibi yeni kültürel formların ortaya çıkmasına yol açtığı gibi; fotoğraf ve sinema gibi eskileri de dönüştürmekte ve yeniden tanımlamaktadır” şeklinde ifade etmiştir (Manovich, 2001; Başlar, 2013: 4). Bu doğrultuda Işık’ın da belirttiği gibi Rosefeldt *Manifesto* ile; “dönemin sanat anlayışının şimdiye kadar başımıza gelenlerin en kötüsü olduğunu tanımlıyor. Yarattığı manifestolarıyla her şeyi yıkmaya güdümlü gibi görünse de (...) sanat yaratımlarının dinamiklerini yaşadığımız çağdan aldığını ve bunların bizim eylemlerimizle şekilleneceğini hatırlatıyor” (Işık, 2017). Elbette her çağ kendi uzlaşmacı ruhuna sahiptir ve paradigma değişimleri karşıtları ve yandaşları ile birlikte yaşanmaktadır. Değişim belirtildiği gibi hiç bir alanda kolay yaşanmamıştır ve bugün gelinen noktada geçmiş ve gelecek ortadan kalkmış, tüm toplumsal değerler, politik idealler, ekonomik çözümler, estetik kaygılar, düşünsel süreçler ve teknolojik etkiler bugünün doğrusallığında bir araya gelmiştir.

Julian Rosefeldt ve Orjinallik İkilemi

Özden’in röportajından aktarımla Rosefeldt’e göre; “Jim Jarmusch’un bir sözü vardır, hiçbir şey orjinal değildir. Ben de buna inanıyorum. Her şey birbirinin ardından gelir ve takip eder. Dahi bir beyin yoktur ve biz aslında tecrübe ettiğimiz şeyleri üretiriz” (Rosefeldt; Özden, 2017). Yani aslında sanat adı altında üretilen herşey doğa tarafından sunulan bir gerçekliğin yeniden temsilidir. Sanatçı eserinin malzemesini, konusunu ve giderek kavramsal içeriğini kendi yaşantısı boyunca edindiği deneyimlerden, yaşantı birikimlerinden alır. Bu kırıntılar ruhsal dünyada yeniden titreşir ve özgün bir anlatım biçimine dönüşür. Platon’un o ünlü mağara alegorisinde olduğu gibi hiç bir şey var olmayan bir dünyanın, hiç deneyimlenmemiş bir olayın, hiç duyumsanmamış bir anın yansıması değildir. Görünüşlerin, dış dünya hakkındaki nesnel hakikatlerin ötesini görebilen kişidir sanatçı. Paradigma değişimleri de bu avangard sanatçıların öncülüğünde gerçekleşir. John Goddard’a göre, birşeyin nereden alındığı değil, nereye götürüldüğü önemlidir. Jim Jarmusch’a göre öyleyse; “ilhamla yankılanan, hayalgücünü tetikleyen her yerden çalınabilir” (Golden Rules of Filmmaking, 2002). Önemli olan orjinallik değil, özgünlüktür. Sanatçının çaldığını nasıl yorumladığı, nasıl temsil ettiği, nasıl betimlediğidir. *Manifesto*’nun son kısa filmi olan okul sahnesinde bu ikileme yer verilir.



Görsel 13: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015 (Film)/ *Jim Jarmusch - Golden Rules of Filmmaking* (2002), Lars von Trier /Thomas Vinterberg - *Dogma 95* (1995), Stan Brakhage - *Metaphors on Vision* (1963), Werner Herzag - *Mienosota Declaration* (1999)

Blanchett bir sınıf öğretmeni olarak öğrencilerine Jim Jarmusch'un ve Dogma95 film kuramının kısa bir manifestosunu okur ve öğrencilerin anlamsız bakışları arasında orjinal olana şüpheyle yaklaşılmasını önerir;

her yerden çalabilirsiniz (...). Eski filmleri, yeni filmleri, müzikleri, kitapları, resimleri, fotoğrafları, şiirleri, hayalleri, sıradan sohbetleri, mimariyi, binaları, köprüleri, mesela ağaçları, bulut şekillerini, su biçimlerini, hatta ışık ve gölgeyi bile tüketebilirsiniz. Sadece ve sadece ruhunuza seslenen şeyleri malzeme alın. Bunu yaparsanız işiniz (ve hırsızlığınız) özgün olur. Özgünlük paha biçilmez, orijinallik safsatadır. Bunları yaptıktan sonra da hırsızlığınızı saklamakla uğraşmayın, tam tersine değerini bilin (Jarmusch- 2002).

İlerleyen sahneler eğitim sisteminin kafa sallayan ezberciliğinin çelişik yansımalarını, söylemle eylemin uyumsuzluğunu da gözler önüne sermektedir.

Konuya paradigmatic yaklaşımla bakıldığında da orjinallik ve özgünlük kavramlarının zamansal olarak sürekli birbiri ile yer değiştirmekte olduğu görülmektedir. Tarih sürekli olarak değişmektedir ancak bu değişimin bir yüzü sürekli olarak geçmişe dönüktür. Felsefe, sanat ve bilim bu değişimin farklı yansımalarını sunmaktadır. Chartes'li Bernard'ın o ünlü devlerin omuzlarına çıkarak daha ileriye görebilen cüceler benzetmesi modernizmi olumsuzlarken, aynı zamanda bilimsel gelişmenin ve kültürel değişimin birikimsel olarak ilerlediği gerçeğini savunur. Bu aynı zamanda her yaratımın belirli birikimin, deneyimin, duyum ve algılamın bellekteki izdüşümlerinden beslendiğini de aktarır. Böylelikle gene deneyimlenen şeylerin üretilebildiği o realiteye ulaşılır. Benzer şekilde avangard manifestolar da içinde yaşadıkları toplumun deneyimleri sonucunda ortaya çıkmıştır. Antik sanatın modernizme, modernizmin postmoderne, kavramın imgeye ve nesnenin yazılım kodlarına dönüşmesi ve paradigmaların her alanda paralel değişimleri belirli ortak deneyimler yoluyla gerçekleşmiştir. 20. yüzyılın son çeyreğinde Öztaş'a göre (2015); "modernizmin büyük anlatılarına tepki olarak 'postmodernizm' gelişmiştir. Bireyin özgürlüğünü kısıtladığı öne sürülen her türlü ideoloji, kuram, kültürel değer reddedilirken bunun sanattaki yansıması ise seçkincilikten uzaklaşılması, sanatın yaşama karışması, kurmaca gerçeklik, anti-sanat, sanatsal türlerde çeşitlenme ve farklı, yeni sanat etkinlikleri olmuştur". Mondrian 1920'lerde deneyimlediği dünyayı basit yatay ve dikay çizgilerle resmetmiş, onun özgünlüğü 1990'lara gelindiğinde Hiroshi Kawano tarafından yeniden yorumlanarak, bu kez bilgisayar diline çevrilmiştir. Kawano da gene kendi gerçekliğini yansıtmış, hayalgücünün malzemesini bu kez dış dünya değil Mondrian'ın resminden almıştır. Ancak ortaya çıkan çalışma sanatçının deneyimleri yoluyla edindiği bilginin somut görüntüsü haline geldiğinden gene özgün bir çalışmadır. İki çalışma arasındaki fark, farklı paradigmalarda ortaya konulmuş olmaları ve 20. yüzyılın teknolojik olanaklarının Kawano'nun çalışmasını yaratmasında yeni teknik ve olanakları ona sunmuş olmasıdır. Benzer şekilde Rosefeldt'in *Manifesto'su*, farklı dönemlerde ortaya konulmuş olan avangard manifestoların 12 kısa film olarak yeniden okunmasıdır. Sanatçı kendi çalışmasını üretirken bu manifestolardan ilham almış, onları kendi tasarladığı mekanlar ve olay örgülerine dahil ederek yeni ve özgün bir üslup geliştirmiştir. Öyleyse Rosefeldt'in orjinal mi olduğu, yoksa özgün mü olduğu söylenmelidir? Geçmişe ait manifestoların günümüz dünyasına ait sahnelerde yeniden okunmasıyla yüzlerce imgeyi, konuyu, problemi ve çözümü bir arada sunarak kendine ait bir manifesto yaratmış ve bütün olarak günümüz dünyasını da eleştirel bir yaklaşımla sinemaya taşımıştır. Bu yönüyle de şüphesiz kendine özgü bir anlatımı ve hayalgücünden beslenen özgün bir dili vardır.

Blanchett'in kuklacı olarak görüldüğü bir başka sahnede sürrealist manifesto okunurken kuklacı kendi gerçekliğinden bir gerçeklik daha yaratmaktadır (*Görsel 14*). Ortaya çıkan kuklanın gerçeğin kopyası olması orjinallik ve özgünlük tartışmasını da tekrar gündeme getirir. Sanatçının kendisinin yeniden tasviri olmasıyla bu çalışma orjinal midir? Yoksa sanatçının kendisi olsa da onun tarafından yapıldığı için özgün müdür? Bu soruların cevabını da Blanchett devam eden sahnede bir haber muhabiri olarak veriyor; "(...) sanat bir yerden gelmez, bu nedenle de hiçlikten ortaya çıkmaz. Yaratıcılık zihinde birden belirmez. Bazı nedenlerden doğar, birtakım güçlerden; sanatı, sıçrayışlı, çatlaklı, hatalı, cüretkar ve riskli bir yolculuk yapan (...)" (Sturtevant, *Shifting Mental Structure*- 1999). Kavramsal sanat üzerine okunan bu manifestonun da yine Jim Jarmusch'un manifestosuyla orta noktada bulunduğu görülmektedir. Her ikisi de sanatın ve özelde yaratımın zihinsel süreci ve hayalgücünü tetikleyen belirli olay ve olgular sonucunda ortaya çıktığını, hiç var olmamış olanın deneyimlenemeyeceğini ve dolayısıyla da nesnel bir hakikate dönüşemeyeceğini belirtir. Işık'ın aktarımıyla Rosefeldt; "yemek dualarını, cenaze konuşmalarını, seremonileri, görsel sanat hegemonyasını veya tutarsız sergilerin kendi içinde çelişen tutumlarını yıkıp her birinin içine sanat manifestoları yerleştiriyor" (2017). Bu yönüyle de değişen paradigmlar kapsamında domino taşları gibi birbirini etkileyen olaylar zincirinin kapsamlı bir yeniden incelemesini yaparak, yeni bir söylem biçimi yaratıyor.

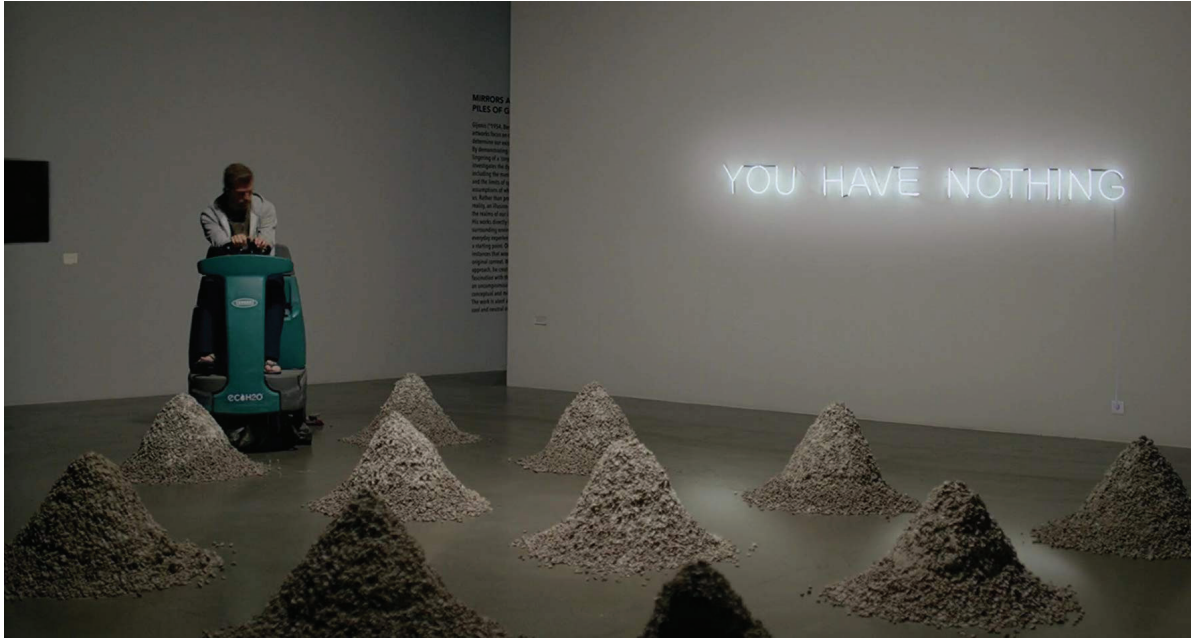


Görsel 14: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015 (*Sürrealizm ve Spatializm*) / *Andre Breton - Manifesto of Surrealism* (1924) / *Second Manifesto of Surrealism* (1929), Lucio Fontana - *White Manifesto* (1946)

Ruben Östlund Sinemasında Kavramsal ve Kurumsal Eleştiri

Paradigma değişimleri sonucunda sanatın da değişime uğradığı, eski kültür formlarının yeniden yorumlandığı ve teknolojinin gelişimine paralel yeni kültür formlarının ortaya çıktığı belirtildi. Günümüz sanatına bakıldığında disiplinlerarası bir sanat kavramının ortaya çıktığı görülmektedir. Kültür alanından konuya yaklaşıldığında sanatın küreselleşme sonucunda ya

da onun etkisinde özelleştirilmesi söz konusudur ve sanatın yozlaşmasının, tektipleşmesinin ve ekonomik bir araç haline gelmesinin en önemli nedenlerinden biri bu olmuştur. Ancak buna paralel bilgisayarlar, internet ağları, teknolojik sistemler yoluyla bilgiye erişebilen sanatçının tüm dünya sanatını elinde tuttuğu, ondan etkilendiği, onu etkilediği, bir yandan küreselleşme politikalarına zorunlu olarak dahil olurken, diğer yandan bu tektipleşmeyi eleştirdiği ve onun yerine kendi yeni estetik dilini yarattığı, kendi kültürel değerlerini öne çıkardığı görülmektedir. Dolayısıyla sanat ve küreselleşme içiçe geçmiş bir ilişki ve çelişki yumağı olarak bugün hala sorgulanmakta ve yeniden yorumlanmaktadır. Kuşkusuz bu sorgulama süreçlerinin çağdaş sinemaya yansması da kaçınılmazdır. Bu doğrultuda örnekleme alınan her iki filmin de avangard sanatı, aykırı sanat eğilimlerini, küreselleşme politikalarını, kavramsal sanatın temel dinamiklerini, özelleştirilmiş ve kurumsal sınırlara hapsedilen sanat olgusunu, büyük şirketlerin, galeri ve müzelerin sanatamüdahalesini, medyanın manipülatif yüzünü eleştirel ve ironik bir söylemle yeniden gündeme getirmişlerdir.



Görsel 15: *The Square (Kare)*, Ruben Östlund, 2017- Kavramsal sanatın temizlik çalışanı tarafından süpürülmesi

Kare (The Square) filminin yönetmeni Östlund, çağdaş sanatın 21. yüzyıl toplumlarında takındığı tavrı, bu tavır etrafında toplanan galeri ve müze burjuvasını, anlamak ve dinlemekten çok kendi anlık heveslerinin peşinden koşan insan kalabalığını, davranışların haklı çıkarılmak için tüm etik değerleri yerle bir edişini, sınırlar içerisine hapsolmuş bireyi, bakmayan ve görmeyen insan kalabalığını, anlaşılmayan ve anlaşılmak için de yapılmayan sanatı ve daha nice olay ve olguyu toplumun beğeni değerlerinin dışına çıkmayı da göze alarak cesur bir dille yansıttığı görülmektedir. Yönetmenin filmin başından sonuna kadar üzerinde durduğu en önemli nokta daha önce de incelendiği gibi, güven teması. Başından sonuna kadar filmin farklı alanlarda ve paradigmatik süreçlerde yaşanan ilişkileri bu olgu üzerinden incelediği görülmektedir; kavramsal sanatın estetik değer yapısına güven, sanat müze ve galerine güven, kurumsal şirketlere, medya ve reklamcılık sektörüne güven, insanın insana güveni, insanı makineye güveni, insanın hayvana, hayvanın insan güveni, insanın doğaya güveni, doğal olana güven, yapay olana güven, burjuvaziye güven, metalaştırılmış kavram ve olgulara güven ve daha niceleri.. Değirmen ve Bergeç'in yorumuyla (2017);

Güvenli sanat merkezlerinde boş çerçeveler, çakıl taşları, yün urganlar ve daha niceleri bin dereden getirilen estetik 'zevkler'le yere göğe sığdırılmazken, bir süpürgeyle süpürüldüğünde ancak ne oldukları anlaşılır. Anlaşılan şey bir tüketim enstrümanından öteye gidememiş modern sanat heyulasının kofluğuyla alakalıdır. Boy göstermek için bin bir kılığa giren adamlar ve kadınlar, zorlanarak anlam çıkarma uğruna kurulan garabet cümleler vs. bir çağdaş sanat merkezinin olmazsa olmaz değişkenleridir artık.



Görsel 16: *The Square (Kare)*, Ruben Östlund, 2017- Terry Notary performansı

Filmin önemli sahnelerinden birinde tarihsel kırılmaların sonucunda yaşanan değişimlerin sanatı hangi noktaya getirdiği ve halkın söz konusu kavramsal sanattan ne denli uzaklaştığı galeri ortasına yerleştirilen kum yığınlarının sergilendiği bölümde vurgulanmaktadır (*Görsel 15*). Bu çalışmayı yalnızca anlık bir göz atma ile ya da yalnızca fotoğraf çekme amaçlı gezen insanların, eserin asıl anlam ve amacını sorgulamaması, üzerinde düşünme ihtiyacı dahi duymaması mziahi bir anlatımla sunulurken, sahnenin en can alıcı noktası gece temizlik çalışmasının bu kumları süpürmesidir. Bunun ardından gelen ve müze müdürü ve kuratörünün sanatçıya sigorta bedeli ödememek için buldukları yöntem ise güven temasını bir kez daha sorgular; süpürülen kumlar makinenin içinde değil midir? Çalışmanın fotoğrafı yok mudur? Öyleyse neden sanatçıya milyonlarca dolar sigorta bedeli ödensin? Östlund tek bir sahnede kavramsal sanata olduğu kadar kurumsal olana da müdahale ediyor, üst sınıf politikalarını eleştirirken alt sınıf olarak gösterilen halkın (temizlik işçisinin) da toplum içindeki konumuna göz atmaktan çekinmiyor.

Diğer önemli sahne de gene değişen paradigmanın toplumsal ve bireysel olarak insan yaşamına etkisi, insan- hayvan ilişkisi; video ve performans olarak sergilenen bir goril görüntüsü ile aktarılmaktadır (*Görsel 16*). İnsanlığın ilkel yanını temsil eden bu hayvanın evlerin odalarına kadar girmiş olması, galeri ve müzelerde performans olarak oynatılması, elit sınıfın ahlaki değerlerini sorgulaması, gerilimi sonuna kadar götürmesi günümüz insan ilişkileri hakkında da önemli yansımalara sahiptir. Bilim gelişmiş, teknoloji ilerlemiş, internet ağları tüm dünyayı kuşatmıştır ancak, Terry Notary'nin performansında olduğu gibi ufacık

bir zorlama elit geçinen tabakanın duvarlarını indirmesine ve ahlaki değerlerin en başından sorgulanmasına neden olmuştur. Paradigmalar insanlık tarihi boyunca sürekli olarak ileriye doğru atılımlar gerçekleştirmektedir ancak insanoğlu yine ilkel bir varlık olarak söz konusu çemberin içinde dönüp durmaktadır.

Sonuç

Görüldüğü gibi her yeni paradigma kayması her alanda köklü değişimleri beraberinde getirmiş, yeni kavramlar, düşünce biçimleri, yönetim şekilleri, iletişim boyutları ortaya çıkarken, eski paradigmanın kavram ve imgeleri de bir değişim ve başkalaşım yaşamıştır. Sanat alanında ortaya çıkan bir sanat eğiliminin bir dönem geçerliliğini koruması ve ardından diğer alanlarda yaşanan gelişmeler, yeni dünya görüşleri, düşünsel yeni gerçeklikler nedeniyle içinde doğduğu toplumun düşünsel ve psikolojik yapısına yetersiz kalması sonucu yeni bir sanat eğiliminin, biçimlendirme anlayışının ortaya çıkması gibi, toplumsal alanda da bilimsel gelişmeye paralel yaşanan tıkanıklık yeni bir dönemin başlangıcı olmuş, bu yeni dönem paradigma değişiminin hem nedeni hem de bir sonucu olarak var olmuştur. Belirtildiği gibi 21. yüzyıl yeni paradigmanın barındırdığı bütün toplumsal, politik, ekonomik, kültürel boyutları ile birlikte ortaya çıktığı bir yüzyıldır ve beraberinde pek çok kavram ve yaşam görüşü de yaşamlarımıza girmiş, dolayısıyla eski değerler, yaşam biçimleri, dünya görüşleri yerlerini yeni yaşam formlarına bırakmıştır. Küreselleşme ve küreselleşen dünya söylemleri de bu yeni dünyanın (enformasyonalizmin) getirisi olan kavramlardır. Şüphesiz küreselleşme ile olumlu gelişmeler yaşandığı gibi olumsuz sonuçları da olmuştur. Bu sonuçların çağın sinemasına yansımaları da kaçınılmazdır. Rosefeldt ve Östlund sinemalarından örnekleme alınan film sahneleri üzerinden yapılan değerlendirmelerin salt bir betimleme düzeyinde bırakılması öncelikle konu edindikleri olgular ve imgeler bakımından eksik bir araştırma olacaktır. Bu nedenle her iki filmin de kurgu ve hikayelerinde barındırdıkları bu önemli noktalardan yola çıkarak dönemsel ve değişen paradigmalar kapsamında ele alınmasının gerekliliğine ulaşılmıştır. Rosefeldt'in *Manifesto*'sunun ve Östlund'un *Kare (The Square)* filminin paradigma olgusu ve paradigma değişimleri kapsamında incelenmesi sonucunda, küreselleşmenin kültür politikaları kapsamında özelleştirilen sanatın ve bunu müze ve galeriler aracılığıyla meşrulaştırmak isteyen büyük şirket ve devletin ekonomik organlarının aslında sanatçılar tarafından çağdaş sanat çatısı altında nasıl eleştirildiğine, nasıl ironik söylem diline taşındığına, küresel sermayenin onu eleştirenler tarafından nasıl bilinçli olarak kullanıldığına ve tüketildiğine, sanatçı imgesi ve sanat eserleri üzerinden açıklama getirildi.

Sonuç olarak her dönemin kendi kazananını ve kaybedenini belirlemesi gibi, küreselleşen dünya çatısı altında sanat, postmodernizmin kapitalizmi kendi çıkarları doğrultusunda kullanmasına benzer bir gerçekliği deneyimlemektedir. Öyleyse dış gerçeklik, toplumsal yapı, yönetim şekilleri, ekonomi ve kültür politikaları her ne olursa olsun sanatın mutlaka kendine bir çıkış yolu bulacağı, kendi doğasının peşinden ilerleyerek yeni biçimsel ve estetik dilini yaratacağı söylenebilir. Kuşkusuz Huelsenbeck'in belirttiği gibi, "sanat içinde yaşadığı çağa bağlı ve sanatçı çağının yarattığı"dır, ancak sanatçının hayalgücü ve sanatın gücü onu çağının çok ötesine götürebilir, yeni bir paradigmanın ilk manifestosunu tarihin karanlık dehlizlerinden çıkartabilir.

Kaynakça

Agamben, Giorgio, (2012). *Şeylerin İşareti: Yöntem Üstüne*, İstanbul: Monokl Yayınları.

Anonim, (2015). "Kapitalist Günlük Yaşamın Eleştirisi Olarak Sitüasyonist Enternasyonal", <https://etilen.net/kapitalist-gunluk-yasamin-elestirisi-olarak-situasyonist-enternasyonel/> Erişim Tarihi: 30.09.2018.

Anonim, (2018). "Manifesto", <https://www.merriam-webster.com/dictionary/manifesto>. Erişim Tarihi: 30.09.2018.

Bard, Alexander and Söderqvist, Jan, (2015). *Küresel İmparatorluk (Fütürika Üçlemesi 2)*, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Bard, Alexander and Söderqvist, Jan, (2015). *Netokrasi (Fütürika Üçlemesi 1)*, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Barnes, Barry, (1995). *Bilimsel Bilginin Sosyolojisi*, İstanbul: Vadi Yayınları.

Bekiroğlu, Doğa, (2017). "Kare (the square) incelemesi", <http://www.novicinema.com/2017/10/kare-square-incelemesi.html>. Erişim Tarihi: 02.10.2018.

Bloch, Ernst, (1970). *A Philosophy of the Future* (Çev. John Cumming), New York: Sheed and Ward, and Herder.

Bloor, David, (1985). *The Social Science Encyclopedia* (ed. Adam Kuper, Jessica Kuper), London: Routledge and Kegan Paul.

Calinescu, Matei, (2013). *Modernliğin Beş Yüzü- Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm* (S. Gürses, Çev.) (2. Baskı), İstanbul: Küre Yayınları.

Connor, Steven, (2005). *Postmodernist Kültür- Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, (Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary) (D. Şahiner, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çapan, Sungu, (2017). "Manifesto güzellemesi", http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultursanat/800672/_Manifesto_guzellemesi_.html. Erişim Tarihi: 28.09.2018.

Debruge, Peter, (2017). "Film Review: Manifesto", <https://variety.com/2017/film/reviews/manifesto-review-cate-blanchett-julian-rosefeldt-1201970923/>. Erişim Tarihi: 10.07.2018.

Değirmen, Fatih ve Begeç, Teksin, (2017). "The Square (2017): Teşhir Olan Kim?", <http://www.cinerituel.com/2017/12/the-square-2017-elestiri.html>. Erişim Tarihi: 02.10.2018.

Ercivan, Ali, (2018). "Kare-Beyazperde Eleştirisi", <http://www.beyazperde.com/filmler/film-248683/elestiriler-beyazperde/>. Erişim Tarihi: 10.07.2018.

Erdoğan, Melih, (2015). "Küresel Çağda Çağdaş Sanat ve Küresel Sanat Pazarı", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(1): 75-98.

Fineberg, Jonathan, (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*, (S. Atay; G.E. Yılmaz, Çev.), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Gökberk, Macit, (2011). *Değişen Dünya Değişen Dil*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Harrison, Charles ve Wood, Paul, (2016). *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antalojisi*, İstanbul: Küre Yayınları.

Işık, Erçin, (2017) . "Triyalektik Bir Başkaldırı: Manifesto", <http://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/triyalektik-bir-baskaldiri-manifesto-i-12776>. Erişim Tarihi: 28.09.2018.

Kuhn, Thomas, (2015). *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* (Çev. Kuyaş, N.), İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Kuyaş, Nilüfer, (Çev.) (2015). *Çevirmenin Sunuşu, "Bilimsel Devrimlerin Yapısı"*, İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Manovich, Lev, (2001). *The Language of New Media*, MIT Press: Cambridge, Mass

Meyer, Leonard B., (1967). *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago: University of Chicago Press.

Okutan, Çağla, (2018). "Güvenli Bir Alan Arayışı: The Square", <http://www.arakatsanat.com/guvenli-bir-alan-arayisi-the-square/>. Erişim Tarihi: 02.10.2018.

Özden, Hatice Utkan, (2017). "Julian Rosefeldt'in 'Derin' Yaratıcılık Süreçleri", <https://www.border-l-e-s-s.com/new-page-60/>. Erişim Tarihi: 28.09.2018.

Öztaş, Esen, (2015). "Hegel'den Derrida'ya Sanatın Sonu Olgusu", <http://www.eskop.com/skopbulten/tezler-hegelden-derridaya-sanatin-sonu-olgusu/3076>. Erişim Tarihi: 28.09.2018.

Paz, Octavio, (1974). *Children of the Mire* (Çev. Rachel Phillips), Cambridge: Harvard University Press.

Su, Süreyya, (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*, İstanbul: Profil Yayıncılık.

TDK(2018). "Manifesto", http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=MAN%20B0FESTO. Erişim Tarihi: 30.09.2018.

Tokdil, Ezgi, (2017). "Felsefi Düşünce Sistemlerinde Paradigma Kaymaları, Sanat Alanında Göstergeleri ve Kuratörlüğün Değişen Anlamı Üzerine Bir Okuma", *Hacettepe Sanat Yazıları*, Sayı 36, s. 121-138.

Tokdil, Ezgi, (2018). "Yeni Medya, Temel Bileşenleri ve Sanatın Değişen Estetik Dili", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı 47, Güz 2018, s. 141-164.

Turan, G., (2010). "Karl R. Popper, Thomas S. Kuhn ve Paul K. Feyerabend'in Bilgi Kuramlarında Bilim Eleştirisi", *Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Vatangül, Yağmur, (2018). "The Square: Acımasız Bir Yeni Elit Dünya Eleştirisi", <https://gaiadergi.com/the-square-acimasiz-bir-yeni-elit-dunya-elestirisi/>. Erişim Tarihi: 01.10.2018.

Yenilmez, Özlem, (2017). "Bir Modern Toplum Taşlaması: The Square", <https://filmhafizasi.com/bir-modern-toplum-taslamasi-the-square/>. Erişim Tarihi: 01.10.2018.

Yılmaz, Serdar, (2011). "20. Yüzyıl Avangard Akımların Gelişim Sürecinde Sinema", *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 13, Sayı 2, s. 371- 382.

Sinema ve Dans Arasındaki İlişki: Müzikal Filmlerinde Hareket İmge

Aysu Uğur*

Özet

Sanat insanın dünyayı anlamlandırmasına ve kendini ifade etmesine yardımcı olmaktadır. Tüm sanat dalları çeşitli dönemlerde birbirinden etkilenmiştir. Sinemanın 7. Sanat olarak görülmesi diğer sanatlarla güçlü bir şekilde etkileşim halinde olmasından kaynaklıdır. Sinema görsel sanatlar içinde etkili bir yere sahiptir ve görsel- işitsel tekniklerin kullanılması açısından esnektir. Sinemanın diğer sanatlarla ilişkisinde en çok incelenen konular edebiyat, resim ve fotoğraftır. Ancak bu çalışmada dans ve sinema arasındaki ilişkiden doğan müzikal filmler, hareket-imge bağlamında incelenmiştir. Hareket, dansın ve sinemanın özünü oluşturmaktadır ve bu hareketlerin kurgusu anlam yaratmada önemlidir. Sessiz sinema döneminde Mack Sennett, Charlie Chaplin güldürülerini beden hareketiyle anlatmıştır ve beden sinemada bir imge haline gelmiştir. Müzikal filmlerde öne çıkan beden, müzik ve dansın etkisiyle estetik bir forma bürünmüştür, filmlerin anlatı yapısı müzikal türüne özgü değişmiştir. Deleuze sinemanın hareket bloklarından oluştuğunu söyler ve sinemayı hareketle düşünen bir sanat olarak görmektedir. Bu yaklaşımdan yola çıkarak müzikal filmlerindeki görsel imajların, sinematografik unsurlarla ve hareket ile güçlendiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda Damien Chazelle'in yönettiği "La la land" (2016) filminin örneklem olarak seçilmesinde düşsel dünyayı kuran hareket-imgeler etkili olmuştur. Film analizi yöntemiyle filmdeki hareket imajlar incelenmiş ve müzikal türünün kendine özgü kodları açıklanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Müzikal Film, Hareket-İmge, Dans

ORCID ID : 0000-0003-0671-2909
E-mail : aysuugur6@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.495107

Geliş Tarihi - *Recieved*: 11.12.2018
Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.02.2019

Relationship Between Cinema and Dance : The Movement Image In Musical Movies

Aysu Uğur*

Abstract

Art helps people to make sense of the world and to express oneself. All arts are influenced by each other at various times. Cinema is seen as being sourced from the 7th Art interact strongly with other arts. Cinema has an effective place in the visual arts and flexible in terms of the use of audio-visual techniques. The most studied topics relation to other art and cinema; literature, painting and photography. However, in this study, the musical film born of the relationship between dance and cinema are examine in the context of movement image. Movement is the essence of dance and cinema and the fiction of these movements is important to create meaning. During the silent cinema Mack Sennet, Charlie Chaplin described their laugh with the movement of the body and the body has become an image in cinema. The prominent body in musical films has become aesthetic with the influence of music and dance, the narrative structure of films has changed. Deleuze says that cinema is made up motion blocks and he regards cinema as an art that thinks in action. In this context Damien Chazelle's "La la land" (2016) was chosen as the sample of the film and the movements that established the imaginary world became influential. Movie images on film were analyzed by film analysis method.

Keywords: Musical Film, Motion-Image, Dans

ORCID ID : 0000-0003-0671-2909
E-mail : aysuugur6@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.495107

Received - *Geliş Tarihi:* 11.12.2018
Accepted - *Kabul Tarihi:* 15.02.2019

Giriş

İnsan toplumsal bir varlıktır ve sanat insanlara deneyimlediği veya deneyimlemediği duyguları göstermektedir. Böylelikle insan toplum içinde yaşanan farklı durumları sanat aracılığıyla deneyimlemektedir. "İnsanın çoğalma, bütünlüğe isteği de gösteriyor ki bireyden ötede bir şeydir insan. Bütünlüğe ancak başkalarında kendi yaşantısı olabilecek yaşantıları görüp onları kendinin kılmakla varabileceğini sezer" (Fisher, 1990: 6). Bu yüzden sanat insanlar için bütünlüştürücü bir özelliğe sahiptir ve insanların kendilerini farklı yollarla ifade etme biçimidir. Etkili bir sanat dalı olan sinema duygulara hitap ederek empati özelliğimizi açığa çıkarır ve duygulanım yaratır. Badiou'ya göre sinema bir kitle sanatıdır.

Badiou'nun sinemanın kitle sanatı olmasının nedenleri olarak saydığı hususları şu şekilde özetleyebiliriz: sinemanın aynı zamanda yaratılıp pek çok insan tarafından tüketilmesi, bu itibarıyla bir başyapıt olması, daha kolay özdeşleşmeye imkân veren görsel imajların varlığı ve zamanı algılanabilir hale getirmesi (Öztürk, 2018: 201).

Gustave Le Bon *Kitleler Psikolojisi* adlı kitabında kitle tabirinin psikoloji açısından daha farklı anlamda kullanıldığını belirtir. Ona göre bilinen anlamda kitle kavramı rastgele fertler topluluğunu ifade ederken, psikolojide kitleler yeni bir karakter kazanan, kolektif hislere sahip, bilinçli şahsiyetleri ortadan kalkan kişiler olarak ifade edilir (Le Bon, 2014). Gustave Le Bon kitlelerin sadece hayalleriyle düşünebildiklerini ve hayalleri aracılığıyla tesir altında bulundurulabildiklerini belirtir.

Yalnız hayaller onları korkutur veya kendine çeker ve onların eylemleri üzerinde tesirli olur. Bu sebeple, hayali en açık bir şekilde canlandıran tiyatro oyunları, kalabalıklar üzerinde büyük bir tesir uyandırır. (...) Halkın hayal gücüne en çok tesir eden olgu tiyatrodur. Bütün salon aynı zamanda aynı heyecanları yaşar. Bu heyecanların fiil durumuna gelmemesinin sebebi, en bilinçsiz seyircinin bile hayallere mağlup olduğunu, hayallerden ibaret maceralara güldüğünü veya ağladığını bilmemesidir (Le Bon, 2014: 66-67).

Sinemanın tiyatroyla olan ilişkisi yarattığı kolektif duygulardan kaynaklıdır. "Tiyatro ile sinema arasında geçmişten elde edilen bazı verilerin toplanması sonucunda bir bağ oluşturularak "filmleştirilmiş tiyatro olgusuna erişilmiştir" (Bazin, 2013: 85). Bazin tiyatronun sinema üzerindeki etkisinin büyük olduğunu ancak sinemanın uzam açısından büyük bir hareket serbestliğine sahip olmasını ayırt edici olarak görür. İşte bu hareket serbestliği ve teknolojik gelişmeler sinemayı daha büyük kitlelere ulaştırmış ve hareket, dans ve sinemayı kesitirecek bir öge haline gelmiştir.

Çalışmada etkileşim halinde olan sinema ve dans arasındaki ilişki incelenmiş ve iki sanat dalından beslenen müzikal filmlerin kodları açıklanmıştır. Deleuze'ün hareket-imge kavramı müzikal tür bağlamında incelenmiştir. Müzikal filmlerin başat özelliği harekete dayanmasıdır. Örneklem olarak Damien Chazelle'in müzikal türüne geri dönüş olarak nitelendirilen *La La Land* filmi seçilmiş ve filmdeki sinematik imajlar hareket-imge ile temellenmiştir. Film analizi yöntemiyle *La La Land* filmindeki hareket imajlar ve müzikal türüne ait sinematik kodlar incelenmiştir.

Sinema - Dans Arasındaki İlişki

“Sinema, dünyanın belli bir görünümünün yansımasıdır ve insanoğlunun teknik uygarlığı ile doğrudan ilgili olarak gelişmektedir”(Bazin, 2013: 71). Sinema ilk başta eğlence ve endüstri aracı olarak görülmüştür. 1900’lü yıllarda Amerikan yıldız stüdyo sistemiyle ticari filmler üretilmiş ve Hollywood sinema endüstrisi büyük bir güç haline gelmiştir. 1920’li yıllardan itibaren Avrupa’da başlayan sinema akımlarıyla da birlikte sinema bir sanat dalı olarak görülmüştür. Fransız Yeni Dalgası etrafında şekillenen Auteur kuramı yönetmenin özgünlüğünü vurgulamış ve yönetmenin filmlerdeki rolünü ortaya koymuştur. Yaratıcı yönetmen politikası 1950’de Fransa’da yayınlanan “*Cahiers du Cinema*” dergisinin film eleştirilerinden doğmuştur. *Chaiers du Cinema* dergisinin genç eleştirmenleri Truffaut ve Godard Amerikan filmlerini izleyip filmler arasında karşılaştırma yaparak yönetmenin özgün ve yaratıcı imajlarını ortaya çıkarmıştır.

Sanatsal açıdan sinemanın estetik ve teknik yönü, diğer sanat dallarıyla ilişkisinden beslenmektedir. Sinema diğer sanat dalları ile -edebiyat, müzik, resim, fotoğraf, dans- etkileşim halindedir. Andre Bazin fotoğrafın yaratıcı gücünün olduğunu ve fotoğrafın ortak oluşumları paylaştığını belirtmiştir. Aynı şekilde Bazin sinemayı, edebiyat ve tiyatro dallarının mirasçısı olarak görmüştür. Sinemanın diğer sanat dallarıyla olan ilişkisi araştırıldığında öncelikle edebiyat, resim ve fotoğraf dalları incelenmiştir. 1930’lu yıllarda sinemaya sesin ve rengin gelmesi sinematografiyi zenginleştirmiştir. Ses ile birlikte filmlerde kullanılan müziğin önemi daha çok artmış ve müzikal türünün oluşmasına zemin hazırlamıştır. Sinemada ses olgusu anlatının desteklenmesi açısından önemlidir. “ Filmlerin işitsel evreni, müzik, konuşma ve ses efektleri olarak üç temel bileşenden oluşur. Bu bileşenlerle bilinçli şekilde oluşturulmuş ses tasarımı, filmlerin başarısı için şart olan asal öğelerden biri konumundadır” (Sözen, 2017: 477). Ses ile birlikte filmlerde kullanılan müzik ayrı bir öneme sahip olmuştur. Ali Cemalcılar film için bestelenen ve kullanılan müzik türlerini iki biçimde sınıflandırmış, bu türleri “gerçek” ve “işlevsel” müzik olarak ayırmıştır. Cemalcılar, gerçek müziği, müzikallerde ve danslarda kullanılan genel atmosferi denetleyen müzik olarak tanımlamıştır (Cemalcılar, 1993: 73).

19. yüzyılın en önemli Fransız şairlerinden Charles Baudelaire’e göre (9 Nisan 1821-31 Ağustos 1867) dans, müzikte saklı olan tüm gizemi ortaya çıkarmaktadır ve insan olmanın değerini göstermektedir. “Dans, kolların ve bacakların şiiridir” (Baudelaire). Sinema ve dans arasındaki ilişki ikisinin de dinamik sanatlar olmasından kaynaklıdır. Sinema ve dans durağanlık yerine devinim temellidir. Sinema görsel imajların hareketle bulunduğu yerde anlam kazanmaktadır. Beyaz perdede birbiri ardına eklenen görüntüler de bir hareket içindedir ve onların anlamları seyirciyi düşünmeye, sorgulamaya itmektedir. Dans bedenle duygu ve düşünceleri aktarmaktadır. Kimi zaman bir mutluluk göstergesi olarak hareket eden beden kimi zaman da seyirciyi rahatsız ederek ya da içinde bulunduğu durumu betimleyerek izleyenleri düşünmeye itmektedir. Beden genellikle müzikal filmlerde hoş duyguları yansıtan ve seyirciyi rahatsız etmeyen türde kullanılmıştır.

Müzikal filmler, müzik ve dansın öykü anlatımında öne çıktığı, sinemanın teknik öğeleriyle de zenginleştiği bir türdür. Film endüstrisine yön veren Hollywood stüdyo sistemi müzikal filmlerin üretilmesinde etkili olmuştur. İlk yıllarda bazı düşünürler tarafından müzikal filmleri eleştirilmiştir. Müzikaldeki gösterişli dekorlar, hareketli danslar ve şarkılar izleyenler için kaçış filmi olarak görülmüştür. Müzikal filmlere gelen eleştirilerden bir diğeri de müzikal filmlerin bir derdinin olmadığı, sadece eğlence amacı güttükleri düşüncesidir.

Sinemada ilk sesli film olarak "The Jazz Singer" (Caz Şarkıcısı, Alan Crosland, 1927) filmi kabul edilmiştir. İlk müzikal film ise "The Broadway Melody"dir (Broadway Melodisi, Harry Beaumont 1929). 1930'larda Hollywood müzikalleri Warner Stüdyolarında yapılmaya başlamıştır. "Warner'ın otuzlarda yaptığı müzikallerde gerçek dünyayla eğlence dünyası iç içe geçmiştir" (Abisel, 1995: 196). Otuzlu yıllarda kamera kullanımıyla öne çıkan Busby Berkeley, filmde dansın kameraya göre düzenlenmesini söylemiştir. Otuzlu yılların sonunda müzikal üretimi İkinci Dünya Savaşı'na rağmen devam etmiştir. Müzikaller 40 ve 50'li yıllarında altın çağını yaşamıştır. Bu dönemde müzikallere ayrılan bütçe artmış ve müzikal üretimi için birden çok stüdyo hazırlanmıştır. 70'li yıllarda müzikal filmlerin üretimi ve filmlere olan ilgi azalmaya başlamıştır. Ancak günümüzde müzikal filmlere geri dönüş olarak görülen filmler de üretilmektedir. Bu çalışmada son yıllarda öne çıkan "La La Land" (Aşıklar Şehri, Damien Chazelle) filmi müzikalin sihirli dünyasını hareket- imajlarla yeniden kurmaktadır. Sinema ve dans arasındaki en önemli bağ devrimin yarattığı estetikdir. Hareket, dansın ve sinemanın özünü oluşturan başat bir öge haline gelmiştir.

Müzikal Filmlerinde Hareket - İmge

Sinema felsefesi üzerine düşünen ve sinemanın imajlarla düşünce ürettiği ileri süren Gilles Deleuze, çalışmalarını Bergson'un hareket üzerine düşünceleri doğrultusunda ilerletmiştir. Bergson'a göre hareket şimdiki anı yansıtmaktadır. Deleuze sinematik imgeyi diğer sanat dallarındaki imgelerde farklı bir yere koymuştur. Zihinde beliren ve durağan olan imgeler sinema ile hareket kazanarak şimdiki anı oluşturmaktadır. Deleuze'e göre birbirinden farklı imgeler mevcuttur ancak imge hareket ile anlam kazanmaktadır. İmgeleri algılayan kişiyi yani özneyi "canlı imge" olarak adlandırmıştır. Canlı imge ile hareket imgeyi buluşturan ise sinemadır.

Deleuze sinemasal imgenin hareketliliğine vurgu yapmış ve sinemanın imge kavramını somutlaştırdığını ileri sürmüştür. Ona göre hareket süredeki ya da bütündeki bir değişimi ifade eder (Deleuze, 2014). Düşünce ve değişim Deleuze için önemli bir kavramdır. Sinemayla felsefe arasındaki etkileşim ikisinin de düşünce temelli olmasıdır. Felsefe kavramlarla düşünceyi aktarırken sinema görsel imajlarla düşünceleri yaratır. Bu bağlamda sinema zihinsel ve yaratıcı bir süreçtir.

Deleuze sinemadaki hareket imgeyi oluşturan öğelerin kamera hareketleri ve montaj olduğunu söyler. Ona göre hareket imgeler her seferinde farklı kompozisyonlarda olurlar. Deleuze hareket imgeyi algı imge, eylem imge ve duygulanım imgenin birleşimi olarak tanımlamaktadır. İnsan dış dünyayı algılamakta kendi ilgisine ve ihtiyacına göre imgeleri algılamaktadır. Ancak sinemada kamera bizim algılarımıza hitap edecek şekilde imgeleri kullanmaktadır. Filmdeki karakterin kendini tanıması ve bulunduğu mekânı algılaması algı eyleme örnek olarak verilebilir. Eylem imge ise özne ve nesnenin arasındaki etki-tepki ilişkisidir. Deleuze eylem imgenin orta plan çekim ölçeğiyle yansıtıldığını söylemektedir (2014: 100). Eylem imge kameranın veya karakterin durağanlıktan çıkıp hareket etmesi olarak da tanımlanabilir. Sinemadaki imajlar önce seyirci tarafından algılanır ve bu algı sonucunda bir duygulanım oluşur. İnsan beyninin algı sürecinde olduğu gibi sinemadaki süreç de böyle işlemektedir. "Hareket imgenin son dönüşümüdür duygulanım imge" (Deleuze, 2014: 94).

Duygulara hitap eden müzikal filmleri Deleuze'ün bahsettiği hareket imge süreçlerinin

hepsini kapsamaktadır. Müzikal filmlerindeki gösterişli filmsel imgeler, hareketli danslar sinemada hareket imgenin göze çarpan unsurlarıdır. Müzikallerin kaçış filmi olarak nitelendirilmesine neden olan özdeşleşmeyi sağlaması ve üst düzeyde duygulara hitap etme özelliği de hareket- imgenin kurulması açısından önemlidir.

Müzikal filmlerde müzik ve dans öykü anlatımını destekleyen unsurlardır. Müzikal filmler ilk yıllarda seyircilerin güzel vakit geçirmeleri için üretilmiştir. Nilgün Abisel müzikal filmlerinin gelişimini şöyle tanımlamaktadır:

Müzikallerin arkasında, eylemi, hareketleri ve müziği birlikte kullanan tüm sahne gösterilerinin -melodram, vodvil, sirk, müzikhol, varyete, kabare, sahne müzikali – oluşturduğu güçlü bir gelenek vardır. Ayrıca, yirminci yüzyılın ilk yıllarında büyük ilgi gören spectacle'ların sahne düzenlemesi ile tekniklerde yaptıkları değişiklikler, tiyatrodaki büyük dekorların ve kalabalık oyuncu kadrolarının yönetilmesine olanak vermiştir. Böylece, zengin, süslü ve pahalı Broadway müzikalleri, Amerikan burjuva kültürünün önemli bir parçası haline gelmiş; Avrupa'nın "ciddiyet"inden kurtulmuş ve popülerlik üzerine kurulmuş bir gösteri tarzı gelişmiştir (Abisel, 1995: 209).

Müzikal filmlerinin duygulanım yaratmadaki etkisi anlatı ve mizansen yapısından kaynaklanmaktadır. Öykü aşk ilişkileri üzerinden kurulur ve genellikle mutlu sonla biter. Sinemada mizansen; dekor, kostüm, makyaj ve aydınlatmadan oluşmaktadır. Müzikal filmlerde mizansen, türün kendine özgü kodları arasındadır, dekor ve mekânlar çeşitlilik gösterir. Abisel kentlerde, tiyatro binalarının, stüdyoların, işlek ve ışıklarla donatılmış caddelerinin, apartman dairelerinin müzikaller için en çok kullanılan mekânlar olduğunu belirtir (1995: 218). Oyuncuların ve dansçıların canlandırdığı roller belli bir toplumsal statüyü işaret eder. Böylece müzikallerdeki toplumsal sınıflara ait kültürel imgeler dekorların kullanımında önemlidir. Müzikallerin zengin dünyasında alt tabakadan kişiler yer almamaktadır. Sanatla ilişkisi olan Paris'e özgü giyim tarzı ve yüksek kültürün temsil ettiği mekânlar filmin öyküsünü desteklemektedir. Kostüm ve makyajlar müzikalin büyülü dünyasını destekleyecek nitelikte renkli ve canlıdır. Aynı şekilde aydınlatma, düşsel dünyanın kurulması açısından öne çıkar, net ve canlı ekran seyircinin estetik algısı açısından önemlidir. Çünkü müzik, renk, ses gibi sinematografik unsurlar seyirciyi hissedeceği duyguya hazırlamaktadır. Gerilim dolu bir müzik bize kötü bir şeyler olacağını habercisidir ve korku, gerilim türünde sıkça kullanılır. Müzikallerde durumu anlatan müzikler, canlı renkler, hazırlanmış profesyonel koreografiler seyircinin olayın akışına kapılmasına yardımcı olmaktadır.

Toplumsal hayattaki iletişimde önemli bir unsur olan beden politikaları kişinin ruh hali ve kişiliği hakkında ipuçları vermektedir. Giyim, jest ve mimikler, bedenin duruşu bireyin içinde bulunduğu durumu yansıtmaktadır. Sinema filmleri de görsel bir sanat olduğu için karakterlerin durumu diyaloglarla aktarıldığı gibi beden politikalarıyla da aktarılabilir. Sessiz sinema döneminde beden hareketleriyle öne çıkan Mack Sennett, kaba güldürülerini tempolu hareketleriyle tamamlamıştır. Mack Sennett'in filmlerinde insanlar mekanik bir robot gibidir ve fiziksel özellikleri ayırt edilebilir tarzdadır. Beden ve kamera hareketini bir arada öne çıkaran Sennett kameranın ve kurgunun sağladığı imkânları kullanarak, yavaşlatılmış ve hızlandırılmış hareketin yanı sıra geriye harekete de yer vermiştir (Abisel, 2014). Beden hareketleriyle sinemada bir kült haline gelen **Şarlot** tiplemesiyle öne çıkan Charlie Chaplin de zikzaklı yürüyüşü, hareketleri ve mimikleriyle öne çıkmıştır. Chaplin fiziksel özellikleriyle dikkat çeken tiplemelerini komedi türünün kodlarına uygulayarak kullanmıştır. Müzikallerde öne çıkan beden, dansın yaratmış olduğu hareketle daha da büyük role sahiptir. Çünkü

hareket, estetik bir sanat dalıyla birleşerek müzikal filmlerini doğurmuştur.

Sinemada gerçeklik ve temsil her zaman tartışılan bir konu olmuştur. Gerçekçiliği savunan film kuramcıları ve yönetmenleri için kamera kaydetme aracı olarak görülmüş ve olanı olduğu gibi aktarma amacı gütmüşlerdir. Gerçekçiler kurguyu, ses efektlerini, özel aydınlatmaları reddetmişlerdir.

Andre Bazin sinemanın saf bir sanat olmadığını ileri sürer. Fotoğrafik imgenin gerçekçiliğine inanan Bazin, gerçekçi filmlere daha çok ilgi duymuştur. Bazin için algısal gerçeklik mekânsal gerçekliktir. Biçimciler ise sinemanın bir dil yetisine sahip olduğu fikrini montajla pekiştirmiştir. Montaj sinema dili yaratmak ve gerçeği esnetmek bakımından önemlidir. Birbiri ardına sıralanan görüntüler düşünceyi yansıtmaktaki en iyi araçtır. Biçimciler sinemanın bir sanat olarak görülmesinde montajın etkili bir yeri olduğunu söylediler ve bu diyalektik sürece önem verdiler. Sinema, var olan gerçekliği sinematografik unsurlarla yeniden kurar ve zamanda sıçramalar yapar. Resim veya fotoğraf gibi sabit anlatı yapısına sahip değildir. Bu yüzden sinemanın saf gerçeği yansıtmadığı, imajlar yaratan bir sanat dalı olduğu düşüncesi de tartışılmıştır.

Hareket imge üzerine yapılan çalışmalarda genellikle hareket imgenin ana akım sinemada büyük yer tuttuğu vurgulanmıştır. Ana akım sineması sinematografik teknikleri güçlü bir şekilde kullanmakta ve seyircinin duygusal tepkilerini hedef almaktadır. Bu doğrultuda montajdaki hızlı kesmeler, sahneler arası hızlı geçiş, aksiyon, canlı renkler ön plana çıkmaktadır. Seyirciyi olayın içine çekerek anlatıya ortak eden ana akım sinemada hareket imajlar hız ve duygusal tepki üzerine kuruludur. Ancak bu hareket imajların düşünce üretmediği anlamına gelmemektedir. Deleuze hareket imajın sinemada kimi zaman propaganda aracı olarak da kullanılmasını eleştirmiştir. Hareket imge daha çok psikolojik ve duygusal etkiler bırakmaktadır. Bu doğrultuda müzikallerin büyüdü dünyasında hareket imgeler dekor, kostüm, çerçeveleme, kamera hareketi, kurgu ve dans ile bir bütün oluşturmaktadır.

Filmler, içinde yaşadığımız dünyada hayatın içi ve dışı arasında bir düş gibidir. Gerçek dünyadaki hareketin ve zamanın aynısını sinematik evrende gördüğümüzde, neyin düş, neyin gerçek olduğunu sormaya başlarız. Sinematik evrendeki hareket-zaman blokları, bizlere gerçek-düş ayrımının nerede başlayıp nerede bittiğine dair sorular sordurtur (Öztürk, 2018: 23).

Sinema düşler yaratmanın en iyi aracıdır. Seyirci üretilen görsel düşlere eşlik etmektedir. Özellikle müzikal filmler düşsel dünyanın inşasında etkilidir. Öztürk müzikal filmlerindeki dansları "dünya hareketi" olarak görmektedir (Öztürk, 2018 : 364). Deleuze'un "ima edilmiş düş" kavramı müzikal filmlerinde sergilenen dansları da kapsamaktadır. Bu danslar düş dünyasının vurgulanması ve hareketin gösterilmesi açısından önemlidir. Öztürk ses, renk, ışık, müzik, dans gibi öğelerin ima edilmiş düşte aktif görev üstlendiğini belirtmiştir. Bu düşsel dünyanın kurulmasında sinemanın da özünde yatan hareket önemlidir.

"La La Land" Filmindeki Büyülü Dünyanın İnşası

Türkçeye Âşıklar Şehri olarak çevrilen La La Land filmi 2016 yapımı müzikal bir filmidir. Filmin yönetmeni Damien Chazelle, başrol oyuncularını Emma Stone ve Ryan Gosling'tir. Film 2017 Oscar ödüllerinde en iyi kadın oyuncu, en iyi yönetmen, en iyi prodüksiyon tasarımı, en iyi sinematografi, en iyi film müziği ve en iyi orijinal şarkı ödüllerini kazanmıştır. Filmin konusu, ünlü bir yıldız olmak isteyen Mia ile müzisyen Sebastian arasındaki aşktır.

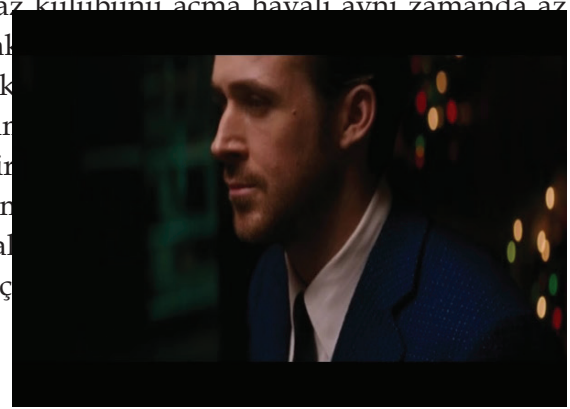
Filmin giriş sekansında Los Angeles trafiğine takılan arabalar gösterilir. Kamera uzunca bir süre arabaların içinden geçerek bir kadının arabasına yaklaşır ve dans başlar. Kadın arabadan inerek şarkı söyler, dans eder ve diğer arabalardaki insanlar da ona katılır. Kamera hareketli şekilde şarkı söyleyen insanları takip etmekte ve adeta rüzgâr gibi aralarından geçmektedir. Trafikteki sıkıcı ortam bir anda eğlence mekânına dönüşürken gri renkler yerine canlı renkteki arabalar ve kıyafetler ön plana çıkmaktadır. Somut mekân dans eden ve şarkı söyleyen insanlarla soyut ve hayali bir mekâna dönüşmektedir. Mekânlar toplumsal ilişkileri yansıtan ve insanların anlamlandırdığı yerlerdir. Trafikle sıkışık olan bu yol, dansçılar tarafından yeniden üretilmekte ve farklı şekilde anlamlandırılmaktadır. Bu sekansta hareket imge dansçıların senkronize hareketleriyle ve aktüel kameranın takibiyle sağlanmaktadır. Dansın ardından coşkulu müzik yerini sabit, duran trafiğe bırakır ve kamera başrol Sebastian'a doğru ilerler.

Mia bir kafede çalışmaktadır ve hayali oyuncu olmaktadır. Katıldığı oyuncu seçmesi iyi geçmez ve arkadaşları onu bir davete gitmeye ikna etmeye çalışmaktadır. Evde başlayan dans sekansıyla kamera odalar arasında süzülüp dolaşmaktadır. Karakterlerin ve kameranın hareketi Deleuze'ün "eylem imge" kavramına örnektir. Müzikal filmlerindeki temel kodlardan biri olan uzun plan çekimleri bu filmde de yoğunluktadır. Hızlı kesmelerden ziyade tek plan çekimler öne çıkmaktadır. Kullanılan şarkı, karakterlerin içinde bulunduğu durumu betimleyecek tarzdadır ve müzikal türünün gösterişli dünyasını yansıtan canlı renkler, estetik danslar Mia ve arkadaşlarının şarkı söylediği bu sekansta göze çarpmaktadır. Partiden sıkılan Mia bir anlığına tek başına şarkı söylemeye başlar ve etrafındaki her şey kaybolmaktadır. Mia kendisine müzikle bir kaçış noktası açmakta ve an'da kırılmalar yaratmaktadır.

Filmdeki hareket imgeler genel anlatıyı destekleyecek şekilde devam etmektedir. Film klasik anlatı yapısı ile ilerlemektedir. İlk olarak Mia'nın işi ve hayalleri aktarılmakta, bir sonraki sahne ise Sebastian'ın ünlü bir dansçı olarak bir kulübünü açma hayali aynı zamanda az para kazanma hayaliyle Mia'nın karşılaştığı bir karakterdir. Mia'nın yaşadığı hayatın bir parçası olarak çalışırken yaşadığı kaybolma ve Sebastian'ın müzikle



Görsel 1: Mia



Görsel 2: Sebastian

Mia ve Sebastian'ın restorandaki karşılaşmasında Sebastian'ın çaldığı müzik ikisinde ortak bir duygu yaratmaktadır. Kamera Mia ve Sebastian'ın yüzlerini yakın planda çekmiştir. Deleuze'ün hareket imgenin evresi olarak gördüğü duygulanım imgede yakın plan ve yüz önemlidir. Yüz duyguların yansıtılması açısından etkili bir imgedir. Mia ve Sebastian'ın bakışlarından birbirlerini fark ettikleri anlaşılmaktadır. Ancak Sebastian canı sıkı olduğu için Mia ile konuşmadan oradan uzaklaşmıştır. Mia Sebastian'dan beklediği ilgiyi görememektedir.

Karşılaşmalarının ardından biraz zaman geçtikten sonra yolları bir partide tekrar kesişmektedir. Mia'nın gittiği partide Sebastian müzik grubuyla birlikte sahneye çıkmıştır.

Orada konuşmaya başlarlar ve birlikte boş bir sokakta yürürler. Yol kenarında dans ettikleri sahnede manzaradaki mavi ve pembe tonlar masalsi bir görünüm yaratmaktadır. Mia ve Sebastian şarkı söylemeye ve dans etmeye başlamaktadır. Şarkı sözleri birbirlerinden hoşlanmadıklarını betimlemektedir. Manzara ve arka fon müziği bir masalı andırsa da şarkı sözleri tam tersini söyleyerek gerçeği saklayan bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü Mia ve Sebastian senkronize bir şekilde dans etmeye başlarlar ve bu uyum müzik, renk, hareket gibi unsurlarla pekişmektedir. Hareket imge unsurları karakterlerin gerçek duyguları hakkında ipucu vermektedir. Kamera sürekli Mia ve Sebastian'ı takip etmekte ve uzun hareketli planlarla dansın devamlılığını aktarmaktadır. Müzik ve ritim atılan her adımı desteklemektedir. Deleuze'un "eylem imge" kavramı burada kendini göstermektedir. Kameranın hareketi ve beden hareketi eylemi başlatmıştır. Şarkı sözleri bu noktada kaybolmakta sadece beden hareketleriyle gerçek duygular anlatılmaktadır. Telefonun çalmasıyla dansla kurulan soyut dünya yerini gerçekliğe bırakmıştır.

Görüşmeye başlayan Sebastian ve Mia hayallerini birbirleriyle paylaşmışlar ve aralarındaki bu aşk, müzik ve dansla pekişmiştir. Dans ile birlikte kendilerine bir dünya yaratmışlardır. Birliktelik süreçleri farklı zaman ve mekânların birleşimiyle gösterilmekte ve zaman, mekân sıçramaları yapılmaktadır. Hızlı kurgu geçişleri sayesinde karakterlerin geçirdikleri zaman filmsel zamanla ayrılmaktadır.

Gerçek yaşamın maddi zorluğu onların hayalleriyle farklı noktadadır. Sebastian kendi caz kulübünü açmak için arkadaşının iş teklifini kabul eder ve grupta piyanist olarak çalmaya başlar. Sebastian artık ünlü bir müzisyen olmuştur, yoğun iş temposundan Mia'ya vakit ayıramamıştır. Mia ile olan ilişkisi artık bozulmaya başlamıştır. Mia ve Sebastian hayallerinin peşinden giderken yollarını ayırmak zorunda kalmış, ikisi de farklı hayatlarda sevdikleri mesleği yapmaya devam etmişlerdir. Filmin anlatısı bu noktada klasik müzikal filmin kodlarını yıkmaktadır. Müzikal filmlerindeki aşk hikâyeleri mutlu sonla bitmektedir. Beklenen mutlu son Sebastian ve Mia'nın hayaliyle resmedilmiştir. Kurulan düş dünyasında her şey mutlu sona bir hazırlıktır, masal gibi bir hayattır. Dans ve müzik alternatif bir mutlu son hayalini betimlemektedir. Romantik müzik, sıcak renkler, birbirine dönük bedenler, jest ve mimikler hayal dünyasını resmetmektedir. Ancak gerçek mekân ve zaman kurulan hayali durdurur. Mia ve Sebastian'ın hayatları farklıdır. Film bir yandan diegetik anlatısında müzikal kodlarını kırarken, diğer yandan kahramanların hayal dünyasında müzikal kodlarını yeniden kurmaktadır. Bu yüzden müzik ve dans hayallerle özdeşleşmiş olarak yansıtılmaktadır.

Filmin son sekansında Mia ve Sebastian dönüp birbirlerine bakmaktadır. Bu bakış bir veda bakışı niteliğindedir ancak ikisinin de yüzlerinde belli belirsiz gülümseme vardır. Yine bu sahnede de duygulanım imge aracı olan yakın plan çekimi önemli yer tutmaktadır.

Filmdeki hareket imaj, beden estetik hareketi, kamera açıları, müzik ve montajla sağlanmıştır. Dans sekansları öykünün anlatılmasında büyük rol oynamıştır. Deleuze beden bir imge olduğunu ve beden eylemler kümesi olduğunu söyler. Düşsel dünya şarkının ve dansın başlamasıyla kurulmuştur. Şarkı sözleri ve kullanılan müzik olayın atmosferine uygunluk göstermiştir. Filmde kullanılan renkler büyüdü dünyanın inşasında önemlidir. Karakterler düş kurmaya başladıklarında etraflarındaki kişiler ve nesnelere kaybolmaktadır. Sadece aşkı yaşayan iki karakter üzerinde ışık toplanır, gerçek dünyaya dönüldüğünde ise tüm ışıklar açılır ve gerçeklik kaldığı yerden devam etmektedir. *La la land*, müzikal filmin kendine özgü sinematografik unsurlarını büyük ölçüde kullanmıştır.

Sonuç

Duygu, düşünce ve hayalleri farklı formlarla yansıtan sanat dallarının birbirleriyle etkileşimi sinemada yeni kavramların tanımlanmasında etkili olmuştur. Fotoğrafın durağanlığı yıkan, zamansız ve mekânsız olma özelliği taşıyan ve diğer sanat dallarını içinde barındıran sinema, yarattığı düşünsel ve görsel dünya ile kitleleri etkilemeyi başarmıştır. Hareket sinemanın ilk yıllarındaki komedi filmlerine öncülük etmiş, sessiz sinema döneminde beden hareketi yeni bir forma bürünmüştür. Hareket, Rus Biçimcilerin sinemayı düşünce üretme ve yayma aracı olarak görmesine yardımcı olmuş ve filmin montajla farklı bir boyuta geldiğini savunmuşlardır. "Hareket imgesine dayalı sinemanın en belirgin özelliği olan ani etki, izleyiciyi, bir içsel yaratım sürecine sürükler. Bu yaratım süreci de izleyiciyi çarpıcı montajın sunduğu anların birbirini takip etmesine bağımlı kılar" (Sütcü, 2015: 116). Deleuze sinemanın ilk yıllarındaki hareket imgenin propaganda olarak filme yerleştirildiğini ve kitleleri etkilediğini söylemiştir. Deleuze'e göre hareket imge özellikle 2. Dünya Savaşı'na kadar yoğun bir biçimde öne çıkmıştır. Deleuze beden sinemada bir imge olduğunu ve hareketin beden yanı sıra sinematografik unsurlarla kullanıldığını söylemiştir. İncelenen *La La Land* filminde kamera açıları, müzik, kurgu gibi teknik imajlar ve doğrudan beden estetik hareketi anlam yaratmada etkili olmuştur. Film izleyicide duygulanım yaratmayı amaç edinmiştir. Sinema ile başlayan hareket imge sinemanın düşünce üretimi açısından katkı sağlamış ve bilincimizdeki imgeleri somut hale getirmiştir. Deleuze'un hareket imge kavramı modern müzikal filmlere beden estetik hareketi, kamera açıları, müzik ve montajla yansımıştır.

Kaynakça

- Abisel, Nilgün (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık
- Abisel, Nilgün (2014). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki Basım Yayıncılık
- Andrew, Dudley (2007). *Sinema Kuramları*. (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları
- Bazin, Andre (2013). *Sinema Nedir?*. (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Bordwell, David ve Thompson, Kristin (2009). *Film Sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz - Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım
- Buckland, Warren (2013). *Sinemayı Anlamak*. (Çev. Tufan Göbekçin). İstanbul: Optimist Yayın
- Cemalcılar, Ali (1993). "Filmde Müziğin, işlevi ve Kullanımı" *Kurgu Dergisi* S: 12. 73-79. 1993
- Deleuze, Gilles (2004). *Sinema I: Hareket imge*. (Çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk.
- Fischer, Ernst (1990). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. Çevat Çapan) Verso Yayıncılık, İmge Kitabevi
- Kabadayı, Lale (2013). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Le Bon, Gustave (2014). *Kitleler Psikolojisi*. (Çev. Hasan Can). Ankara: Tutku Yayınevi
- Monaco, James (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?*. (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık

Öztürk, Serdar (2018). *Sinema Felsefesine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınları

Sözen, Mustafa (2017) "Anlatımsal Bir Öge Olarak Sinemada Ses Efektleri: Tanımlamalar, Filmler, Çözümlemeler." *Akademik Bakış Dergisi* Sayı: 61 Mayıs - Haziran 2017

Sütçü, Özcan Yılmaz (2015) *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, Bursa: Sentez Yayıncılık, 2.Baskı

Beaumont, Harry (Yönetmen). (1929) *The Broadway Melody* [Sinema Filmi]. ABD

Crosland, Alan (Yönetmen). (1927). *The Jazz Singer* [Sinema Filmi]. ABD

Chazelle, Damien (Yönetmen). (2016). *La La Land* [Sinema Filmi]. ABD

Sinematografik Temsil Bağlamında Cindy Sherman'ın "Untitled Film Stills" Serisi

Mehmet Fatih Yelmen*

Özet

"Temsil", görsel sanatlarda farklı biçim ve içeriklerde karşılık bulmaktadır. Örneğin fotoğraf sanatında ışık, gölge, kostüm, makyaj vb. unsurlar temsili oluşturan özelliklerdendir. Sinema sanatında ise; bu özelliklere ek olarak devinim ve montaj temsilin başta gelen biçimsel özellikleridir.

İçerik açısından ele alındığında temsil, sanat eserinin ifade ettiği konuya ve bağlama göre şekillenmekte, başka bir deyişle temsili hale gelen içerik, imgesel olanı da ortaya çıkarmaya başlamaktadır. Örneğin, genel olarak düşük bütçelerle korku, bilimkurgu, western, gangster gibi çeşitli türlerde çekilen B tipi filmlerdeki kadın karakterleri, sinematografik temsilin hem biçim hem de içerik özelliklerini taşımaktadır. Buna göre, bir kısmı 1950'lilerin sonlarına ait bu filmlerdeki kadınların benzer görünimleri ve karakterleri, stereotipleşmiş bir temsilin parçaları haline gelmişlerdir.

Bu çalışmada, Cindy Sherman'ın B tipi filmlerdeki kadın karakterlerden yola çıkarak gerçekleştirdiği "Untitled Film Stills" (İsimsiz Film Kareleri) serisindeki otoportrelerinden oluşan fotoğraflarında, fotoğrafik temsil unsurlarının, özellikle içerik bağlamında sinematografik temsile dönüştüğü ve böylelikle de fotoğraf üzerine sinematografik düşünme refleksinin ortaya çıktığı fikri, fenomenolojik yöntem kullanılarak açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Temsil, Stereotip, Mimesis, Femme Fatale, Cindy Sherman.

ORCID ID : 0000-0003-1143-7403
E-mail : mehmetfatihyelmen@gmail.Com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.493740

Geliş Tarihi - *Recieved*: 07.12.2018
Kabul Tarihi - *Accepted*: 05.02.2019

Cindy Sherman's "Untitled Film Stills" In The Context Of Cinematographic Representation

Mehmet Fatih Yelmen*

Abstract

The "representation" corresponds to different forms and contents in visual arts. For example, in the art of photography, elements such as; light, shade, costume, makeup are considered to be representative. In the art of cinema; in addition to these features, motion and assembly are the primary formal characteristics of representation.

In terms of content, representation is shaped according to the subject and context expressed by the work of art. For example, female characters in various genres of films such as horror, science fiction, western, and gangster, generally with low budgets, have both the form and content characteristics of cinematographic representation. According to this, some of the similar appearances and characters of women in these films belonging to the late 1950s have become parts of a stereotyped representation.

In this study, photos that are in Cindy Sherman's "Untitled Film Stills" series which is inspired by female characters in type B movies; the idea that the elements of photographic representation are turned into cinematographic representations, especially in the context of content, and so that the audience is directed to think about cinematographic thinking, will be explained by using phenomenological method.

Keywords: Photograph, Representation, Stereotype, Mimesis, Femme Fatale, Cindy Sherman.

ORCID ID : 0000-0003-1143-7403
E-mail : mehmetfatihyelman@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.493740

Recieved - *Geliş Tarihi:* 07.12.2018
Accepted - *Kabul Tarihi:* 05.02.2019

Giriş

Görsel sanatlar, imgesel açıdan yazılı sanatlara kıyasla daha belirgin tasvirlerden oluşmaktadır. Bunun sebebi, renk ve form gibi dışsal özelliklerin, ortak algıya hitap edecek şekilde ortaya konulmasıdır. Başka bir deyişle, görsel sanatların herhangi biriyle ifade edilmiş kırmızı bir koltuk -kişide renk körlüğü vb. algıyı etkileyecek bir rahatsızlık bulunmadığı sürece- herkes tarafından kırmızı bir koltuk olarak algılanacaktır. Üstelik bu koltuğun kumaşının dokusu, iskeletinin tasarımı ve hatta dayanıklı olup olmadığı bile anlaşılabilir. Öte yandan koltuğun anlamı ve bağlamı söz konusu olduğunda, o zaman salt tasvir yeterli olmayacak, koltuğun temsil içeriği ön plana çıkacaktır.

Cindy Sherman, temsil kavramı bağlamında eserler üreten bir fotoğraf sanatçısıdır. Çalışmalarında, zaman zaman çeşitli kimliklere bürünerek otoportreler oluşturduğu ve temsil kavramını sanat tarihi açısından ele aldığı görülmektedir.

Mimesis ve Temsil Kavramları

Mimesis ve temsil, birbirlerinden tamamen bağımsız iki kavram olmasalar da aralarındaki farklılıktan bahsetmek, temsil kavramını belirginleştirmek açısından önemlidir. Stuart Hall (2017:35), M.Ö. 4. yüzyılda Yunanlıların dilin, hatta çizim ve resmin, doğaya nasıl ayna tuttuğunu ya da onu taklit ettiğini anlatmak için *mimesis* kavramını kullandıklarını belirtmiştir. Buradan hareketle *mimesis* kavramı, öncelikle Platon'un sıklıkla referans gösterilen ve bir temel niteliği taşıyan yaklaşımıyla ele alınacak, sonrasında onun öğrencisi olan Aristoteles'in kavrama dair reddiye sayılabilecek yaklaşımından ve son olarak da temsil kavramı üzerine çalışmalar yapan Jacques Ranciere'in görüşleri üzerinden incelenecektir.

Mimesis

Mimesisi "taklidcilik, taklid, öykünme, sanat" olarak tanımlayan Francis E. Peters (2004: 221-222), anlamlarının tüm nüanslarında *mimesis*in Platon'da merkezi önem taşıdığını, üretici sanatların ilahi ve insani sanatkarlık halinde ikiye bölündüğünü ve ayrıca hem tanrının hem de insanın paylaştığı, "asıllar" değil salt kopyalar (*eikones*) üreten başka bir tipten üretimin var olduğunu ve bu tip üretimin *mimesis* olduğunu söyler. Başka bir deyişle görsel sanatlarla uğraşan sanatçıların üretimleri de *mimesis*in sınırları içindedir.

Platon (2010:338-339), bir sedirin tanrı, dülger ve ressam olmak üzere üç farklı tasarımcısının olabileceğini, fakat bunlardan sadece tanrının tasarımının öz olduğunu, diğer ikisinden dülgerin işçi, ressamınsa benzetmeci olduklarını ifade etmiştir. Bu düşünceye göre, öz, tanrısal olandadır ve onun haricindekiler sadece birer işçilik ürünü ve benzetmedirler. Orhan Hançerlioğlu (1982:163) ise, Platon'un tanrısal sanata karşılık, Aristoteles'in insansal sanat olarak *mimesis* kabul ettiğini yazmıştır. Algılanan dünyanın taklidi olarak *mimesis*, Platon'un idealar dünyasından çıkmış gibidir, çünkü ona göre herşeyin kökeni idealardır.

Platon'da idealar, zaman ve mekân içinde bulunan somut, tikel nesnelere ayrı olarak, kendilerine ait bir soyut varlıklar evreninde var olurlar. Yani, onlar zamanın ve mekânın dışında olup, ayrı bir idealar evreni meydana getirirler. İdealar, gerçeklik ve değer derecesi bakımından, tikel varlıkların çok yükseğindedirler; bir başka deyişle, idealar somut varlıkların, tikel nesnelere kendilerinin yalnızca görünüşleri olduğu mutlak gerçekliklerdir. Bir idea, somut varlığın, tikel nesnesinin bir kopyası olduğu model ya da ilk örnektir (Cevizci, 2002: 529).

Anlaşılacağı üzere, Platon'un idealar dünyasının tanımında, aynı zamanda *mimesis*in de tanımı yapılmış oluyor, çünkü mutlak gerçeklik görünende değil idealar dünyasındadır,

böylelikle de o dünyanın dışında kalan tüm görünüşler *mimesis*in alanına girmektedir. Sanat eseri açısından değerlendirildiğinde ise, algılanan şey taklidin taklidi yani salt kopyanın kopyası olmaktadır. Bu bakımdan, ideaların dünyası esas kabul edildiğinde algılanan dünyadaki şeyler, gerçeklikten kopuk kopyalardır. Özetle, Platon'un idealar dünyasında sanat eseri, algılanan dünyadaki kopyalara dair izlenimlerin bir çeşit yansımasıdır. Platon, bu yanılsamanın hakikati dışladığı için ideal devlet için bir risk olduğunu düşündüğünden, sanatçıyı ideal devlette istenmeyen kişi olarak tarif eder. *Mimesis*'i taklit olarak ele alan Platon (2007:108), taklidin doğruluk ve yanlışlık açısından değerlendirildiğini, taklidin doğruluğunun, taklit edilenin niceliğinin ve niteliğinin gerçekleşmesi nispetinde kabul edileceğini de ifade etmiştir.

Öte yandan Aristoteles için *mimesis* bir yanılsama değildir. Ona göre:

Epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir (mimesis). Ancak adı geçen bu sanatlar, şu üç bakımdan birbirlerinden ayrılırlar: Taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edilen nesnelere bakımından, taklit tarzı bakımından. İster bir sanatçı yetisi isterse alışkanlığa dayanan bir ustalikle olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritmi, ya söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir. Bu üçü ayrı ayrı ya da birlikte kullanılır. Örneğin dans sanatı harmoni olmadan yalnız ritmi kullanılır; dans edenler, ritmik beden hareketleri aracılığıyla karakter özelliklerini, tutkuları ve hareketleri taklit ederler (Aristoteles, 1987:11).

Aristoteles (1987:11), *mimesis*i evvela bir taklit olarak kabul etmiştir, ancak bu yaklaşım meseleye dair genel bir yaklaşımdır. Kavramı derinlemesine ele aldıkça Aristoteles (1987:16-17), örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi gerçeklikte hoşlanmayarak bakılan bir nesnelere tamamlanmış bir resim haline geldiğinde onlara hoşlanarak bakıldığını, öte yandan ilk defa karşılaşılan bir nesnenin resminde oluşan hoşlanmanın ise taklitten ötürü değil teknik yetkinlik, renk vb. bu tür bir nedenden ötürü oluştuğunu da söylemiştir. Anlaşılmaktadır ki, Aristoteles daha en başından *mimesis*i bir yanılsama olarak kabul etmemiştir, dolayısıyla sanat eseri de onun nazarında bir kopya değildir, aksine çeşitli biçimleriyle taklit gerçeklikle bir ilişki kurmaktadır. Bu ilişkinin izleyici üzerindeki etkisi ise hoşlanma ile açıklanmaktadır. Başka bir deyişle *mimesis*, algılanan nesneyle veya doğayla bir benzerlik kurmaktadır. Meseleyi daha yakın bir tarih itibarıyla ele alan Jacques Ranciere ise şunları söylemiştir:

Mimetik ilke, temelinde, sanatın modellerine benzeyen kopyalar yapması gerektiğini söyleyen normatif bir ilke değildir. Öncelikle sanatların (yapma tarzlarının) genel alanı içerisinde özgül birtakım şeyler -yani yansımalar- gerçekleştiren özel bazı sanatları yalıtın pragmatik bir ilkedir. Bu yansımalar hem kullanımları dolayısıyla sıradan doğrulamadan, hem de hakikatin söylemler ve suretler üzerindeki yasama yetkisinden bağımsızdır (Ranciere, 2008:159).

Anlaşılmaktadır ki, Platon'un sınırlandırdığı *mimesis*, Aristoteles ile özgürleşmiş ve Ranciere'in yaklaşımıyla da bu özgürlüğün alanları genişlemiştir.

Temsil

Temsil, özellikle de tasarım kavramıyla açıklandığında, sıklıkla kabul gören İngilizce

representation veya *presentation* kelimelerinin de anlamını karşılamış olmaktadır. Bu bağlamda Haçerlioğlu (1982:251) tasarım kavramını, “önceden algılanmış olanın yeniden üretilen imgesi... İmgelem yoluyla oluşturulan’ı dile getirmekle algı’dan ayrılır. (...) Tasarım, algı’yla kavram arasında bir bağlama aracıdır. Çünkü nesnel gerçeklikle doğrudan ilişkili bulunmadığından önemsiz ayrıntıları bir yana bırakıp önemli özelliklere dikkati çeker. Böylelikle, algılardan genelleştirmeler yapılarak kavramlara varılır.” şeklinde tanımlayıp açıklamıştır. Bu düşünceden hareketle, çalışma içinde temsil kavramının sinema ve fotoğraf bağlamındaki kullanımı, tasarım anlamını içerecek şekilde olacaktır.

Temsilin, algı ve kavram için bağlama aracı olması düşüncesi, bunun yapılabilmesi için birtakım öğelerin kullanılması gerektiği fikrini akla getirir. Hall (2017:23), temsilin; anlam ve dilin kültürle ilişki kurmasını sağladığını, anlamın üretildiği ve bir kültürün üyeleri arasında değiş tokuş edildiği sürecin temel parçası olduğunu ve şeyleri simgeleyen ya da tasvir eden dil, işaretler ve görüntülerin kullanılmasını içerdiğini söylemiştir. Bu sayede resim, fotoğraf, sinema vb. görsel unsurlar, temsilin biçim ve içerik kısmını oluşturmaktadırlar.

Temsil kavramının karşılığı, Orhan Haçerlioğlu’na (1982:290) göre, tasarım, andırım, simge, biçim ve karşılaştırma kavramlarının içeriklerinden oluşmaktadır. Gordon Marshall (2005:725) ise temsili; imge ve metinlerin, temsil ettikleri orijinal kaynakları doğrudan yansıtılmalarından ziyade onları yeniden kurmalarını anlatan bir terim olarak tanımlamış ve dolayısıyla bir ağaç hakkındaki resmin, fotoğrafın ya da yazılı metnin asla gerçekten ağaç olmadığını, o ağacın görünüşünün ya da onu temsil etme çabasındaki kişiye ifade ettiği şeyin yeniden kurulması olduğunu belirtmiştir. Gerek Haçerlioğlu’nun gerekse Marshall’ın düşüncesine göre temsilde, *mimesis*in özü vardır, fakat bu, ondan fazlasını taşıyan bir kavram olarak kabul edilebilir, çünkü hem tasarımda hem de yeniden kurmada, model olarak orijinal bir kaynak bulunmaktadır. Oysa temsil, orijinalin mimetik kopyasının, tasarım yoluyla elde edilebildiği bir yeniden kurmadır.

Fotoğrafik ve Sinematografik Temsil

Resim sanatı açısından, var olanın tuvale aktarılması, 19. yüzyıla kadar *mimesis* kökenli bir temsil biçimi olarak kabul edilmiştir. Ressamlar; bilhassa konusunu dinden ve mitolojiden almadıkları portrelerde, manzaralarda, natürmortlarda, gördükleri dünyayı mimetik bir biçimde temsil etmeye çalışmışlardır (Görsel 1). Helen Langdon (2012:202), Caravaggio’nun, *Emmaus’ta Yemek* isimli tablosu hakkında “meyve ve çiçekleri o kadar taze ve parlak bir görünüme sahipti ki asma yaprakları gözümüzün önünde soluyormuş ve çiy taneleri çiçeklerin taç yapraklarına tutunuyormuş gibidir. (...) Caravaggio’nun sanatını eşsiz yapan, buradaki resimde de belirgin olan, bu yoğun gerçekçiliktir.” demiştir. Langdon, bu açıklamasıyla aynı zamanda ressamın mimetik kabiliyetine de dikkati çekmiştir.



Görsel 1. Caravaggio, *Emmaus'ta Yemek*, 1601.

Gerçekçilik, bir bakıma iyi bir taklidin de işaretidir. Bu durumun, Empresyonizm akımının ortaya çıkışına kadar sürdüğü söylenebilir. Empresyonist sanatçılar, daha önceki sanatçılarla benzer konuları ele aldıkları halde, biçim açısından onlardan oldukça farklı bir tarzı benimsemişlerdir. Buna göre, anlaşılır ve gerçekçi biçimler yerini belirsizliğe ve hatta biçimsizliğe bırakmaya başlamıştır. Diana Newall (2014:6), empresyonistlerin temsilde yeni formlar geliştirmelerinin, empresyonist resmin renk ve formunu takip eden gelecek nesil sanatçılara, soyutta üst düzey başarıyı elde etmek için ilham kaynağı olduğunu söylemiştir. Dolayısıyla, temsilin içeriğinde bulunan mimetik boyut, empresyonistlerin eserleriyle birlikte daha kişisel, daha soyut ve böylelikle de daha çeşitli bir hal alarak temsil kavramına yeni bir yaklaşımı mümkün kılmıştır. Bu durumun gerçekleşmesinde fotoğraf sanatının da etkisi vardır, çünkü fotoğraf sayesinde gerçekliğin tasviri, tuvale aktarılan gerçekliğin gerçekçiliğinin ötesine geçebilmiştir. Böylelikle de, sanatın konusu ve konuyu ele alış tarzı değişmiştir. Fotoğrafın icadıyla karşılaşan insanların gerçeklik üzerine resim sanatı aracılığıyla elde ettikleri kavrayış, kökünden sarsılarak değişmeye başlamıştır. Fotoğrafın ilk dönemindeki resimsilik, fotoğrafın resim sanatıyla kıyasıya bir rekabete girmesine sebep olmuş olsa da, bazı sanatçıların konu ve üslup seçimleri fotoğrafın, resimden tamamen bağımsız bir sanat olduğunu ispat etmiştir. Fotoğraf sanatında bahsi geçen temsil, biçimsel açıdan teknik olarak temelde ışık ve gölge ile sağlanmaktadır. Temsile dair Hall'un yaklaşımındaki anlam boyutu ise temsilin içerik açısından ele alınmasıyla belirginleşmektedir.

Hall (2017:12), fotoğrafın belirli bir kişi, olay ya da sahne hakkında fotoğrafik anlamı aktarmak için ışığa duyarlı kağıt üzerindeki görüntüleri kullanan bir temsil sistemi olduğunu söylemiştir. Bununla birlikte, görsel temsil söz konusu olduğunda hem Platon'un hem de Aristoteles'in mimetik yaklaşımları açısından, sinemanın fotoğrafın önüne geçtiği düşünülebilir, çünkü fotoğraftaki ışık, gölge, kostüm, makyaj, dekor ve aksesuara ek olarak, sinemanın teknik unsurları çok daha geniştir. Özellikle devinim ve montaj sayesinde, var olan gerçeklikle izleyici arasında -fotoğrafla kıyaslandığında izleyicinin duyularına hitap etmesi ve böylelikle de gerçeklikle ilişki kurabilmesi açısından- daha güçlü bir bağ kurma imkanı bulunmaktadır. Çünkü sinemada, izleyiciyle gerçeklik arasında sadece görüntünün sunulduğu ekran veya perde kalmaktadır. Temsildeki anlama dair Sebahattin Şen şunları söylemiştir:

Bir futbol maçı ve onun seyircilerinin yaptıkları hareketler, giydikleri giysiler, yüzlerine ve bedenlerine sürdükleri boyalar, şekiller, işaretler ve yazdıkları yazıların temsilin bilgi bağlamında kimlik ve aidiyetlikler üzerinden işlediğini göstermektedir. Temsil, anlam ve kimlik arasında bu

ilişki türü yalnızca futbol maçı gibi insanların bir araya geldikleri zamanlarda görülmez. Giyilen kıyafetler, saç, sakala, bıyığa verilen şekiller ya da bedenimize çizdiğimiz, taktığımız her şey bir anlam ve kimlik ifade etmesi bağlamında birer temsil olarak yorumlanabilir. Bu işaret ya da temsillerle anlatılmak istenen ya da karşımızdakine iletmek istediğimiz anlamlar, ulusal, yerel, etnik, cinsel, sınıfsal, ideolojik vb. gibi çok geniş bir bağlamda olabilirler. (...) Amerika Birleşik Devletlerinde zencilerin popüler kültürde, medyada ya da sinemada her türlü suç ile gösterilmeleri, temsil edilmeleri pek çok araştırmada ortaya konulmuştur (Sebahattin Şen, 2009:33).

Şen'in verdiği örnekten hareketle, bir insanın dış görünüşünün, aynı zamanda onu tanımlamaya yönelik, başka bir deyişle kimliğine yönelik bir ipucu olduğu söylenebilir. Bu ipucu, çeşitli durumlarda birbirini tekrar eden bir hal aldığı zaman, ortak birtakım kavramlar veya isimler kullanılarak tanımlanırlar ve bu sayede bir kavramın veya imajın temsili haline gelmiş olurlar. Böylelikle var olan veya var olmakta olan bir kültür, simgeleşerek anlam kazanıp temsil sisteminin bir parçası olur. Ryan ve Kellner, sinemanın temsille ilişkisini şu şekilde açıklamışlardır:

Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar. (...) Temsiller, içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. (...) Sinema, günümüzde, bu tür politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenası oluşturur. Filmler, muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zemindir (Ryan ve Kellner, 2010:35-37-38).

Anlaşılmaktadır ki, kültürel temsiller ve onların bir kısmının içselleştirilmesiyle ortaya çıkan görünüm, aynı zamanda sinematografik temsilin de parçası olmuş olurlar. Bahsi geçen bu temsiller, çeşitli dönemlere göre değişiklik göstermektedirler. Ryan ve Kellner (2010:29-30), siyahlar ve yoksulların altmışlı yıllarda seyircide eşduyum yaratan kurbanlarken, yetmişlerin *Dirty Harry* (Kırlı Harry, Don Siegel, 1971) gibi filmlerinde düzen bozucusu rolüne büründüklerini; altmışlı yılların filmlerinde adaletsiz ve baskıcı kurumlar olarak resmedilen kanun ve asayiş güçlerinin ise toplumsal kahramanlar olarak baş tacı edildiklerini söylemişlerdir. Değişen bu temsiller aynı zamanda politik bir programın parçası da olabilmektedirler. Örneğin Amerikan temsiline, bir strateji olarak "bireyci erkek kahraman, haklı Amerikan savaşı, ABD tarihinin dürüst ve haktanır bir görüntüsü ve en ön safta yer alan, başarı ve zenginlik fırsatlarının herkese açık olduğu miti önemli yer tutar" (Ryan ve Kellner, 2010:46). Bu miti oluşturan karakter, olay vb. etkenlerin, daha önce bahsedilen sinemanın kendine has unsurlarından olan devinim ve montajla bütünleşmesiyle ortaya sinematografik temsil çıkar ve aynı temsilin benzer tekrarları da stereotipik bir durumun oluşmasını sağlar.

Sinematografik Temsilin Stereotipleşmesi

Sinematografik temsilin stereotipleşmesini ele almadan önce stereotip kavramının temsil kavramı üzerinden açıklanması yerinde olacaktır. Gordon Marshall (2005:701), Yunanca *stereos* (katı) ve *typos* (damga) sözcüklerinden türetilip on sekizinci yüzyılın sonunda teknik bir terim olarak kullanılan stereotip kavramının, Kuzey Amerikalı gazeteci Walter

Lippman'ın *Public Opinion* (1922) başlıklı kitabında, sarsıcı değişimlere karşı genelde dirençli olan "kafamızdaki sabit, dar ufuklu resimler"i karşılayacak şekilde geliştirildiğini belirtmiştir. Lippmann (1998:81), çoğunlukla önce görüp sonra tanımlamadığımızı, önce tanımlayıp sonra gördüğümüzü ifade ederek stereotip kavramının algı üzerindeki etkisini vurgulamıştır. Bahsi geçen kitabın 1998 yılındaki baskısına önsöz yazar Michael Curtis ise, stereotip kavramının temellerinin Platon ile atıldığını söylemiştir. Platon'un (1942:53) *Menon* isimli eserinde Sokrates ve Anytos arasında geçen diyalogta bazı bilginlerden bahsedilmektedir ve Anytos, o bilginleri tanımadığı halde onların kim olduklarını bilmenin kolay olduğunu söylemektedir. Bu diyalog bir bakıma görmeden önce tanımlamanın gerçekleştiğinin adeta ispatıdır.

Elisabeth Noelle-Neumann (1998:167), ölüm cezasından yana olan bir politikacının adının önüne düzenli olarak "kelle uçuran" benzeri kısaltmaların eklenmesiyle artık o kişinin bu şekilde anılmasını örnek olarak verir. Başka bir deyişle lakaplar da, stereotipleşmeyi mümkün hale getirmektedir. Üstelik benzer bir durum, olay veya kavram çatısında gruplaştırılabilen insanlar da aynı lakabı alabilirler, tıpkı ölüm cezasından yana olan başka insanların yine "kelle uçuran" lakabını alabilmeleri gibi. Bu örnekte, insanların ortak noktaları politikacı olmaları olmayacaktır, ölüm cezasını savunuyor olmaları, lakapla anılmaları için yeterlidir.

Melek Göregenli (2012:23) ise, stereotiplerin belirli bir objeye ya da gruba ilişkin bilgi boşluklarını dolduran, böylece onlar hakkında karar vermeyi kolaylaştıran, önceden oluşturulmuş birtakım izlenimler, atıflar bütünü olarak zihnimizde oluşturduğumuz imgeler olduğunu, örnek olarak her 'sarışın' yabancı turistin Alman olduğunu, bütün Japonların 'çalışkan' olduğunu, Arapların 'temiz' olmadığını düşünmemize neden olanın, bu gruplarla ilgili stereotipler olduğunu söylemiştir. Anlaşılmaktadır ki stereotip, tamamen ve her zaman olumsuz yargılar içeren bir kavram değildir. O, daha çok birtakım yargıların kalıplaşmış halidir. Ancak yine de, stereotipler her zaman doğru tespitlerden oluşmamaktadırlar. Alexander Mosoley (2010:99), kadın imgesinin karşılıklarından bazılarının anaç, sevgi dolu, şefkatli olmak olduğunu, fakat bununla beraber çocuk doğurmuş olduğu halde bu sıfatların hiçbirine uymayan kadınların, kavgadan hoşlanan kadınların veya huzur ve sükûnu seven erkeklerin de var olduğunu hatırlatır. Demek oluyor ki, stereotipleşmiş sinematografik temsiller de, diğer stereotipleşmiş temsiller gibi istisnasız bir tanım ve örnek uyumluluğuna sahip değildir. Bununla birlikte Mike Wayne (2011:71), öfkeli insanların siyah iken, iyi yerlilerin beyaz olduğunu ve böylelikle bir filmin ırkçı stereotipleri üretebildiğini de belirtmiştir. Özetle stereotipler, konu edildiği varlık ya da durumun çeşitli biçim ve içerik özelliklerinden faydalanarak yargılarımızı kalıplaştırmakta ve böylelikle bir kanı oluşturmaktadır, ancak öte yandan bu işlem her zaman tutarlı olamamakta ve ırkçılığa veya ayrımcılığa varan sınırlar koyabilmektedir.

Kara Filmden B-Tipi Filme Kadın Stereotipleri

Bir karakterin sinematografik temsili, en genel anlamda içerik bakımından karakterin davranış biçimiyle ve biçim bakımından ise dış görünüş, jest, mekan vb. görsel algıyı öncelikli olarak hedef alan unsurların kullanılmasıyla gerçekleşir. Örneğin, senaryoya göre sorumluluk sahibi olmayan bir karakterin; işinde, aile ve arkadaşlık ilişkilerinde sürekli sorunlar yaşaması, o karaktere dair bir içerik özelliğiyle, maddi gücünden fazlasını harcayarak kendine pahalı

giysiler alıp onları giymesi veya tam aksi biçimde giyimine özen göstermemesi görsel algıya dair biçimsel bir özelliktir. Oğuz Adanır (2003:53), sinematografik inandırmanın en önemli koşulunun devinim olduğunu söyledikten sonra sinemanın, genelinde psikolojik ya da simgesel bir anlam taşıyıcısı ve aktarıcısı olduğunu; dildeki sözcüklerin kısıtlı anlamlarına karşılık filmdeki imgelerin sınırsız anlamının olabileceğini söylemiştir. Başka bir deyişle, sorumluluk sahibi olmayan bir karakterin sinematografik temsili, hem onun psikolojik durumunun hem de o durumun imgesinin temsilidir.

Temsili, mimesisten ayıran önemli özelliğin, temsilin stereotip oluşturabilme kapasitesine sahip olduğu söylenebilir. Bu açıdan, kavramın Türk Dil Kurumu'nun temsili "belirgin özellikleri ile yansıtma, sembolü olma, simgeleme" şeklinde tanımlanmış olması da, çalışmanın bağlamını destekler niteliktedir. Çünkü herhangi bir canlının, nesnenin, olayın, durumun vb. görsel tasvirleri, birbirlerinden farklı olsalar da, çeşitli bağlamlarda ortak özelliklere sahip olabilmektedirler. İşte, temsilin bir canlının, nesnenin, olayın, durumun vb. belirgin özelliklerini esas alarak yansıttığı veya simgelediği bu tasvirler, aynı zamanda stereotipleşmeyi de mümkün hale getirmektedir.

Meseleyi sanat tarihi açısından değerlendiren Ahu Antmen (2014:44) ise bakire, anne ve esin perisinden fahişe, ucube ve cadıya kadar geniş bir yelpazeye yayılan çeşitli kadın stereotiplerin, erkek egemen kültür için birer gösteren olarak sunulduklarını - arzulanır olanı (bakireler ve anneler), baskılanması ve ehlileştirilmesi gerekenleri (fahişeler, ucube ve cadı) temsil ettiklerini ifade etmiştir. Antmen (2009:162), benzer şekilde kadın imgesinin Pop sanatın başlıca konularından birisi olarak cinsellikle yüklenmiş, seyirlik bir nesne konumunda olduğunu, sarışın, kırmızı dudaklı ve seksi olduğunu, ama örneğin Tom Wesselmann'ın resimlerindeki gibi, bazen bir surattan bile yoksun bırakılmış olarak, kültürel bir stereotip olmaktan öteye gitmediğini de belirtmiştir. Wesselmann'ın 1967 tarihli İçici olarak tercüme edilebilecek olan *Smoker* isimli resmi, Antmen'in örneğini doğrular niteliktedir (Görsel 2). Resimde kırmızı rujlu kalın dudaklı bir kadının ağzında, yanmakta olan bir sigara bulunmaktadır. Resmin zemini beyazdır ve bu yüzden dudak oldukça dikkat çekicidir. Bunun dışında, resimde herhangi bir yüz bulunmamaktadır. Şuhluk, baştan çıkarıcılık ve seksilik, resimdeki kadın imgesini çağrıştıran sıfatlardır.



Görsel 2. Tom Wesselmann *Smoker*, 1 (Mouth, 12), 1967.

Wesselmann'ın resmi, adeta kara film döneminin *femme fatale* karakterlerinden birini akla getirmektedir. *Detour*'da (*Dolambaç*, Edgar G. Ulmer, 1945) Vera rolünü oynayan Ann Savage'ın ağzında sigara bulunan fotoğrafı, stereotipleşen *femme fatale* imgesinin arketipi gibidir (Görsel 3). Fredric Jameson (2011:220), stereotip olanın, önceden tüketilmiş bulunan ve estetik yönden tüketime hazır bulunan olduğunu söylemiştir. Bu bağlamda Wesselmann'ın resmi, Jameson'ın stereotip tanımına uymaktadır.



Görsel 3: Ann Savage Vera karakterinde, 1945.

Arthur Lyons (2000:2-3), bugün kara film olarak anılan, 1939' dan itibaren Hollywood' da çekilmeye başlanan filmlerin 1949 yılına kadar bu isimle anılmadıklarını; *Laura* (*Laura*, Otto Preminger, 1944); *The Maltese Falcon* (*Malta Şahini*, John Huston, 1941); *Murder, My Sweet* (*Edward Dmytryk*, 1944); *Double Indemnity* (*Çifte Tazminat*, Billy Wilder, 1944) ve *The Woman in the Window* (*Penceredeki Kadın*, Fritz Lang, 1944) isimli filmleri seyreden eleştirmen Nino Frank'ın bu tür filmleri kara film olarak adlandırdığını ve gerek olaylarla, olayların geçtiği mekanlarla, gerek atmosferleriyle, gerekse karakterleriyle birbirine benzer özellikler taşıyan bu filmlerin bu isimle literatüre geçtiğini belirtmiştir. Mark T. Conard (2006:9), kara filmin tanımına dair Sokratesçi bir yaklaşımı benimseyerek yazdığı makalesinde, Sokrates'in bizden bir tanım istediğinde, aslında tanımlanmasını istediği şeyin bir kelime olarak kullanım biçimini gösteren sözlük manasındaki kullanımını değil, daha ziyade o şeyin biçiminin tarifini istediğine dikkati çekmiştir. Conard'ın düşüncesinden hareketle, bu tür filmlerin biçim ve içerikleri göz önünde bulundurulduğunda, kara film isminin oldukça yerinde olduğu kolaylıkla anlaşılabilir. Dönem itibarıyla siyah beyaz çekilen filmler, zaten görsel açıdan siyahın ve beyazın tonlarından oluşmaktadır. Filmlerin konularının da gerilim, polisiye, macera ve suç içerikli olması, metaforik bir renk tercihinde siyaha daha yakın durmaktadır, çünkü siyah, tıpkı karanlıkta kalmanın verdiği endişe ve korku gibi hisleri çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla Frank'ın tanımlamasında, bahsi geçen filmlerin hem biçim hem de içerikleri kara sıfatıyla temsil edilmiştir. Blain Brown (2008:192) ise, yan açılı aydınlatmaların, chiaroscuronun, gölgelerin, açılardan, kompozisyonun, montajın, derinlik ve hareketin yeni birer anlatım aracı olarak kullanılmasıyla oluşturulan bu farklı sinematografik temsilin, kara filmin belirgin özelliklerinden olduğunu ifade etmiştir. Söz konusu temsillerin içinde kadın karakterlerin stereotipleşmiş olanı ise ağırlıklı olarak *femme fatale*'dir. Paul Duncan (2006:11-12), kara filmde erkek karakterin iki kadın arasında bir seçim yaptığını; bunlardan birinin hoş, güvenilir, sorumluluk sahibi, sevdiği adama aşkla bağlı olan itaatkar kadın; diğersininse göz kamaştırıcı, güvenilirmez, sorumluluk sahibi olmayan ve kendisini aşkla beklemeyen *femme fatale* olarak adlandırılan karakterler olduğunu söylemiştir. Görülmektedir ki, kara filmlerdeki kadın karakterlerin stereotipleşmiş özellikleri bulunmaktadır. Görsel açıdan bir kadının bu karakterlerden herhangi birine benzetilmesi için

bazı özelliklerin bulunması yeterlidir. Bu duruma, Steven Meisel'in *Vogue* dergisi için yaptığı *femme fatale* konsept çalışması örnek olarak verilebilir (Görsel 4).



Görsel 4: Steven Meisel, *Femme Fatale*, *Vogue*, 1990.

Fotoğraftaki model, tıpkı pek çok *femme fatale* karakterinin yaptığı gibi sigara kullanmaktadır. Fotoğrafçı, modeli bakışlarındaki farklı ifadeleri yakalayacak şekilde fotoğraflamıştır. Model, bir ev hanımı imajından çok, sokakların hareketli ve yer yer tehlikeli durumlarına ayak uyduran mücadeleci bir kadın imajına sahiptir ki, bu da *femme fatale* karakterinin sahip olabileceği bir özelliktir.



Görsel 5: Alexi Lubomirski, *Constance Jablonski is femme fatale for Vogue*, 2013.

Benzer şekilde 2013 senesinde fotoğrafçı Alexi Lubomirski de *Vogue* dergisi için aynı konseptte bir çalışma yapmıştır (Görsel 5).

Her iki fotoğrafçının çalışmaları da göstermektedir ki, *femme fatale* karakteri görsel olarak ifade edilmek istendiğinde birbirine benzeyen imajlar oluşturulabilmektedir. Bu da, kara filmin stereotipleşmiş bir *femme fatale* karakter figürü bulunduğunu kanıtlamaktadır.

Kara filmin popülerliği ve konu, mekan, ışık, kostüm, karakter, vb. stereotipleşmiş unsurları barındırması, düşük bütçeli kara film örneklerinin de ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Aslında B tipi olarak adlandırılan düşük bütçeli bu tür filmlerin ilk örnekleri, Amerikan kara filminin doğuşundan önceye dayanmaktadır. Ronald Bergan (2011:23), 1929'da başlayan Ekonomik Buhran'ın, 1931'de film endüstrisini de etkilediğini ve B tipi filmin doğrudan bu buhranın bir sonucu olduğunu söylemiştir. Dolayısıyla o tarihlerden itibaren pek çok türün ve konunun B tipi prodüksiyonları gerçekleşmiştir. Bu filmler, star oyuncularından oluşmadığı için, daha düşük bütçelerle çekilebilmişlerdir. Thomas Schatz (1997:220), B tipi film prodüksiyonlarının adeta *Poverty Row* stüdyolardaki sınırlı malzemelerle gerçekleştirilmeye mahkum edilmiş gibi görünmesine rağmen, stüdyo sisteminin büyük bir parçası haline geldiklerini de belirtmiştir. Susan Hayward (2000:49), B tipi film kavramını aynı zamanda bir stüdyo sistemi olarak da isimlendirmiştir. Jörg Schweinitz'in (2011:101) belirttiği gibi, sürekli olarak standart tekniklerin kullanımı, B tipi filmlerin çekirdeğini oluşturan tür filmleri, diziler ve seri filmleriyle sonuçlanmıştır.

Cindy Sherman'ın "Untitled Film Stills" Serisi

Sinemanın icadının fotoğraftan sonra gerçekleşmesi ve her ikisinin de ışık, gölge ve görüntüyü iki boyutlu bir yüzeye aktarma gibi benzer teknik özelliklere sahip oluşu, tarihsel açıdan sinemanın fotoğrafı örnek aldığı düşüncesini akla getirmektedir. Rudolf Arnheim (2002:135), sinemanın fotoğraftan doğduğunu açıkça ifade etmiştir. Jean Mitry (1986:101 Mitry'den aktaran Oğuz Adanır) ise, "Sinemanın temelleri, imgeler arası ilişkiler ve imge söz ilişkileridir. Sinema kendini ancak onlarla anlatabilir. Konuşan insanların karşısına kamerayı koyarak seyirciye bunu seyrettirmek, sinema yapmak değildir. (...) Bunu yalnızca fotoğraflar aracılığıyla yapılmış yazınsal bir anlatıma benzetebiliriz." diyerek sinemanın anlatım olanaklarını belirtmiştir. Mitry'nin açıklamalarından, fotoğraf ve sinemanın benzer tekniklere sahip oldukları, ancak yine de birbirlerinden bir hayli farklı oldukları anlaşılmaktadır. Bu farklılık temsil gücünden ziyade temsil teknikleriyle alakalıdır. Bu bağlamda Cindy Sherman'ın *Untitled Film Stills* isimli çalışması dikkat çekmektedir.

Sherman, 1977 ve 1980 yılları arasında yetmişden fazla fotoğraftan oluşan bir seri gerçekleştirmiş ve bu çalışmasını *Untitled Film Stills* olarak isimlendirmiştir. Fotoğrafların tamamında, Sherman'ın kendisi bulunmaktadır ve bu bakımdan seri, bir otoportre çalışması olarak da değerlendirilebilir. Sanatçı, çektiği fotoğraflarda çeşitli kostümler giyerek farklı karakterlere bürünmüş, makyajlar yapmış ve sinematografik mizansenler oluşturmuştur. Fotoğrafların hiçbiri, herhangi bir filme doğrudan gönderme yapmamaktadır, fakat içlerinden bazıları, sanatçının etkilendiği filmleri veya karakterleri çağrıştırmaktadır. Bu bağlamda fotoğrafların bir kısmı oldukça güçlü çağrışımlara sahipken, diğer kısmı daha zayıf bir çağrışım gücüne sahiptir. Sherman (2003:8), fotoğraflarındaki ilhamla alakalı, Barnes&Noble'da çalışan arkadaşlarının olduğunu ve onların kendisine sinemayla alakalı çok sayıda kitap getirdiklerini ve kendisinin de onları birer ders kitabı olarak gördüğünü; Hitchcock, Antonioni ve neorealist şeylere ilgi duyduğunu ve çok güçlü duyguları gösteren fotoğraflar çekmek istemediğini, aksine ifadesizliğin ağır bastığı fotoğraflar çekmek istediğini ve bu açıdan Avrupa sinemasındaki kadınların daha ifadesiz ve böylelikle de gizemli olduklarını söylemiştir.

Seride, kimlik ve stereotip kavramları da ön plana çıkmaktadır, çünkü Sherman her fotoğrafta farklı bir kimlikle izleyicinin karşısına çıkmakta ve böylelikle de temsil ettiği kimlikler kategorik bir yapıya sahip olmaktadır. Nuri Bilgin (1994:173), stereotiplerin bellek, algı ve temsilleri etkileyen bir bakış çerçevesi olduğunu ve bir algı düzleminde yer aldıklarını ifade etmiştir. Bu bakımdan Sherman'ın fotoğraflarında öncelikli olarak dikkati çeken unsur

kadın kimliğidir, çünkü fotoğraflarda yalnızca Sherman'ın kendisi bulunmaktadır. Öte yandan fotoğrafların tamamının kurgusal oluşunun, çalışmanın bir kimlik inşa etmeyi amaçladığı veya var olan, önceden inşa edilmiş kimlikleri eleştirmeye imkan verdiği de dikkati çekmektedir.

Fotoğraflardaki kimlik kavramı üzerine düşünce ve çalışma üretme süreci hakkında Cindy Sherman (2008:9-10), feminist kuramı bildiğinden değil sadece B tipi filmlerden de daha düşük bütçeli filmleri temsil eden Z tipi filmlerin tarzını taklit ederek ve filmlerdeki erkek rollerinden ziyade başka bir tür haline gelen kadın filmlerini araştırma ihtiyacıyla bu siyah beyaz fotoğrafları oluşturduğunu söylemiştir. Sanatçı, Z tipi filmlerin tarzını taklit ettiğini söylemiş olsa da, fotoğraflarının biçim, içerik ve teknik açıdan B tipi ve hatta doğrudan kara filmin en iyi örneklerinin kalitesinde olduğu söylenebilir. Öte yandan, B ve Z tipi filmlerde star kullanılmayışı ve oldukça düşük bütçelerle çekim yapılıyor olması Sherman'ın çalışmalarıyla benzer özellikler taşımaktadır. Sherman da çalışmasında ünlü modeller veya oyuncuların kendisini kullanabilme ihtimali bulunduğu halde, adeta tanınmamış bir B veya Z tipi film oyuncusu gibi kendisini kullanmıştır. Yanı sıra çekimler için de büyük bir bütçe harcamamış ve elde etmek istediği görüntü için çoğunlukla yapıldığı gibi onlarca rulo değil, sadece birkaç kare harcamıştır.



Görsel 6. Cindy Sherman, #13, 1978 ve Brigitte Bardot.

Daha çok Avrupa sinemasından etkilendiğini söyleyen Cindy Sherman (2008:8), örneğin #13 isimli çalışmasında bilinçli olarak Brigitte Bardot'dan etkilendiğini, #16 isimli çalışmasına baktığında Jeanne Moreau'yu düşündüğünü, ancak çekimler sırasında öyle olmamış olabileceğini, #35'te ise Sophia Loren'in oynadığı *Two Women* (İki Kadın, Vittorio De Sica, 1960) isimli filmde ilham aldığını söylemiştir (Görsel 6, Görsel 7 ve Görsel 8). Anlaşılmaktadır ki, sanatçı serinin tamamında, canlandırdığı karakterle ilgili etkilendiği oyunculara ve filmlere eksiksiz bir bağlılık içinde değildir. Zaten canlandırdığı karakterler de hiçbir filme ait değildir. Bununla beraber #13 isimli fotoğraftaki kostüm, aksesuar kullanımı ve vücudun postürü, Brigitte Bardot'nun oynadığı karakterleri de akla getirmektedir. Sherman, fotoğrafta tıpkı Bardot gibi kadınlığını vurgulayacak bir postürle, göğüslerine dikkat çekecek biçimde kitap rafına uzanmaktadır. #16 isimli çalışmasında ise, Jeanne Moreau'nun oynadığı *La Mariée Était en Noir*'daki, (Siyah Giyen Gelin, François Truffaut, 1968) Julie'ye benzemektedir. Filmde, nişanlısı öldürülen Julie'nin intikam alışı anlatılmaktadır. Julie, filmde intikamını silahla alan güçlü bir kadındır, bu imaj Sherman'ın fotoğrafında da devam etmekte, hatta Sherman'ın

fotoğrafı adeta filmde bir sahneymiş izlenimini vermektedir. Kapının önünde durduğu ve omzunun üzerinden karşıya bakan bir kadını canlandırdığı #35 isimli fotoğrafı ise, Sophia Loren'in genç bir duldu oynadığı ve kızıyla birlikte hem bu sıkıntıyla hem de savaşın zorlu günleriyle mücadele etmeye çalıştığı *La Ciociara* yani *İki Kadın* isimli filmi çağrıştırmaktadır. Filmde Loren'in giydiği elbise ile Sherman'ın fotoğrafta giydiği elbise aynı değildir, fakat bir benzerlik kurulmak istendiğinde, bu analogiyi mümkün kılacak kadar benzemektedir.



Görsel 7. Cindy Sherman, #16, 1978 ve Jeanne Moreau, 1968.

Sherman, sinematografik temsilin özellikle montaj ve devinim özelliklerini kristalize hale getirerek çalışmalarını ortaya koymuştur. Sanatçının, sinematografik temsili kendisine referans aldığı, öncelikle çalışmasına verdiği *Untitled Film Stills*, yani *İsimsiz Film Kareleri* isminden ötürü de kolayca anlaşılmaktadır. Ancak bunun yanında, sinematografik temsili oluşturan kostüm, makyaj, mekan ışık, gölge gibi bazı özelliklerin fotoğraf sanatında da bulunması, Sherman'ın serisindeki sinematografik temsili güçlendirmeye yetmemektedir. Serideki her fotoğrafta sanatçı, sürekli bir devinim halindedir. Ancak burada kastedilen devinim, fotoğraftaki gibi bir hareket izleniminin görülmesi veya onun kimi zaman düşük enstantanelerdeki elde edilen flu görüntüsünden oluşan bir devinim değildir. Buradaki esas kasıt, örneğin sanatçının 1978 tarihli ve #15 isimli çalışmasında görülen, bir pencere kenarına oturarak belli bir süre dışarıyı seyretme işinde olduğu gibi, devam eden bir eylem/eylemsizlik veya durağanlık sürecidir. Nitekim Cem Frolov (1991:203), durağanlığı, devinimin bir anı olarak tanımlamıştır. Bu bakımdan, fotoğraflardaki pozlarda bulunan durağanlık, yine de devinimin bir parçası olarak kabul edilebilmektedir. Rudolf Arnheim (2002:154), devinimi açıklarken, sinemada zamansal bir ilerlemenin bulunduğunu, ancak resimde ve heykelde böyle bir devinimin bulunmadığını söylemiştir. Sherman, serisinin tamamında adeta yarıda bırakılmış bir devinimi göstermektedir ve böylelikle de seyirci, tıpkı bir film izliyormuşçasına, -montaj gereği- önceki veya sonraki planı düşünmeye sevk edilmektedir. Arnheim (2002:78), gerçek yaşamın tersine, filmin zamanda ve uzamda sıçramalara olanak tanıdığını ve montajın da farklı yerlerde ve zamanlarda gerçekleşen durumların çekimlerinin birbirine bağlanması demek olduğunu ifade etmiştir. Sinematografik temsilde, montaj bu sıçramayı gerçekleştiren bir unsurdur, fotoğrafta ise, ancak seri fotoğraf sayesinde bu durum bir miktar gerçekleşebilir. Sherman'ın serisinde montaja dayalı bir sinematografik temsile izleyiciye yönlendiren şey ise, o karelerin birer film karesi oldukları ön kabulüdür. Dolayısıyla her bir fotoğraf, öncesi veya sonrası olmak üzere montajın bir parçası gibi algılanabilmektedir.

Kaja Silverman (2006:300) ise, bu çalışmanın, hareketin durdurulmasıyla ilgili olduğu izleniminden ötürü, evvela sinema üzerinden kavramlaştırmalara teşvik edildiğimizi, ancak verilen pozlara fotoğrafik yananamların yanı sıra merkezîyet de verilmiş olması sayesinde bu imgelerin, fotoğrafa özgü hareketsizleştirilmenin daha geniş anlamda bir metaforunu yaptığını ifade etmiştir.



Görsel 8. *Cindy Sherman, #35, 1978 ve Sophia Loren, Two Women, 1960.*

Ryan ve Kellner (2010:138), kırklı yılların sonları ve ellilerin başlarındaki kara film akımıyla, yetmişli yılların ortalarındaki kara filmin birbirlerinden özellikle içerik açısından bir miktar farklı olduklarını belirtmişlerdir. Cindy Sherman'ın 1978'den itibaren serisini oluşturmaya başladığı düşünüldüğünde, hem ilk dönemki örneklerini, hem de değişmekte olan kara film örneklerini bildiği kabul edilebilir. Dolayısıyla, fotoğraflarındaki biçim ve içeriğe dair çeşitlilik, bu şekilde açıklanabilir.

Örneğin, *Carnival of Souls (Ruhların Karnavalı, Herk Harvey, 1962)* isimli filmde, Candace Hilligoss'un pencereden baktığı bir sahnede camda yansıması belirir. Bu görüntü, Cindy Sherman'ın 1980 tarihli #56 isimli fotoğrafını akla getirmektedir (Görsel 9). Sherman'ın fotoğrafında, da tıpkı Hilligoss'un canlandırdığı karakter gibi kendi yansımasını gören bir kadın vardır. Yüz, bir insanı tanımayı ve tanımlamayı sağlayan önemli bir unsurdur, başka bir deyişle görsel kimliğin en güçlü göstergesidir. Bu düşünceden hareketle, deforme olmuş bir yüzün, deforme olmuş bir kimliği de çağrıştırabileceği düşünülebilir. Öte yandan, yansımaya dayanan deformasyonun filmdeki bağlamıyla, Sherman'ın fotoğrafında kullandığı bağlamın farklı olması fenomenolojik açıdan uygunsuz bir duruma sebep olmaz, aksine bu durum, her iki bağlamın farklı fenomenler üzerinden değerlendirilebildiğini ispatlar.



Görsel 9. Cindy Sherman, #56, 1980 ve Candace Hilligoss, *Carnival of Souls*, 1962.



Görsel 10. Cindy Sherman, #39, 1979 ve Doris Fesette, *Edge of Fury*, 1958.

Edge of Fury (*Öfkenin Kıyısı*, Gurney, R. J. Jr. ve Lerner, I., 1958) isimli filmde ise, Louisa karakterindeki Doris Fesette, pencerenin önünde üzerini değiştirmektedir. Filmin, Richard rolünü oynayan erkek başrol oyuncusu Michael Higgins, Louisa'yı dikizlemektedir. Sherman'ın #39 isimli fotoğrafı ise, sanki filmdeki sahnenin karşı açıdan çekilmiş başka bir versiyonu -belki de B tipi demek daha yerinde olur- gibidir. Bu defa, Sherman'ı dikizleyen sadece izleyicidir, başka bir deyişle dikizleme hazzını, filmde Richard izleyiciyle paylaşırken, Sherman'ın fotoğrafında bu haz sadece izleyiciye aittir.

Sherman'ın fotoğrafları, tam olarak belirli bir dönemi veya döneme ait filmleri temsil etmemektedir. Dahası, Damian Sutton'ın (2009:136) da belirttiği gibi, Sherman'ın fotoğraflarında bölünmez bir kuvvet geçmişi ve geleceği böler. Serinin diğer fotoğrafları da, doğrudan veya dolaylı olarak sinematografik temsilin dönem ve tür olarak örnekleri ve çağrışımlarından oluşmaktadır.

Sonuç

Bir ifade biçimi olarak mimesis, içinde görselliği barındırmaktadır, öte yandan benzer bir içeriğe sahip olan temsil ise, adeta bir mimetik çeşitlilikler bütünü oluşturabilmesi açısından mimesisten ayrılır. Başka bir ifadeyle temsil kavramı, pek çok farklı taklit çeşidini, taklit edilenin özünü bozmadan bir bütün haline getirmeyi de ifade etmektedir. Buradan hareketle, temsil kavramının, resim, fotoğraf ve sinema gibi birbirlerinden farklı disiplinlerde, farklı biçim ve içerik özelliklerine sahip olduğu kabul edilmektedir. Resim ve fotoğraf maksimum

düzeyde durağanlığı ve tek planda ifade etmeyi, temsilin teknik bir zorunluluğu olarak kabul ederken, sinema devinim ve montajı bahsi geçen temsilin bir zorunluluğu olarak kabul etmektedir. Dolayısıyla devinim ve montaj sinematografik temsilin hem biçimi hem de içeriği etkileyen iki özelliğidir.

Temsil, kültürel bir içerikle çeşitli kimlikler hakkında bazı standartlar ortaya koyulabilmesini mümkün kılmıştır. Giyim tarzları, konuşma biçimleri vb. özelliklerle standart hale gelebilen kimlikler aynı zamanda stereotipleşmeyi de beraberinde getirmektedir. Bu sayede oluşan kimlik temsilleri, sinematografik temsilin de konusu olmuştur. Örneğin kara filmdeki *femme fatale* olarak isimlendirilen kadın karakterler, akıllara değişmez bazı görsel özellikleri getirmektedir. Bunun yanı sıra B tipi olarak isimlendirilen düşük bütçeli filmlerin de kendilerine has estetik özellikleri, onların da bir temsil oluşturmasını sağlamıştır. Bu filmlerdeki teknik, biçim ve içeriğin her zaman, mimetik olarak referans aldıkları filmlerin aşağısında yer aldığı bilinmektedir. Özetle, B tipi filmlerin de kendilerine has bir temsil tarzlarının bulunduğu kabul edilmelidir.

Gerek kara filmlerin gerekse B tipi filmlerin temsil özelliklerine, fotoğrafik açıdan Cindy Sherman'ın *Untitled Film Stills* serisinde rastlanmaktadır. Sherman, çalışmalarının bir kısmında bu filmlerden ilham aldığını söylemişse de, fotoğrafların her biri belli filmlere gönderme yapmamakta, dolayısıyla her fotoğrafla alakalı yorum ve spekülasyon, izleyicinin hayal gücüne bırakılmaktadır. Buradan hareketle fenomenolojik bir bakışla, fotoğrafların her biri için sayısız hikaye ve anlam üretilebileceği söylenebilir. Fotoğrafların yarıda kalmış bir devinim ve montaj izlenimiyle çekilmiş olmaları, Sherman'ın sinematografik temsilin bahsi geçen iki özelliğini kristalize hale getirdiğini göstermektedir. Çünkü her bir fotoğraf, "bundan önce ne oldu?" veya "bundan sonra ne olacak?" sorularını sorduracak bir belirsizliktedir. Oysa sinemada çoğunlukla bu soruların cevabı bir şekilde verilmektedir. Hatta herhangi bir cevabın olmadığı durumlarda bile, yine devinim ve montaj aracılığıyla bir çeşit son veya cevap verilebilmektedir. Oysa Sherman'ın fotoğrafları tamamen cevapsızdır. Böylelikle Sherman, sinematografik temsilin unsurlarını -özellikle de devinim ve montaj- kristalize hale getirerek, fotoğrafik imgeler üretmiş ve bunun bir kısmını da kara film ve B tipi filmlerin stereotipleşmiş kadın kimlikleri üzerinden ifade etmiştir. Sherman'ın bu yaklaşımı, fotoğrafların sinematografik bir düşünce disiplini ve refleksiyle ele alınmasını sağlamıştır.

Kaynakça

- Adanır, Oğuz, (1986). *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi*, İzmir: DEÜ Yayınları.
- Adanır, Oğuz, (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Alfa.
- Antmen, Ahu, (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel.
- Antmen, Ahu, (2014). *Sanat/Cinsiyet*, Çev. Esin Soğancılar, Ahu Antmen, İstanbul: İletişim.
- Aristoteles, (1987). *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi.
- Arnheim, Rudolf, (2002). *Sanat Olarak Sinema*, Çev. Rabi Ünal, Ankara: Öteki.
- Bergan, Ronald, (2011). *The Film Book*, Singapore: Dorling Kindersley.
- Bilgin, Nuri, (1994). *Kimlik Sorunu*, İzmir: Ege.

- Brown, Blain, (2008). *Sinematografi*, Çev. Selçuk Taylaner, İstanbul: Hil.
- Cevizci, Ahmet, (2002). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma.
- Conard, Mark T. (2006). *“Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir”*, The Philosophy of Film Noir, Mark T. Conard (Ed.). United States of America, The University Press of Kentucky.
- Damian, Sutton, (2009). *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*, United States of America: University of Minnesota.
- Duncan, Paul, (2006). *Film Noir Films of the Trust and Betrayal*, Harpenden: Pocket Essentials.
- Frolov, Cem, (1991). *Felsefe Sözlüğü*, Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul: Cem.
- Göregenli, Melek, (2012). *“Temel Kavramlar: Önyargı, Kalıp Yargı ve Ayrımcılık”*, Ayrımcılık Der. Kenan Çayır, Müge Ayan Ceyhan, İstanbul: Bilgi.
- Hall, Stuart, (2017). *Temsil*, Çev. İdil Dünder, İstanbul: Pinhan.
- Hançerlioğlu, Orhan, (1982). *Felsefe Ansiklopedisi 4. Cilt*, İstanbul: Remzi.
- Hayward, Susan, (2000). *Cinema Studies The Key Concepts*, London: Routledge.
- Jameson, Fredric, (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Çev. Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü, Ankara: Nirengi.
- Langdon, Helen, (2012). *“Emmaus’ta Yemek”*, *Başyapıt Budur*, Haz. Christopher Dell. Çev. Münevver Kınalı, İstanbul: Yky.
- Lippmann, Walter, (1998). *Public Opinion*, United States of America: Transaction Publishers.
- Lyons, Arthur, (2000). *Death on the Cheap*, United States of America: Da Capo.
- Marshall, Gordon, (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*, Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat.
- Mosley, Alexander, (2010). *A’dan Z’ye Felsefe*, Çev. Ali Süha, İstanbul: Ntv.
- Newall, Diana, (2014). *Empresyonistler*, Çev. Elif Dastarlı, İstanbul: İş Bankası.
- Noelle-Neumann, Elisabeth, (1998). *Kamuoyu*, Çev. Murat Özkök, Ankara: Dost.
- Peters, Francis E., (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, Çev. Hakkı Hünler, İstanbul: Paradigma.
- Platon, (1942). *Menon*, Çev. Adnan Cemgil, İstanbul: Maarif Matbaası.
- Platon, (2007). *Yasalar*, Çev. Candan Şentuna, Saffet Babür, İstanbul: Kabcacı.
- Platon, (2010). *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M.Ali Cimcoz, İstanbul: İş Bankası.
- Ranciere, Jacques, (2008). *Görüntülerin Yazgısı*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Versus.
- Ryan, Michael; Kellner, Douglas, (2010). *Politik Kamera*, Çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.

Schatz, T. (1997). *Hollywood: The Triumph of the Studio System*, The Oxford History of World Cinema. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). London: Oxford University.

Schweinitz, Jörg, (2011). *Film and Stereotype*, New York: Columbia University.

Sherman, Cindy, (2003). *Untitled Film Stills*, Italy: The Museum of Modern Art.

Silverman, Kaja, (2006). *Görünür Dünyanın Eşiği*, Çev. Aylin Onocak, İstanbul: Ayrıntı.

Şen, Sebahattin, (2009). *Kültürel Temsiller Oryantalizm ve Sinema: Türk Sinemasında Kürt/Doğu Temsilleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Wayne, Mike, (2011). *Politik Film*, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Yordam.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Başyapıt Budur Hazırlayan: Christopher Dell. İstanbul, Yky. Münevver Kınalı (Çev.). (2012)

Görsel 2. Tom Wesselmann *Smoker, 1 (Mouth, 12)*, 1967. <https://www.moma.org/collection/works/79193>

Görsel 3. Görsel 3. Ann Savage Vera karakterinde, 1945. <http://entertainment.time.com/2007/04/26/top-25-greatest-villains/slide/ann-savage-as-vera/>

Görsel 4. Steven Meisel, *Femme Fatale*, Vogue, 1990.

<https://www.vogue.it/en/trends/trend-of-the-day/2011/04/look-sexy-woman#ad-image81925>

Görsel 5. Alexi Lubomirski, *Constance Jablonski is femme fatale for Vogue*, 2013.

<https://www.anneofcarversville.com/style-photos/2013/1/16/constance-jablonski-is-femme-fatale-for-vogue-germany-februa.html>

Görsel 6. Cindy Sherman, #13, 1978 ve Brigitte Bardot. Sherman, Cindy, (2003). *Untitled Film Stills*, Italy: The Museum of Modern Art.

Görsel 7. Cindy Sherman, #16, 1978 ve Jeanne Moreau, 1968. Sherman, Cindy, (2003). *Untitled Film Stills*, Italy: The Museum of Modern Art.

Görsel 8. Cindy Sherman, #35, 1978 ve Sophia Loren, *Two Women*, 1960. Sherman, Cindy, (2003). *Untitled Film Stills*, Italy: The Museum of Modern Art.

Görsel 9. Cindy Sherman, #56, 1980 ve Candace Hilligoss, *Carnival of Souls*, 1962. Sherman, Cindy, (2003). *Untitled Film Stills*, Italy: The Museum of Modern Art.

Görsel 10. Cindy Sherman, #39, 1979 ve Doris Fesette, *Edge of Fury*, 1958. Sherman, Cindy, (2003). *Untitled Film Stills*, Italy: The Museum of Modern Art.

Film Kaynakçası

De Sica, V. (1960). *Two Women* [Sinema Filmi]. İtalya: Compagnia Cinematografica Champion.

Harvey. H. (Yönetmen). (1962). *Carnival of Souls* [Sinema Filmi]. Usa: Harcourt Productions

Huston, J. (1941). *The Maltese Falcon* [Sinema Filmi]. Usa: Warner Bros.

Dmytryk, E. (1944). *Murder, My Sweet* [Sinema Filmi]. Usa: RKO Radio Pictures

Gurney, R. J. Jr. ve Lerner, I. (1958). *Edge of Fury*. [Sinema Filmi]. Usa: Wisteria Productions

Lang, F. (1944). *The Woman in the Window* [Sinema Filmi]. Usa: Christie Corporation, International Pictures.

Preminger O. (1944). *Laura* [Sinema Filmi]. Usa: Twentieth Century Fox.

Truffaut F. (1968). *La Mariée Était en Noir* [Sinema Filmi]. France: Les Films du Carrosse, Les Productions Artistes Associés, Dino de Laurentiis Cinematografica.

Ulmer E. G. (1945) *Detour* [Sinema Filmi]. Usa: Producers Releasing Corporation.

Wilder, B. (1944). *Double Indemnity* [Sinema Filmi]. Usa: Paramount Pictures

Vilém Flusser'in Soyutlama Modeli ve Sinematografik İmge

Oğuz Çağrı Kara*

Özet

Vilém Flusser, kültür tarihinin ilerleyişini somuttan soyuta doğru bir yabancılaşma süreci olarak kavrayan beş seviyeli bir model önerir: 1) Dört boyutlu bir uzay-zaman sürekliliğinin somut deneyimi, 2) kaotik nesnelere içeren üç boyutlu durum, 3) geleneksel imgelerle karakterize iki boyutlu gözlem ve imgeleme seviyesi, 4) doğrusal metinlerle karakterize tek boyutlu tarihsel seviye ve 5) teknik imgelerle karakterize boyutsuz hesaplama ve veri-işlem seviyesi. Teknik imgeler ve geleneksel imgeler, somut deneyimden yabancılaşmanın tamamen farklı türleridir. Teknik imgelerin 'gerçekçiliği', teknik imge üreticilerinin niyetlerine bağlı olarak yanlıcıdır. Geleneksel imgeler, dünyanın soyutlamalarıdır; teknik imgeler ise, evreni ve bilinci somutlaştırmaktadır. Flusser'in modelinden yola çıkarsak, sinematografik imge, soyutlamanın tersine işleyen somutlama sürecinin fenomenolojik tamamlayıcısıdır: Soyutlanan dört boyut, yeniden somutlanmıştır. Bu da onu, dil ötesi bir düşünce biçimi olarak en yetkin arabuluculardan biri kılar. Deleuze'ün imge taksonomisi ve Flusser'in medya kuramı birlikte okunduğunda sinematografik imgenin dil ötesi bir düşünce biçimi olarak imkanları daha güçlü bir temelde düşünülebilir hale gelmektedir.

Anahtar Kelimeler: Vilém Flusser, hareket imge, zaman imge, temsil krizi, soyutlama, Gilles Deleuze, Henri Bergson, sinematografik imge

ORCID ID : 0000-0002-4934-9516
E-mail : oguzcagrikara@gmail.Com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.514984

Geliş Tarihi - *Received*: 20.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 02.03.2019

Vilém Flusser's Abstraction Model and Cinematographic Image

Oğuz Çağrı Kara*

Abstract

Vilém Flusser suggested a five-step model that grasps the process of cultural history as an alienation from the concrete to the abstract: 1) Concrete experience of four-dimensional space-time continuum, 2) three-dimensional situation comprising graspable objects, 3) two-dimensional observation and imagination level characterized by traditional images 4) one-dimensional historical level characterized by linear text and 5) dimensionless calculation and computation level characterized by technical images. Technical images and traditional images arise from completely different kinds of distancing from concrete experience. The 'realism' of technical images is misleading depending on the intentions of the producers of technical images. Traditional images are abstractions of world, but technical images makes the universe and consciousness concrete. If we based on Flusser's model, since the cinematographic image make four dimensions concrete, it is the phenomenological complement of the concretisation process. This makes it one of the most competent medium as a way of thinking, beyond language. When Deleuze's image taxonomy and the media theory of Flusser are read together, the possibilities of cinematographic image as an out-of-language thinking way are becoming more conceivable.

Keywords: Vilém Flusser, the movement-image, the time-image, crisis of representation, abstraction, Gilles Deleuze, Henri Bergson, cinematographic image

ORCID ID : 0000-0002-4934-9516
E-mail : oguzcagrikara@gmail.Com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.514984

Recieved - *Geliş Tarihi*: 20.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi*: 02.03.2019

Giriş

Üretilen her nesne, kültürel bir nesnedir. Ancak, doğanın nesnesi olsa dahi, isimlendirilen her şey, dünyaya dair tasarımlarımızı meydana getiren yöntemsel, biçimsel ve içeriksel kategorilerin birbirinden ayırlamayacak derecede yoğunlaştığı dil içinde kültürel nesneye dönüşür. Doğanın nesnelere isimlendirilmeden önce de orada; 'dışarıda' mevcut oldukları varsayıldığı gibi, kavram meydana gelmeden önce, kavramın koşullarının kültürün doğasında oluştuğu varsayılabilir. Bu anlamda, 'zihinsel tasarımları', 'nesnelere arası ilişkiselliği' çağrıştıran 'kavram' ve dünyada; dışarıda olan tekil şeyleri çağrıştıran 'nesne' ayrımı; dil içi, yapay bir ayırmadır. 'Kavram', -bir soyutluk derecesi belirleyebilecek olmamızla birlikte- dilsel açıdan kavranmış olan her şeydir, dilin tüm öğeleridir. Dilsel öğeler, kültürel ağı oluşturan belli bir arbulucunun (dilsel/metinsel medyanın) öğeleridir ve değişim geçmişinden de görüleceği üzere medya, 'düşünce' için sadece bir araçtır.

Dilsel bir pratik olarak görülmediği, her türlü kültürel pratikte biçimlenebilen akışkan bir güç olarak yaklaşıldığı sürece kullanışlı bir kavram olan 'düşünce', özgür ifadesini bulacağı araçlara yöneldiği ölçüde medyayı değiştirmekte; değişen medya da düşünce biçimini değiştirmektedir. Yeni medya biçimlerinin başını çektiği paradigma değişimi, bu türden bir değişime işaret etmektedir. Düşüncedeki bu değişimin sebebi, teknik imgeler üzerine kurulu yeni medyanın düşünceyi, eski medyanın temsili yapısından bağımsızlaştırmaya başlamış olmasıdır.

'Temsil krizi' tartışmalarının esas odağının medya olmasına dair gereklilik, belli bir nedenle çok açıktır: 'Medya' (Media), 'araç, aradaki şey, aracı' anlamına gelen Latince 'medium'un çoğul halidir. Araç, bir arbulucudur: İnsan (özne) ve dünya (nesne) arasında arbuluculuk yapar. Bu, tüm kültürel ürünlerin özelliğidir. Ancak, medya, özneler arası arbuluculuğu da üstlenen araçtır: Bir iletişim aracıdır. Bu da medyayı araç olmanın yanında (özne ve nesnenin arbulucusu olmanın yanında), düşünce için özneler arası bir dolaşım ortamı yapar. 'Ortam', 'medium'un diğer bir anlamıdır. Sonuç olarak, medya, hem bir araç; hem de bir ortamdır. Kültürel bir araç, içinde bulunduğu ortamla anlamlandırılabilir. Öyleyse, düşünce için hem bir araç, hem de bir ortam olma özelliğini gösteren şey, dünya görüşünün; 'ideoloji'nin kendisi olur. Bu sebeple, medyanın doğasına inmek, bize, dünyayı nasıl gördüğümüzü 'gösterecektir'. Flusser'in medya felsefesinin altında bu yaklaşım yatar.

Flusser'in medya kuramına, medya niteliklerini bilişsel dönüştürücüler olarak kavraması açısından McLuhancı bir yaklaşım denebilir. Ancak, onun kuramı birçok açıdan McLuhan'ın kuramından farklılaşır. En önemli fark, Flusser'in, McLuhan'ın medya kuramlarına getirdiği "araç mesajdır" şeklinde mottolaşan bakış açısını belirlenimci çizgisinden ve parçalı yapısından kurtararak fenomenolojik ve diyalektik bir bağlama oturtmasıdır. Ve bu farka bağlı olarak, yeni medya biçimlerinin kültürü 'modern öncesi' biçime yakınlığına dair McLuhancı saptamaya tamamen karşıt bir yaklaşım geliştirmiştir. Flusser'in 'teknik' ve 'geleneksel' imgelere özsel bir ayırım yüklemesi, bu karşıtlığın temelini oluşturur.

İmge, antik zamanda yazının öncülü; yazının hakimiyetindeki kültürel durum boyunca ise, büyük oranda, -yazı öncesinde de varlığı kabul edilen- görsel sanatın ögesidir. Tarih öncesi durumda, imgenin iletişimsel ve sanatsal nitelikleri daha bütünsel bir medya biçiminde yoğunlaşır. Sembolikleşen imge, yazıyı meydana getirerek hakim iletişim biçimini oluşturmuş; imge ise, yazının karşılayamadığı imgesel düşünceyi taşımaya devam ederek yazıyla diyalektik içinde evrilmiştir. İmge üretim biçimlerindeki sanayi sonrası değişim,

medyanın ve medya yoluyla dolaşıma giren dil ve sanatın -antik durumunda olduğu gibi- tekrar birbirlerinin çekimine girdiği ve aralarındaki çekim gücünü bilim ve bilimsel tekniğin oluşturduğu yeni bir kültürel durumu; gerçek anlamda kültürel bir devrimi meydana getirmektedir. Bu devrim, metinlere ve metinlerin soy kütüğünde bulunan temsili imgelere dayalı temsil sistemine dönüş değildir: Teknik imgeler üzerine kurulu bütünsel bir sanatın veya bütünsel bir dilin; dünyayla ilişkimizde tasarımlarımızı var ettiğimiz yeni bir medyanın ve bu medyaya bağlı yeni bir bilincin şafağıdır (Flusser, 1986: 331).

Sürekli dile getirildiği biçimiyle “imgelerle çevrili olduğumuz çağ” da üretilen imgelerin kavram dışı bir düşünme edimine duyulan -gizli- ihtiyacı karşılamak üzere var olduklarını söylemek artık mümkün gözükmemektedir. Diğer açıdan, çevremizi saran imgeler, bizi ‘imgelerle düşünme’ye daha fazla itmektedir. Belli bir açıdan bakıldığında onlar, teknolojik bir gelişmenin kaçınılmaz sonuçları veya “daha az okuyup, daha fazla seyretmeye” iten pasifleştiriciler değil; sonsuz bir potansiyeli olan düşüncenin kendini gerçekleştirme yolunda gösterdiği belirtilerdir (Baker, 2011: 39-40). Teknik imgenin, teknik meselelere indirgenemeyecek, aynı zamanda -en azından bir dil sistemine gönderecek şekilde- sembolik olmayan ‘düşünsel’ yanı gittikçe belirginleşmektedir: Görsel antropoloji, Gilles Deleuze’ün sinema felsefesi, Ulus Baker’in belgeselcilikle sosyal bilimlere bağdaştırma girişimi olan ‘duygular sosyolojisi’ gibi eğilimler, ‘kavram’ın yerine -diyalektik bir şekilde- geçmeye başlayan teknik imgenin sinematografik biçimine dair girişimlerdir ve sinematografik imge, teknik imgenin sadece bir yüzüdür. Bugün, teknik imgelerle karakterize yeni medyaya eski medya biçimleri lehine bir karşı çıkış, bizi, yazı karşıtı sözlü kültür gelenekçileriyle veya matbaa karşıtı el yazmacılarıyla benzer bir konuma yerleştirecektir.

Sinema, -belki de benzer tartışmalar daha önce fotoğraf için de yapıldığı için- icadından kısa bir süre sonra etkili bir sanat ve iletişim biçimi olarak kabul edilerek gelenekçi yaklaşımları kıran ilk teknik sanatlardan olmuştur. Ancak, sinema, -teknik gelişmeleri bir yana bırakacak olsak bile- zaten sonsuz bir potansiyelle doğmuştur. Sinemanın potansiyeli çoğu zaman, kamera ve film şeridiyle ne yapılabileceğini düşünebilme ölçüsüyle sınırlanmıştır: Tüm sinema tarihi boyunca kullanılacak birçok teknik için Georges Méliès’in sihirbaz kurnazlığını sinematografa uygulaması yeterli olmuş; -belki de- refleksif bir davranış, kameranın hareket ettirilmesi fikrini ‘akla yatkın’ kılmıştır (The Great Train Robbery, Edwin S. Porter, 1903). Sinema, icat edildikten sonra sürekli keşfedilen bir sanattır ve bu keşif, -onun potansiyeli gereği- daha önce hiçbir sanatta olmadığı kadar içsel bir keşifle eşzamanlıdır.

Vilém Flusser, -doğrudan sinematografik imgeye değinmese de- bir teknik imge sanatı olan sinemanın bu potansiyelini daha yakından görmek adına etkili bir kuram geliştirmiştir. Diğer yandan Gilles Deleuze’ün imge taksonomisi, sinemada gerçekleşen bu düşünsel potansiyeli irdeler. İnceledikleri öğelerin doğası gereği göstergebilimsel çözümlemeler yerine, doğrudan imgesel bir öze inme amacıyla Deleuze ile aynı zeminde buluşan Flusser’in kuramını Deleuze ve Henri Bergson’la birlikte okumak, sinematografik imgeye dair daha derin bir kavrayışı mümkün kılacak; sinematografik imgenin yükselen yeni kültürde dünyayı anlamlandırışımızda nasıl bir konuma yerleştiği daha net görülecektir.

Flusserci Bakış

Son dönemlerinde medya felsefesine yoğunlaşmış olan Vilém Flusser’in Türkiye’deki az bilinirliği, makalede onun bakış açısı üzerine bir tanıtım için gerekli motivasyonu sağlayan sebeplerden biridir. Diğer bir sebep ise, Flusser’in teknik imgelere yönelme niyetinin bu bakış

açısından doğmuş olmasıdır.

Çek doğumlu olan Vilém Flusser (1920 - 1991), eserlerini büyük oranda Portekizce ve Almanca kaleme alsada, İngilizce ve Fransızca çalışmaları da bulunmaktadır. Önemli eserlerinin henüz İngilizceye dahi yakın zamanlarda çevrilmiş olması, Türkiye’de yeterince tanınmamasının esas nedenlerinden biridir. Flusser’in yazıları, neredeyse tek bir bakış açısı üzerinden birbirini tamamlar. 1963 yılında yaptığı Düşünce ve Düşünüm adlı konuşması çağdaş felsefelerin ortak hedefi olan Kartezyen düalizme yaklaşımını gösterdiği için bu bakış açısını kavramada iyi bir başlangıç olacaktır.

Flusser, aralarındaki ilişki Tanrı’nın yardımı (concurus Dei) ile kurulan Kartezyen ‘düşünen şey’ (the thinking thing) ve ‘uzamlı şey’ (the extended thing) ayrımının, Batı medeniyetinin Hıristiyanlık temelli düşünsel köklerine dek izinin sürer. Bu ayrım, aynı zamanda, Batılı bilimin başarısını borçlu olduğu şeydir: Düşünen şeyin (özne) nesnelere anlamak üzere nesnelere kuşatışı bilimsel yöntemi; düşünen şeyin nesnelere değiştirmek üzere nesnelere tutunuşu ise teknolojik yöntemi oluşturur. Ancak, bu iki yöntemin başarısı, aynı zamanda Batı medeniyetinin sonunun da başlangıcıdır. Özne ve nesnenin, artan oranda birbirlerinin alanını işgal etmesiyle birlikte sınırlar görünmez olmaya başlamıştır (Flusser, 2005: 7):

“Batı düşüncesinin maddesel dünyaya karşı ilerleyişindeki epistemolojik ve etik kuşatmalar, Batılı düşüncenin meydana getirdiği Kartezyen görüşten kaynaklı bir şeyin yoksunluğunu (belki de “concurus Dei”nin) ilerlemeli olarak ortaya koymaktadır. Örneğin: Modern fizik, ilerleyen bir şekilde, birçok yönden maddenin temelini düşünce olduğunu göstermektedir. Çünkü pozitronlar, nötrinolar gibi madde unsurları, her şeyden daha çok, düşüncenin sembolleri gibidir ve bu sebeple, temel işlem olan ‘nesne’den ‘özne’nin ayrılışı mümkün olmamaktadır.”

Flusser’e göre, bu krizi anlamamanın yolu, Descartes tarafından temellendirilip Modern Çağ’da ise Batı tarafından ilerlemeci bir şekilde gerçekleştirilen ‘düşünce’ kavramını takip etmekten geçer. Kartezyen ‘madde ve düşünce, beden ve ruh, şüpheli ve şüphesiz’ ayrımları, halihazırda Batı medeniyetinin temel efsanelerinden birinde mevcuttur: Cennetten kovuluş. Cennet, tüm bu ayrımların olmadığı yerdir. Cennetten kovulma efsanesi, -basitçe- düşünmenin değil, belli bir düşünce biçiminin ortaya çıkışını; Batı düşüncesinin ortaya çıkışını anlatır. Efsanedeki yasak meyve; iyilik ve kötülük, şüphe ve bölünmenin meyvesidir. Cennet, şüphesizlik ve bölünmezlik durumudur. İnsanın sürüldüğü yer ise, bölünmüş bir kesinliğin düzenidir (kozmos). Şüphe duymak, cennetten kovulmaktır. Flusser, ‘şüphe’ anlamındaki ‘doubt’ ve ‘çift’ anlamındaki ‘duo’ kelimelerinin etimolojik yakınlığı üzerinden bu görüşü destekler (Flusser, 2005: 9).

‘Düşünüm’ (reflection), bir ayrımın sonucu olan ‘düşünce’nin henüz başlamadığı bütünlüğe (cennete) geri dönmeye yönelik bir davranıştır. Düşünüm, nesnelere yutmak üzere nesnelere doğru genişleyen ve bunu gerçekleştirme yöntemi bilim ve teknoloji olan düşüncenin hareket ettiği yönün tam tersine ilerler. Düşünüm, düşüncenin kendini yutmak ve değiştirmek üzere kendine doğru ilerlemesidir. Bu durumda düşünce, kendini parçalara ayırmak ve kontrol etmek üzere ilerler. Düşünüm, felsefedir. Öyleyse felsefe, bilim ve teknolojinin tam tersidir. Flusser’in buradan çıkardığı sonuç, ‘şüphe’ ve ‘düşünme’nin aynı şey olduğudur. Kartezyen düşünen şeyin şüphesizliği, düşünen şeyin ‘düşünen şey’ olmasından kaynaklanır (Flusser, 2005: 9-10):

“Şüpheli, düşünce anlamına gelir, bu nedenle saçma bir süreçtir. O, şüpheyi son vermek için şüpheyi duyar ve ilerledikçe, şüpheli olanı (nesnelere) şüphesize dönüştürür. Şüpheli, bu yüzden iki kat saçmalaktır: Saçmadır, çünkü düşüncenin amacı, kendi kendini yok etmektir; saçmadır, çünkü düşünce, her şeyden şüpheyi duyar ve bu saçma hedefe ulaşmaya çalışır. Düşüncenin saçmalığı; susuzluğu, denizin suyuyla bastırmaya çalışmakla karşılaştırılabilir. Saçmadır, çünkü deniz bitmek tükenmez; saçmadır, çünkü ne kadar içilirse içilsin susuz kalınır. Düşünce ilerledikçe belirginleşen şey, onun çifte saçmalığıdır, Cennetten kovuluşumuzdur.”

Böylece “Şüpheli olan nedir?” sorusu, sözde bir soru haline gelir. Çünkü bu soruya verilebilecek herhangi bir cevap soruyu cevaplamaz: Soruyu geçersiz kılar. Bu soruya verilecek herhangi bir cevap, şüpheli bir tanım olmalıdır. Ancak, tanımlanmış bir şüpheli, artık şüpheli değildir. Şüphesizliğe ulaşmak, bütünlüğe (cennete) ulaşmamız anlamına gelecektir. Aslında, ‘şüpheli’, tanımlanacak bir şey değil, sadece üzerine ‘düşünülecek’ bir şeydir. Bu durumda ‘şüpheli’ bir ‘şey’ bile olamaz: Düşüncenin ufku; düşüncenin genişlediği yer olabilir. Düşünce sonsuza dek genişler, şüpheyi ise onu sınırlayan bir durum olarak belirir. Düşünce, şüpheli olana ‘karşıt’ değildir: Düşünce, şüpheyi ederek şüpheli olanı bir ‘şey’ kılar. Sonuç olarak düşünce, bir gerçekleştirme sürecidir (Flusser, 2005: 9-10).

Flusser, “düşünce hangi düzende genişler” sorusuna 1963 yılı itibarıyla şu cevabı verir: “Düşünce, dil kurallarına uygun olarak oluşturulan ve birbirini aynı kurallara göre takip eden cümle zincirlerinde genişler.” Bir ağ metaforu verir: Düşünce, iplerin dilin kuralları; düğümlerin şüphelinin eklemlemeleri (artikülasyonları); gözeneklerin sözle anlatılamayan, araya giren sezgiler olduğu genişleyen bir ağdır. Bu ağın kimi kısımları yoğun (fizik gibi), kimi kısımları kararsız ve gevşektir. Örneğin, matematik dilinin kuralları neredeyse tamamen ‘anlatılamaz’ olanı kapsamakta ve böylece geriye neredeyse ‘düşünülecek’ bir şey bırakmamaktadır: Şüpheli olan dile dönüşmüştür. Flusser, umudu, dil ağının ‘kararsız’ ve ‘gevşek’ yerlerinde görür. ‘Sözle anlatılamayanlar’, kelimelerin arasındaki açıklıklarda gizlenmiştir. Yeni kelimeler ve düşünceler, bu açıklıklar sayesinde sürekli ortaya çıkmaktadır (Flusser, 2005: 10-11).

Flusser’in Cennet metaforu, ilk başta Lacancı bir bütünlük gibi görülebilir: İki bakış açısı da dil yoluyla çözülen ve yine de dil yoluyla peşine düşülen bir gerçeklik idealine işaret eder. Ancak, Flusser’in Cennet’i, Lacan’ın imkansız psikolojik bütünlüğüne karşın, paylaşılan bir şey; bir ütopya olma özelliğine sahiptir, ikinci dereceden bir bütünlüktür ve imkansız değildir: Batı Medeniyeti bu ‘ütopya’ için kusursuz bir şekilde işe yarayan araçlara sahiptir: Bilim ve teknoloji. Bu ütopyanın gerçekleştiği noktada düşünce, matematiksel ve biçimsel olarak mantıksal yapılara indirgenebilecek ve böylece sığır da indirgenebilecektir. Flusser’in, hafife alındığını düşündüğü bu ‘ikinci dereceden cennet’ tehlikesine karşı çözüm önerisi, bilimde olduğu kadar kesin ve yoğun olmayan diyalog seviyelerini dilde açmaktır. Sanat ve din, bilimsel unsurlar tarafından istila edilene kadar böyle seviyelerdir, ancak artık ‘ilerleme’nin yönünü saptıramayacak kadar yıpranmışlardır. Sadece, yöntemsel düşünüm bunu yapabilir, çünkü yalnızca yöntemsel düşünüm bir bilim eleştirisidir. ‘Şüpheden şüpheyi eden’ felsefe, dini söylemin üzerinden düşünümü gitmiş ve yeni bir söylem olan bilim için kapı aralamıştır. Şimdi ise, bilimsel söylemin üzerinden düşünümü gitmektedir ve böylece, -her zaman olduğu gibi- yeni olasılıkları mümkün kılacaktır (Flusser, 2005: 10-12).

Flusser’in henüz bir medya kuramı geliştirmeden önce yaptığı bu konuşmada vurguladığı, ancak ileride dağılmaya mahkum olan şey, düşünceye yüklediği dilselliklerdir. Flusser’in kilit düşüncelerinden olan ‘her medya için belirli bir mantık’ fikrinin tohum halinde

bulunduğu, dilin sadece bir gerçeklik haritası (Wittgenstein) olarak düşünülmediği; kendisi ile gerçeklik arasında geribildirim oluşturan bir şey olarak düşünüldüğü Dil ve Gerçeklik (Lingua e realidade) adlı kitabı da yine 1963 yılında yayınlanmıştır (Hanke, 2004). Erken dönemlerinde düşünceye yüklediği dilsellik ve bilim ve teknolojiye karşı bu dilsellik üzerinden felsefi bir düşünce alanı açma niyeti onu, bilim ve teknolojiyle barışık, dilsel olmayan bir düşünce alanına yöneltmiş gözükmektedir.

Flusser'in Kartezyen düalizme yaklaşımı, mutlak bir bütünlük (cennet) inancını yıksa da, karamsar bir nihilizmle sonuçlanmaz. Gerçeklik idealini yitirme pahasına bu 'saçma' düşünme davranışında cesurca ısrar etmenin, -her zaman olduğu gibi- yeni açılımları doğuracağı inancını sürdürmektedir. Ancak, açılım bu sefer keskin bir kırılmayla birlikte gerçekleşir: Düşüncenin ileri-geri hareketi, üzerinde bulunduğu yapıyla (dil) aynı frekansa ulaşmakta ve bu rezonansal eşitlik, yapının parçalamasına sebep olmaktadır. Kökten bir dil eleştirisine yönelen modern felsefe bu durumun en net göstergesidir.

Düşünce, içinde genişleyebileceği ve kendine dönebileceği dil ötesi yeni bir alana taşmaya zorlanmaktadır. Başka bir deyişle dil, kendine dönen düşüncenin baskısıyla kendi üzerine çöker ve yeniden dağılacağı uzamı dil içinde bulamaz: Dilin sınırları, tüm düşünceyi içine çeken bir tekilliği olanaksız kılmaktadır. Bu sebeple dil, daha çok, bir süpernova gibi davranır: Düşünceyi taşıyamadığı noktada dağılır. Düşünce ise, dağılma eğilimindeki enerji gibi, yine kendisinin var ettiği taşıyıcılara doğru taşar. Daha doğrusu, düşüncenin var ettiği şeyler, bu kırılmadan itibaren düşüncenin taşıyıcısı olma niteliğine bürünür.

Düşüncenin taşıdığı yer, bir zamanlar tarif edilemeyen yer olan din ve sanatı parçalayan bilim ve teknolojiye başkası değildir. Bilim ve teknoloji, amaç olmaktan çıkmakta, dili tüketen düşünceye yeni ufuklar sağlayacak nesnel imkanları sunan bir araca dönüşmektedir. Bu zamana kadar nesnel kavrama ve değiştirme eğilimindeki bilim ve teknoloji, dil ötesi düşünce araçları üretmeye başlamıştır. Bir anlamda bilim ve teknoloji, kendi mitolojisini oluşturmakta; 'anlatılamayan', artık, teknik imgelere dair olmaktadır. Teknik imgeler, 'sıra araları'nın yeni, görünür biçimidir.

Medya Kuramlarına Güçlü Bir Alternatif Olarak Flusserci Yaklaşım

İnsanlığın yaşamı, başka canlılara göre genetik bilgiden çok, öğrenilen bilgiyle ilgili olduğundan, bilginin aktarıldığı yapı, yaşamlarımız üzerinde belirleyici bir etki yaratır. (Flusser, 2011: 5).

Medya teknolojilerine yönelme eğilimindeki kuramlar, genellikle iki temel kültür biçimi tanımlama eğilimindedir: Sözlü ve yazılı kültür. İmgenin sözden yazıya geçişte oynadığı rol, çoğu zaman üzerinde pek de durulması gerekmeyen sıradan bir dilbilim veya antropoloji bilgisi olarak sunulmaktadır (Kaldı ki, 'söz', sanayi sonrası aygıtlarla kaydedilme ve uzak mesafeler katedebilme imkanına ulaşmadan önce 'yayınlanabilir' değildi). Bu hatırlatma, sadece, medya diyalektiğinin eksik parçasını yerine koymak için değil; yazılı medya biçiminden ne ölçüde yabancılaştığımızı göstermek için de önemlidir.¹

Kültürel bir dönüştürücü olarak medya teknolojilerinin niteliklerine yönelen kimi kuramların teknolojik belirlemci yaklaşımı teknolojik gelişmeleri doğal, verili fenomenlermiş gibi görerek yeni teknolojileri var eden düşünsel evrimi ıskalamakta ve bu sebeple yeni teknolojilerin biçimlendirdiği kültürel yapıyı kavramada kesintili ve eksik kalmaktadır.

¹ Birçok felsefede anahtar bir kavram olan 'yabancılaşma', Flusser'in felsefesinde 'hakim medya biçiminden yabancılaşma' olarak karşımıza çıkar.

Teknik imgelerin, henüz yabancılaşmaya başladığımız metinlerin sonuçları oldukları (Flusser, 1991: 17) göz önünde bulundurulduğunda bu tutum daha anlaşılır olacaktır.

Medya teknolojilerinin özgün niteliklerine yönelen yaklaşımların yüzleşmesi gereken bir diğer şey de bu yaklaşımları hakim ideolojileri meşrulaştıran, sosyolojik ve kültürel bağlamdan uzak yaklaşımlar olarak gören (Stevenson, 2008: 212) 'eleştirel yaklaşım'lardır. Eleştirel medya kuramcılarınca paylaşılan sanayi sonrası bir durum olarak imgenin araçsallaştırıldığına, sahte bir estetizm içine sokulduğuna (Jameson, 1998: 134-135) benzer görüşler birçok yönden haklı olsa da, yeni medya teknolojilerinin sanatsal ve iletişimsel olanaklarını görmezden gelebilecek ölçüde indirgemeci olabilmekte, aynı zamanda diğer birçok alanda olduğu gibi; medya üzerine çalışmalarda kısır bir döngüde tekrar eden hazır bir kültür eleştirisi modeli sunarak 'entelektüel yatıştırıcı' işlevine bürünebilmektedir. Teknik gelişmeler, kapitalist yapının ürünleri olsa dahi, "Politik, ekonomik, sosyal veya estetik olsun tüm devrimler, son tahlilde, teknolojik bir devrimdir." (Flusser, 1988) 'Eleştirel' yaklaşımlarının belirleyici kaynağı olan Marksist 'yabancılaşma' nosyonunun, 'yanlış bilinç' olarak addettiği 'ideoloji'nin karşısında kendi yöntemlerini mutlaklaştırması -her ne kadar Aydınlanma'nın radikal hümanizmini kırmış olsa da- 'insan doğası'na karşı özcü bir yaklaşımın sürdürüldüğünü göstermekte, ve bu da onu, teknoloji karşıtı (luddite) bir konuma sürüklenmeye yatkın kılmaktadır. Marksist gelenek içinden gelen Althusser, ideolojiyi özneyi özne yapan şey kılarak ortodoks söylemlere karşı halihazırda etkili bir eleştiri getirmiştir. Ancak, bu durum, yabancılaşma kavramından vazgeçmemizi gerektirmez; hatta ona daha uç bir tanım getirmemiz gerekir: Yabancılaşma, sadece, üretim-tüketim ilişkilerinden ve buna bağlı insani ilişkilerden yabancılaşma süreci değil; tüm bu kültürel durumları kapsayan varoluşsal bir süreçtir. Kültürel üretimin bize gösterdiği şey, 'yabancılaşma'nın sadece belli bir yapının sonucu değil; doğrudan doğruya insanın yazgısı olduğu; insanın yabancılaşarak 'insan' olduğudur. Yabancılaşmanın her aşamasında yeni bir bilinç doğmakta, her yeni bilinç, dünyaya uyumlanmak üzere kendi öngörülemez ürünlerini üretmektedir. Bu, öngörülemezlik, Marx'ın 'önceden tasarlanan' bir şey olarak tanımladığı üretimin (Aktaran: Fischer, 1990: 15) tasarlanmayan, semptomatik yanıdır ve -Marx'ın insan üretimiyle karşıtlık kurmak üzere örneklediği- arının içgüdüsel üretimi olan petek veya örümceğin ürettiği ağ kadar işlevseldir.

Türkiye'de medya teknolojileri üzerine tartışmalarda çoğu zaman, bir tarafında artık neredeyse doktrinleşmiş bir 'eleştirel kuram'ın; diğer tarafında ise, kapitalist üretim-tüketim biçimlerinde bu teknolojileri araçsallaştırma çabalarının bulunduğu bir kutuplaşma ve her iki kutba da hizmet edebilen göstergebilimsel yaklaşım üçgeniyle karşılaşmaktayız. 'Görsel kültür' olarak da adlandırılan yeni durumda imgeler, dili aşan göstergelerdir. Göstergebilim, tüm kültürel pratikleri irdeleme amacıyla olsa da, yöntemlerini teknik imgelerin tamamen yeni olan niteliklerine 'işaret' etmek üzere kullanmak yerine; onların taşıdığı 'anımları' açıklamak üzere kullanma yoluna gittiği sürece, medya yapıları için geçerli bir ölçü oluşturamayacaktır: Son tahlilde, imgelere uygulanacak bir göstergebilim, imgeleri başka bir koda; dile çevirme çabasından ibaret olacaktır. Flusser'in de belirttiği gibi, göstergebilime olan güncel ilgi, aygıtlarla etkileşimimizde parmak uçlarımızın önemli bir yer tuttuğu yeni kültürümüzün bir etkisi olarak düşünülebilir. Göstergebilim, 'işaret' ve 'anlam'ı aynı potada eritmeyi başarmıştır (Flusser, 2011: 41).

Eleştirel ve göstergebilimsel kuramlar, bir yanda kapitalizmin araçsal aklını dizginlemeye, diğer yanda dünyaya dair 'anlam'ı yeniden tesis etmeye çalışarak 'akıldışılığa'

doğru bir gidişata direnç oluşturma işlevini yeterince yerine getirmekte; toplumsal bir süperego oluşturmaktadır. Ancak, belirli ihtiyaçları olan biyolojik arzuların aksine, her yeni durumda dönüşmekte olan toplumsal arzular için tamamen yeni bir yayılım alanı olan yeni medya teknolojilerinin daha derinden aydınlatılması gereken fenomenler oldukları ve böylesi bir aydınlatma çabasının yeni bir toplumsal bilincin inşasında belirleyici olacağı da göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu yeni insanlık inşası, gerçekten 'akıldışı' olabilir. Flusser'in de önerdiği gibi, artık, dünyaya dair tasarımlarımızda gerçek-yanlış, gerçek-yapay gibi ayrımlar yerine; içinde her şeyin mümkün olduğu bir 'soyut-somut' skalasına başvurmamız gerekebilir (Flusser, 2011: 38). Kavramlara başvurmadan 'bilemediğimiz' tarih öncesi insanın 'büyüsel' bilincinden yabancılaştığımız gibi 'rasyonel' bilinçten yabancılaşmayacağımızın güvencesi yoktur. Ratio, 'hesaplama becerisi'dir ve bu beceri artık, insandan çok, aygıtlara dair bir beceriyi çağrıştırmaktadır. Aygıtın 'rasyonel' karaktere ulaşması, insanın onun ötesinde bir niteliğe bürüneceğini gösterir. Bu, insan-araç diyalektiğinin altında yatan basit prensiptir. Bu durumda, yeni medya, tarihsel bilgiyi yok ederek yanlış bir zamansal bilince neden olan gösteriler (Debord, 1996: 88) olarak değil; içinde bulunduğumuz tarih sonrası durumu akla yatkın hale getiren arabulucular (Flusser, 2011: 10) olarak kavranabilecektir. Baudrillard, insan doğasının ihtiyaçları yerine, değişken toplumsal ihtiyaçları getirdiğinde Flusser'in bu yorumuna yaklaşmıştır. Ancak, varmış olduğu karamsar nihilizm, dilsel karşılığı olmayan bir 'gerçeklik' karşısında duyulan hayal kırıklığının sonucu gibi gözükmektedir. Flusser, temsil sisteminin krizini kabul etmekle birlikte; temsili olanın dışında bir tahayyül geliştirme girişiminde bulunarak riskli ama umutlu bir sürece cesurca kapı aralar. Flusser için gerçekliğin reddi, ideali sürmekte olan bir gerçekliğin değil; tarihsel bilince dair 'belirli bir hakikatin' reddi olacaktır.

Teknik İmge ve Geleneksel İmge

Flusser'in *Ins Universum der technischen Bilder* (Teknik İmgeler Evrenine Doğru) adlı çalışmasında geliştirdiği model, *Für eine Philosophie der Fotografie* (Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru) adlı çalışmasında temellerini attığı fikirlerin devamı ve gelişimi niteliğindedir (Flusser, 2011: 3). Flusser, *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*'da, teknik imge ve geleneksel imge ayrımını, imgelerin üretim biçimleri açısından değerlendirir. İmge üretiminde evvelden beri teknik bir yönün olduğu doğrudur (Baker, 2014: 225). Ancak, 'teknik' kavramına bu derece geniş bir anlam yüklemek, düşünceyi, Flusser'in göstermeye çalıştığı esas noktalardan saptıracaktır: Flusser, 'alet' ile üretilen geleneksel imgenin karşısına 'aygıt' (apparat) ile üretilen teknik imgeyi konumlandırır. Alet, nesnelere yeni biçimler vererek onları kültürel ürünler haline getirmeye yarar. Onlar, biçimsel özellikleriyle insan uzuvlarına benzemekle birlikte, insan uzuvlarının işlevselliğini arttırır. Aygıt ise, 'kendini bir şeye hazırlayan nesne'dir. İlk teknik imge, fotoğraftır. İmge üreten bir aygıt olan fotoğraf makinesi, otomasyona sahiptir: Onun imge üretim süreci, kapalı bir kutunun içinde, gözden ve elle müdahaleden uzakta gerçekleşir. İnsanın kendi kültürel ürünleriyle ilişkisi de bu otomasyon sebebiyle keskin bir değişime uğrar: İnsanların aletlerle çevrili olduğu durumdan makinelerin insanlarla çevrili olduğu sanayi sonrası duruma gelinmiştir. Fotoğrafçı ve aygıt arasındaki ilişki; bütünsel, iç içe bir yapı oluşturur (Flusser, 1991):

“Bu insanın ne sabit, ne de değişken bir öge olduğu fakat aygıt ile işlevsel bir bütün oluşturduğu yeni türde bir ilişki biçimidir. Bundan dolayıdır ki; daha çok fotoğrafçının aygıtın bir ‘işleten’i (fonctionnaire) olarak anılması gerekir.”

Geleneksel imgeler, içinde yaşanan dünyadan doğrudan soyutlamayla elde edilirken; teknik imgeler, imgelerin de soyutlanmasıyla elde edilen metinleri ‘kasteder’. Bu açıdan yaklaşıldığında teknik imgenin ‘nesnelliği’ yanıltıcıdır: Onlar, metinlerden daha soyut şeylerin somutlamalarıdır. Ontolojik açıdan, geleneksel imgeler ‘görüngüleri’ kastederken, teknik imgeler ‘kavramları’ kastederek onları yeniden kodlar. Geleneksel bir imgenin deşifresi, imgeyi üretenin zihinsel sürecine dair bir kod açımını gerektirmekteyken, teknik imge ile teknik imgenin nesnesi arasında geleneksel imgenin üreticisi gibi bir dolayım yoktur: Aygıtın içsel dolayımı vardır (Flusser, 1991: 17-19).

Örneğin, bir teknik imge olan fotoğrafın nesnellik izlenimi yanıltıcıdır çünkü fotoğraf makinesi, gözü model alır. Bu sebeple onun “bir nesnelliği olduğu gibi yüzeye aktardığı” söylenemez. Fotoğraf, gözün ilkelerine dayanarak oluşturulan bir aygıtın süzdüğü ışığın yüzeye aktarımıdır: Bir gerçekliğin değil, bir görüngüsel gerçekliğin yüzeye aktarımıdır. Örneğin, kızılötesi ve x-ray gibi görselleştirme teknolojileri, ışığın yüzeylere bıraktığı izler olması bakımından herhangi bir fotoğraf makinesinin yaptığından farklı bir şey yapmaz. Görülebilir ışık tayfı ne kadar gerçekse morötesi de o kadar gerçektir. Ancak, sadece morötesi ışık tayfını yansıtan bir fotoğraf, bizim için -çevremizdeki morötesi ışınlar gibi- görünmez olacaktır. Belirli bir biçime ulaşmak için görülebilir frekans aralığına denk gelecek şekilde fotoğrafın yeniden ‘kodlaması’ gerekir.

Bu noktada, ‘görüngüleri kasteden geleneksel imge’den ‘kavramları kasteden teknik imge’ye ulaştıran diyalektik daha anlaşılır olacaktır: Önce, doğanın şeylerinin nesnelleşmemiş temsilleri olan görüngüler -zihinsel olarak- vardır, daha sonra bu görüngüleri temsil eden geleneksel imgeler gelir. Bu anlamda, geleneksel imgenin ereği görüngüdür. Fotoğraf ise, nesnelleşmiş bir görüngüdür: Geleneksel imgenin ereğinin gerçekleşimidir. Nesnelleşen bir görüngü, ‘nesnel’ olduğu için, temsili sistem içinde sadece bir görüngü olmaktan ötesidir. Fotoğraf, bir yanıyla nesnel bir imge, bir yanıyla görüngü olarak deneyimlenir. Görüngünün bir kez nesnelleşmesi, sonsuz bir döngünün kapısını aralar: Fotoğrafa bakmak, görüngü ve nesnel imge arasında hızlı bir gidip gelmedir. Fotoğraf, sürekli kendini aynalayan bilinç süreci için etkili bir uyarıcıdır. Fotoğraf, imgesel yaşantıyla kavramsal düşünce arasındaki farkı da bu döngüyle silikleştirir ve bunun ötesine sıçramak için bir basamaktır: Görüngüsel gerçekliği imgeye; nesneleşerek oluşturduğu dolayım, kavrama dairdir. Fotoğraf, görüngüyü kültürel bir nesne yapar, ‘bakış’ı dolaşıma sokar, onu üretilebilir ve tüketilebilir bir şey yapar.

Fotoğraf, kendi kendinin göstereni (Barthes, 1996: 6) olarak düşünülmediği tüm durumlarda dünyanın şeylerinin temsili olan görüngünün ve görüngünün temsili olan geleneksel imgenin ötesine geçer. Başka bir şeye göndermesi, temsili sistem içindeki varlığının koşuludur. Gönderdiği şey, geleneksel imgelerin tek boyutlu, doğrusal açılımına olanak sağlayan, onların ‘açıklamasını’ yapan, geleneksel imgelerden sonra gelerek ikinci arbulucuyu oluşturan ‘kavram’dır. Geleneksel imge, görüngüden doğarken; teknik imge, geleneksel imgeden doğan doğrusal düşünce, yani kavramdan doğar: Sonuç olarak teknik imge, metne dayalı doğrusal düşünceyle işleyen bilimin ürünüdür (Flusser, 1991: 17). Özetle, dünyanın şeylerinden doğan tüm medya, görüngülerden geleneksel imgelere; geleneksel imgelerden kavramlara; kavramlardan teknik imgelere doğru bir genişlemedir. Bu

genişleme, aynı zamanda düşüncenin genişlemesidir: Örneğin, renk veya hareket, fotoğrafa eklenen gerçeklikler değil; dünyadan soyutlanan şeylerin imgelere geri verilmesi; onların somutlanmasıdır. Flusser'in 'teknik imge' kavramlaştırması, bize bu bakış açısını sağlar. Bu da teknik imgeye, dünyayı kavrayışımızı -yazının icadıyla gerçekleşen kadar- köklü bir şekilde değiştirme potansiyelini veren şeydir.

Doğrusal düşüncenin yeri olan yazının çözülüşü, onun kurallarından yola çıkarak dünyayı anlamlandırdığımızı fark etmemizle başlar. Yazının kurallarını evrenin işleyişine yansıtma, yazının bir arabulucu (medyum) olduğunu fark edememekten ileri gelir. Ancak, artık o da imgesel bilincin voodoo'ları gibi görünmektedir: Daha işlevsel bir biçimde de olsa, dünyayı kendi kurgusunda işlemek üzere tasarlar. Öyleyse, artık, ortada biçime olanak verecek boyut olmamalıdır. Geriye sadece boyutsuz parçacıklar kalır. Teknik imgeler, bu parçacıkların somutlamalarıdır. Dünyanın şeylerinin hesaplanmalarıyla elde edilirler ve parçalanmış bilincimizi somutlarlar.

"Dalgalar damlalara, yargılar baytlara, davranışlar davranış birimlerine dönüştükçe bir boşluk meydana gelmektedir: Temel noktaları birbirinden ayıran ve böylece, noktaların ölçümünde imkansızlığa sebep olan boyutsuz bir boşluk. Böylesine ayrılmış ve soyut bir bilinçle, böyle boş ve soyut bir evrende yaşanamaz. Yaşamak için, evreni ve bilinci somutlaştırmaya çalışmak gerekmektedir. Parçacıkları, önemli (kavranabilir, akla uygun, somut) yapmak için birleştirmek gerekmektedir. On yedinci yüzyılda kalkülüsü icat edenler, bu aralıkların doldurulması sorununu çözmüş, sonsuzluğu bütünleştirerek farklılıkları çözmüştür. Ama o zaman, sorun metodolojiktir ve bugün; varoluşsal bir mesele, bir yaşam ve ölüm meselesi haline gelmiştir. Teknik imgeleri bu sorunun cevabı olarak görmekteyiz." (Flusser, 2011: 15-16)

Bu parçacıklı yapıda uzam ve hareket, matematiğin sayılarına ve geometrinin noktalarına indirgenmiştir. Boyutsuz noktalar ve ideal bütünlüklerin temsilleri olan sayılar, Flusser'in Cennet'ten kovuluş efsanesiyle temellendirdiği bölünmeden itibaren yanımızda taşıdığımız 'bütünlüğün' en net sembolleridir: Satır aralarında gizlenen 'anlatılamaz' olana yaklaşan, üzerinde en az şüphe duyulacak bütünlük fikirlerinin en güçlü sembolleri. Noktalar, sayılar ve diğer tüm matematiksel ve geometrik soyutlamalar, dünyanın şeylerini ölçüp biçmiş, neredeyse tüm evreni Kartezyen bir ızgaranın içine hapsedmeye çalışmıştır. Teknik imgeleri oluşturan ise, nokta ve sayıların kendisidir. Buradaki fark budur: Dünyanın şeylerini hesaplamaya yarayan araçlar, kendi dünyalarını yaratmaktadır. Öyleyse, teknik imgeler, şeylerin tasviri değildir: Onlara ancak, görselleştirme denebilir. Ve görselleştirme süreci, tüm bu soyutlama sürecinin tersine doğru işler:

"Görselleştiricinin davranışı, bir parçacıktan asla elde edilemeyecek olan bir yüzeye doğru yönelirken, geleneksel imge üreticisinin nesnesi, nesnelerin dünyasından gerçek bir yüzeye doğru yönelir. İlk davranış, somutlamaya çalışır (aşırı soyutlamadan düşünülebilir olana); ikincisi soyutlar (somuttan çekilir). İlk davranış bir hesaplama ile başlar, ikincisi yekpare bir nesne ile başlar. Kısacası, burada, birbirine karışmış gibi göründükleri halde birbirlerinden tamamen farklı şekilde tasarlanan iki imge yüzeyi ile ilgilenmekteyiz (dermis ve epidermis gibi)." (Flusser, 2011: 21)

Flusser, Bazin'den aşına olduğumuz 'gerçekliğin izi olarak fotoğraf' düşüncesine bir karşı çıkış geliştirir. Bir evin fotoğrafı ve inşa edilmek üzere bilgisayarla oluşturulmuş bir uçak modelini karşılaştırır:

“Evin fotoğrafçısı, bilgisayar operatörünün yaptığı gibi bir şeyi görselleştirir. Aslında olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi bir ev görselleştirmektedir. Evi keşfetmekten çok icat etmiştir. Ve ev, görüntünün sebebi değil; göreceğimiz gibi, etkisidir. Bu nedenle fotoğrafçıdan bir ev modeli ürettiğini söyleyebiliriz. Öte yandan, bilgisayar operatörünün uçak tasviri yaptığı da söylenebilir. Fotoğrafçı için olduğu gibi, neyin gösterileceğine dair bir imge ve kavram önceden vardır ve tasvir ettiği şey de budur. Teknik imgeler alanında tasviri ve modeli ayırt etme girişimindeki kayıp sebep, hangi biçimde olursa olsun onların yeniden üretim değil, üretim olmalarıdır. Aynı görselleştirme gücü hepsinde işlemektedir.” (Flusser, 2011: 44)

Flusser, teknik imge çeşitleri üzerinde tek tek durmaz. Teknik imgeye genel bir tanım getirir. Teknik imgeler, dünyanın aynası değil; projeksiyonlardır ve bu sebeple anlamlarını dış dünyadan değil, içsel olandan alırlar: Dünyanın şeylerini göstermezler, dünyaya anlam veren onlardır (Flusser, 2011: 43-48). Henüz metinlerle enfekte olsalar da, tüm teknik imgeler, gelecekteki temsilden bağımsız ‘görselleştirme gücü’nün habercileridir (Flusser, 2011: 37).

Flusser’in Soyutlama Modeli

Vilém Flusser’in beş basamaklı modeli, tüm kültür tarihinin somuttan soyuta; dört boyuttan boyutsuzluğa doğru bir ilerleme olduğu tezini savunur. Bu süreçte, araçlar ve medya biçimleri, düşünce biçimleriyle paralel bir dönüşümdedir. Düşünce biçimlerinin değişimi, elbette, araçların değişimine de dairdir. Ancak, bu değişim, anlamlı, açık-seçik bilginin, yani ‘mesaj’ın taşıyıcısı olan medyada belirginleşir.

Modelin beş basamağı şu şekildedir (Flusser, 2011: 6-7):

“İlk basamak: Hayvanlar ve “ilkel” insanlar, dört boyutlu bir uzay-zaman sürekliliği olan canlı bir dünyaya gömülüdür. Bu somut deneyimin seviyesidir.

İkinci basamak: Nesnel bir durumla karşı karşıya kalan bizden önceki insan türleri (yaklaşık iki milyon ila kırk bin yıl önce), kavranabilir nesnelere içeren üç boyutlu bir durumun içindeydi. Bu, taş bıçaklar ve oyma figürler gibi nesnelere karakterize edilen kavrama ve şekillendirme seviyesidir.

Üçüncü basamak: Homo sapiens sapiens, kendisi ve çevresi arasında konumlanan hayali, iki boyutlu bir arabuluculuk bölgesine girmiştir. Bu, mağara resimleri gibi geleneksel resimlerle karakterize edilen gözlem ve imgeleme seviyesidir.

Dördüncü basamak: Yaklaşık dört bin yıl önce, doğrusal metinlerden oluşan başka bir arabuluculuk bölgesi, insanoğlunun görüşlerinin çoğunu borçlu olduğu bir bölge olan insanlar ve onların imgeleri arasında belirlemiştir. Bu, anlama ve açıklama seviyesidir, tarihsel seviyedir. Homer ve İncil gibi doğrusal metinler bu seviyededir.

Beşinci basamak: Metinler kısa bir süre önce kendilerine erişilemez olduklarını göstermişlerdir. Onlar, dahafazla resimsel arabulucuya izin vermemektedir: Belirsizleşmişlerdir. Metinler, toplanması gereken parçacıklar olarak çökmüştür. Bu, hesaplama (calculation) ve işleme (computation) seviyesi; teknik imgelerin seviyesidir.”

Flusser, bu modelle kültürel tarihi şemalandırma amacıyla olmadığını; seviyeler arası geçiş aşamalarını vurgulamayı ve geleneksel imgelerin ve teknik imgelerin dünyaya dair somut deneyimden yabancılaşmanın tamamen farklı türleri olduklarını gösterme amacıyla olduğunu belirtir. Teknik imgeler, geleneksel imgelerle benzerlik gösterebilir de, kültürel bir devrime sebep olacak ölçüde farklı bir şekilde ‘kastedirler’. Somut deneyimden teknik

imgelerin evrenine doğru atılan adımlar, özetle şu şekilde gerçekleşmektedir (Flusser, 2011: 8-10):

Birinci Adım: İnsanlar, elleri sayesinde nesnel dünyayı biçimlendirerek onu “durdurur”. Böylece, yaşam dünyası iki alana ayrılır: Sabit, anlaşılmuş nesne alanı (nesne) ve alımlayanın alanı (özne).

İkinci Adım: Elin hareketlerini takip eden göz, elin kavrayamadığını; ilişkileri kavrar. Böylece, durumlar ve özne arasında iki boyutlu bir imge alanı üretilir: Geleneksel imgelerin alanı.

Üçüncü Adım: Dünyayı değiştirmenin yolu, dünyanın şeylerinin önünde duran imgeleri değiştirmekten geçer. Bu imgeler, değiştirilmek üzere kavranamamakta; ancak, hesaplanabilmektedir. Doğrusal metinler bu ihtiyaca yönelik olarak ortaya çıkmıştır. Onlar, imgesel boyuttan bir boyutu daha soyutlayarak metinlerin tek boyutlu kavramsal evrenini oluşturur.

Dördüncü Adım: Dünyaya dair yargıların dünyadan değil; doğrusal yazıya bağlı düşünce biçiminden kaynaklandığı anlaşılmıştır. Bu durumda dünya, yeniden birleştirilmesi gereken boyutsuz parçacıklar haline gelir. Teknik imgeler bu işlevi yerine getirmektedir.

Flusser’in akıl yürütmesinden yola çıkarak teknik imgelere bir tasnif geliştirilebilir: Teknik imgeler, geleneksel imgelerin aksine, somutlamalarsa, soyutlama sürecinin aksi yönüne doğru teknik imgeler üzerinden bir somutlama süreci tanımlanabilir. Bir evin fotoğrafının bir ev tasviri olduğuna dair sağduyumuz, görüngüsel gerçekliğimize olan inancımızdan kaynaklanır ve bu inanç, -her inanç gibi- aşama aşama yitilmektedir. Böylece, somutlama süreci, teknik imgenin görüngüsel gerçekliği gösterme niyetine bağlı olarak, fotoğraftan sinematografik imgeye ve oradan da dijital imgeye doğru ilerleyen teknik imgenin tarihselliğiyle paralellik gösterecektir.

Elbette, bu yaklaşım, teknik imgelerin, -geleneksel imgelerin aksine- dünyanın değil; düşüncenin sınırları ölçüsünde yaratıcı potansiyele sahip olduğuna dair Flusserci yaklaşımın esas noktasının kaçırıldığı anlamına gelmemektedir: Teknik imgelerle gerçekleşen somutlama sürecine, soyutlama sürecinde olduğu gibi bir son belirleme niyeti taşımaz. Halihazırda dijital imgelerde bu sonsuz potansiyeli görmekteyiz. Bu yaklaşım, dünyaya karşı duruşumuzdaki ‘terse dönüş’ün fenomenolojik açıdan eksik kaldığı yeri tamamlamayı amaçlamaktadır.

Teknik imgenin sonsuz imkanına rağmen, kültürel soyutlanma sürecinin bir başlangıcı vardır: Dört boyutlu uzay-zaman sürekliliği. Ve bir noktadan sonra teknik imge, ‘ev tasviri’ sandığımız ‘ev modeli’ni kendinde gerçekleştirerek bizi, evin nesnellliğini aşmaya yönelttiği gibi, uzay-zamanı kendinde gerçekleştirerek, yani modelleyerek uzay-zamanı aşmaya yöneltecektir. Bu durum gerçekleştiğinde teknik imge, dünyanın imgesi olmayı tamamen bırakarak kendi imgesinde dünya’yı (Deleuze, 2014: 83) meydana getirebilir.

Sinematografik Yanılsamadan Zaman-İmge’ye Flusserci Bir Yaklaşım

Görülebileceği üzere, Flusser’in kültür modelinde bir aşamadan diğerine geçiş, bir soyutlanmayla başlar ve bir somutlamayla² sona erer. Somutlanan şey, yine bir somutlamayla

² Burada, “nesneden gerçek bir yüzeye doğru olan soyutlama davranışı” ile “parçacıklardan asla elde edilemeyecek bir yüzeye doğru olan somutlama davranışı” ayrımı, imge üreticisinin amacına (somutlama) işaret etmek adına geçici olarak askıya alınmıştır.

son bulacak yeni bir soyutlanmanın katalizörüdür. Özne, her soyutlanışında dünyanın bir boyutunu -deyim yerindeyse- yutar. İçselleşen boyut, artık, nesneye değil, özneye dairdir. Bu sebeple her somutlama, bir öncekinden bir boyut eksiktir. Ve tam olarak bu eksiklik, yeni bir soyutlanmayı mümkün kılar. Şimdi, modelin basamakları arasındaki geçişleri soyutlanan ilk boyut olan zaman üzerinden yeniden değerlendirebiliriz.

İnsan, ilkin, kendini uzay-zaman bütünlüğünden soyutlar. Zaman, özneye içsel bir şey haline gelir ve böylece özne, -örneğin rüzgarın ve suyun 'zamanla' yaptığı gibi- dünyanın üç boyutlu nesnelere şekillendirme gücünü elde eder. İçsel zamana sahip olmanın asıl belirleyici yanı, şeyleri şekillendirme gücünü değil, şeyleri durdurma gücünü vermesidir: Durdurulan şeyler, somutlamalardır. İlk aşamada bu somutlamalar, elle kavranabilen kültürel nesnelere dir.

Gözle görülenin -elin kavrayamadığı şey olan- ilişkileri kavrayabilme kapasitesiyle birlikte gerçekleşen ise, üç boyutlu nesnelere dünyasından iki boyutlu imgesel düzleme doğru bir soyutlanmadır. Bu noktada içselleşen şey, uzamın dünyanın şeylerini keskin bir biçimde birbirinden ayıran üçüncü boyutu, yani derinliğidir. İçselleşen derinlik, düşünceyi, şeyler arasındaki ilişkilere yoğunlaştıracak imgesel düzlemi meydana getirir: Derinlik, şeyler arası ilişkilerin taşıyıcısı olan yüzeye dönüşür. Bu imgesel bilincin somutlamaları, iki boyutlu imgelerdir. İki boyutlu imge, zamanın gücüyle durdurulmuş, derinliğin yüzeye doğru sıkıştırılmasıyla da, nesnelere arası ilişkiselliğin bütünsel temsillerine olanak sağlamıştır.

İki boyutlu imgenin bütünselliği daireseldir. Bu sebeple, elde edilen zamanın onda oynadığı rol, hâlâ onu durduraktan ötesi değildir. İmgeye bakan göz, dünyanın şeylerine bakarken olduğu kadar özgürdür. İmgenin her ögesi, göz gezdirmenin rastgeleliği ölçüsünde diğer bir ögeyi önceleyebilir veya sonralayabilir. İmgelerle birlikte fark edilirliliği artan şey, nesnelere arası ilişkilerin determinist karakteridir. Özne, bu neden-sonuçluluğu sağlamak üzere bir boyutu daha içselleştirir ve geriye tek boyut kalır: Doğrusallık. Bu sefer düşünce, öğeler arasındaki ilişkileri somutlamaya yönelir. Yazının öğeleri, yalnızca nesnelere değil, nesnelere arası ilişkilerin sembolleridir: Nesnelere arasındaki gizli okların somutlamalarıdır: Oklar tek yönü gösterir. Bu aşamada, içselleşen zaman sadece durdurmaz; gözlerin serbest hareketini, önce ve sonranın doğrusallığında hareket etmek üzere sınırlar. Doğrusal yazı, içsel zamanın gücüyle durdurulmuş bir şey olmakla birlikte, nesne-zaman ilişkisine göre, yani zamana dair ampirik bir bilgi (neden-sonuç) doğrultusunda gözün hareketini sınırlandıran şeydir. Yazının da kendinden önceki somutlamalar gibi durdurulmuş olduğu doğrudur, ancak bu sefer göz, zamanın hareketini ödünç almıştır.

Öyleyse, bu aşamaların tersine doğru gerçekleşecek bir somutlama; tek boyutun doğrusallığına, iki boyutun daireselliğe ve üç boyutun uzamına aynı anda sahip olmalıdır. Bu durum, sinematografik imgede gerçekleşir. Sinematografik imge, uzay-zamanın parçalara ayrılıp yeniden birleştirilmesidir: Dört boyutun temsildir.

Sinematografik imgenin kareleri, iki boyutlu daireselliği; karelerin art ardılığı, tek boyutlu doğrusallığı; bu doğrusallık ise, -iki boyutlu yüzeyde- üç boyutlu derinliği sağlar. Dairesellikte sağlanan doğrusallığı (imgelerinin art ardılığı), doğrusallıkla sağlanan derinliğiyle (art ardılıkla sağlanan hareket) o, zamanın içeriden oluşmasını sağlayan çarpık bir evrendir: Zamana bağlı üç boyut, üç boyuta bağlı bir zaman, yani, mekana bağlı bir zaman oluşturur. Bu, Bergson'un sinematografik yanılsama dediği şeyden başkası değildir.

Sinematografik yanılısma, Henri Bergson'un, özne-nesne düalizmini durağan bir düzlemde tasarlayan felsefelere karşı geliştirdiği süre felsefesini desteklemek üzere kullandığı bir metafordur. Sinematografik yanılısma, en kısa biçimiyle, sinematografik işleyişin dünyanın şeylerinin işleyişine yorulmasıyla gerçekleşen bir yanılısamadır ve Bergson'a göre felsefe ve bilim bu yanılısmanın etrafında şekillenir.

Bergson, sinematografik yanılısamaya tartışmasına varlık-hiçlik problemine değinerek başlar. Böylece, Flusser'in de üzerinde durduğu gibi, karşıtlıklara başvurmadan dünyayı tasarlayamadığımız belli bir düşünce biçimine dikkat çeker. Varlık ve hiçlik, düşüncenin dünyaya dair en uç tasarımlarıdır: Karşıtlığın iki uç tarafıdır. Varlık ve hiçlik, düşüncenin dolaşımını mümkün kılan iki dünya imgesidir. Bu dolaşım kesintilidir, çünkü varlık ve hiçlik, birbirinden ayrı iki sonsuzluk imgesi gibi tasarlanmaktadır. Hiçlikten varlığa doğru bir oluşun tasavvuru, bir biçimden başka bir biçime doğru oluşun tasavvurunu mümkün kılan temel bölünmeyi oluşturur. Sinematografik yanılısma işte tam bu noktadadır: Kesintisiz bir oluşun içinden birbirini izleyen durağan imgeler çekilip çıkarılır ve birbiri ardına dizilerek bir çeşit hareket sağlanır. Dünyanın verili şeyleri olarak kavranan bu imgelerin arasındaki ilişkiler, aynı zamanda dünyanın şeylerinin ilişkileri olarak kavranır. Burada, kesintisiz bir oluş karşısında açıkça bir yanılısma olan bilincin sinematografik işleyişinin, dünyanın kanunları olarak kavranması söz konusudur (Bergson, 1947: 349-400).

Böylece dilin, matematiğin; nesnelere veya nesnelere arası ilişkileri temsil eden tüm sembolik yapıların dünyanın kanunları olarak düşünölmeleri kaçınılmazdır. Onlar, dünyada görmek istediğimiz şeylerden başkası değildir. Flusser'in dünyanın kuralları olarak varsaydığımız şeylerin dünyadan değil, doğrusal yazıdan kaynaklandığını fark ettiğimizi söylediğinde bahsettiği şey de budur. Ancak, gözü bir akışa yönlendiren yazının aksine sinematografik imge, kendi akışına sahiptir. Bununla beraber göz, bağımsız döngüsel hareketini bu sefer, akmakta olan imgelerin üzerinde tekrar elde eder.

Nesnellenen bir görüngenü olarak fotoğraf, oluştan çekilip çıkarılan durağan imgeleri temsil sistemine dahil etmişken; sinematografik imge, 'bir oluşun temsilini' temsil sistemine dahil etmiştir: İmgeler, ilişkisellikleriyle birlikte gösterilmektedir. Bu sebeple, sinematografik imge, bir farkındalığın ötesine; yeni bir kavrayış biçimine sızramayı mümkün kılan bir aracı olma potansiyeline sahiptir. Deleuze, sinematografik imgeyi, imgeye eklenmiş bir hareket olarak değil, dolaysız bir hareket-imge olarak kavrariken (Deleuze, 2014: 13) bu açıdan bakmaktadır. Sinematografik imge, mekanı ve zamanı yeniden düzenleme imkanını sağlayan şeydir: Mekan ve zaman, artık, Flusserci anlamda 'kavranabilir' şeylerdir.

Flusser'in modelinde her somutlama, düşüncede bir sıçrama meydana getirecek yeni bir soyutlanmaya olanak sağlıyordu. Zaman-mekanın yeniden düzenlenebilmesi imkanı açısından hareket-imge, bu sıçrama için mümkün zemini hazırlamıştır. Zaman-imge ise, Flusser'in temsildeki terse dönüş iddiasının fenomenolojik anlamda gerçekleştiği noktadır. Zaman-imge, dışarıdaki bir şeyi göstermeyen kendinde imgedir. O, dünyanın şeylerine dönmek üzere kendine dönen düşüncenin aksine; özne-nesne bölünmüşlüğünü geride bırakarak, yeniden düşüncenin koşullarına dönmek üzere kendine dönen düşüncedir. Üç boyuttan doğan iki boyutlu imgesel düzlem, iki boyuttan doğan tek boyutlu doğrusallık gibi; zaman-imge, sinematografik imgenin nesnellğine dair olmayan, ama sinematografik imge vasıtasıyla erişilen yeni bir soyutlanma seviyesine işaret eder: "Saf bir optik ve sessel durum hareketin içinde genişlemez, daha çok, bir hareket tarafından uyarılır." (Deleuze, 1997: 18)

Bilindiği gibi, harekete bağlı antik zaman anlayışı, zamana bağlı hareket anlayışına evrilmiştir. Kant, zamanı a priori olarak niteleyerek, Descartes'ın düşünen öznesini de yerinden eder: 'Düşünüyorum'dan 'o halde varım'a ulaşılabilen ancak, 'ben düşünen bir şeyim'e ulaşamamaktadır. 'Düşünüyorum'dan 'o halde varım'a geçişte belirleme (düşünüyorum) bir belirlenmemişi (varım) ima eder. Burada bir süreksizlik yoktur ancak, 'düşünüyorum' tarafından belirlenen 'varım'ın hangi biçim altında gerçekleştiği belli değildir. Kant için bu biçim, zaman biçimidir (Deleuze, 2000: 60-62). Bergson ise, Kant'ın öznel zamanının karşısına dışsal, kronolojik olmayan zamanı, bölünemez olan süre'yi koyar. Bilinçte birbirini izleyen, yani art arda gelen imgeler vardır. Uzamda ise bir art ardalık yoktur, eşzamanlı dışsallıklar vardır. Zihinsel art ardalığın, dünyanın şeylerine yorulmasıyla sinematografik yanılısma gerçekleşir (Sütçü, 2015: 132-133). Ancak, Deleuze'ün zaman-imge kavramlaştırması, fotoğrafların art ardalığıyla elde edilen, kısacası sinematografik algıyı bir aygıtla yeniden oluşturan hareket-imgenin bölünemez bütünlük olan süre'yi 'kastedebilme' potansiyelini vurgular: Bu potansiyel, art ardalığın öznedeki değil, öznenin önünde gerçekleşmesiyle; yani, hareket-imge'nin temsil sistemine girmesiyle açığa çıkar.

Bir uzay-zaman bütünlüğünün, -Bergsoncu anlamda sürenin- doğrudan temsili olması sebebiyle herhangi bir nesnellikten soyutlanma olarak nitelenemeyecek olan bu soyutlanma durumu, öznenin kendinden bir şeyleri soyutlamasını mümkün kılar. Kendinden soyutlanan öznelğin, bu sefer kavramak üzere üzerine eğilebileceği şey, yine öznelğin kendi öğeleri olacaktır. Zaman-imge, dil ağının öğeleri arasındaki 'anlatılmayan'ı kavramanın yoludur: Kavramın kavrayamadığını kavrar. Bu, kavramlara yönelen dilsel düşünümün sınırlarını aşarak kavramın koşullarına (zaman'a) yönelen imgelerle kurulan 'imgesel düşünüm'dür: Düşünce, kendine doğru (geriye) yönelmez; her yöne doğru açılır. Zaman-imge, hareketin ötesine, zamanın doğrudan kendisine işaret eder; ve böylece, fizikte mikro ölçeklere inildiğinde determinist makro evrenin yapısal temeli olan indeterminist parçacık evreniyle karşılaşıldığı gibi, yüzeydeki rasyonel öznelğin rasyonel olmayan yapısına nüfus edebilecektir.

"Modern bilimsel devrim, hareketi ayrıcalıklı anlarla değil, herhangi bir anla ilişkilendirmekten ibarettir. Her ne kadar hareket hala yeniden oluşturuluyorsa da artık aşkın biçimsel öğelerden (pozlar) değil için maddesel öğelerden (kesitler) oluşturulmaktadır. Hareketin kavranabilir bir sentezini yapmak yerine, ondan duyuşsal bir analiz türetilmekteydi. Bu şekilde, bir yörünge ile bu yörünge'nin çevresinde dolaşmak için gereken zaman arasındaki ilişki belirlenerek modern astronomi (Kepler); düşen bir cismin katettiği mekan ile düşüş zamanının birbiriyle bağlantılandırılmasıyla modern fizik (Galileo); düzlemdeki bir eğrinin denkleminin, yani bir noktanın hareketli bir doğru üzerindeki ilerleyişinin herhangi bir anındaki konumunun formüle edilmesiyle modern geometri (Descartes); ve son olarak, sonsuzca birbirine yaklaştırılabilir kesitleri ele alma düşüncesinin bulunmasıyla sonsuz küçükler hesabı (Newton ve Leibniz) kurulmuştur. Her alanda, herhangi anların mekanik olarak birbirlerini takip etmesi pozların diyalektik düzeninin yerine geçmiştir." (Deleuze, 2014: 15)

Bu noktada, Bergson'un "Modern bilimin zamanı bağımsız bir değişken olarak alma isteği" ile tanımlanabileceği tespitini (Bergson, 1947: 430) kanıtlamak üzere örneklediği modern bilim yöntemlerini özetleyen Deleuze'ün sıralamasına zamanın bağımsız değişken olma özelliğini yitirmesiyle birlikte hesaplanabilir kesinliklerden olasılıklara doğru bir paradigma kaymasına uğrayan fizik doğrultusunda ekleme yapabiliriz. Bağımsız değişken olarak zaman, Einstein'ın ışık hızının referans sistemine göre göreceli olmadığına dair kanıtlar öne sürmesiyle birlikte geçerliliğini yitirmeye başlar: Hareket etmek için herhangi bir ortama

gerek duymayan ışığın hızı, evrensel bir sabit oluşturmakta ve böylece, klasik fiziğin hareketi belirleyen mutlak zaman anlayışı çözülmektedir. Özel görelilik kuramınca mekan, zaman ve hareket; bakış açıları görecelidir. Özel göreliliği kapsayan genel ilke Genel görelilik ise tüm uzayı dört boyutlu bir doku olarak tasarlayarak zaman-mekan özdeşliğine işaret eder: Artık, harekete bağlı bir zamandan ya da zamana bağlı hareketten bahsetmek mümkün değildir (Greene, 2010: 56-57). Heisenberg'in bir parçacığın momentumunun ve konumunun aynı anda tam doğrulukta ölçülemeyeceğini belirten belirsizlik ilkesi'nin (Greene, 2010: 118) kabul görmesiyle birlikte, fizik, hesaplanabilir kesinlikler evreninden uzaklaşarak bir olasılıklar evreni tasarlamaya doğru yönelir. Hesaplanabilir kesinliklerden olasılıklara doğru yönelim, ilk bakışta mümkün bir gerçeklikten uzaklaşma gibi görülse de; esasında 'hesaplanabilir' olanın 'olasılığa' dönüşümü, daha önce 'mümkün olmayan'ın bir olasılık değeri kazanmasını sağlar. Diğer yandan, 'olasılık', indeterminist parçacık yapısını rasyonalize etmenin yoludur: Fiziğin, maddeden determinist bir örüntü çıkarma çabasının devamıdır. Sonuç olarak, olasılık da nicel bir değerdir ve değerini indeterminist evrenin bir olasılık olarak kalmaya zorladığı nedensel evrenin kanunlarından (Flusserci bir tanımla: Düşünceyi sınırlayan şüpheden) alır.

"Teknik imgelerin üretimi, bir olasılıklar alanında gerçekleşir: Parçacıklar, kazara ortaya çıkan şeylerden başka bir şey değildir. Başka bir deyişle 'olasılık', evrenin ve bilincin beliren şeyleridir. (...) Olasılığın iki ufkü, 'kaçınılmaz' ve 'imkansız'dır: Kaçınılmaz olanın yönünde olasılık, mümkün hale gelir; imkansız olanın yönünde olasılık, beklenmedik hale gelir. Böylece, beliren evrenin ve bilincin temelini olasılığın hesaplanması oluşturur. Şu andan itibaren 'doğru' ve 'yanlış' gibi kavramlar sadece ulaşılamaz ufuklara işaret etmekte, sadece epistemoloji alanında değil; aynı zamanda ontoloji, etik ve estetik alanında da bir devrim yaşanmaktadır." (Flusser, 2011: 16-17)

Sonuç

Flusser'in "teknik imge"si, -bu makalede belirli bir yönüne odaklanılsa da- bir telematik toplum ütopyasının anahtar kavramıdır. Telematik toplum; post modern, sanayi sonrası, simülasyon çağı, enformasyon çağı gibi farklı isimlerle anılan; tarihi bile anlamsızlaştıran bir paradigma değişimi olduğu için bir "tarih aralığı" bir "dönem" demenin de zor olduğu; tanımlama ölçütleri de yerinden olduğu için "tanımlaması zor" olan; işlevini yitirmiş ölçütlerle bir örüntü yakalayarak "gerçek yüzü" açığa çıkarılmaya çalışılan bir 'kriz'e çözüm önerisidir.

'Kriz' kelimesi, "yargılamak, hüküm vermek" (kritik) anlamına geldiği gibi, "hastalığın dönüm noktası" anlamına da gelen Yunanca krisis kelimesinden türemiştir.³ Artık, hastalığın dönüm noktasına hüküm veren bir doktor (otorite) kalmamıştır. Ya da durum, mental bir rahatsızlığa yakalandığını düşünen psikiyatristin kendini tedavi etme çabasına benzemektedir. Krizin izi, hangi yönden sürülürse sürülsün o kadar derinlere inilmektedir ki, bunun güncel bir kriz olup olmadığından bile şüphe edilmektedir. Yeni bir engelle karşılaşmamıştır: Şimdiye kadar kendi eksenimizde döndüğümüz fark edilmiştir. Tüm insanlık çabası bir ouroboros⁴ halini almış; ve böylece, her şeyle birlikte tarihin üzerine kurulduğu zaman da anlamsızlaşmıştır. Aslında bu, basitçe, geçmişe bakarak çağları adlandırır gibi, içinde bulunulan döneme ve dolayısıyla içinde bulunulan ruh haline isim verme çabası yüzünden karşılaşılan bir kısa devredir. Daha önce bu kadar kapsamlı bir adlandırma ve adların altını kavramlarla doldurma çabasına muhtemelen gerek duyulmamıştır: Politik, ontolojik, ahlaki, epistemolojik, estetik... değerler Tanrı'nın düzeninden saçılan, Tanrı'nın düzenine ulaştıracak

3 www.etimolojiturkce.com, "kriz" maddesi.

4 Kendi kuyruğunu ısırarak yılan.

olan ipuçları olagelmiş; toplumsal ve bireysel motivasyonları sağlamıştır. Şimdi ise, üzerindeki uzlaşılardan gittikçe çözülüyor gibi görüldüğü bir “gerçeklik” vardır.

Değişen medya biçim ve pratiğinin bu süreçte oynadığı rolü Flusser’le birlikte en erken kavrayan birkaç düşünürden biri olan Baudrillard’da gerçekliğe yaklaşımın en uç biçimlerinden biri görülür. Baudrillard, eleştirel gücünü, “gerçek” kavramına “Tanrı” kavramından da eski bir mit olma anlamını yüklemesinden alır. Gerçeğin olmadığına ikna olmak, Tanrı tasvirlerinden vazgeçmekten daha zordur. Çünkü “gerçek”, varlığı herkesçe kabul edilen bireysel mitolojidir; inanılan şeydir. Baudrillard, gerçeğin olmadığını söylediğinde, inandığımız şeylerin aslında olmadığını söyleyerek ouruboros’un sonsuz döngüsüne dokunmaz: Görünen tüm şeyler, orijinali olmayan bir simülasyon; “kendi kendini aynı yörünge çevresinde dolanan modeller aracılığıyla yineleyen” (Baudrillard, 2014: 15) kapalı bir devre halini alır.

Flusser, bu sonsuz döngüye dair farkındalığı fırsata çevirir: Durumu, “tarih sonrası” olarak adlandırır. İlk bakışta “tarih sonrası”, “post modern” gibi bir adlandırmanın aksine, paradoksal gözükmektedir. Paradoksu (ouroboros’u) ortadan kaldıracak olan şey de, bu adlandırmanın bir tarih aralığını değil; tarihselliği anlamsızlaştıracak bir bilinç biçimini ifade ettiğini görebilmektir (Kaldı ki, kanıksanmış bir “tarih öncesi” zaten vardır). ‘Tarih sonrası’nu tahayyül edebilmek, ancak tarihle birlikte var olabilen bir ‘gerçek’le ilgilenmeyen zihinsel bir durumla mümkündür. Flusser’in sibernetik açılımında bu yeni bilinç, Hegel’in özbilinçten yoksun nesnel tinine karşı özbilinçli nesnel tin gibidir. Telematik toplum, bireylerin yapabileceğinin ötesini tahayyül edebilen ve aynı zamanda “insanlığını” kaybetmemiş küresel bir beyindir (Flusser, 2011: 68). Flusser’in önerisi, şimdiye kadar biyolojik veya tarihsel rastgelelikte biçimlenmiş olan bilincin bu sefer “bilinçli bir şekilde” değiştirilmesidir. Teknik imgeler, bu değişimin enstrümanlarıdır. Kısacası, Flusser’in çözüm önerisinin pratik bir karşılığı vardır. Teknik imgeyi bu açılım için mümkün zemin yapan, onun, temsil sisteminin geçerliliğini yitirme tehlikesine; insan ile dünya arasında açılan uçurumda kaybolma tehlikesine karşı mümkün bir köprü olmasıdır. Ve bu köprünün inşası için elimizdeki malzemeyi tanımamız gerekmektedir.

Flusser’in önerdiği bu yolda ilerleyerek sinematografik imgeyi irdeleyen bu çalışmada özetle, şu sonuca ulaşılmıştır:

Sinemanın sembolik anlatıdan saf optik bir duruma (zaman-imgeye) geçişi, onun kendi içsel diyalektiğini oluşturur. Sinematografik imge, ‘gösterilen şey’den bağımsız olarak zamanı kastetme potansiyeline halihazırda sahiptir. Sinematografik imgeyi, fotoğrafik imgeden farklı kılan nokta, onun dört boyutun temsili olması ve böylece, dünyaya dair somut deneyimin (uzay-zaman bütünlüğünün) somutlaması olmasıdır. Bir ‘temsilde ters yüz oluş’tan bahsedecek olursak, sinematografik imge, bu ters yüz oluşun fenomenolojik kırılma noktasında bulunur: Fotoğraf, durumları; durdurulmuş görüntüleri somutlarken; sinematografik imge, oluşu somutlar. Sinematografik imge, bilinci, Bergson’un ne nesnel ne de temsili olarak tanımladığı varoluş biçimine yaklaştıran bir arabulucudur. Sinematografik imge, dört boyutlu uzay zaman bütünlüğünden, en yüksek soyutlukların temsilleri olan sayılarla, hesaplamalarla kurulan evrenlere doğru; boyutsuz bir düşünce alanına yükselişin nirengi noktasında bulunur. İnsan, dünyaya karşı, zamanın vektörel tasviri gibi; üç boyutu aynı anda dik kesen doğru parçası gibi ‘doğrulmuştur’. Sinematografik imgeyle birlikte temsil sistemine dahil olan ‘zaman’ın bizi soyutladığı nokta, zaman ötesidir.

Bunlara ek olarak, Bergson'un sinematografik yanılısma problemine varlık ve hiçlik tartışmasından geçerek başlamasının nedeni bugün daha net görülebilir. Bilim ve teknoloji, temel bölünmüşlüğü; varlık ve hiçliğin sembollerini (1 ve 0) karmaşık simülatif somutlamalar üretebilecek ölçüde işleyebilen aygıtları mümkün kılmıştır. Gittikçe karmaşıklaşan aygıt karşın; kod, iki temel ögenin kombinasyonlarına indirgenmiştir. Dijital görselleştirme, matematiksel ifadeler yoluyla nitel ifadeleri mümkün kılmaktadır. Yeni tartışma, dünyaya karşı duruşumuzda etkili bir irrasyonel sapmaya sebep olma potansiyeline sahip olan dijital imgeler üzerinden başlatılmalıdır.

Kaynakça

Baker, Ulus, (2014). Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojine Doğru (Çeviren Harun Kemal Abuşoğlu), İstanbul: Birikim Yayınları.

Barthes, Roland, (1996). Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler (Çeviren Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Bergson, Henri, (1947). Yaratıcı Tekâmül (Çeviren M. Şekip Tunç), Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı

Bergson, Henri, (2015). Madde ve Bellek (Çeviren Işık Ergüden), Ankara: Dost Kitabevi

Debord, Guy (1996). Gösteri Toplumu ve Yorumlar (Çeviren Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Deleuze, Gilles, (2000). Kant Üzerine Dört Ders. Öteki Yayınevi: Ankara.

Deleuze, Gilles, (1997). Cinema 2 The Time Image, Minneapolis: University of Minnesota Press

Deleuze, Gilles, (2014). Sinema I Hareket İmge (Çeviren Soner Özdemir), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Fischer, Ernst, (1990). Sanatın Gerekliliği (Çeviren Cevat Çapan), Ankara: V Yayınları.

Flusser, Vilém, (1986). The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs, Leonardo, Sayı: 19, s. 329-332.

Flusser, Vilém, (1988). On writing, complexity and the technical revolutions. Interview in Onasbrück, European Media Art Festival, Erişim 5 Kasım 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=lyfOcaAcoH8>

Flusser, Vilém, (1991). Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru (Çeviren İhsan Derman), İstanbul: Ağaç Yayınları.

Flusser, Vilém, (2005). Thought and Reflection, Flusser Studies, Sayı: 1, s.7-12.

Flusser, Vilém, (2011). Into the Universe of Technical Images, Minneapolis London: University of Minnesota Press.

Greene, Brian, (2010). Evrenin Dokusu Uzay, Zaman ve Gerçekliğin Dokusu (Çeviren Murat Alev), Tübitak Yayınları: Ankara.

Hanke, Michael, (2004). The Communication and Media Theory of Vilém Flusser, Pioneer of Brazilian Media Studies, Porto Alegre: International Association for Media and

Communication Research (IAMCR).

Jameson, Fredrich (1998). Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998. New York: Verso.

Stevenson, Nick, (2008). Medya Kùltürleri Sosyal Teori ve Kitle İletişimi (Çevirenler Göze Orhon ve Barış Engin Aksoy), Ankara: Ütopya Yayınevi

Sütçü, Özcan Yılmaz, (2015). Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi, Bursa: Sentez Yayıncılık.

Temsil Edilemeyen Mekanı Olarak Ekran Dışı Uzay-Zaman

Mehmet Köprü*

Özet

Filmlerin hammaddesi görülür ve duyulur imgelerdir. Bu imgeler, alıştığımız ve tanıdığımız bir uzay-zamana aittirler. Kamera hareketi ve kurgu gibi sinematik araçlar, bildiğimiz bu uzay-zamanı akışkan hale getirerek filmsel bir düşünüşün yolunu açarlar. Ama belirli sinematik araçlarla fiziksel sınırlarından kısmen kurtarılmış olan ekran dünyası temsil düzeyinde halen buraya aittir. Çünkü sinemanın görünür evreni temsile dayalıdır. Bu; kültürel, ideolojik ya da en genel anlamıyla dünyevi olarak güdülenmiş bir temsil sistemidir. Ekranın görülür sınırları içerisinde bu temsilin aşılması neredeyse imkansızdır. O nedenle, farklı gerekçelerle, temsil dışı olan bir olgu anlığa düşürülmek istendiğinde, alan dışının görünmezliği kullanılabilir. Nitekim başka bir anlamın inşasının peşinde olan bazı yönetmenler bunu denemişlerdir. Fotografik gerçekliğin giremediği ama düşüncenin girebildiği yerleri görünmeyen uzay-zamanın olanaklarıyla anlığa düşürmeye çalışmışlardır. Böylece, geleneksel devamlılık sisteminin sahte bir diegetik süreklilik hissiyle donattığı çerçeve dışını, temsil ötesi bir maveraya dönüştürmüşlerdir. Bu çabalar sonucunda ekran dışı, öykü evreninin doğal bir parçası olarak algılanmak yerine, temsil edilemeyen virtuel mekânı haline gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: Temsil edilemeyen, Ekran dışı, Virtuel dışarı.

ORCID ID : 0000-0002-3528-8820
E-mail : koprumeahmet@hotmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515170

Geliş Tarihi - *Received*: 20.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 25.04.2019

Off-screen Space-time as the Place of the Unrepresentable

Mehmet Köprü*

Abstract

Raw materials of films are visible and audible images. These images belong to a space-time of which we are accustomed and familiar. Cinematic devices such as camera movement and editing, make this space-time that we know fluid, and thus open the way for filmic thinking. However the screen world, partly rescued from the physical boundaries by certain cinematic instruments, still belongs to this place at the level of representation. Since the visible universe of cinema is based on representation. It is a system of representation that is culturally, ideologically or, in the most general sense, a worldly motivated representation. It is almost impossible to exceed this representation within the visible limits of the screen. Therefore, when it is necessary to think about a non-representational phenomenon for different reasons, the invisibility of the off-screen may be used. Indeed, some directors, who seek another meaning, tried this. They tried to make the places where the photographic reality cannot enter but the thought can enter conceivable by the possibilities of invisible space-time. Thus, they transformed what is "out of the frame" -which was loaded with a false sense of diegetic continuity in the traditional continuity system- into a trans-representational space which is beyond the visible World. As a result of these efforts, the off-screen has become the virtual space of the unrepresentable rather than being perceived as a natural part of the story universe.

Keywords: Unrepresentable, Off-screen, Virtual out.

ORCID ID : 0000-0002-3528-8820
E-mail : koprumehmet@hotmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515170

Recieved - *Geliş Tarihi:* 20.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi:* 25.04.2019

Giriş

Sinema ve hakikat ilişkisi ya da filmlerin düşünce üretebilme kapasitesi tartışılabilen bir konudur. Özellikle modernist sinemanın altın dönemi olan atmışlardan sonra bu konuyla ilgili tartışmaların sayısı artmıştır. *Bir Endülüs Köpeği* (Un Chien Andalou, Louis Bunuel, 1929), *Film Kameralı Adam* (Chelovek s Kino-apparatom, Dziga Vertov, 1929), *Ayna* (Zerkalo, Andrey Tarkovskiy, 1975), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Batan Güneş* (L'Eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962) ya da *Torino Atı* (A Torinói Ló, Béla Tarr, 2011) gibi sinema tarihinin farklı dönemlerine ait bazı özel filmler düşünüldüğünde, bir çoğu Deleuze'ün zaman-imege ve beyin-ekran gibi özgün kavramsallaştırmalarıyla daha iyi anlaşılabilir bu tip tartışmalara hak verilebilir. Ama yine de sinemanın özünde bir 'gösteri'; yani anlığı duyular yoluyla uyaran görsel-işitsel bir sistem olduğu gerçeği gözden kaçırılmamalıdır.

Bu uyarım, kimi zaman, çıplak gözün yaptığının ötesine geçerek onun ulaşamadığı ya da fark edemediği imgeleri de ortaya çıkarabilir. Çünkü, Rancière'in de belirttiği gibi sinema, "şeyleri insan gözünün görmediği halleriyle, yani dalga ve titreşim olarak vücuda geldikleri halleriyle kaydeder" (2016: 8). Belki de bu nedenle filmler sayesinde nesnelere gündelik yaşamdakinden daha başka bir gözle bakarız. McGowan'a göre sinemanın "önceden görünmez (görülemeyen) olanı görünür kılması, izleyicinin normalde görmediklerini görmesine olanak tanınması" onu harekete geçiren temel dürtülerden biridir (2012: 64). Yani filmler aslında başka bir görme biçimi sunar bize. Bu nedenle, özellikle erken dönemlerinde filmler, öykülerden destek almak yerine salt kinetik enerjiyle yüklenmiş dinamik görüntülerin büyüyle pazarlanmıştır. Gunning'in "atraksiyonlar sineması" (2013: 146) olarak adlandırdığı bu dönemdeki söz konusu büyü bozulmaya başladığında ise hareketli görüntülerin kinetik enerjisi, öykülerin kadim zamanlardan beri gelen gizemli gücüyle birleştirilmiştir.

Ama ne var ki öyküler, gösterilen kadar gösterilmeyenin de alanında işler ve anlam her zaman görünenden gelmez. Öyküleme eylemi, ilk olarak ve retoriksel düzlemde, saklamayla ve bilginin kontrollü salınımıyla ilerler. Dramayı "belirsizlikle harmanlanmış beklenti" (Archer, 1918: 227) olarak tanımlayan Archer'in de vurguladığı gibi etkili öykülemenin temel dinamiklerinden birisi de belirsizliktir. Etkin anlatılar kurmak isteyen filmler bu nedenle bir şeyleri saklamak zorundadırlar. Her şey bir anda sunulursa merak, korku, endişe ve beklenti gibi temel alımlama motivasyonları yok olup gider. Bu nedenle görünmeyene her türlü filmin ihtiyacı vardır. Bu ihtiyaç geleneksel öykülemenin bu tür retoriksel dayatmalarından kaynaklanabileceği gibi ekonomik, kültürel ya da ideolojik gerekçelerden de doğabilir. Bir şeylerin gösterilmesi bazen maliyeti yükseltebilir; bazen püriten ahlak normlarıyla ve bazen de mevcut otoritelerin menfaatleri ile çelişebilir. Bu nedenle diegetik evrendeki (öykü evreni) kimi olayların ya da şeylerin çerçeve dışına taşınarak gözden uzak tutulmaya çalışılması olağan bir durumdur.

Görüldüğü gibi çerçeve dışının bu tip kullanımında bir tür keyfilik söz konusudur. Çünkü burada film üreticileri gösterebilme olanağının mevcutluğuna rağmen göstermemektedirler. Buradaki sınırlar görecelidir ve bir şekilde aşılabılır. Bütçesi el veren ya da genel ahlak normlarını umursamayan bir yapım toplumsal ya da ekonomik sınırları rahatlıkla aşabilir. Ya da geciktirmeye veya ertelemeye dayalı geleneksel dramaturji yerine, Michael Haneke ve Lars von Trier gibi provokatif yönetmenlerin sıkça yaptığı gibi gerçeğin şokuna dayalı bir üslup tercih edilebilir. Böylece uzlaşımından beslenen çerçeve sınırları ihlal edilmiş olur. Fakat bir de sanatsal ya da kültürel uzlaşımın yerine sinematik temsilin doğasından kaynaklanan

sınırlar vardır. Bunlar, şartlar ne kadar el verirse versin aşılamayacak sınırlardır. Bazı şeyler gerçekten gösterilemez. Gösterilmesi aracın doğasıyla ya da görünür imgenin sınırlarıyla çelişen bu şeylerin ekrana taşınması nerdeyse ontolojik düzeyde imkansızdır. Örneğin yaşadığımız gerçekliğe ait olmayan bir imge sinemada nasıl karşılık bulabilir? Duyuların ve duyulur dünyanın Parmenides'ten beri dillendirilen güvenilmezliği doğruysa, hakikatin tekil dünyasına ait olan idealar nasıl sunulabilir? Ya da eğer varsa, tüm bakışları manipüle eden ideolojik dayatmalardan nasıl kaçınılabilir? Ve yine eğer varsa, aşkın¹ bir imgenin temsili sinemada nasıl mümkün olabilir? Hiçliğin sinematografik ifadesi mümkün müdür? Veya Lacancı psikanalizdeki arzunun o ele avuca gelmez nesnesinin ya da adını koyamadığımız büyük ötekinin sinematik uzay-zamandaki karşılığı nedir?

Çoğu düşünsel ya da felsefi geleneğin kendi bakışına göre bir yanılısalar ve hakikatler yaklaşımı vardır. Kökenleri Antik Yunan felsefesinde ve mistik düşünce tarihinde olan ve etkisi kısmen devam eden idealist felsefe ve metafizik gelenek, içinde bulunulan gerçekliğe şüpheyile yaklaşarak onun dışındaki ya da ötesindeki bir gerçekliği yüceltir. Deneyimlenen bedenler dünyasını ve onun sorunlarını hakir gören türleri bir tür mistifikasyon aracına dönüşmüş olsa da bu tür 'hakikat' söylemleri düşünce ve din tarihinin çoğu döneminde var olmuştur. Mesela Platoncu idealizme göre gerçek, idealar dünyasındadır. "Duyumlarımızla algıladığımız dünya, gerçek bir dünya değildir" (Thilly, 2000: 117). Yani Platoncu hakikat, sahte gölgelerle oyalandığımız mağaramızın dışındadır. Bu mağara doğu mistisizminde, mesela Mevlana'da bir kuyuya dönüşür. İnsanlık, atıldığı dünya kuyusunda, dışarıdaki gerçek ışığı araştırma zahmetine katlanmadan yaşamaktadır.² Marksist materyalizmde ise bu mağaranın ve kuyunun adı ideoloji olur. İdeoloji bakışımızı çarpıtır, bizi yanlış bilinçle donatır ve toplumsala dair bazı gerçekleri görmemizi engeller.³ Yapısalcı düşünce ise dil ve kültür üzerinden gider ve onun dışındaki bir düşünüşün zorluğundan bahseder. Post-yapısalcılar ise daha muğlak ve sınırları daha belirsiz iktidar tanımlarıyla ideoloji dışı mutlak bir özgür iradenin varlığını nerdeyse imkânsız hale getirirler. Öyle ki, büyük ötekilerin ve neredeyse buharlaşan iktidar sahiplerinin belirledikleri dışında bir dışarının olup olmadığı bile artık şüphelidir.⁴ İnsanlık, kodları kimin tarafından oluşturulduğu tam olarak kestirilemeyen bir kurmacanın içinde yaşayıp gitmektedir.

Deneyimlenen dünyanın gerçekliğine ve ondan elde edilen bilginin doğruluğuna dair içine düşülen bu septik karamsarlık, temel hammaddesi görünür imgeler olan sinema için de önemli açmazlar barındırır. Filmler, görünür somutluğa çok daha fazla bel bağlamışlardır ve dilin (kurulumundaki her türlü verili kurguya rağmen) bazı muğlak ifadelerle (dışarı, başka, hakikat, sonsuzluk, öteki, hiçlik, boşluk, aşkın vb.) yapabildiği kıvrak kaçışları sinema, bu duyulur somutluğunda o kadar kolay başaramaz. Kamera hareketi, iki boyutlu görsel düzenleme ve kurgu gibi sinematik araçlarla elde edilen zaman-mekân akışkanlığı soyut

1 Türkçe'de 'fazla', 'üstün' ve 'çok' gibi farklı anlamları olan 'aşkın' kavramı bu metinde daha çok transandantalın karşılığı olarak, yani "olası deneyin düzenini aşan" (Timuçin, 2004: 34) anlamında kullanılmıştır.

2 "Güzellik Yusuf'usun sen, dünyâsa kuyu sanki... Şu ipse Tanrı buyruğuna dayanmak. ... İpe yapış da yep-yeni bir âlem gör; göze görünmeyen, fakat apaçık da ortada olan bir âlem seyret" (şerheden Gölpinarlı, 199: 2000).

3 Marksist düşünürler ideolojiiyi, "insan'ı var olanı aşmaktan alıkoyan; bunu, İnsan'a ilişkin bir yetersizlik ve bir olanaksızlıktan ötürü değil, belirli bir toplum biçiminin egemen sınıfının ayrıcalıklı toplumsal konumunu sürdürmek için yapan; akla ve kazanılmış olanaklara ters düşen, bunların bile gerisinde kalmış bir idea'lar bütünlüğü olarak incelemişler ve olumsuz karşılamışlardır" (Oskay, 1980: 206).

4 "Stirner, Foucault, Deleuze ile Guattari ve Derrida, her biri kendi tarzında, bir dışarıya duyulan gereksinimi ima etmişlerdir. Bununla birlikte, onu açıkça formüle edememişlerdir. Birisi dışarıya yaklaştıkça, dışarısının daha da ele geçmez ve tanımlanamaz hale geldiği görülüyor. Postyapısalcı argümanın katlıkları iktidar ve söyleme göre bir dışarısına izin vermiyor" (Newman, 2006: 215).

düşüncenin yolunu kısmen açsa da dünyevi imgeye bağlılığı engelleyemez. Bu durum, hakikati görünürün dışında ve ötesinde arayan beyaz perde düşünürlerinin elini zayıflatmaktadır.⁵ Tarkovski'nin de dert yandığı gibi, alışıldık kurgu sineması, "filmin beyaz perdenin sınırlarını aşarak genişlemesine izin vermez" (Tarkovski, 2000: 137). Bu durumda sanatçının yapacağı şey, görünürü bir araç haline getirerek onun ötesine ulaşmaya çalışmaktır. Peki ama bu 'öte' neresidir ve sinemada nasıl mümkün olacaktır?

Görünenin Ötesini Gösterebilmek

Sanıldığı aksine sinema, sadece somut olguları ve olayları değil, soyut düşünceleri ve fikirleri iletmek için de ideal bir araçtır. Hatta bu konuda diğer temsil türlerinin bir adım önünde olduğu dahi söylenebilir. Çünkü kameranın çözümleyici bakışı sinematik düşünüşün işini kolaylaştırır. Artaud'a göre kamera, nesnelere içine kadar işleyen lens sistemiyle kendi dünyasını yaratarak deneyimimizin ve hatta düşüncemizin bile ötesinde kalan imajlara ulaşabilir (Aktaran: Frampton, 2013: 113). Ama sinemanın duygu ve düşünce üretme kabiliyetini bundan daha iyi besleyen şey onun senfonik ifadeselliğidir. Sinema öncesi sanatlar bilinen gösterge sistemlerinden sınırlı oranda faydalanabilirken filmler, görmeye ve duymaya dayalı tüm ifade şekillerini bünyesinde barındırabilmektedir. Bir film; görüntüyle ifade edilemeyen soyut düşünceleri diyalogla ya da üst sesle; söze dökülemeyecek duyguları ışık ve ses gibi atmosferik unsurlarla veya dekor ya da oyunculuk gibi mizansen elemanlarıyla; bunların da yetersiz kalacağı duygu durumlarını ise kurgu ritmiyle ya da müzikle aktarabilir. Yani filmler, söze dökülemeyeni imgeye, imgeye tercüme edilemeyeni başka uzay-zamansal ya da ritmik şeylere dönüştürebilmektedir. Ama çok çeşitli gösterge sistemlerini tek potada eritebilen sinemanın verili temsil sistemleriyle olan bu içli dışlılığı onları aşma noktasında bir dezavantaja da dönüşebilmektedir. Çünkü bazı filmler, konuları ve anlatmak istedikleri şeyler itibarıyla bu sistemi aşarak verili olmayan aşkın bir öteye ulaşmak zorundadırlar.

Bilinenin ve deneyimlenin ötesindeki bir gerçekliği ya da evreni işaret eden çok sayıda film vardır. Žižek, "sonlu evrenin kapalılığının dışında, geçiş yapılabilecek 'hakiki bir gerçeklik' vardır" düşüncesini gündeme getiren bu tür filmlerin kendince bir envanterini çıkartır. Belirli karakterleri kandırmak için kurulmuş görece daha küçük yapay dünyaları konu edinen *The Truman Show* (Truman Şov, Peter Weir, 1998) ve *36 Hours* (36 Saat, George Seaton, 1964) gibi filmlerde karakter kurmaca düzeneğinin farkına vardıldıktan sonra yaşanan dünyaya geçmek için mücadele verir. *The Matrix* (*Matrix*, The Wachowski Brothers, 1999) gibi daha makro bir kurmaca düzeneği gündeme getiren filmlerde ise kandırılan sadece belirli karakterler değil, neredeyse yaşayan herkestir. *Farewell My Lovely* (Elveda Sevgilim, Dick Richards, 1975) ve *Apocalypse Now* (Kıyamet, Francis Coppola, 1979) gibi örnekler ise farklı gerçeklik statülerinden ziyade iki farklı dünyanın varlığına gönderme yaparak bu gruba katılırlar. Bu filmlerin hepsinde de bir tür "dünyanın sonuna varmak" ve onu aşmak düşüncesi hakimdir. (Žižek, 2009: 19-23)

Bu tür örnekler, yaşananın dışındaki başka bir gerçekliği işaret etmelerine rağmen temel bir açmaz barındırırlar. Söz konusu başka diyarları ve dünyaları, kimi zaman simgesel ve alegorik göndermeler üzerinden, kimi zamansa doğrudan, bu dünyaya ait antropomorfik

5 Diğer taraftan bu görünür somutluk, hakikati orada değil de burada, yani gündelik gerçekliğin ve yaşamın içinde arayan sanatçılar için çok elverişli bir ortam sunar. "Sinemanın prensibinde, 'titiz bir şekilde dürüst' olan" bir sanatçının bulunduğu inanan Rancière şöyle der: "Yaşam hikayeleri bilmez. Amaçlara doğru yönlendirilmiş eylemleri de bilmez, ama bir küçük-hareketler sonsuzluğundan oluşan, sürekli ve uzun bir hareketi bilir. Yaşamın bu hakikati, işte nihayet kendisini ifade etmeye muktedir bir sanat bulmuştur" (Rancière, 2016: 8).

(insanbiçimci) imgelerle, verili gerçeklikle ve bilinen kültürel temsillerle tasvir etmeye çalışırlar. Neo (Keanu Reeves) diğer tarafa geçtiğinde, yani matriksin dışına çıktığında, bildiğimiz vücutlar ve tanıdığımız imgelerle karşılaşır. Ya da Truman, stüdyonun boyalı duvarından bir kapı aralayıp dışarı çıktığında ulaştığı yerin başka bir yanlısama olmadığını kimse garanti edemez. Önceleri belirli bir öteki (televizyon programı yapımcıları) tarafından inşa edilmiş bir yanlısamanın içerisindeyken şimdi daha muğlak bir büyük ötekinin dizayn ettiği dünyamıza geçmiştir. Ayrıca bu iki dünya her yönüyle birbirinin neredeyse aynısıdır. Ama öte diyarları temsil ederken halihazırda deneyimlenen yaşamı referans almak ne kadar tutarlıdır? Duyulur ve görülür somutlukta işleyen hareketli görüntüler, Artaud ya da Deleuze gibi düşünürlerin öne sürdüğü gibi, insani düşünüşü aşmak için yeterli midir? Eğer bildiğimiz, inandığımız ya da deneyimlediğimiz çevre bizi yanıltıyorsa, yanlısama üzerine değil de hakikat üzerine işleyen bir mavera daha farklı olmak zorunda değil midir?

Abartılı ifadelerle durumu kurtarmaya çalışan dinsel söylemlerin cennet ve cehennem tasvirlerinde ve fantastik edebiyatın öte diyar (Peter Pan'ın olmayan ülkesi veya Alice'in harikalar diyarı gibi) inşasında da baş gösteren bu 'dünyevi imgeyi aşamama' çaresizliği, sadece hakikatin ya da aşkının peşindekileri değil, başka bir gerçekliği tahayyül etmeye ve bunu yansıtmaya çalışan başka birçok sinemacıyı da çeşitli arayışlara sokmuştur. Burada, erken dönem gerçeküstücü ve fantastik sinemadan başlayıp (Luis Buñuel'in, Victor Sjöström'ün ya da biraz daha geç döneme denk gelen Jean Cocteau'nun bazı işleri gibi); Ingmar Bergman, Robert Bresson ve Michelangelo Antonioni'nin modernist minimalizminden geçen; Andrey Tarkovski'nin mistik dünyasında en olgun ürünlerini veren; günümüzde ise Aleksandr Sokurov'a ve hatta Christopher Nolan gibi ticari isimlere kadar uzanan genel bir hat çizilebilir. Bunlara, ana akım sinemanın, burjuvazinin ya da kapitalist düzenin temsil kodlarından kurtulmaya çalışan Jean-Luc Godard, Danièle Huillet ve Jean-Marie Straub gibi Brechtien üslubu benimseyen sanatçılar da eklenebilir. Bu sinemacıların hepsi de kendi sinema anlayışları ve dünya görüşleri doğrultusunda, bir şekilde, inandıkları hakikatleri perdede görünür hale getirmeye, başka bir gerçeklik inşa etmeye ya da bunları yapamıyorlarsa, en azından, var olanın güvenilmez doğasına dikkat çekmeye çalışmışlar ve bu amaç doğrultusunda farklı sinematik çözümlere başvurmuşlardır.

Burada akla gelen ilk çözüm, yaşanan çevreden elde edilen imgelerin bir takım sinematik araçlarla dönüştürülmesidir. Çünkü gerçekten var olmayan ya da gündelik algı eşliğimizi aşan ama imgelem tarafından tahayyül edilebilen bir dünyayı görünür hale getirmek, ister istemez görsel ya da işitsel bir manipülasyonu gerektirir. Bu manipülasyon, Bergman filmlerinde sıklıkla işittiğimiz atmosferik dış ses kullanımı gibi ufak dokunuşlardan; Nolan filmlerindeki gibi zaman-mekân kırılmasını, rüyaları ya da kara delikleri canlandırmaya çalışan abartılı görsel ya da dijital efektlere kadar birçok farklı şekilde karşımıza çıkabilir. Yaratıcı hayal gücünün en serbest örneklerinden olan *Yürüyen Şato* (Hauru No Ugoku Shiro, Hayao Miyazaki, 2004) gibi Stüdyo Ghibli animasyonları da özgün uzam tasarımlarıyla bizi başka diyarlara götürebilir. Özel lensleriyle kameranın görüşünü ve dolayısıyla görüntü uzamını çarpıtan Sokurov'un çabaları da bu konudaki önemli örneklerdendir. Ama bununla ilgili en belirgin ve kayda değer çabalar yine de Tarkovski'de gözlenir.

Yönetmen, mistik bir dünyanın kapılarını aralamaya çalıştığı eserlerinde farklı stilistik çözümlere başvurur. Bunlardan en sık ve doğrudan gözlenen istikrarsızlaştırılmış renk kartelasıdır. Bir Tarkovski filmi izlerken monokromatik sepyadan ya da siyah-beyazdan

renkliye dönen görüntülerle karşılaşmak gayet olasıdır.⁶ Yönetmen bu yöntemle sadece; *Andrey Rublev*'de (1966), *Zerkalo*'da (Ayna, 1975) veya *Nostalgia*'da (Nostaljiya; 1983) olduğu gibi, farklı zaman-mekanları değil, *Stalker*'de (İzsürücü, 1979) yaptığı gibi, farklı gerçeklik statülerine sahip dünyaları da birbirinden ayırır. Mistik ve gerçeküstücü gizemlerle örülü 'bölge', sadece renk kullanımıyla değil, dokulardaki ince işçilikle dikkat çeken sanat yönetimiyle, ortamdaki görsel titreşimlere duyarlı kamerasıyla ve hipnotik ses tasarımıyla da başka bir yere dönüşür.

Ama sanatçının görünür ve duyulur uygulamalarla yapabileceği dönüşümün yine de bir sınırı vardır. Sonuçta İzsürücü'deki 'Bölge' tasarlanırken kullanılan tüm materyaller ve daha da önemlisi buranın algılanışı halen oldukça dünyevidir. Rönesans'ın perspektif anlayışından camera obscura'ya, fotoğrafa ve oradan da sinemaya miras kalan Öklidyen uzaydan kurtulmak o kadar da kolay değildir. "Kuşkusuz, değişik odak uzaklıkları olan lensler, görüntünün perspektifini değiştirebilir. Ancak sinema tarihinde şu kadarı açıktır: temelde, model olarak alınan Rönesans'ın perspektif anlayışı olmuştur" (Baudry, 1997: 94). Dolayısıyla, gerçek bir aşkınlık deneyimi için kameranın gördüğü uzamın değil, bir fiil onun bakışının değiştirilmesi ve başka bir bakış sistemine geçilmesi gerekmektedir. Burada, yeryüzünde konumlanmış bir ölümlünün tekil bakışını ve buna dayalı perspektif yasalarını temel alan akademik resim gelenekleri yerine; minyatür, doğu ikonografisi, kübizm ya da ukiyo-e⁷ gibi bu yasaları kültürel, sanatsal ya da dini⁸ gerekçelerle ihlal eden başka resim geleneklerinin stilistik uygulamalarının denenmesi çözüm olabilir. Oysa Tarkovski, ikonografi benzeri perspektif dışı eğilimlerle, *Andrey Rublev*'de olduğu gibi, büyük oranda tematik düzlemde ilgilenmiş, görsel sistemini ise Caspar David Friedrich, Pieter Brueghel ve Andrew Newell Wyeth gibi batılı resamlara referansla kurmaya devam etmiştir.⁹ Çünkü tekil bir bakışın imitasyonu olarak inşa edilen film kamerasıyla anti-öklidyen bir uzam yaratmak neredeyse imkansızdır. *Andrey Rublev*'in girişinde olduğu gibi, kamerayı yukarıdan aşağıya çevirmek kısmi bir çözümdür ve belki de aldattıcıdır. Her yere sızan sonsuz görüş yerine yukarıdan bizi gözetleyen tekil bakış fikri, aşkın görüşü kendi bakış referanslarıyla açıklamaya çalışan ilkel inanç sistemlerinin en büyük yanılgısıdır. Zaten *Andrey Rublev*'de de bu, balonla yükselen bir insanın bakışı olarak sunulmuştur. Çünkü Tarkovski, ne kadar çaba harcanırsa harcanırsa verili temsil düzeninin ve güdümlü bakışın verilerine muhtaç kalınacağı farkındadır. Hem kayıt ve hem de gösterimde tekil bakışa bağımlı olan bir sistem içerisinde anti-perspektif denemeler yapmanın, verili sistemi aşma pratiklerinde pek de faydası olmayacaktır. Benzer nedenlerle, metaforik göndermelerin ya da stilistik çözümlerin ulaşılabileceği başkalık da sınırlıdır. O nedenle, gerçek bir aşkınlık ya da başkalık deneyimine ya da mevcut temsil sistemini aşan

6 "Belli niteliklere sahip bir rengi kaydetmek fizyolojik ve ruhbilimsel bir fenomendir ve genelde insan buna pek dikkat etmez" diyen yönetmenin renk kullanımıyla ilgili tavsiyesi şöyledir: "Belki de rengin aktif etkisini, monokron sahnelerle karıştırarak tarafsızlaştırmak ve böylece renkliliğin getirdiği etkiyi yumuşatarak azaltmak daha doğru bir yöntemdir" (Tarkovski, 2000: 160-161).

7 Ahşap baskı ile yapılan Japon resim sanatı.

8 Florenski, dinselikle perspektif arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar: "Perspektiften bağımsızlaşma ya da onun iktidarını -biraz sonra göreceğimiz gibi perspektifin böylesine bir iktidara sahip oluşu öznelciliğin ve illüzyonizmin ayırt edici özelliğidir- ilksel olarak reddetme tavrı, *dinsel bir nesnellik ve kişiler üstü bir metafizik* uğruna gerçekleşir. Aksi halde, dünyayı kavrayıştaki dinsel kararlılık ve bir halkın genel bilincine özgü kutsal metafizik *tek tek kişilerin farklı bakış açılarına* göre gerçekleşen salt bireysel gözlemlere ayırırsa, perspektife özgü parçalanmış, ahenksiz bilinçle karşı karşıya kalırız" (Florenski, 2011: 53-54).

9 Botz-Bornstein'in de değindiği gibi hem Friedrich'in ve hem de Takovski'nin uzamlarında, kendisini "bir dünya alegorisi gibi" dayatan rüyamsı bir yadırgatıcılık olduğu söylenebilir (Botz-Bornstein, 2011: 58). Gerçekten de her iki sanatçının manzara kurulumlarında da düşünsel bir öznellik gözlenmektedir. Ama bu durum, söz konusu sanatçıların eserlerinde tekil dünyevi bakışın ve perspektif kurallarının neredeyse akademik düzeyde işlemeye devam ettiği gerçeğini değiştirmez.

şeylerin temsiline ekranın görünür sınırları içerisinde ulaşmak mümkün görünmemektedir. Bu durumda geriye tek bir çözüm kalmaktadır: aşkınlığı ya da başkalığı ekranın görünür sınırlarının dışına alarak onu göstermeden ima etmek.

Nitekim *İzsürücü*'de, onca garipliğine rağmen bölgenin kendisinden çok daha gizemli olan ve içerisine girildiğinde zihnin (ya da ruhun) derinliklerindeki dileklerin yerine getirildiği 'oda' hiçbir zaman tam olarak gösterilmez. Bölgeye girildiği andan itibaren karakterler oda üzerine sohbet ederler ve buraya ulaşmaya çalışırlar. Bir ara içine düşebilecek kadar ona yaklaşırlar da. Ama ne var ki bizim deneyimlediğimiz anlatı zamanı boyunca odaya girilmez ve burası hiçbir zaman tam olarak görünür hale gelmez. Tarkovski, stilistik ve anlatsal uygulamaların temsil için yetersiz kaldığı noktada ekran dışı uzay-zamanın hissedilebilen ya da işaret edilebilen ama görünmeyen varlığına başvurmuştur. Çünkü onca esnek ve dönüştürülebilir özelliklerine rağmen görünürün ve duyulurun yine de bir sınırı vardır. Oysa gösterilmeden ima edilen, imgelem için çok daha esnek ve özgür bir ortam sunmaktadır.

Ama ekran dışı üzerinden bir 'öteki mekanına' ulaşmak için böyle bir doğrudanlık şart değildir. *İzsürücü*'de Tarkovski, dışarıdaki bir bilinmezi işaret etmek için ana akım sinemanın açık kompozisyon¹⁰ uzlaşımlarından ve çerçeve dışının devamlılık sistemindeki aldatici sürekliliğinden faydalanmıştır. Filmin kahramanlarının 'oda'nın bulunduğu yeri ima eden dış noktaya doğru bakmaları ve davranışlarıyla bunu onaylamaları, kullanım olarak, geleneksel anlatı sinemasındaki ekran dışı uzlaşımlarına çok benzer. Ama başka bir 'dışarı'nın peşindeki diğer yönetmenler, buna ulaşmak için, sadeleştirme, eksik gösterme ya da sıkıca kapatma gibi daha dolayımli ve daha standart dışı yolları tercih etmişlerdir. Bir kısmı Deleuze'ün 'virtüel bağ' olarak adlandırdığı kategoriye giren bu dolayımliamalar, muğlak yapılarından dolayı tartışmaya daha açıktırlar.

Virtüel Dışarı

Ekran dışı genellikle uzamsal olarak ele alınsa da aslında bir uzay-zamandır. Çünkü salt uzam tek başına dışarıda bırakılamaz. Zaman ve uzam görünürde nasıl birlikte işliyorsa, görünmeyende de bu şekilde işlemeye devam ederler. Kadrajın sınırları kullanılarak ya da eksiltme yapılarak dışarıya alınan bu uzay-zamanlar her türlü sinematik kurulum için zaten gerekli olan bir unsurdur. Hiçbir film öykü evrenine ait olan her şeyi olduğu gibi gösteremez. Bu nedenle dışarıya zorunlu olarak başvurmak zorundadır. Bu zorunlu dışarı, Noël Burch gibi biçim odaklı kuramcılar tarafından daha çok sinematik ve biçimsel olanaklarıyla ele alınmıştır. Burch (1981: 17), dördü çerçeve kenarlarının dışında, biri kameranın arkasında ve biri de önünde olmak üzere alan dışını altı farklı bölgeye ayırırken sadece kameranın bakış açısının fiziksel sınırlarını baz almış ve salt uzamsal bir yaklaşımla hareket etmiştir. Ekran dışını, sinema estetiğinin bir konusu olarak kabul eden çoğu çalışma da bu yolu takip etmiştir. Buranın, temsil dışı bir ima edişin mekânı olabileceği ihtimali ise daha az dikkat çekmiştir.

Bu ihtimalin farkına varanlardan birisi Gilles Deleuze'dür. Fransız filozof, sinematik imgeyi farklı bir sınıflandırmaya tabi tuttuğu çalışmasında, ekran dışının farklı özelliklerine de değinir ve Burch'ün biçimsel analizinin boş bıraktığı bir alanı doldurmaya çalışır. Buna göre,

10 Eğer mevcut kadraj, enformasyon açısından eksikse ve tamamlanmak için çerçeve dışındaki bilgiye ihtiyaç duyuluyorsa bu açık bir yapıdır. Devamlılık kurgusunu kullanan geleneksel sinema, merak ve beklenti gibi izleme motivasyonu için gerekli olan duyguları beslediği için açık kompozisyonlara sık sık başvurur. Örneğin seyirci, çerçeve dışında gördüğü şeyden dolayı şaşırın ya da korkan bir karakterle karşılaşmışsa, onun baktığı şeyi görmek için arzu duyacaktır.

açık biçimlerin etkileşim halinde olduğu belirgin ve bilinen ekran dışından başka bir de kapalı biçimleri gerçek bir bütüne bağlayan daha üstü örtük ama daha özel bir dışarıya daha vardır. Deleuze, anlatsal ya da dramaturjik işlevlerle yüklü standart dışarıya ile “[P]ragmatik’ olarak gerekçelendirilmeyen dekadrajlar”ı (Deleuze, 2014: 32), Bergson metafiziğinden esinlendiği “ip” metaforunun da yardımıyla şu şekilde birbirinden ayırır:

Bir durumda, çerçeve-dışı başka bir yerde, yanda ya da etrafta varolanı ifade eder; diğer durumda, çerçeve-dışı artık varolduğunu bile söyleyemeyeceğimiz, daha çok ‘ısrar eden’ ya da ‘varkalmayı sürdüren’ daha rahatsız edici bir mevcudiyeti, homojen mekanın ve zamanın dışındaki daha radikal bir Başka Yeri ima eder. Hiç kuşkusuz çerçeve-dışının bu iki yönü sürekli birbirine karışmaktadır. Ama eğer çerçevelenmiş bir imgeyi kapalı bir sistem olarak ele alırsak, ‘ip’in doğasına bağlı olarak, bu iki yönden birinin öbürüne üstün geldiğini söyleyebiliriz. Görünen kümeyi öteki görünmeyen kümelere bağlayan ip ne denli kalın olursa, çerçeve-dışı, mekana mekan eklemek olan birinci işlevini o denli iyi yerine getirecektir. Ama ip çok ince olduğunda, çerçevenin kapanımını güçlendirmekle ya da dışarıyla olan bağı koparmakla yetinmeyecektir. Görece kapalı sistemin bütünüyle yalıtılmasını sağlamayacaktır kesinlikle, bunu yapması imkansız olacaktır. Ama ip ne denli ince olursa, süre sistemde o denli örümcek gibi aşağıya inecek ve çerçeveldışı da hiçbir zaman bütünüyle kapalı olmayan sisteme, mekansallığın ötesini ve tinsel olanı dahil etmek olan diğer işlevini o denli iyi yerine getirecektir. (Deleuze, 2014: 32-33)

Burada farklı bir dışarı düşüncesinin varlığına duyulan inanç çok belirgindir. Muğlak yapısından dolayı kamera hareketiyle ya da kurguyla içerisi olamayacak olan bu garip dışarı, çerçeve içindeki işaret edicilerin eksikliğinden dolayı bir yönüyle çok zayıf olsa da, başka bir taraftan aslında oldukça güçlüdür. Ardışık montaja ve neden-sonuç odaklı yatay akışa dayanan geleneksel devamlılık sistemi, yarım bıraktığı açık kompozisyonlarla belirgin bir dışarı algısı yaratmaktadır. Oysa kendi kendine yetebilen kapalı kompozisyonun mimarı olan bazı sinemacılar, kadrajın görünen dışarıyla ilişkisini zayıflatırken görünmeyen başka bir dışarının kapısını aralamaktadırlar. Deleuze, “diğer kümelerle kurulan aktüel hale getirilebilir bağ” yerine “bütünle kurulan virtüel bağ” üzerinde daha fazla duran bu sinemacılara örnek olarak Dreyer’i, Antonioni’yi ve beklenmedik bir şekilde Hitchcock’u örnek olarak gösterir (2014: 33).

Deleuze’ün andığı isimlerin üçünün de bambaşka sinema geleneklerinin temsilcileri olması dikkat çekicidir. Eğer virtüelin peşine sadece ilahi ya da aşkın sinema temsilcilerinin düştüğü kabul edilseydi buradaki tek makul örnek *Jeanne d’Arc’ın Tutkusu* (La passion de Jeanne d’Arc, 1928) ve *Söz* (Ordet, 1955) gibi inanç ve iman odaklı filmleriyle bilinen Carl Theodor Dreyer olacaktır. Ama daha önce de değinildiği gibi, mevcut temsil sistemini aşmak sadece aşkın imgenin peşindeki sinemacıların arzusu değildir. Antonioni, Bergman ve Kubrick gibi insanı, evreni ya da varoluşu anlamaya çalışan tüm sinema düşünürleri görüneni bir şekilde aşmaya çalışmışlar ve Deleuze’ün bahsettiği o virtüel dışarının kapısını yoklamışlardır. Örneğin Antonioni, bazen içi içe çerçevelerle sıkıca kapattığı ve bazen de sadeleştirdiği kompozisyonlarında aktüel dışarıyla olan bağı çoğu zaman keser ve kadrajlarını soyut bir öteki mekanına bağlar. Bunu yaparken bir taraftan da seyirciyi, dışarıda kalan üzerine farklı bir yoldan düşünmeye davet eder. Farklıdır çünkü bu, açık yapıların neden olduğu ‘acaba orada ne var?’ tarzı alışıldık meraklandırmaların ötesinde; ‘orada ne olduğunu gerçekten biliyor muyum?’ ya da ‘orada ne olması gerekiyor?’ tarzı daha epistemik sorularla şekillenen gerçek bir felsefi edimdir. Yönetmen, gösterdikleri ve göstermedikleri üzerinden

varlık, boşluk, bakış, bilgi ve hiçlik mefhumları üzerine düşünür ve düşündürür. Örneğin *Blowup* (Cinayeti Gördüm, 1966), görünenin izafiliğini, bizim yönlendirilmiş bakışımızın kaçırdığı ama kameranın 'objektifi'nin yakaladığı bir cinayet olayı üzerinden tartışmaya açar. Fotoğraf sanatçısı Thomas'ın (David Hemmings) ile özdeşleşen provoke edilmiş bakışımız öndeki cinsellik yüklü eyleme odaklanırken tüm ideolojik ve duygusal manipülasyonlardan arınmış olan mekanik göz, bu 'kirlenmiş' bakışın dışında kalan gerçek suçu yakalar. Böylece, senaryoya kaynaklık eden öyküde "[H]er bakıştan yalancılık sızdığını, çünkü her bakışın bizi, en ufak bir güvencemiz olmaksızın kendimizden dışarı ittiğini de biliyorum" (Cortázar, 2009: 44) sözleriyle dile getirilen öznel tespit, filmin olay örgüsünde somutlaştırılır. Bu somutlaştırma işleminin ilk ayağı, bizim görüşümüzün dışında kalan bir gerçeği kullandığı için ekran dışının muğlaklığından kısmen faydalanmıştır.

L'Eclisse'teki (*Batan Güneş*, Michelangelo Antonioni, 1962) bir sahne ise, görüşümüzün ulaşamadığı (ya da ulaştırılmadığı) yerdeki gerçeklik fikrini doğrudan alan dışı vurgusuyla ele alır. Egzotik Afrika eşyalarıyla ve fotoğraflarıyla dolu olan üst-orta sınıf bir İtalyan evinde, yine aynı sınıfın temsilcisi olan bir grup İtalyan kadın Afrika üzerine sohbet etmektedirler. Evin misafirlerinden Vittoria (Monica Vitti), ev sahibi olan diğer kadının bahsettiği bir yeri fotoğraflardan birinde bulmaya çalışırken parmağıyla çerçevenin dışına kadar çıkar. Çünkü bahsedilen yer tanıtım amaçlı o turistik fotoğrafın dışında kalmıştır. Afrika'nın gerçeği ya da temsil edilmeyeni, egzotik fotoğrafların göstermediği yerdedir. Bu gerçek, *Yolcu*'da da (Professione: reporter, 1975) vurgulandığı gibi, belgesel kameralarının bile dışındadır. Çünkü, ister haber ya da belgesel amaçlı ve isterse de egzotik olsun, kendisi dışındaki bir yere bakmaya çalışan modern batılı göz ister istemez kendi çarpıtılmış bakışını da yanında götürmektedir ve bu bakıştan kurtulmanın tek yolu, onun kadrajının dışında kalan bir gerçekliği tahayyül etmektir. Belki de bu nedenle Antonioni, görsel kompozisyonlarını boşluklarla doldurarak en önemli şeyleri dışarıda bırakır. Öyle ki, çoğu önemli filmde, ana karakterlerini bile tamamen dışarının bilinmezliğine ataktan çekinmez. *L'Avventura*'nın (Macera, 1960) Anna'sı (Lea Massari) filmin başlarında, *Batan Güneş*'in Vittoria'sı ve *Yolcu*'nun Locke'u (Jack Nicholson) ise finale yakın bir yerlerde çerçevenin dışına çıkarlar ve bir daha da geri dönmezler. Onların yitikliği ve kayıplığı, modern bireyin boşluklarla yüklü hâletiruhiyesinin basit bir alegorisi olmaktan ziyade, içinde bulunulan genel hiçlik duygusunun temsil edilemezliğinin ekran dışı bir çözümü gibidir. Çünkü bireylerin duygu durumlarını yansıtmak için kullanılacak ve Antonioni'nin de başka sahnelerde zaten kullandığı daha anlaşılabilir, somut ya da konvansiyonel yöntemler varken bu karakterler, alışılmadık şekilde, tamamen ekran dışının gizemli boşluğuna bırakılmışlardır. Onun sinemasını alan dışı ile bir tutan aşağıdaki Bonitzer tespiti, neden böyle bir yol seçildiğini açıklar gibidir:

Antonioni, alan-dışı demektir. L'Avventura'dan beri yüz, off-uzay tarafından emiliyormuş gibi yok olur; Antonioni'nin büyük arayışı, boş planı, meskûn olmayan planı bulmak içindir. L'Eclisse'nin sonunda, çiftin kat ettiği bütün planlar yeniden görülür ve "boşluk tarafından" tashih edilir, tıpkı filmin adının (eclisse) gösterdiği gibi: Söz konusu olan, bir yüz "tutulması"dır. Artık bir kişi bile kalmamıştır, "persona" bile kalmamıştır. Son bobin bir hiçin bobinidir. Antonioni çölü arar: Kızıl Çöl, Zabriskie Point, Profession: Reporter. Bu son filmin öyküsü, Hitchcock filmlerinde olduğu gibi bir kimlik değiş tokuşuyla başlar (film kişisi kimliğini bir ölününkiyle değiştirir), boş alanda anlamsız güzergâhların birbirine dolanmasından oluşan bir öne travelling'le, figüratif olmayan bir uzamın sınırlarında biter (film kişisi alan-dışı'nda ölür; ama ölen, yüzü olmayan biridir). Antonioni sinemasının amacı yüzün yok olmasıyla, film kişilerinin

silinmesiyle biten bir macera aracılığıyla figüratif olmayana ulaşmaktır. (Bonitzer, 2006: 67)

Bonitzer'in kullandığı anlamıyla "figüratif olmayana" ya da Deluze'ün ifadesiye virtüele ulaşmak, kadraj dışının temsil ötesi kullanımının yerinde örneklerine zemin hazırlamaktadır. Ama görsel temsil edilemezliğin tek muhatabı bu tür figür dışı soyutluklar ya da felsefi bilinmezler değildir. Hatta bazen, herkesçe bilinen bir olayın fazlaca gerçek, somut ve dünyevi olması bile onun temsilini zorlaştırabilmektedir. Gerçeğin aşılmasından ziyade tam da yaşanan dünyaya ait olan bazı acılar, tutkular ya da suçlar temsil edilemeyecek kadar gerçeklerdir. Örneğin savaşlarda ya da kazalarda yaşanan vahşet bir şiddet pornografisine¹¹ dönüşmeden filmlerde nasıl görselleştirilebilir? Ya da var olan sinematik temsil stratejilerinden hangisi, farklı fiziksel acıları tam anlamıyla duyumsatabilir? Bu ve benzeri soruların cevapları kısaca 'hayır' olduğu için, *Saving Private Ryan (Er Ryan'ı Kurtarmak, Steven Spielberg, 1998)* benzeri savaş filmlerinde de görüldüğü gibi, grafik şiddeti belgeselci bir gerçekliğe yaklaştıran başarılı işler bile ani şok etkisi yaratmanın ötesine geçememiştir. Bu tür denemeler, ne kadar başarılı canlandırmış olurlarsa olsunlar, yaşananları tamamen gerçek görüntülerle vermeye çalışan ya da bunu yapamayacaksa olanları hiç göstermeden ima etmeyi deneyen ve bu konuda seyircinin kolektif hafızasına güvenen daha bilinçli filmler kadar kalıcı iz bırakamamışlardır. Örneğin soykırımın ve ona tanıklık eden boş kampın belge görüntülerine eşlik eden çarpıcı bir metnin "insanı darmadağın ederek Auschwitz'i anlattığı" (Burnett, 2007: 49) *Nuit et brouillard (Gece ve Sis, Alain Resnais, 1956)* belgeseli ya da kampları göstermek yerine oraya dolu gidip boş gelen trenlerin sabit görüntüsünü vermekle yetinen *Amen (Amin, Costa-Gavras, 2002)* filmi böyle bir bilince sahiptir. Bu, hazmedilmesi zor bazı gerçeklerin yeniden yaratılması noktasında üretilmiş imgelerin ya da kurmaca olayların yetersiz kaldığının farkında olan bir bilinçtir. İmgenin ve sözün bittiği yerde onların ötesine ulaşmaya çalışan bu bilinç aynı zamanda, kolektif ya da bireysel bilinç dışı üzerine de alan dışı üzerinden düşünmeye zemin hazırlamaktadır.

Temsil Edilemeyen Olarak Arzu Nesnesi ve Büyük Öteki

Felsefi ve ontolojik olanların dışında zihinsel süreçlerin, özne oluşumunun ve ideolojik yapılanmaların karmaşıklığından kaynaklanan başka 'gösterilemeyenler' de vardır. Adı konulamayan arzu nesnelere ya da öznelere davranışlarını şekillendiren kural koyucu büyük ötekiler, bu dünyaya ait olmalarına rağmen büyük oranda bilincin, zihnin ya da toplumsalın karanlık dehlizleriyle ilgili olduğu için kolay kolay perdeye taşınamazlar. Bu tür girişimler, David Lynch filmlerinde olduğu gibi, alışılmadık bir sinema deneyimi sunmalarına rağmen yine de tam olarak başarıya ulaşamaz. Çünkü arzu nesnelere, bilinçaltı endişeler ya da büyük ötekiler yapıları gereği zaten temsil edilemez alanındadırlar. Luis Buñuel filmlerinde sürekli perdenin ve olay örgüsünün dışına ötelenmeye çalışılan mutlak tatminlerin ya da Kafka esinli yapıtlardaki görünmeyen erk sahiplerinin arkasındaki temel motivasyon genellikle budur. Çünkü bunlar gösterildiğinde ya da gerçekleştiğinde zaten arzu nesnesi ya da büyük öteki olmaktan çıkacaklardır. Her şeyi göstermeye çalışan ve beden istismarına dayanan bazı korku türlerinin (gore, slasher, body horror vb.) ya da pornografik yapımların rahatsız ediciliği de zaten buradan gelmektedir. McGowan, Lacancı psikanalizdeki object petit a kavramlaştırmasından da destek alarak, bununla ilgili şöyle der:

¹¹ "İşkence ve eziyet görmüş, sakatlanmış bedenlerle ilgili çoğu görüntü shevi bir ilgi uyandırmaktadır. ... Çekici bir beden zedelenmesini, parçalanmasını ya da bozulmasını sergileyen bütün görüntüler -belli bir derecede kadar- pornografiktir" (Sontag, 2004: 95-96).

Eğer bir film aşırılığı dolaysız bir şekilde yakalamayı deniyorsa, onu elinden tamamen kaçırmaktadır. Pornografi örneği bu ikilemi gösterir, her ne kadar pornografi ve gerçek arasındaki bağlantı çok sayıda eleştirmen tarafından kurulmuş olsa da bu ikilem pornografinin sinemada gerçeğin zirve noktası olmadığını açığa çıkarır. Linda Williams'ın mükemmel bir şekilde ifade ettiği gibi, pornografi aşırılığın, özellikle de bedensel aşırılığın sinemasal biçimidir. Velakin, porno film, objet petit a'yı doğrudan göstermeyi denediği için bu nesneye görünürlük kazandıramaz. Pornonun dolaylılığı -nesneye doğrudan yaklaşımı- nesnenin erişilemeyen boyutunu, nesnede nesneden daha fazla olanı, onun çekiciliğinin kaynağını gizler. Bu anlamda porno, yeteri kadar aşırı değildir: Her şeyi göstermeyi denediğinden dolayı, onu hiçbir zaman eksiksiz biçimde gösteremez. (McGowan, 2012: 68)

Bu bakışla değerlendirdiğinde, cinsellikle ilgili bazı temel gerçekleri (genital organlar, belirgin birleşmeler vb.) aleni olarak göstermek yerine sadece ima eden tüm filmlerin aslında temsil edilemeyen bir şeyi, yani Lacancı object petit a'yı ekran dışına ötelediği söylenebilir. Toplumsal tabular gereği çoğu film bunu bilinçsizce yapıyor olsa da farkında olmadan aslında nesnede içkin olan ama ortaya çıkarılamayan arzuyu, görünmeyen uzay-zamanda temsil etmektedir. Ama kendisini genel geçer ahlak normlarıyla sınırlandırmayan, aksine bu toplumsal normların tutarsızlığını ve çelişkilerini sürekli eleştiri konusu haline getiren Luis Buñuel, filmlerinde arzu nesnelere gösterimini ya da nihai arzu eylemlerinin gerçekleşmesini bilinçli olarak erteler. Zaten bu tür bir ertelemeyi iyiden iyiye oyuna çevirdiği ve temel dramatik çatışmasını tamamen bu ertelemenin üzerine kurduğu filmine *Cet Obscur Objet Du Désir (Arzunun O Belirsiz Nesnesi, 1977)* ismini vermiş olması, objet petit a'nın muğlaklığı konusundaki bir bilinçliliğin en iyi göstergesidir. Film, peşine düştüğü genç ve güzel Conchita'nın (Carole Bouquet ve Ángela Molina) oyuncağı haline getirilen orta yaşlı Mathieu'nun (Fernando Rey) hikayesi üzerinden, sürekli elde edilmek istenen ama cazibesini elde edilememesine borçlu olan arzu nesnelere imkansızlığını tekrar hatırlatır. Böylece film, pürüten normlarla hareket eden ana akım sinemanın çerçeve dışı ya da eksiltme gibi sinematik ve anlatsal araçlarla gerçekleştirdiği 'göstermeme' ve nihayete erdirmeme eylemindeki gizil arzu bağlantılarını öyküsünün temel meselesi haline getirir.

İlhamını, özne oluşum sürecinin Lacancı yorumundan alan başka bir psişik ögenin, yani 'büyük öteki'nin çerçeve dışı temsili ise object petit a'ya göre daha bilinçli bir şekilde yapılmaktadır. Kural koyucu ya da yönetici erki temsil edenlerin alan dışında bırakılması herhangi bir sansür mekanizmasının dışında, tamamen planlı olarak gerçekleşmektedir. *Das Schloß (Şato, Michael Haneke, 1997)* ve *Le procès (Dava, Orson Welles, 1962)* gibi Kafka uyarlamalarında veya *Rashômon (Raşomon, Akira Kurosawa, 1950)* ve *12 Angry Men (12 Kızgın Adam, Sidney Lumet, 1957)* gibi yargılama odaklı yapımlarda sorgulayıcı, karar verici ya da yönetici otoritelerin tam olarak gösterilmemesi bilinçli bir seçimdir. Gerçek muktedirin kendisi görülmez ve gösterilmez. Alegorik ya da metonomik temsil stratejileri ile belirli bir kişinin bedeninde somutlaştırılabilecek kurumların ve olguların bu şekilde ekran dışında tutulması, yaşamın her alanına ve özneleşme sürecinin her dönemine sızan modern iktidar mekanizmalarının ele avuca gelmezliğini daha etkili yansıtmaktadır. Burada da yine, göstermeye dayalı klasik temsil mekanizmasının yetersiz kaldığı bir alan, ekran dışının çok yönlü ve yoruma açık görünmezliğinde çözüme kavuşturulmuştur.

Sonuç

Yukarıdaki farklı uygulamaların ve örneklerin de gösterdiği gibi, bazı olguların ya da düşüncelerin, bilinen ve somut sinematik araçlarla sunulamamasının birden çok nedeni vardır. Sadece ontolojik değil, kimi psikanalitik ve ideolojik gerekçeler de sinemanın görünür temsil sistemini zorlamaktadır. Adı ister aşkın, ister object petit a ya da büyük öteki olsun, bazı şeylerin görselleştirilmesi, metaforik gönderenlerle bile mümkün olmayabilmektedir. Ama sinema bu konuda da çaresiz değildir. Gerektiğinde, bilinen görsel-işitsel ifade sistemlerinin hepsinden de faydalanabilen bu çok yönlü ve çok dilli aracın gösterilemeyecek olan için de bir enstrümanı vardır. Sınırlandırılmış bakışın bir dayatmasıymış gibi duran ama aslında sinematik sunuma çok şey katan bu araç, yani çerçeve dışındaki uzay-zaman, kendisi görülme de varlığı kabul edilen deneyim ötesi yapısından dolayı görülür ve duyulur temsilin zorlandığı her durumda devreye girebilmektedir. Böylece, gösterilmesi mümkün olmayan unsurlar bu görünmeyen bölümde kendine yer bulabilmektedir.

Tabi burada kastedilen, anlatı sinemasının kurduğu öykü evreninin görünmeyen bölümleri değildir. Çünkü diegetik olarak mimlenmiş olan tüm gösterilmeyenler, sunulan öykünün kendi evrenine ait sıradan imgelerdir. Bu diegetik mimleme, soyut duygu ve düşünceleri de içermektedir ve bunlar da temsil edilemez dışındadır. Çünkü ne kadar soyut olurlarsa olsunlar; korku, kötülük, iyilik, özgürlük, akıl, sevgi vb. kavramların kolektif düşünüşte bir karşılığı vardır ve bu nedenle saptanmış ya da özgün gösterenlerle temsil edilebilirler. Bir karakterin başka birine yaklaşması sevginin ya da şefkatin, mavi renk özgürlüğün, titrete bir öznel çekim ise korkunun ya da paniğin belirtisel veya ikonik gösterenleri olarak iş görebilirler. Oysa buradaki tartışma, bilinen anlamdaki soyutu da aşan, bir yönüyle Kant'ın imajsız düşüncelerine¹² yaklaşan ve gerçekten de görünürle temsil edilemeyen düşünce ya da olgular üzerinden yapılmış ve alan dışının bu konudaki benzersiz işlevselliği vurgulanmıştır. Bu bağlamda, öncelikle, sinematik operasyonlarla ne kadar dönüştürülürse dönüştürülsün perdedeki görünür imgenin somutluğuna dikkat çekilmiş; bu somutluk içerisinden soyuta, aşkına ya da gösterilemeye ulaşmaya çalışan yönetmen düşünürlerin kendilerince ürettiği çarelerden örnekler verilmiştir.

Gerçekten de, burada hepsi tek tek detaylandırılmış olmasa da, hipnotize edici atmosferler, izleyeni düşünmeye davet eden uzun ve dingin planlar, metaforlar, alegoriler, yalınlaştırmalar ve kuşatıcı sesle ilgili denemeler Bresson, Bergman, Antonioni, Tarkovski, Kiyarüstemi ya da Tarr gibi sanatçıların yapıtlarında dikkat çeken verili temsili aşma girişimleridir.¹³ Diğer taraftan, bunların da yetersiz kaldığı noktalar vardır ve çerçevenin içerisini olabildiğince yalınlaştırarak anlatıyı onun dışındaki ve ötesindeki dünyada kurmak akla gelen en makul çözüm gibi durmaktadır. Zaten söz konusu sanatçıların çoğu kendi üsluplarıncı bu yola da başvurmuşlardır. Bresson'un eksiltilmiş kurgusu ve bütünden koparılmış gibi duran beden parçaları; Antonioni'nin yarım ve yalın geometrik kadrıjları,

12 Bu vesileyle, Kant'ın felsefesinden esinle Baker tarafından sorulan şu soru tekrar hatırlanabilir: "Kant'ın 'imajsız' transandantal hayalgücünden (bu tuhaf bir durum olmayı hâlâ koruyor) 'transandantal imaj' fikrine nasıl geçilebilir?". Onun kendi sorusuna verdiği kendi cevabı tam da bizim yukarıdaki tartışmada ulaşmak istediğimiz sonucu doğrular niteliktedir: "Ancak 'gösterilmeyen' imaj bunu yapabilir" (Baker, 2011: 96). Ama Baker bu gösterilmeyen imajı, bizden farklı olarak başka yerde (Vertov'un "aralıklar teorisi") arar.

13 Tarkovski ve Kiyarüstemi, görünürün yetersizliğini daha net bir şekilde kabul ederler ve bunu sadece filmleriyle değil, sözleriyle de tasdik ederler. Tarkovski metinlerinde sık sık görünürün ötesinden bahsederken Kiyarüstemi de derslerinde "[G]östermeyerek gösteren bir tür sinema oluşturmak istiyorum" (2013: 27) der.

Bergman ve Kiyarüstemi'nin alan dışı sesleri; Tarkovski ve Tarr'ın meditatif işlevlerle yüklü uzun ve dingin planları hep bir dışarıyı düşünmeye teşvik eder gibidirler. Ama bu dışarı, klasik anlatılı filmlerden farklı olarak, diyetetik evrenin görünmeyen kısımlarına değil, var olan imge sisteminin temsil kapasitesinin üstündeki ya da dışındaki düşüncelere ev sahipliği yapmaktadır. Bu ise, sinematik temsilin ve düşünüşün zayıflığını değil, aksine, geleneksel yollarla temsil edilemeyenler de dahil olmak üzere her türlü entelektüel edim için filmlerin kullanılabileceğinin bir göstergesidir. Bu, aynı zamanda, zamana ve mekâna gömülü olan bir sanatın, alan dışı üzerinden, zamanı ve mekânı aşan hakikatlere de kapı aralayabileceğinin bir kanıtı olarak sunulabilir.

Kaynakça

- Žižek, S. (2009). *Matrix ya da Sapkınlığın İki Yüzü*. (B. Turan, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.
- Archer, W. (1918). *Play-Making: A Manuel of Craftsmanship*. Boston: Small, Maynard and Company.
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. (E. Berensel, Dü.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baudry, J.-L. (1997, Yaz). *Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri*. (Ç. A. Daldal, Dü.) *Yeni İnsan Yeni Sinema*(2), 92-98.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (İ. Yaşar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Botz-Bornstein, T. (2011). *Filmler ve Ruşyalar: Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis.
- Burch, N. (1981). *Theory of Film Practice*. (H. R. Lane, Çev.) New Jersey: Princeton University Press.
- Burnett, R. (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (G. Pular, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Cortázar, J. (2009). *Cinayeti Gördüm*. (N. Yeğınobalı, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Florenski, P. (2011). *Tersten Perspektif*. (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis.
- Gölpınarlı, A. (2000). *Mesnevi ve Şerhi* (Cilt 2). Ankara: Kültür Bakanlığı yayınları.
- Gunning, T. (2013, Güz). *Atraksiyon(lar) Sineması: Erken Dönem Sinema, Seyircisi ve Avangart*. (Ç. Ö. Yaren, Dü.) *Sinecine*(4(2)), 145-153.
- Kiyarüstemi, A. (2013). *Abbas Kiyarüstemi ile Jean-Luc Nancy Arasında Söyleşi. Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyarütemi*. (J.-L. Nancy, Röportaj Yapan, & T. Ertuğrul, Çevirmen) İstanbul: Küre Yayınları.
- McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı*. (Z. Ö. Barkot, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Newman, S. (2006). Bakunin'den Lacan'a Anti-Otoriteryanizm ve İktidarın Altu□st Oluşu. (K. Kızıltuğ, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Oskay, Ü. (1980). Popüler Kültür Açısından "İdeoloji" Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, XXXV/ 1-4, 197-253.

Rancière, J. (2016). Sinematografik Masal. (T. Ertuğrul, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.

Schrader, P. (2008). Kutsalın Görüntüsü: Ozu, Bresson ve Dreyer Sinemasına Bir Bakış. (Z. Hepkon, & O. Şakı Aydın, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.

Sontag, S. (2004). Başkalarının Acısına Bakmak. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora.

Tarkovski, A. (2000). Mühürlenmiş Zaman. (F. Ant, Çev.) İstanbul: Afa Yayıncılık.

Thilly, F. (2000). Felsefenin Öyküsü: Yunan ve Ortaçağ Felsefesi. (İ. Şener, Çev.) İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Timuçin, A. (2004). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Bulut Yayınları.

Yeşilçam Sineması'nda Şiirsellik Arayışı

Dilara Balcı Gürpınar*

Öykü Yenen**

Özet

Sessiz dönem Avrupa sinemasında, edebiyattaki düzyazı ve şiir türleri arasındaki ayrıma benzer bir ayrım olduğu fikri ilk kez gündeme gelmiş, "şiirsel film" kavramı ortaya atılmış; çok sayıda film çekilse de kavram üzerine tanım birliği kurulamamıştır. Bu makalede "Yeşilçam sinemasında şiirsel üslubun izlerine rastlamak mümkün mü?" sorusundan yola çıkılarak, geçmişten günümüze sinema ve şiir etkileşimini konu alan çalışmalar sıralanmış, önemli yönetmen ve kuramcıların şiirsel film üzerine son derece öznel olan görüşlerinden yararlanılarak kavramsal çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır. Sinema yazarlarının ve akademisyenlerin şiirsel üsluplarına değindikleri Yeşilçam filmleri örneklendirilmiş; 1960'ların ilk yarısında arka arkaya çekilen bu filmlerin bazı ortak özellikleri olduğu görülmüş; Yeşilçam'da şiirsel film üslubu kurma çabası önündeki engeller tartışılmıştır. Sevmek Seni (Cengiz Tuncer, 1965) filmi analiz edilmiş; şiirsel film üzerine çalışmalarla büyük ölçüde örtüştüğü ve erken tarihli nadir bir "şiirsel Yeşilçam filmi" örneği olduğu ileri sürülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Şiirsel Film, Şiirsellik, Yeşilçam Sineması

ORCID ID : 0000-0001-7106-2805 & 000-0002-8715-0831
E-mail : dilara.balci@yasar.edu.tr; oyku.yenen@yasar.edu.tr
DOI: 10.31122/sinefilozofi.496755

Geliş Tarihi - *Recieved*: 16.12.2018
Kabul Tarihi - *Accepted*: 02.02.2019

Pursuit Of Poeticalness In Yeşilçam Cinema

Dilara Balcı Gürpınar*

Öykü Yenen**

Abstract

The idea that there is a similar distinction between the types of prose and poetry has come up in the silent period European cinema for the first time and the concept of poetic film was put forward. Although a large number of films were shot, the definition unity could not be established. In this article based on the question "Is it possible to come across with the traces of poetic style in Yeşilçam cinema?" firstly, from the past to the present, works on cinema and poetry have been given and then it has been tried to form a framework for poetic cinema through the very subjective thoughts of important directors and theorists. Yeşilçam films, poetic styles mentioned by writers and academics, have been exemplified and the films taken in the first half of the 1960s, have been discovered to have some common features. Then, the obstacles attempting to establish a poetic film style in Yeşilçam have been discussed. The movie SevmeK Seni (Cengiz Tuncer, 1965) has been analyzed and determined that it is largely overlapping with studies on poetic film and it is the rare example of 'poetic Yeşilçam film'.

Keywords: Poetic film, Poeticalness, Yesilcam cinema

ORCID ID : 0000-0001-7106-2805 & 000-0002-8715-0831
E-mail : dilara.balci@yasar.edu.tr; oyku.yenen@yasar.edu.tr
DOI: 10.31122/sinefilozofi.496755

Recieved - *Geliş Tarihi:* 16.12.2018
Accepted - *Kabul Tarihi:* 02.02.2019

Giriş

Sinema, başlangıcından bu yana edebiyatla etkileşim içinde olmuş; görüntülerle hikâye anlatma sanatı olması bakımından, kurguya dayalı yazınsal türlerle ilişkilendirilmiştir. “Şiirsel film” kavramı, 1920’li yılların Avrupa sinemasında, edebiyatın düzyazı ve şiir türleri arasındaki ayrıma benzer bir ayırımın sinemada da kurulabileceği düşüncesiyle gündeme gelmiş; akademisyenler ve sinemacılar tarafından kuramsallaştırılmaya çalışılmıştır. İlgili literatür incelendiğinde, kavrama ilişkin görüşlerin öznel bakış açılarıyla ortaya konduğu dikkati çeker. Bu durum, –aralarında ortak noktalar olsa da- şiirsel film kavramına ilişkin çalışmalarda teorik bir uyumsuzluk olduğunu göstermektedir.

Ticari sinemaya muhalif şiirsel film, klasik anlatı sineması kadar yaygın olmasa da, sinemanın sanat olarak değerlendirilmeye başlamasında etkili olmuş ve sessiz dönemden bu yana alternatif bir seyir pratiği ortaya koymuştur. Türkiye’de, sinemanın yalnızca ticari amaç güden bir eğlence endüstrisi şeklinde düşünülmesi, bu alternatif türün ya da üslubun Yeşilçam’da uzun yıllar etkili olmamasının başlıca nedeni olarak düşünülebilir. “Yeşilçam sinemasında şiirsel üslubun izlerine rastlamak mümkün mü?” sorusu, bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu soruya yanıt bulmak adına çalışmanın ilk bölümünde, geçmişten günümüze sinemada şiirselliğe ya da şiirsel filme ilişkin görüşlerin ortak özellikleri ve farklılıkları üzerinden kavramsal bir çerçeve oluşturulmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Yeşilçam sinemasında şiirsel bir film dili kurulması önündeki engeller yorumlanacaktır. Ticari baskılar, Yeşilçam döneminde popüler sinemanın dışında yapımlara imza atmak arzusundaki yönetmenlere şans vermese de, sinema yazarları ve akademisyenlerin çalışmaları değerlendirildiğinde ve çekilen filmler tarandığında, özellikle 1960’lı yılların ortalarında az sayıda yönetmenin şiirsel film dili arayışına girdikleri dikkati çekmektedir. Buna uygun olarak bölümün devamında, şiirselliğin izlerini taşıyan film örnekleri sıralanacak; bütünüyle şiirsel film olarak tanımlanamayacak bu filmlerde kavramsal çerçevede yer alan görüşlerle örtüşen bazı unsurlar olduğu üzerinde durulacaktır.

Çalışmanın son bölümünde Yeşilçam sinemasında ender olarak karşılaşılan şiirsel bir film örneği, Cengiz Tuncer’in ilk ve son filmi 1965 tarihli Sevmek Seni’ye odaklanılacaktır. Sevmek Seni filminin -bir “ilk filmin” tüm amatörliğüne karşın- Avrupa sanat sinemasının şiirsel örnekleriyle, şiirsel filme ilişkin kuramsal çalışmalarla büyük ölçüde örtüştüğü ve erken tarihli bir “şiirsel Yeşilçam filmi” örneği şeklinde değerlendirilebileceği varsayımından hareket edilecektir. Bu bakımdan filmin öyküsü ve diyaloglar, söylem analizi yöntemiyle; filmde yer alan metaforlar, göstergebilimsel analiz yöntemiyle ve sinematografi, biçem analizi yöntemiyle sinemada şiirsel ile ilişkilendirilerek analiz edilecektir.

Şiirsel Film Kavramı

Sanat dalları arasında etkileşime en açık dal olan sinemanın edebiyat ile ilişkisinin düzyazıyla başladığı bilinmektedir. Bir öykü anlatma aracı olarak filmin; öykü, roman ve tiyatro oyunu gibi türlerle ortak özellikleri bulunmaktadır. Film ve düzyazı türleri arasındaki en önemli fark ise öykü anlatımında kullanılan yöntemdir. Düzyazı, öykülemeyi sözcüklerle yaparken; film, öykülemeyi görüntülerle yapar (Çekiç, 2007:187). Sinemanın ilk yıllarında çekilen filmlerde öykülemenin üstünlüğü söz konusudur. Şiir sinemasına göre çok daha popüler bir tür ya da üslup olarak tanımlayabileceğimiz “düzyazı sineması”nda öyküleme aracı

görüntüler, -yönetmenlerin öznel bakış açılarıyla oluşturdukları imgelerin yanı sıra Hollywood filmlerindeki kodlar ile örneklendirilebilecek genel anlamlar ile kurulur. Diğer tarafta ise, edebiyatta özgür dolaylı söylemin sinematik karşılığı olan, sinemacının bakış açısının karakterin bir parçası haline geldiği son derece öznel “şiiir sineması” vardır (Chaudhuri ve Finn, 2003:39). Bilginin iletme şekli, şiiirsel ve klasik dramaturji arasındaki farkı ortaya çıkarmaktadır. Düzyazı bilgi paylaşırken; şiiir, dilin kendisini müzik olarak kullanmayı amaçlar (Asiltürk, 2003: 203). Bu farklılığın düzyazı sineması ve şiiir sineması için de geçerli olduğu söylenebilir. Buna ek olarak klasik dramaturji, yüzeyin altında bir şey olduğunu ima ederek karakterin duyguları ve düşünceleri hakkında ipuçları vererek işlemektedir. Şiiirsel öğelerin temel dramatik işlevi ise karakterin iç dünyasını, duygularını ve düşünce süreçlerini ifade etmekle yakından ilişkilidir. Buna uygun olarak şiiirsel dramaturji, rüyalar, anılar, ve monologlar kullanır; karakterin duygusal ve zihinsel durumlarını görselleştirir, vurgular, uzatır ve açar (Koivumaki, 2016: 54-56). Böylece karakterin iç dünyası, görsel ve işitsel olarak izleyiciye aktarılır.

Sovyet sinemasında şiiirsel film, 1920’lerin başından beri var olan köklü bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde şiiirsel filmin en bilinen temsilcilerinden biri Yevgeni Chervyakov’dur (Koivumaki, 2016: 22). Chervyakov’un *Poet i Tsar* (The Poet and The Tsar, 1927) ve *Devushka s Dalyokoi Reki* (A Girl From Faraway River, 1928) filmleriyle lirik bir tür ortaya koyan ilk kişi olduğunu savunan Ukraynalı yönetmen Dovzhenko’nun 1930 yılında çektiği *Earth* filmi de şiiirsel filmin değerli bir örneğidir. Çiftçilerin kolektifleştirilmesini anlatan film, yağmurdan sonra açan elma çiçeği, rüzgârda sallanan buğday tarlası, kelebekler, çiçekler, gülümseyen çiftçiler gibi zengin görselleriyle ün kazanmıştır (Koivumaki, 2016:22). 1926 yılında, filmin yedinci değil “ilk sanat dalı” olduğunu iddia eden Jean Epstein, hareketli resim sanatının imaj düşüncesinde bir egzersiz olduğunu öne sürmüştür. Epstein’e göre sinema, şiiir için en güçlü ortamdır. Jean Cocteau kendisine “şairlerin sineması”nın ne olabileceğini sormuş ve *Le Sang D’un Poete* (Şairin Kanı, 1930) filminde şiiiri filme aldığını ilan etmiş; Germaine Dulac ise bu yeni sanatın her bir filmi “senfonik bir şiiir” haline getirmesi için imgelerin ritmini çalışması gerektiğini savunmuştur (Egea, 2007:162). Şiiirsel film konusunda yapılan çalışmalar ve sessiz dönemde gerçekleştirilen ilk film örnekleri, sinemanın diğer sanat dalları arasında saygınlık kazanmasında da etkili olmuştur.

Sesli filme geçişle birlikte şiiirsellik, ilk olarak bir sinema akımında karşılık bulur. Fransız şairane gerçekçilik akımında şiiirsellik, keskin bir toplumsal eleştiri ile bir arada kullanılmaktadır. Esin Coşkun’a göre akımın örnekleri “dış yönüyle yani çevre seçimi, bu çevreyi işleyiş bakımından lirik veya şiiirsel denilebileceğimiz, özünde ise toplumdaki birtakım çarpıklıkları bireylerin içinde bulunduğu psikolojik ve sosyolojik durumlar vasıtasıyla ifade eden filmlerdir” (Coşkun, 2011: 132). Bu filmlerde günlük yaşamın şiiirsel yanları, duyarlı bir film diliyle ve çarpıcı bir mizansenle sunulur (Uslu, 2007: 8). Şairane gerçekçi filmler, düzyazı sinemasına yakın bir yerde dursa da yönetmenlerin kullandıkları film dili ve kurdukları atmosfer şiiirsel etkiler taşır.

28 Ekim 1953’te New York’ta gerçekleştirilen “Şiiir ve Film” sempozyumunda, şiiir ve film arasındaki ilişki, önemli yazar ve eleştirmenler tarafından ilk kez tartışılmıştır. Film yapımcısı Maya Deren, oyun yazarı Arthur Miller ve şair Dylan Thomas gibi isimlerin katıldığı sempozyumda, şiiirsel film konusunda açık bir teorik gündem ortaya koyulmasa

da yararlı analitik araçlar ve bir kelime haznesi sunulmuştur (Luzzi, 2014: 54). Şiirsel filmin neye işaret ettiği ile ilgili teorik kafa karışıklığı devam ederken ünlü yönetmen Paola Pasolini "Sinema di poesia"yı, özgür dolaylı bakış açısı ile karakterlerin filtrelenmemiş, ön bilimsel bilinçaltılarını yakalamak şeklinde tanımlamıştır (Luzzi, 2014: 54). Pasolini'ye göre sözcükleri bir sözlükten seçen düzyazı yazarının aksine sinemacının başvurabileceği resmi bir görsel sözlük, reçeteli bir dilbilgisi ve sözdizimi yoktur. Film, potansiyel olarak sonsuz bağlantılara girebilir ve beklenmedik çağrışımlar yapabilir; dolayısıyla şiire benzer doğası esas olarak irrasyoneldir (Aktaran: Verstraten, 2012: 119, 120). Öte yandan aynı nesnenin biraz farklı bakış açılarını gösteren çekimlerin arka arkaya sıralanması, karakterlerin kareye girip çıktığı bir sahnenin durağan çekimi, bir nesnenin çekiminin durgunluğu gibi unsurlar şiirsel anlatımı güçlendirebilir (Chaudri ve Finn, 2003, 40).

Wim Wenders, şiirsel film dili kurmak için dilin müzikal yönünden yararlanır; diyalogları çoğu kez anlamsal işlev uğruna değil, şiirdeki ritim ve sesin karşılığı olarak kullanır. Filmlerinde anlatı bağlantısından ziyade anlar ve sahneler üzerinde odaklanır ve görünmez olanı tanımlamaya çalışır (Martinec, 2009: 169-171). Sinemayı şiirin en güçlü aracı olarak gören Balazs ise "Visible Man" ve "The Culture of Film" de yakın çekime lirik bir anlam yüklemiş; yakın çekimin sinemanın şiiri olduğunu savunmuştur. Ona göre sinemadaki yüz ifadeleri ne tür olursa olsun edebi eserlerden çok daha zengin ve nüans dolu bir lirizm biçimidir. (Verstraten, 2012: 119). Estetik ve teknik düzeydeki katkılarıyla "şiirsel film"i kavramsallaştırmaya çalışan Pasolini, Wenders ve Balazs gibi isimlerin yanında ünlü yönetmen Tarkovski'nin de "şiirsel film" kavramına katkı sağlayan fikirler ortaya attığı bilinmektedir.

Stalin'in 1953 yılındaki ölümünün ardından Sovyet Sineması'nda savaş, propaganda filmleri ve Stalin'in yaşamını konu alan filmlerin yanı sıra, sembollerden ve metaforlardan yararlanan yeni bir türe imza atılmıştır. Tarkovski'nin 1962'de tamamladığı Ivan'ın Çocukluğu, şiirsel üslubu sayesinde iktidar tarafından sansüre uğramadan kabul edilmiştir (Koivumaki, 2016: 23). Eleştirmenler Tarkovski'nin filmlerini değerlendirdiğinde, müzik ve resim gibi diğer sanat formlarına atıfta bulunan metaforlar saptamışlardır. Ancak şiir, Tarkovski'nin filmlerini değerlendirmek için eleştirmenler tarafından en çok kullanılan sanat formudur. Tarkovski'ye göre "Sanat, ne öğüt vermeyi ne mantıksal olarak toplumsal gerçeği sunmayı görev edinmelidir. Bu anlamda bir sanat olarak sinema; sanatsal imgelerle mantıksal bir kavrayışın karşısında fikrin, düşüncenin ötesine geçen şiirsel bir öz taşımalıdır. Bu anlamda Tarkovski sanatçının bir filozof değil şair olduğunu düşünür." (Özsoy, 2017:171-172). Ona göre "şiirsel sinemada olay başlatılıp, geliştirilip sonuçlandırılmaz çünkü şiir böyle değildir" (Asiltürk, 2003:226). Şiirsel bağlantılar sayesinde duyguların yoğunlaşacağını ve seyircinin daha aktif hale geleceğini belirten Tarkovski, düzyazı filmlerinin gerçek şiirsel ifadeyle ortak hiçbir yönleri olmadığı için "şiirsel" olarak kabul edilemeyeceği konusunda uyarıda bulunur ve dramatik anlatının edebi teatral prensibini yok sayar (Koivumaki, 2016: 24-25).

Kapsamlı bir literatür taraması yapıldığında "şiirsel film" ile ilgili net bir tanım olmadığı, kavramın sınırlarının net bir şekilde çizilmediği görülmektedir. Bununla birlikte sinema yazarlarının, kuramcılarının ve yönetmenlerin çalışmalarına dayanarak şiirsel olarak tanımlanan filmlerin en belirgin özelliğinin, -ana akım sinemadan farklı olarak- öykünün eksikliği ya da karakterin ve görüntünün öykünün önüne geçtiği, çatışmanın belirsiz olduğu, spontan ve düzensiz kurguda ilerleyen, bütüne değil anlara odaklanan anlatı yapısı olduğu ileri sürülebilir. İnsan bilincinin ve psikolojisinin seyirciye aktarılmasını sağlayan uzun ve

sabit çekimlerin, yakın çekimlerin, ölü zamanların, rüya sahnelerinin, yinelemelerin, anıların, metaforların, monologların, diyalogsuzluğun ya da dilin müzikal kullanımının, görsel ritmin ve benzeri stilistik öğelerin sinemada şiirselliğe hizmet ettiği söylenebilir.

Yeşilçam sineması ve şiirsellik

Türkiye’de Cumhuriyet’in ilk yıllarında şiirde –ve diğer edebi türlerde- Tanzimat ile başlayan Batı’ya yönelik hareketinin güçlendiği görülmektedir. Bu dönemde şairler ve yayımlanan eserler artmış, dilin sadeleşmesinin ve dünya şiirindeki gelişmelerin takip edilmesinin etkisiyle eserlerin konuları çeşitlenmiş, yeni şiir akımları ortaya çıkmış ve çok sayıda şair yetişmiştir (Çalışkan, 2010:142,143). Sinema bu dönemde henüz emekleme çağındadır. Ülkede film üretimi, Onaran’ın ifadesiyle “cinematographe aygıtının bulunuşundan ancak yirmi yıl sonra” (1994: 18) başlayabilmiştir. Bu nedenle –köklü bir şiir geleneği olmasına karşın- filmler ve (modern) şiir arasında ilişki kurulabilmesi için uzun yıllar geçmesi gerekmiştir.

Agah Özgüç’e göre Türkiye’de sinema ve düzyazı arası etkileşim Gürpınar’dan uyarlanan Mürebbiye (Ahmet Fehim, 1919) ile başlamış; daha fazla seyirciye ulaşmak için çoğunlukla dönemin popüler eserleri uyarlanmıştır (2005: 46,48). On yedi yıl boyunca ülkedeki tek film yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul (Onaran, 1994: 21) da konularını seçerken Yakup Kadri, Halide Edip, Peyami Safa gibi yazarların eserlerinden, operetlerden ve oyunlardan yararlanmış (Scognomillo, 2003:68). Sinemanın modern şiirle olan ilk ilişkisinin Nazım Hikmet, Attila İlhan ve Tarık Dursun Kakıncı gibi şairlerin senaryolarıyla başladığı söylenebilir. Nazım Hikmet, Mümtaz Osman takma ismiyle 1930 ve 1940’lı yıllarda Muhsin Ertuğrul’un yönettiği filmlerin senaryolarını kaleme almıştır; ancak bu filmler ne şiirsel bir dile sahiptir ne de Hikmet’in şiirlerinin etkisini taşımaktadır. Özgüç’e göre Nazım Hikmet’in yazıp yönettiği Güneşe Doğru (1937) sinemaya bir yenilik getirmeyen, aksine Ertuğrul’un sinemasının izlerini taşıyan bir yapım olmaktan öteye gidememiştir (2005: 50). Bu sanatçılar –İlhan’ın birkaç denemesi dışında- şair ve sinemacı kimliklerini ayırma yolunu izlemiş gibi görünmektedir.

Yeşilçam sinemasında erken dönemde şiirsel bir üsluba rastlanılmaması çeşitli nedenlere bağlanabilir. Öncelikle şiirsel film, ticari sinemaya muhalif bir yapıdadır. Türkiye’de ise ilk özel yapım şirketi Kemal Film’in açıldığı 1922 yılından itibaren sinema, ticari amaç güden bir eğlence endüstrisi, adeta küçük bir Hollywood olarak düşünülmüştür. Öte yandan Yeşilçam’ın Hollywood’tan farklı olarak sağlam bir ekonomik alt yapısı bulunmamaktadır. Savaş Arslan’a göre “Türk sineması, Batı sinemasından farklı olarak bir endüstriyel devrimin ürünü değil, az gelişmiş ülkeler için oluşturulmuş Batı tipi bir tüketim ekonomisinin ürünüdür” (Aktaran: Başgüney, 2013: 45). Yatırım gücü yetersizdir. Sponsorluk, banka kredisi ya da devlet desteği alamayan yapımcıların bankerlere ve tefecilere borçlanmalarıyla, senet ve bono kullanmalarıyla oldukça sık karşılaşılır (Kirel, 2005: 39,65). Bu durum hızlı üretilen ve birbirini tekrarlayan seyirci odaklı popüler yapımların sayıca fazla olmasının başlıca nedenlerindedir.

1940’lı yıllardan itibaren çok sayıda sanatçının devlet desteğiyle yurt dışına eğitim almaya gönderilmesiyle başlayan sanatta batılılaşma hareketi henüz sanat olarak görülmeyen sinema için geçerli olmamış; yerli sinema dünyadaki gelişmelerin gerisinde kalmış ve uzun süre özgün bir dil oluşturamamıştır (Güçhan, 1992: 76,77). Devletin sinemaya destek vermemesi, Türkiye’de “sanat sineması”nın önünü tıkayan nedenlerin önde gelenlerindedir. Ayşe Lucie Batur’a göre “Almanya ve Rusya örneklerinde gördüğümüz, üretim altyapısını ve teknik yeterliliği sağlayacak bir sinema endüstrisi kurmaya yönelik bir devlet girişiminin

olmaması da Türkiye’de sinemanın risk alınacak ve yeni şeyler denenebilecek bir alan olarak görülmemesine katkıda bulunmuştur” (2014: 79). Benzer şekilde Kirel’e göre Yeşilçam döneminde “...yeni bir şeyler denemek isteyen yapımcı, yönetmen ya da yazarlar nadiren istedikleri filmleri yapmak özgürlüğündedir” (2005: 124). Yönetmenlerin, gişe başarısı olmayan filmler çekerek sektördeki varlıklarını sürdürmeleri ya da bağımsız eserler ortaya koymaları oldukça güç görünmektedir. Özellikle de Tarkovski’nin tanımıyla klasik dramaturjiden sapan, karakterin iç dünyasını görselleştiren ve seyirciyi düşünmeye iten bir şiirsellik (Koivumaki, 2016: 54-56), Yeşilçam’ın yeniliklere kapalı popülist anlatı yapısıyla çelişmektedir.

Türkiye’de yalnızca film yapımı değil, film dağıtımı da büyük ölçüde gişe beklentisine dayanmaktadır. Esin Berktaş’a göre 1939-50 yılları arasında Türk seyircisinin ve dolayısıyla yapımcıların tercihleri tür filmlerinden yanadır (2010: 128). Dağıtımıcılar, Avrupa sinemasının güncel ve yenilikçi örneklerini, “Hollywood dışı filmleri seyirci tutmaz” (Kirel, 2005: 55) bahanesiyle gösterime sokmamayı tercih etmektedir. Şakir Eczacıbaşı’na göre bu yıllarda: “Dünyanın en önemli filmlerini Türkiye’de görmek mümkün değildi; önemli klasikler Türkiye’de eksikti. Birkaç meraklı insan dışında kimsenin dünyada neler olup bittiğinden haberi yoktu” (Aktaran: Başgüney, 2013: 46). Öte yandan 1965 yılında başlayan Sinematek gösterimleri, o zamana kadar yalnızca yurt dışında izlenebilen sanat sinemasının önemli örneklerini sinemaseverler ile buluşturmuş ve “alternatif bir sinema fikri”ni ilk kez gündeme getirmiştir (Başgüney, 2013: 69). Bu görüşe uygun olarak film-şiir etkileşimine yönelik ilk belirgin arayışların 1960’lı yıllarda gerçekleşmesi şaşırtıcı değildir.

Yeşilçam filmlerinin bir başka önemli özelliği Doğu’ya has geleneksel anlatı sanatlarından beslenmeleri ve sözel unsurların görselliğin önüne geçmesidir (Sözen, 2009: 138,139). Bunda, İkinci Dünya Savaşı sürecinde başlayan Mısır filmleri ithâlinin de etkisi olduğu söylenebilir. Türkoğlu’na göre “Mısır filmlerinin hem seyirci beğenisini hem de Türk sinemacıların eğilimini belirlemede özel bir yeri vardır” (2014: 57). Geleneksel anlatı sanatlarının etkisi, filmlerde karakterlerden çok tiplere yer verilmesiyle kendisini göstermiştir. Tiplerin derin iç dünyalarından, duygusal ve zihinsel durumlarından söz edilemez; kişilikleri, geçmişleri, gelecekleri, özgür iradeleri yoktur (And, 1985: 457). Bundan dolayı Sözen’in ifadesiyle Türkiye’de “(...) sinema insanın psikolojik yapısı ve iç dünyasıyla iletişim kurmayı başaramamış bir yapı arz eder. (...) kişiliğin görünmeyen yönlerini oluşturan ruhsal boyutlara inil(e)memektedir (2009: 146). Yeşilçam sinemasında temsil ve sözün öne çıkması görselliği geri plana itmiş; bu durum filmlerde diyalog enflasyonu yaratmıştır. Diyaloglar filmin temel taşı gibidir; Söz yoluyla iyi ve kötü tipler ayrıştırılır, seyircinin öyküyü kolaylıkla anlaması sağlanır. “...zamanın geçişi, mekân, olay örgüsü sözcüklerle ifade edilerek yapılır. Görsellik, sözsöz ve işitsel öğelerle desteklenir” (Eşli, 2012: 141). Sözü merkezine alan bu film dili şiirsel üslubun karşı kutbunda yer alır.

Her ülkenin sinemasının o toplumun kültürel yapısı ve zihniyetiyle şekillendiği unutulmamalıdır. Şiirsel film çağdaş Batı sinemasının bir ürünü olması bakımından Doğu’nun sözlü kültür geleneğinden beslenen Yeşilçam seyircisinin beğenileriyle uyuşmamaktadır. Bu duruma film endüstrisinin ekonomik yapısı ve yönetmenlerin yeni üslup arayışlarına imkân verilmemesi de eklenince film ve (modern) şiir arasındaki ilişkinin erken tarihlerde kurulmaması açıklık kazanmaktadır. Seyircinin şiirsel bir film deneyimleme gibi bir beklentisi olmadığı gibi, sinemacılar da bu çağdaş film diline son derece yabancıdır. Türkiye sinemasında olay örgüsünden bağımsız saf “şiir film”den neredeyse hiç söz edilemese de 1950’li yılların

sonlarından itibaren, özellikle de 1960'lı yıllarda Sinematek'in, Avrupa sinemasının alternatif örneklerini göstermeye başlamasıyla ilk kez şiirsel bir sinema anlatımı ya da lirik bir atmosfer kurma arayışları etkisini hissettirmeye başlamıştır.

Yeşilçam Sinemasında Şiirsel Arayışın İlk Örnekleri

Yeşilçam'da şiirsellikle ilişkilendirilen filmlerin ilk örneklerinden biri Yalnızlar Rıhtımı (Lütfi Akad, 1959)'dır. Attila İlhan'ın Ali Kaptanoğlu ismiyle senaryosunu yazdığı Yalnızlar Rıhtımı, kaçakçı Ali, şarkıcı Kontes Güner ve Rıdvan Kaptan arasındaki aşk üçgenini anlatır. Filmin şiirseliği, şairane gerçekçiliğin şiirsel atmosferini yakalama çabasıyla görünürlük kazanır.¹ Öte yandan film, akımın önemli örneklerinden Marcel Carne'nin Sisler Rıhtımı'na (1938) olan benzerliği sebebiyle olumsuz eleştiriler almıştır. Filmde, akımın filmlerine özgü umutsuz karakterlere, imkânsız aşklara, duygusal diyaloglara, liman sahnelerine, loş ışıklandırılan izbe mekânlara, ıslak kaldırımlara, puslu atmosfere yer verilmiş olduğu dikkati çekmektedir. Attila İlhan, filmin öyküsünün Sisler Bulvarı ve Yağmur Kaçağı adlı kitaplarda yer alan şiirlerine dayandığını ifade etse de (Akalin, 2006: 68) Akad'a göre -her ne kadar bir şair tarafından senaryolaştırılsa da- filmin şiirseliği Batı sineması özentiliğinden öteye gidememiştir (Onaran, 1990:90). Yalnızlar Rıhtımı'nın ticari başarısızlığı yönetmenin bir süre ticari filmler çekmek zorunda kalmasına yol açmıştır (Scognomillo, 2003: 138). Sonuçta Yalnızlar Rıhtımı, Türkiye gerçeğini yansıtmadığı ve yerli seyirciye hitap etmediği için, şiirsel atmosfer kurma çabasında bir avuç Yeşilçam filmiyle aynı kaderi paylaşmış; eleştirilenler ve seyirciler tarafından ilgi görmemiştir.

Yeşilçam'da şiirsellik denince akla ilk gelen filmlerden biri Metin Erksan'ın 1965 yılında çektiği Sevmek Zamanı'dır. Surete aşık olma temasına odaklanılan filmdeki şiirsel unsurlar Asiltürk'e göre jenerikten itibaren etkisini hissettirmektedir: "yağmur sonrası bir doğadaki ağaçların, onların sudaki ters ya da aynalama görüntülerinin, ağ gibi örülerek birbirine karışmış dalların, ıslanmış nesnelere parlayan damlaların görüntüsü hüznü bir müzikle desteklenmiştir" (Asiltürk, 2006: 271). Filmde ölü zamanların geçirildiği genel çekimlerin ve oyuncuların donuk yüzlerine odaklanan yakın çekimlerin; sessizliğin ve ağız diyalogların birbirini takip ettiği sahneler Yeşilçam'ın kalıplaşmış sinema anlatımından oldukça farklıdır. Su metaforunun (yağmur, göl, deniz ve boğaz manzaraları) yoğun şekilde kullanıldığı; Halil'in aşık olduğu resmi sırtında taşıdığı, ancak gerçeğine aşık olduğunu anladığında imgesinden vazgeçerek resmi göle attığı sahnelerde metaforlardan yararlanır. Sinema tarihçisi George Sadoul filmi lirik bir fabl olarak değerlendirmiş, filmin modernist yanını vurgulamış ve Büyükkada başta olmak üzere İstanbul'u mekân olarak kullanan filmin atmosferini son derece şiirsel bulduğunu belirtmiştir (Yıldırım, 2014: 365,366). Benzer şekilde Ayşe Şasa, filmin lirik denebilecek sinema anlatımının ilk zeminini kurduğunu ileri sürerken (1993:26); Cengiz T. Asiltürk ise filmin özellikle çekimleriyle (resimleriyle) şiirsel bir niteliğe (2006: 271) ulaştığını ifade etmiştir. Yönetmen, filmi kendi başına finanse ederek Yeşilçam anlatı yapısının dışına çıkabilmiş; ancak film aynı nedenden ötürü yalnızca birkaç özel gösterim ile seyirci bulabilmiştir (Yıldırım, 2014: 357); ancak ticari gösteriminin olmaması nedeniyle piyasa filmleri çekmeye başlayarak sinema sektöründe tutunmaya çalışmıştır.

"1960'ların ortalarında genç ya da yaşları otuz civarında olan "daha genç" yeni bir yönetmen kuşağı sinemaya girmiş, kısa bir süre içinde aşırıya kaçan bir etiketleme

1 Scognomillo, *Dünya Sinema Tarihi* adlı kitabında filmin şiirsel gerçekçi bir hava yaratmaya çalıştığını söylemektedir. (s.138)

çabası yüzünden ve biraz da Fransız “Yeni Dalga” akımına özenerek “Yeni Kuşak” olarak tanıtılmıştır” (Scognomillo, 2003, 255). Yeni kuşak yönetmenlerinden Feyzi Tuna’nın ilk filmi Aşka Susayanlar (1963) bir Hollywood filminden uyarlanmış olmasına karşın² Fransız Yeni Dalga’sının şiirsel estetiğini yakalamaya çalışır. Zengin ailesiyle görüşmeyen Ekrem ve İstanbul’da tek başına tutunmaya çalışan Ahmet’in, fahişelik yaparak geçinmeye çalışan Suna’ya aşık olmalarını konu alan filmde baş karakterler anti kahramanlardır. Tuna’nın “hiçbir şeyin olmadığı anlar” (Balcı, 2014: 61) şeklinde ifade ettiği ölü zamanlara filmin pek çok sahnesinde rastlanır. Ali Karadoğan’ın da belirttiği üzere film, Yeşilçam’ın anlatı kalıplarına çoğunlukla sadık kalsa da “hayatı boş vermiş, beklentilerinden vaz geçmiş, kendisini nedenini çok bilmediği bir boşluğa bırakmış, içinde bulunduğu hayattan memnun olmayan bir karakter çizerek sanat sineması karakterlerine yakın bir örnek ortaya koyar” (2018: 179). Böylece metin ikinci plana itilir; hayatın akışı içerisinde anlamsızca sürüklenen karakterde, dış seslerde, yakın çekimlerde, bakışlarda, kent görüntülerinde, karakterlerin amaçsızca dolaşım vakit öldürdüğü sahnelerde ve diyalogsuz anlarda şiirsel bir etki hissedilir. Yönetmen, filmin eleştirmenler tarafından beğenildiğini; ancak -finalin değiştirilmesine rağmen- gişede büyük başarısızlığa uğradığını, yapımcı Kemal Dirim’in iflase sürüklendiğini, kendisinin ise “lanetli yönetmen” olarak anılarak reji asistanlığına geri dönmek zorunda bırakıldığını ifade etmiştir (Balcı, 2015:61-63). Bu durum yönetmenin sonraki yıllarda daha ticari filmlere imza atmasına yol açmıştır.

Duygu Sağıroğlu, ilk iki filminin bazı sahnelerinde lirik motifler kullanmış; şiirselliği yakın çekimler, metaforlar, diyalogsuz anlar, atmosfer seslerinin kullanımı ve ağır çekimler ile yakalamaya çalışmıştır. Yönetmenin ilk filmi Bitmeyen Yol (1965), toplumsal gerçekçi bir film olarak bilinse de pek çok sahnesinde şiirsel üslubun izleriyle karşılaşmak mümkündür. İstanbul’a göçen, açlık ve fakirlikle karşı karşıya kalan Ahmet ve arkadaşlarının yırtık pırtık giysilerle bir caddede, şehrin gürültüsü içinde kendilerinden uzun gölgelerinin arkasından uzun uzun yürüdükleri; sabahın ilk ışıklarında köpek ulumaları ve saat sesinin gürültüsüyle uyanan Cemile’nin küçük gecekonduunun içinde sıkış tepiş uyuyan kalabalığı incelediği ve finale doğru Ahmet ve Cemile’nin bir müzede gezdikleri, bir tarlada rüzgarla dalgalanan başakların arasında koştukları ve yağmurda ıslandıkları sahnelerde şiirsellikten söz edilebilir. Ben Öldükçe Yaşarım (1965) filminde ise kan davası nedeniyle kente göçen ve işportacılık yapan Ahmet’in, Zeynep’i ilk gördüğü anı annesine yazdığı mektupta gerçek dışı ve masalsi şekilde yorumladığı; dansöz olduğunu öğrendiği Zeynep’i duşta yıkayarak arındırdığı sahnelerde de benzer bir üslup kullandığı görülmektedir. Scognomillo, Bitmeyen Yol’un lirik bir gerçekçilik denemesi, Ben Öldükçe Yaşarım’ın ise “gerçeğe ve gerçeklere yaklaşımındaki lirizm ağırlıklı çizgisi şiddeti ve şiirselliği, özlem ve özentiye bir araya getirdiği bir Yılmaz Güney filmi” (2003: 268) olduğunu ifade etmiştir. Bu iki filmin ardından Sağıroğlu, şiirsel üslubunu rafa kaldırmış ve ticari sinemaya yönelmiştir.

Scognomillo’nun lirik olarak tanımladığı bir diğer film ise Erdoğan Tokatlı’nın yine 1965 yılında gerçekleştirdiği ilk yönetmenlik denemesi Son Kuşlar’dır (2003: 268). Film, lise öğrencisi Ayşe ve annesini kısa süreliğine ziyarete gelen mühendis Oğuz’un naif aşkını anlatır. Tokatlı’nın romantik gerçekçi olarak tanımladığı (Aktaran: Scognomillo, 2003: 269) filmde, bütün olarak olmasa da yer yer şiirsel bir anlatım dikkati çeker. Oğuz’un Ayşe’yi İstanbul’un arka sokaklarında uzun uzun takip ettiği sahnelerde, yönetmenin sık sık yer başvurduğu-kavuşmayı ve ayrılığı sembolize eden- vapur ve tren görüntülerinde, Ayşe’nin aşkı ve ailesi

2 *Some Came Running* (Vincente Minelli, 1958) (Scognomillo, 2003,257).

arasındaki kararsızlığını yansıtan hüznü bakışlarında şiirsellikten söz edilebilir. Buna ek olarak film, sevgililerin mutlu günlerinden donuk karelerin üstüne Oğuz'un ağzından okunan bir şiirle sona ermektedir.³ Son Kuşlar sektör dışındaki bir sermaye tarafından finanse edilmiştir. Sosyete terzisi Mualla Özbek, Efes Film isimli bir şirket kurmuş ve Tokatlı'dan kendisinin adını yaşatacak nitelikte bir film çekmesini rica etmiştir. Böylece Tokatlı, Ayşe Şasa'nın Tren adlı öyküsünü filme uyarlamış (Kırel, 2005: 58,59) ve prodüktör baskısı olmadan Son Kuşlar'ı gerçekleştirebilmiştir.

Atilla Tokatlı'nın yönettiği Denize İnen Sokak (1960) filmi, dönemin eleştirilenleri tarafından "hem anlatımıyla hem de görsel düzenlemesiyle dönemin sinematografisine uymayan piyasa dışı bir film olarak görülmüştür" (Karadoğan, 2018:174). Bugün "kayıp" olan film, çekildiği dönemde olumlu eleştiriler olsa da ticari başarısızlığa uğramıştır. Benzer şekilde "(...) gerçeküstücü akımın soyut, ruhsalimsel etkilerini taşıyan, Freudvari cinsel bunalımlar üzerine kurulu" (Scognomillo, 2003, 269) Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri (Alp Zeki Heper, 1966) ahlaka aykırı olduğu gerekçesiyle sansüre uğradığından birkaç özel gösterim dışında seyirci ile buluşmamıştır. Filminin gösterilmemesini vasiyet eden Heper'e göre "sinemaya en ağır zincirleri vuranlar, onun gerçek, esrarlı, şiirsel yanını görmeyenlerdir" (Aktaran: Karadoğan, 2018: 188). Karadoğan, film üzerine yazılanlardan yola çıkarak, filmde klasik dramaturjiden uzak deneysel bir üslup benimsendiğini, bellek ve anılar ve gerçeklik arasında iç içe geçmelere ve mekân ve zaman konusunda yeni denemelere başvurulduğunu belirtir (Karadoğan, 2018:188-190).

Scognomillo'ya göre filmlerinde şiirsel üslubun izlerini bulabileceğimiz yeni kuşak yönetmenlerin "sadece bir bölümü film endüstrisinde tutunabilirken bir bölümü ödünler vermiş, bir kısmı da bir süre sonra ortamdan çekilirken, birileri de bir tür kurban haline gelmiştir" (2003, 255). Dönemin sinemasında şiirsellik arayışının hissedildiği filmlerin ortak noktalarının 1960'ların ilk yarısında yönetmenlerin bireysel çabalarıyla gerçekleştirilmesi, bağımsız ya da yarı-bağımsız düşük bütçeli yapımlar olmaları ve çoğunlukla ticari başarısızlığa uğramaları olduğu söylenebilir. Filmlerin ilgi görmemesi yönetmenlerin sektörden uzaklaşmalarına ya da yüzlerini ticari sinemaya dönerek endüstrinin beklentilerine karşılık vermek zorunda kalmalarına yol açmış ve Yeşilçam'ın şiirsellik arayışı kesintiye uğramıştır.

Şiirsel Bir Film Analizi: Sevmek Seni

Cengiz Tuncer'in senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini yaptığı 1965 tarihli Sevmek Seni, kavramsal çerçevede belirtilen kuram ve tartışmalara uygun olarak şiirsel film türünde değerlendirilebilecek nadir bir Yeşilçam filmi örneği olması bakımından bu bölümde söylem, biçim ve gösterge bilimsel yöntemler ışığında analiz edilecektir. Olay örgüsü, karakterler, diyaloglar ve kullanılan metaforlar üzerinden filmin dramatik yapısı; kompozisyonlar, kamera hareketleri, açı ve ölçekler, mizansenler ve kurgu başta olmak üzere filmin sinematografik yapısı şiirsellik ile ilişkilendirilecektir. Filmin öyküsü ve diyaloglar söylem analizi yöntemiyle; filmde yer alan metaforlar göstergebilimsel analiz yöntemiyle ve sinematografi, biçim analizi yöntemiyle analiz edilecektir.

³ "Siz ki tek başınıza/ Aşk dediğimiz büyük acılı gölgeyi/ Gözlerinizde taşıyarak/ Başkaları bilmesin diye/ Birbirinize olsa bile anlatmadan sevgiyi/ Siz son kuşlarsınız/ Terk edilmiş, kimsesiz kuşlar/ Nasıl taşıyabilir yumuşaklığınızı dünyamuz/ Yorgun ve katı avuçlarında?"

Sevmek Seni, belirtildiği üzere sinemada şiirsel film dili kurma çabasının yükselişe geçtiği 1960'lı yıllarda gerçekleştirilmiş ve yönetmen Tuncer'in ilk ve tek filmi olarak -ve ilk filmin deneyimsizliğinden doğan amatörülüğün etkisiyle- tarihçiler tarafından fazla dikkate alınmamıştır. 1931 yılında Denizli'de doğan Tuncer, gençlik yıllarından itibaren şiirle ilgilenmiş, ilk şiirini 1945 yılında İzmir'de Gençlik Dergisi'nde yayımlamıştır (Sinematurk, 2018). 1951'de Tarık Dursun K. İle birlikte Devrialem adlı bir şiir kitabı ve 1960'ta Hacizli Toprak isiminde bir roman yayımlamıştır (Ses Sanatçılar Ansiklopedisi, 1970: 232) Tuncer, bu tarihlerde Tarık Dursun Kakıncı'nı yönettiği Aramıza Kan Girdi (1962) ve Korkusuz Kabadayı (1963) gibi yapımların senaryosunu kaleme alarak sinema sektörüne adım atmıştır. İlk ve tek filmi Sevmek Seni'nin ilgi görmemesi üzerine sinemadan uzaklaşan Tuncer, Vatan, Son Posta, Gece Postası ve Akşam gazetelerinde çalışmış; gazetecilik alanında Altın Kalem ödülü kazanmış; E Yayınevi'ni kurarak kendi şiir ve romanlarını kitap haline getirmiştir. Tuncer, 1981 yılında vefat etmiştir (Sinematurk, 2018).

Filmin Dramatik Yapısı ve Şiirsellik İlişkisi

Senaryo ve Yönetmen: Cengiz Tuncer

Kamera: Paşa Gündoğdu, Cengiz Tacer

Yapım: Be-Ye Film / Nusret İkbâl

Işık Direktörü: Lütfü Cengiz, Sesleri Alan: Necip Sarıcioğlu, Montaj: İzak Dilman, Senkron:

Mustafa Kent, Negatif Montaj: Ender Teker, Müzik: John Sabatian Bach Oyuncular: Beklan

Algan, Selma Güneri, Ayfer Feray, Giovanni Scognamillo

Öykü ve Karakterler

Belirgin bir olay örgüsü ve serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm bölümlerinden söz etmenin güç olduğu Sevmek Seni filminde aynı anda iki kadınla ilişki kuran, kararsız kalan, bu süreçte hayatı, yalnızlığı ve aşkı sorgulayan bir adamın ve birlikte olduğu kadınların psikolojilerine odaklanılır. Filmde karakterlere isim verilmemiştir; ancak Tuncer, 1966 tarihli Sevmek Seni isimli senaryo kitabında karakterleri Oğlan, Kız ve Kadın şeklinde isimlendirmiştir. Bu isimlerle Oğlan'ın Kadın'dan daha genç olduğu vurgulanır. Film analiz edilirken, Tuncer'in seçtiği bu isimler kullanılacaktır.

Film, Kadın'ın evinde açılır. Oğlan ve Kadın gece kulübünden dönmüşlerdir.⁴ Kadın, kalabalıktan rahatsız olduğunu ve erkeklerin bakışlarından hoşlanmadığını anlatır. Oğlan ise yalnızlığın da insanı mutsuz edebildiğini söyleyerek evden ayrılır ve ertesi gün Dolmabahçe'de saat kulesinde Kız'la buluşur. Dolmuşa binip Belgrad Ormanı'na giderler. Kız, soğuktan şikâyet eder. Bir pastanede otururlar ve yağmurdan konuşurlar. İkinci buluşmalarında deniz kenarındadırlar. Kız, önceki gün üşüttüğü için Oğlan'ı görmeye gelememiştir. Eve döndüğünde Oğlan'ın atkısını karyolanın topuzuna sararak uzun uzun inceler. Oğlan ve Kız'ın üçüncü buluşmaları yine deniz kenarında gerçekleşir. Oğlan boğaz manzarasını izlerken, Kız "kalın perdelerin ardında" büyüdüğünü, açık yerlerden korktuğunu, hâlbuki kalabalığı ve gürültüyü çok sevdiğini anlatır. Oğlan ise kalabalığın her şeyi kirlettiğini düşünmektedir.

⁴ Senaryo kitabında ilk sahne gece kulübünde geçmektedir. Bu sahnenin çekilmemesi, filmin düşük bütçesiyle ilişkili olabilir. Benzer şekilde kitapta yer alan bir pavyon sahnesine de filmde yer verilmemiştir.

Bir diğerk buluşma bir pastanede geçer. Pencereden dışarıyı izleyen Kız, başörtülü yaşlı ve çocuklu kadınlar hayal eder. Oğlan'ı beklerken bunalmıştır. Geldiğinde, Oğlan'ın tüm karşı çıkmalarına karşın oradan ayrılmak ister. İkili deniz kenarına gelirler. Deniz dalgalıdır. Oğlan, Kız'ın kendisini sevmediğinden şüphelenir ve sürekli kaçtığından şikâyet eder. Kız ise Oğlan'dan değil, kendinden kaçtığını anlatır.

Oğlan, Kadın'a Kız ile olan ilişkisinden söz etmemiştir. Kendisinden haber alamayan Kadın, Oğlan'ınyasadığıküçükçatıkatinagelir. Odadafazlaeşyayoktur; ancakçizimmasasından Oğlan'ın sanat ile uğraştığı düşünülebilir. Masanın üzerinde minyatür bir "düşünen adam heykeli" darağacında sallanmaktadır. Kadın, Oğlan'ın günlerdir uğramamasından şikâyet eder. Oğlan, boşlukta gibi olduğunu, tutunacak dalı olmadığını anlatır ve Kadın'ı bencillikle suçlar. Sonraki günlerde Kızla buluşmaya devam eder. Haydarpaşa ve Rumeli Hisarı'ndaki buluşmalarında kendi kimliklerinden ne kadar hoşnutsuz olduklarından konuşurlar. Farklı çevrelerden gelmeleri ikilinin önlerindeki en büyük engeldir. Oğlan'ın Kız'dan beklentisi Kız'ın "her şeyden" vazgeçmesidir. Bu kez Kız, Oğlan'ı bencillikle suçlar.

İlişisini itiraf etmeye karar veren Oğlan, Kadın'ın evine gider. Bir başkasını sevdiğini üstü kapalı olarak anlatırken, bu durumu kendi kendisine duyduğu nefret ve huzursuzluk ile açıklar. Ona göre aslında aşk diye bir şey yoktur. Kadın'dan ayrılır ve evine döner. Hiç beklemediği bir anda bu kez Kız, Oğlan'ın evine gelir. Oğlan'a olan sevgisi nedeniyle Oğlan'ın ifadesiyle, "her şey"den vazgeçmeye hazırdır. İnci kolyesini çıkarıp heykelin boynuna asar. İkili birlikte olurlar; ancak kısa süre sonra aralarındaki büyüün bozulduğunu fark ederler. Kız, geleceğe dair hayaller kurmaya başladığı anda Oğlan'ın ondan uzaklaşmaya başladığını hisseder. Kararsızlık yaşayan Oğlan, tekrar Kadın'ın evine gider ve âşık olduğunu sandığı Kız'ın yanındayken aslında Kadın'ı düşündüğünü itiraf eder.

Taksim Parkı'ndaki buluşmalarında Oğlan ve Kız huzursuzdur. Önceleri "İnsanı değiştirmese aşk neye yarar?" diye soran Oğlan, şimdi hem kendisinin hem de Kız'ın değişiminden rahatsızdır. Bir süre başıboş dolaşır ve düşünür. Kadın'a, Kız'ın bir hata olduğunu anlatır; ama Kadın, Oğlan'ın Kız'a geri dönmesini ve son kararını vermesini ister. Bunun üzerine Oğlan ve Kız İmrahor Camii'nde bir araya gelirler. Burada Oğlan, Kız'ı kendisini sevmemekle ve bencillikle; Kız ise Oğlan'ı bir bahaneyle aralarındaki bağı koparmaya çalışmakla suçlar. Aralarındaki sorunların ve uyuşmazlığın birbirlerinden değil çevrelerinden kaynaklandığını düşünmeye başlarlar; çünkü Kız, zengin ve köklü bir ailenin kızıdır. Bunun üzerine Oğlan, Kız'ın evine, Kız'ın babası ve annesiyle tanışmaya gider. Evin gerçeküstü bir atmosferi vardır. Tavanlarda kuş kafesleri asılıdır. Pencerele koyu renk perdelerle örtülüdür. Baba, ailenin yüzlerce yıldır kuş işi yaptığını anlatırken Oğlan bunalır, perdeleri açmaya kalkar ve gelen tepkiler üzerine evden uzaklaşır. O gece tekrar Kadın ile birlikte olan Oğlan, İmrahor Camii'nde son bir anlatır. Kız ise Oğlan'ı hem sevmektedir; hem de onunla birlikte yaşadığı için pişmandır. Öpüşürler. Kız, dizlerinin üzerine çöker. Oğlan, Kız'dan uzaklaşır. Ardından o da dizlerinin üstüne çöker.

Öyküsünden anlaşılabilceği üzere filmin dramatik anlatısı klasik dramaturjiden oldukça uzaktır. Hatta Ali Karadoğan'a göre film, "...anlatı ve karakter kuruluşu söz konusu olduğunda Türkiye sinemasında sanat sinemasının ilk bilinçli örneği sayılabilir" (2018: 180). Şiirsellik üzerinden incelendiğinde ilk dikkati çeken unsur, olay örgüsünün ve çatışmanın eksikliğidir. Karakterlerin iç dünyalarının, birbirleriyle olan ilişkilerinin ve görüntülerin (sinematografi) neden-sonuç ilişkisine dayalı bir olay örgüsünden çok daha öne çıktığı

dikkati çekmektedir. Bu durum şiirsel filmin dramatik işlevinin, karakterlerin duygularını ya da zihinsel durumunu ve düşünce süreçlerini ifade etmekle yakından bağlantılı olduğu yönündeki görüşlerle uyusmaktadır (Koivumaki, 2016: 54). Buna ek olarak filmde yer alan üç ana karakterin isimleri gibi kişilikleri de belirsizdir. Öykülemeci filmlerden farklı olarak karakterler tanıtılmamış; geçmişlerinden, -Kız'ın ailesinin evine yapılan ziyaret dışında- ailelerinden, yakın çevrelerinden, eğitim durumlarından, işlerinden bahsedilmemiştir. Sosyo-ekonomik durumları yalnızca yaşadıkları evlerin dekorundan anlaşılabilir. Kadınlar daha varlıklıdır; erkek karakter ise seyircide maddi durumu iyi olmayan bir sanatçı izlenimi uyandırmaktadır.

Filmde, sahneler arasında belirgin bağlantılar bulunmamaktadır. Öykü doğrusal olarak ilerlese, sahneler bütünlük oluştursa da; sahnelerden birinin çıkarılması ya da sahnelerin yerlerinin değiştirilmesi filmin anlamından çok şey götürmeyecektir. Dolayısıyla yönetmenin, filmin bütününe değil, tek tek sahnelere ya da anlara odaklandığı söylenebilir. Zaman kavramı, olayların ne sürede gerçekleştiği, ikili ilişkilerin ne kadar sürdüğü belirsizdir. Karakterler, özellikle de Oğlan ve Kız film boyunca İstanbul'da çeşitli mekânlarda dolaşır ve konuşurlar. Bu mekânların önde gelenleri Haydarpaşa Garı, Taksim Parkı, Boğaz, Rumeli Hisarı ve İmrahor Camii'dir. Konuşmalar ise varoluş, aşk, yalnızlık ve kadın erkek ilişkileri üzerine olup çoğu kez tutarlılık da göstermemektedir. Finalde iki sevgilinin farklı yönleri yürümleriyle ayrıldıkları izlenimi yaratılır. Öte yandan Oğlan, iki kadın arasında net bir seçim yapmamıştır; dolayısıyla finalin açık uçlu bırakıldığı söylenebilir.

Diyaloglar

Wenders sineması üzerine çalışmalarda yönetmenin, diyalogları çoğu kez anlamsal işlev uğruna değil, şiirdeki ritim ve sesin karşılığı olarak dilin müzikalitesinden yararlanmak amacıyla kullandığı üzerinde durulmaktadır. Örneğin; *Wings of Desire* (1987) filminde Türkçe, Almanca, İngilizce ve Fransızca'dan oluşan diyaloglar seyirci tarafından anlaşılacak zorunda değildir. Bu sesler şiirsel etki yaratmak amacıyla kullanılmıştır (Martinec, 172,175). *Sevmek Seni* filminde de uzun ağıdalı melankolik diyaloglara sık yer verilmiştir. Karakterler, kısık ama duygulu bir ses tonuyla konuşmaktadırlar. Anlam bir kenara bırakıldığında seyirci film boyunca, sonbaharın yağmurlu ve kasvetli atmosferinde, İstanbul'un çeşitli mekânlarında kimi zaman sessizce, kimi zaman ise uzun uzun konuşarak tartışan karakterlerin stilize görüntülerini izler. Böylece çoğu kez tutarsızlık da gösteren karamsar diyaloglar/metin, anlam ve önem bakımından görüntünün gerisine düşer. Diyalogların şiirselliği, seçilen sözcükler, yüklemiş ya da devrik cümle yapısı ve şiiri andıran bir ses uyumu ile belirginleşir.

Kız'ın "Sanki içinde yaşadığım dünyanın çok uzaklarında kalmışım gibi geliyor bana.", "Bazen senden değil kendimden kaçmak istiyorum sanki." "Aramızda uçsuz bucaksız deniz gibi bir engel var sanki. Bir ucunda sen, bir ucunda ben... Birbirimizi öylesine kaybettik ki... Artık birbirini hiç görmemiş yabancılarız." ve Oğlan'ın "Kendimi sensiz bir tırtıl kadar anlamsız buluyorum. Bir böcek kadar da lüzumsuz.", "Tutunacak hiçbir dalım yok benim. Hep boşlukta yım. Ne olduğum, ne olacağım belli değil. Sanki yaşamıyorum." "Her şey öyle saçma ki. Şimdi tutup gökyüzüne uçsam, kaybolsam, şu dünyada hiçbir düzen değişmez. Benimle dönen hiçbir çark yok bu dünyada.", "Aynı anda yüzlerce yerde olmayı istemek hiç olmamayı istemektir. Kendi kendisini bölmek, yok etmek demektir.", "İnsan kendi kendisine yetmediği zaman bir başkasını sevmeye kalkıyor. Kendi kendisinden kopup nefret ettikçe, kendi kendisinin yabancıları olunca aşkı icat ediyor.", "Sanki bir denizde gibiyim. Boyuna

dalıyorum. Dibe dibe gidiyorum boyuna. Tutunmak için neye uzansam kopuyor. Eriyor hep.” şeklindeki sözleri karakterlerin nedensiz çaresizliklerinin, huzursuzluklarının ve kararsızlıklarının dışavurumudur. Bu kararsızlık Karadoğan’a göre karakterlerin modern hayata uyum sağlamada yaşadıkları güçlükten doğmaktadır (2018:180) ve “... gerçeklik sadece karakterlerin sözleriyle; zihinlerinde kurdukları soyut bir yapı göstermektedir” (Karadoğan, 2018:181).

Filmdeki diyaloglar –bir sahne dışında- yalnızca Oğlan ve Kız ya da Oğlan ve Kadın arasında geçer. Kız ve Kadın ise hiçbir sahnede karşı karşıya gelmemiştir. Karakterler adeta kalabalıktan bağımsız izole bir gerçeklikte yaşamlarını sürdürmektedir. Nedensiz yere çaresizlik ve huzursuzluk içindelerdir; rüzgârda savrulan yaprak misali ne istediklerini tam olarak bilmemektedirler. Kalabalık içinde olmak ya da yalnız olmak; aşk ya da şehvet; (Kız için) çevrenin baskılarına boyun eğmek ya da her şeyden vaz geçmek, (Oğlan için) Kız’ı ya da Kadın’ı sevmek gibi konularda kararsızlardır. Konuşmaları, istekleri tutarsızdır. Anlamdaki tutarsızlık ve cümle yapısı, oyuncuların teatral ifadeleriyle birleştğinde günlük yaşamın gerçekliğinden daha da uzaklaşılır.

Metaforik Anlatım

Sinemayı zenginleştiren, ve filmleri gerçek hayatta yaşananların kopyası olmaktan kurtaran öğelerden biri olan metafor (Ak, 2012: 20), sıkça başvurulan anlatım yollarından biridir. Onaran’a göre metaforik anlatımda amaç, iki olay ya da olgu arasındaki benzerliklerden faydalanarak; olayı, kendisi olmayan bir olay ya da olgu ile ifade etmek, görünür hale getirmek (Aktaran: Ak, 2012: 20) şeklinde özetlenebilir. Şiirde anlam evreninin ve estetiğin ana eksenini oluşturan metaforlar (Abdal, 2017: 2387), şiirsel film örneklerinde de önemli yere sahiptir. Metafor kullanımı bir filmin şiirselliğini değerlendirmede birincil unsur olmasa da şiirsellik ve metaforlar arasında belirgin bir ilişki olduğu ileri sürülebilir. Tarkovski’nin şiirselliğinin karakteristiği de “çok düzeyli çağrışımsal anlam” ve çeşitli sanat dallarına bulunan metaforlar ile açıklanmaktadır (Koivumaki, 2016: 23). Sevmek Seni’nin şiirselliğinin bir başka boyutu -geleneksel kodların yanı sıra- metaforik anlatım ile etkisini hissettirir. Kullanılan metaforların önde gelenleri, kafeterya sahnesinde pencerenin dışında beliren çocuklu kadınlar, Oğlan’ın odasında tavana boynundan asılmış düşünen adam heykeli, Oğlan’ın atkısı ve Kız’ın inci kolyesinin değiş tokuş edilmesi şeklinde sıralanabilir.

Filmde metaforik anlatıma başvurulan ilk sahnede Kız, pastanede Oğlan’ı beklerken bir çeşit gündüz düşü görmektedir.⁵ Bu sırada pencerenin ardında bazı kadın ve çocukların belirmeye başladığı ve sayılarının giderek arttığı görülür. Bu sahnede kullanılan kadın ve çocuk metaforu, Kız’ın kalabalıklara olan düşkünlüğü ve aile kurma özlemiyle açıklanabildiği gibi bu yöndeki korkularını da ifade ediyor olabilir. Oğlan’ın evinde tavana boynundan ipele asılmış düşünen adam heykelinin görüldüğü sahnelerde de metaforik anlatımdan yararlanılmıştır. Kadın’ın Oğlan’a başka bir kadının aralarına girdiğini hissettiğini anlattığı sahnede kullanılan heykel metaforu, Oğlan’ın düştüğü ikilemi, çaresizliğini ve karmaşık düşünce dünyasını anlatmak için kullanılmıştır. Sahnenin sonunda Kadın’ın evden ayrılmasının ardından Oğlan oturduğu yerde, çaresizce başını iki elinin arasına alarak hafifçe eğilir. Oğlan’ın arkasından yapılan çekimde karakter adeta başsız gibi görünür. Olmayan başının üstünde Düşünen Adam heykeli sallanmaya devam eder. Bu görüntü, heykelin çağrışımsal görüntüsünü

⁵ Şiirsel filmde, karakterin duygularını ya da zihinsel durumunu ve düşünce süreçlerini görselleştirmek için başvurulan rüya, anı, monolog sahnelerinden yararlanır (Koivumaki, 2016: 54-56).

desteklemektedir.

Filmde Oğlan ve Kız arasında -boyunlarını saran- atkı ve kolyenin yer değiştirmesi bir başka metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Kız, Oğlan'ın atkısını alır, bir süre evinde tutar, karyolasının topuzuna taktığı atkıyı uzun uzun izler. Ancak atkı, filmin sonunda Oğlan'a geri döner. Benzer şekilde Oğlan'ın evinde birlikte oldukları sahnede Kız, soyunurken kolyesini ve gömleğini heykelin boynuna asar. Daha sonra gömleğini giyse de kolye, Oğlan'ın evinde kalır. Bu sahnelerle anlatılmak istenenin Oğlan ve Kız'ın inişli çıkışlı ilişkisi olduğu düşünülebilir. Aralarında geçen konuşmaları destekler şekilde atkıdan farklı olarak kolyenin Oğlan'ın evinde kalması, Kız'ın sevgisinin sona ermediğini akla getirmektedir. Oğlan ise hislerinden emin değildir ve iki kadın arasında gidip gelmektedir. Camide parmaklıkların ardından yapılan çekimler, kuş kafesleri ve iç mekânlarda perdelerin çoğunlukla kapalı olması, karakterlerin sıkışmışlıklarını vurgulamaktadır. Film boyunca kimsenin olmadığı boş sokaklarda dolaşmaları, adeta dış dünyadan izole bir yaşam sürmeleri, yalnızlık duygularının görsel sunumu şeklinde yorumlanabilir.

Asiltürk'e göre "şiirsel bağlantılar sinemada olağanüstü duygusal bir ortam yaratarak izleyicinin düşünsel devinim içinde olmasını gerektirir, izleyiciyi zorlar, sürükler. (...) Şiirsel filmler ne hazır sonuçlar sunar ne de yazarın katı talimatlarına dayanır; kullanıma açık olan tek şey perdede devindirilen görüntünün derin anlamını bulup çıkarmaya yarayan şeydir" (Asiltürk, 208). Bu görüşe uygun olarak ve örneklerden anlaşılacağı gibi Tuncer, karakterlerin iç dünyasını ve duygu durumlarını anlatmak amacıyla düzyazı sinemasının geleneksel kodlarının yanı sıra/yerine öznel çağrışımlardan yararlanmış, metaforik anlatıma yer vermiş ve bu yolla filmin şiirsel üslubunu güçlendirmiştir.

Filmin Sinematografik Yapısı ve Şiirsellikle İlişkisi

Şiirsel filmlerin sinematografik yapısı, farklı sinemacı ya da kuramcılara göre değişiklik gösterebilmektedir. Ortak olan görüş, şiirsel filmde görüntünün öykünün önüne geçmesi şeklindedir. Her ne kadar değişmez film dili ve ikonografik unsurlardan söz edilemese de şiirsel film olarak tanımlanan filmler incelendiğinde birtakım benzerlikler olduğu dikkati çekmektedir. Aşırı stilize edilmiş kompozisyonlar, yakın çekimler, durağan uzun planlar, -Antonionni filmlerinde olduğu gibi- kameranın boş kadrajdaki gerçekliği kaydetmeye devam etmesi (Chaudri ve Finn, 2003: 40) ya da şehir görüntüleriyle süslü hiçbir şeyin olmadığı "ölü zamanlar" ve -Eisentein filmlerindeki gibi- montajın görsel ritmi (Luzzi, 2014: 54) şiirsel film olarak tanımlanan yapımların bazı ortak sinematografik özelliklerindedir.

Schlovsky'e göre şiirsel bir filmde teknik formalist özellikler semantik özelliklere baskın olduğundan kompozisyon, anlamsal yöntemlerden ziyade formal tekniklerle çözülür (Aktaran: Egea, 2007: 163). Benzer şekilde, toplamda 34 sahneden oluşan film, stilize edilmiş bir mizansen ile başlamakta ve bu aşırı stilize edilmişlik film boyunca 10 sahnede daha yoğun olarak kullanılmaktadır. Kadın'ın evinde yalnızlık ve kalabalık üzerine konuşmanın yapıldığı ilk sahnede, Oğlan camdan dışarı bakmakta, Kadın ise koltukta oturmaktadır ve ikili birbirlerinin yüzüne hiç bakmadan konuşmaktadır. Karakterlerin biçim estetiğine uygun olarak konumlandırılmış olmaları, kullanılan ağdalı dilin şiirselliğini güçlendirmektedir. Birbirlerine sırtlarını dönerek yapılan konuşmalar gibi hareketler, mimik ve jestlerin donukluğu da teatraldır. Filmin son sahnesinde yer alan mizansen de ilk sahnenin biçimselliğini destekler niteliktedir. Bu sahnede Oğlan ve Kız, İmrahor Camii'nin avlusunda birlerinden uzakta ve birbirlerinin yüzlerine bakmadan konuşmaktadırlar. Yapılan konuşma ayrılık konuşmasıdır

ve aralarındaki mesafe ayrılığı anlatmaya yetecek kadar fazladır. İkilinin farklı yönleri dönmeleri ve yere çökmeleri şeklinde kurulan mizansen ile ayrılığın verdiği hüznün metaforik bir anlatımla görselleştirilmiştir.

Sevmek Seni uzun, durağan çekimler ve ölü zamanlar bakımından oldukça zengindir. 12. sahnede filmdeki en uzun diyalogsuz çekim yer alır. Bu sahnede yaklaşan trenden sağa pan hareketiyle birlikte Oğlan ve Kız'a dönen kamera, ikilinin sessizce yürümelerini toplamda 121 saniye boyunca kaydeder. Fonda trenin raya sürtünmesi ve çıkan dumanların sesleri kulakları tırmalar. Sekizinci sahnede yer alan bir başka uzun ve diyalogsuz genel çekimde Oğlan ve Kız, 64 saniye boyunca bir patikada yürümektedirler. Kamera sağa pan yapar ve seyirciyi bir süre Boğaz manzarasıyla baş başa bırakır. Dokuzuncu sahnede bir başka uzun çekim 54 saniye sürmektedir. Bu çekimde Kız, kafeteryanın kapısından girer, içeriye doğru yürüyerek bir masaya oturur ve camdan dışarı bakarak hayal görmeye başlar. İçeri girişinden hayal görmeye başlamasına kadar olan sürede kesme yapılmamıştır. Oğlan'ın Kız'ı iskelede beklediği beşinci sahne hiç kesme yapılmadan 47 saniye sürerken; Belgrad Orman'ında geçen üçüncü sahnede ise 43 saniyelik diyalogsuz bir çekime yer verilmiştir.

Şiirsel film şeklinde örneklendirilen eserlerin en bilinen yönetmenleri olan Wenders ve Antonioni'ye benzer şekilde Tuncer de -bu yönetmenler kadar yetkin şekilde olmasa da- filmde kent (İstanbul) görüntülerini dramatik yapının önüne geçecek şekilde kullanmıştır. Üzerine sis çökmüş İstanbul Boğazı, yağmurdan ıslanmış caddeler, yaprakları dökülmüş ağaçlarla kaplı Belgrad Ormanı, duman içinde kalmış Haydarpaşa Garı, gri bulutlarla çevrili Rumeli Hisarı, İmrahor Camii'nin yıkılmaya yüz tutmuş bakımsız avlusu filmde süresi uzun olan çekimlerin geçtiği mekânlardandır. Puslu ve yağmurlu kent görüntüleri, lirizmi mekân ve atmosfer ile yakalayan şairane gerçekçilik akımıyla benzerlik gösterir. Bu sahnelerde ağırlıklı olarak genel çekimlere başvurulur.

Kent manzaralarıyla süslü genel çekimleri, karakterlerin yakın çekimleri takip eder. Balazs'a göre yakın çekim sinemanın şiiridir (Verstraten, 2012: 119), her ayrıntıda duyguların her tonunu göstererek yönetmenin duyarlılığını ifade eder. Tuncer de Oğlan ve Kız arasında duygusal yoğunluğun yüksek olduğu sahnelerde yakın ve detay çekimlere sıkça başvurmuştur. Örneğin; 10. sahnede Oğlan, Kız'ın sevgisinden şüphe ettiğini ifade eder. Aralarında geçen konuşma, ikilinin yüzlerinin yakın çekimlerinin açı ve karşı açısıyla ilerler. Özellikle Kız'ın yaşlı gözlerine yapılan yakın çekim ile karakterin çaresizliği vurgulanmaya çalışılır. Filmin 31. sahnesindeki yakın çekimler ve kullanılan montaj tekniği oldukça ilgi çekicidir. Bu sahnede, Oğlan, Kız'ın ailesini evlerinde ziyaret eder. Karanlık ve kasvetli bir evdir. Gerçeküstü bir atmosfer kurulmuştur. Odada çok sayıda kuş kafesi dikkati çeker. Kız'ın babası yıllardır evden dışarı çıkmadıklarını ve perdeleri açmadıklarını söylerken elinde bir karga tutmaktadır. Bu konuşmanın ardından, karganın gözüne, babanın gözüne, Kız'ın gözüne, annenin gözüne ve Oğlan'ın ağzına sırasıyla yakın ve detay çekimler yapılmıştır. Sahnenin kurgusu filmin genel üslubundan farklı olup Eisenstein'in hızlı montaj teknikleriyle paralellik gösterir.

Sonuç

Sinemanın edebiyatla olan ilişkisi düz yazı ile başlamış; klasik anlatının olay örgüsü kaynağını neden ve sonuç ilişkisi içerisinde giriş-gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan düzyazıdan almıştır. Film ve şiir arasındaki etkileşimi gözler önüne seren film örnekleriyle ise çok daha seyrek karşılaşılır. Öte yandan bu yöndeki denemelerin ilk örnekleri, henüz

sessiz dönemde gerçekleştirilmiştir. 1920'li yıllarda SSCB'de gündeme gelen "şiiresel film" kavramı, o zamana dek düzyazı ile ilişkilendirilen sinemanın, zengin sembollerin ve ritmin birlikteliğinden oluşan bir edebi tür olan şiir ile de etkileşim içinde girebileceği fikrini gündeme getirmiştir. SSCB'nin ardından Fransa, İtalya, Almanya, Amerika gibi ülkelerin sinemalarını etkileyen "şiiresel film", Pasolini, Balazs, Tarkovski gibi önemli yönetmen ve kuramcılar tarafından tartışılan bir kavram olmuştur.

Sessiz dönemden bu yana ortaya atılan fikirler, yapılan tartışmalar ve çekilen filmlere rağmen "şiiresel film" kavramının sınırları muğlaklığını korusa da, kavramla ilgili birtakım ortak estetik ve teknik özellikten bahsedilebilir. Çeşitli yönetmen ve kuramcı tarafından öne sürülen görüşlere dayanarak, şiiresel filmin, ana akım sinemadan farklı bir dramatik yapı kurduğunu; filmlerde görselliğin ve karakterlerin olay örgüsünün önüne geçtiğini, çatışmanın belirsizleştiğini, kurgunun düzensiz aktığını, anlara odaklanıldığını yani sahnelerin tek başına birbirlerinden bağımsız şekilde değerlendirildiğini ileri sürmek mümkündür. Sinemacının bakış açısı karakterin bir parçası haline gelerek, şiiresel filmlerin son derece öznel olmasını sağlamaktadır. Uzun ve sabit çekimler ya da karakterin gözlerine odaklanan yakın çekimler, ölü zamanlar, kent görüntüleri, biçim estetiğinden yararlanan kompozisyonlar, rüya sahneleri, metaforlar, monologlar, sessizlik anları, dilin müzikal kullanımı ve benzeri stilistik unsurlar, karakterlerin iç dünyalarını izleyiciye aktarmak üzere kullanılır.

Sinemanın edebiyat ile olan ilişkisi Türk sinemasında da öykü ve roman uyarlamaları üzerinden düz yazı ile kurulmuş; filmler ve şiiresellik arasındaki etkileşimden yararlanılması için uzun yıllar geçmesi gerekmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarına gelindiğinde köklü bir şiir geleneği olmasına karşın, henüz sanat olarak düşünülmeyen yerli sinemanın emekleme çağında olduğu söylenebilir. Çeşitli denemeler olsa da Yeşilçam sinemasının erken döneminde, filmlerin bütününe yansıyan şiiresel bir film dilinin varlığından söz edilemez. Şiiresel filmin ticari sinemaya muhalif bir yapıda olması ve Türkiye'de ticari sinemaya alternatif bir film pratiğinden söz edilememesi, bu durumun önde gelen sebeplerindedir. Diğer sebepler arasında sektörün seyirciyi merkeze alan ticari yapısı, devletin sinemaya destek vermemesi, bağımsız sinemanın gelişmemesi, yatırım gücünün yetersizliğinin yeni denemelere olanak tanımaması, çekilen ve ithâl edilen filmlerin popüler yapımlar olması nedeniyle seyircide alternatif bir sinema bilincinin oluşmaması, filmlerin Doğu'ya özgü anlatı sanatlarından beslenmesi ve bu nedenle karakterler yerine tiplerin ve görsellik yerine diyalogların öne çıkması gösterilebilir.

Yalnızlar Rıhtımı, Aşka Susayanlar, Sevmek Zamanı, Bitmeyen Yol, Ben Öldükçe Yaşarım, Son Kuşlar, Denize İnen Sokak, Soluk Bir Gecenin Aşk Hikâyeleri ve Sevmek Seni Yeşilçam sinemasında şiiresel üslubun izlerini taşıyan ve eleştiri yazılarında şiiresellikle ilişkilendirilen filmlerin bazılarıdır. Bu filmlerin geneline baktığımızda bazı ortak özellikler dikkati çekmektedir. Birçoğu yönetmenlerinin ilk film denemesi olup çoğunlukla 1960'lı yılların ilk yarısında çekilmiştir.⁶ Düşük bütçeli bu filmler çoğunlukla sektöre uzak yapımcılar tarafından finanse edilmiştir. Çoğu ticari açıdan başarısız olmuş; seyirciyle buluşamamış ya da gişe başarısı getirememiştir. Bu film denemelerinden sonra yönetmenler ya sektörden uzaklaşmış ya da ticari filmler çekmeye yönelmişlerdir. Dolayısıyla Türkiye sinemasına şiiresel üslubunda uzun soluklu olamamıştır.

6 *Aşka Susayanlar, Bitmeyen Yol, Son Kuşlar, Soluk Bir Gecenin Aşk Hikâyeleri, Denize İnen Sokak ve Sevmek Seni*, ilgili yönetmenlerin ilk uzun metraj kurmaca filmleridir. Örnek gösterilen dokuz filmin beşi, 1965 yılında çekilmiştir. Bu durum Sinematek Derneği'nin 1965 yılında kurulmuş olması ve bu tarihte Avrupa sanat filmlerinin seyirciyle daha çok buluşmasıyla ilişkili olabilir.

Cengiz Tuncer'in yönetmenliğini yaptığı *Sevmek Seni* filmi sinemada şiirsellik açısından farklı bir yerde durmaktadır. İlk film olmasının tüm amatörlüğü bir yana bırakıldığında *Sevmek Seni*'nin, -yönetmenin şair kimliğinin de etkisiyle- "şiirsel film" şeklinde tanımlanacak nadir ve en eski tarihli örneklerden biri olduğu ileri sürülebilir. Filmin, öykü ve karakterler, diyaloglar, metaforik anlatım, sinematografi kategorileri etrafında yapılan detaylı analizinin ardından, şiirsel film tanımlarıyla örtüşen birçok özelliği olduğu görülmüştür. Öncelikle film, klasik öykülemeci film anlatısının aksine belirgin bir olay örgüsüne ve çatışmaya sahip değildir. Seyirci, film boyunca İstanbul'da ıssız mekânlarda gezen; aşk, ilişkiler, kalabalıklar ve yalnızlık üzerine konuşan, varoluşsal sorunları olan karakterlerin konuşmalarını takip eder. Adeta gerçeküstü bir dünyada izole bir yaşam süren karakterlerin psikolojileri, duygu ve düşünceleri ile biçim estetiğinden yararlanan görsellik, öykünün/metnin önüne geçmektedir. Metaforlardan da yararlanan filmde uzun ve durağan genel çekimlere, stilize kompozisyonlara, ölü zamanlara, kent görüntülerine, sessizliğe ve lirik diyaloglara, zengin görsel imgelere sık yer verilmiştir. Karakterin duygu yoğunluğunu ortaya çıkaran yakın çekimler kullanılarak, erkek karakterin ve ilişki kurduğu iki kadın karakterin yaşadığı duygusal çıkmaz, çaresizlik ve sıkıntı izleyiciye aktarılmıştır. Saptanan bu özellikler ışığında *Sevmek Seni* filminin Yeşilçam sinemasındaki ender şiir-film denemelerinden biri olduğunu ileri sürmek mümkündür.

Kaynakça

- Akalın, Nur (2006) *Şehir Filmleri* Attila İlhan, İstanbul: +1 Kitap
- Akser, A. M. (2001). *Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı* (1965). Der. Deniz Derman. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, 1, İstanbul: Bağlam
- And, Metin, (1985) *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, Ankara: İnkılap
- Asiltürk, Cengiz, (2006) *Sinemada Şiirsel Anlatım*, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım
- Balcı, Dilara (2014) *Feyzi Tuna: Her Film Bir İmtihandı*, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Başgüney, Hakkı (2013) *Türk Sinematek Derneği -Türkiye'de Sinema ve Politik Tartışma*, İstanbul: Libra Kitap
- Batur, Ayşe Lucie (2014) "Toplumsal Değişimler Ekseninde Türk Sineması" *Sinemada Bir Asır (İçinde)* Ed: Ş. Abdurrahman Çelik, Ankara :Altın Portakal Uluslararası Film Armağan Kitabı
- Berkaş, Esin (2010) *1940'lı Yılların Türk Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Chaudhuri, Shonini and Howard Finn (Spring, 2003) *The Open Image: Poetic Realism And The New Iranian Cinema*, Screen. 44 (1), 38-57
- Coşkun, Esin (2011) *Dünya Sinemasında Akımlar*, Phoenix: Ankara
- Çalışkan, Adem, (2010) " Ana Çizgileriyle Cumhuriyet Devri Şiirine Teorik Bir Yaklaşım (1923-1960)" *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / cilt.3 Sayı 10*, 140-199
- Çekiç, Köksal, Selma. (Aralık, 2007) "Sinema Sanatı ve Öyküleme", *Dünya Edebiyatları Araştırma ve İnceleme Ortak Kitabı*, Haz: Cengiz Ertem, Cilt: I/XX, 187-195

Egea, Juan F. (Spring, 2007) Poetry and Film: El Sol Del Membrillo and Los Amantes Del Circulo Polar, Hispanic Review, University of Pennsylvania Press, 159-180

Eşli, Meral Özçınar (2012) Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı, İstanbul: Doruk Yayıncılık

Güçhan, Gülseren (1992) Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, Ankara: İmge Kitabevi

Karadoğan, Ali (2018) Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş, Ankara: De Ki

Kırel, Serpil (2005) Yeşilçam Öykü Sineması, İstanbul: Babil Kitaplığı

Koivumaki, Marja-Ritta (2016) Dramaturgical Approach in Cinema -Elements of Poetic Dramaturgy in A. Tarkovsky’s Films, Finland: Aalto ARTS Books

Luzzi, Joseph (2014) A Cinema of Poetry, A Cinema Of Poetry: Aesthetics of the Italian Art Film, Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press

Martinec, Thomas (2009) ‘Some kind of film-poem’: the poetry of Wim Wenders’ Der Himmel Über Berlin/Wings of Desire, Studies in European Cinema Volume 6 Numbers 2&3, 165-178

Onaran, Alim Şerif (1994) Türk Sineması 1. Cilt, Ankara: Kitle Yayınları

Onaran, Alim Şerif (1990) Lütfi Ö. Akad, İstanbul: Afa Yayınları

Özgüç, Agah, (2005) Türlerle Türk Sineması Dönemler/Modalar/Tipler, İstanbul: Dünya Kitapları

Özsoy, Mehtap (2017) “Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski - John Gianvito” SineFilozofi Dergisi, Sayı:3, 171-173

Ses Sanatçılar Ansiklopedisi (1970), İstanbul: Tildruk Matbaacılık

Scognomillo, Giovanni (2003) Türk Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı

Sözen, Mustafa Fazıl, (Haziran, 2009) “Doğu Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti”, Bilig - Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, 131-152

Tuncer, Cengiz (1966) Sevmek Seni, İstanbul: Habora

Türkoğlu, Nurçay, (2014) “Türk Sinemasında Geçiş Dönemi: 1939-1950 Yılları Arasında Neler Değişti?” Sinemada Bir Asır (İçinde) Ed: Ş. Abdurrahman Çelik, Altın Portakal Uluslararası Film Armağan Kitabı, Ankara

Uslu, Günevi, Evren, (2007) “Metin Erksan Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Ve Bunun Filmlerine Yansıması”, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Verstraten, Peter, (2012)“A Cinema of Modernist Poetic Prose: On Antonioni and Malick”, Image&Narrative, Vol: 13, Sayı:2, 117-132

Yıldırım, Tunç, (Fall, 2014) “Metin Erksan’ın Sevmek Zamanı Filminin Eleştirel Alımlaması”, Global Media Journal: TR Edition 5 (9), 352-371

<http://www.sinematurk.com/kisi/1222-cengiz-tuncer/> (01.12.2018)

Sinemada Dijital Görsel Efekt Kullanımı Ve Alternatif Gerçeklik Kurgusu

Vedat Güntay*

Gamze Yılmaz Güntay**

Özet

Hayat kendi gerçekliğini kurgularken insan zihni, farklı oluş biçimleri geliştirerek gerçeklik algısını değişime uğratabilmektedir. Değişmez olarak nitelendirilen fizik kuralları yeni formlara sokulabilmekte ve bu kurallar üzerinde oynamalar yapan bakış, kendi değişimli yasalarını oluşturabilmektedir. İnsan oluş hallerini farklı perspektiflerle ortaya koyan sinema önemli bir ifade biçimi olarak kullanılmakla birlikte, teknolojik gelişmeler sinema sanatçılarına kendilerini ifadede çok seçenekli bir alan oluşturmaktadır. Teknolojinin yaratıcı beyinlere sunduğu olanaklar, sinemanın bugünkü çehresini değiştirmiştir. Bugün sinemada yoğun olarak kullanılan dijital görsel efekt uygulamaları ile günlük hayatta deneyimlenmemiş, yeni hayali evrenler ve karakterler yaratılmıştır. Yaratıcılığın sınırlarını esneten, hatta ortadan kaldıran dijital görsel efekt uygulamaları sinema anlatısına farklı boyutlar katarak yeni hikaye alanları oluşturmuştur. Evrenin ve zamanın sonsuz çokluğuna doğru yol alınırken sinemanın döngüsel yapısını kesintiye uğratan bu uygulamalar, gerçekliğe dair net olduğunu düşündüğümüz tanımlarımızı sorgulatan anlatıların görselleştirilebilmesine olanak sağlamaktadır. Böylece farklı olasılıkların ortaya konulabilmesiyle sinema filmlerinde edimsel dünyada duyulamayanlar duyulabilir, görülemeyenler görülebilir, hissedilemeyenler hissedilebilir olmaktadır. Deleuze'ün 'zaman imaj' kavramı üzerinden irdelenen çalışmada, çok boyutlu oluş hali ve hareketi takip eden zamanın dışına taşan, hayallerde, düşlerde, gerçekliğin yeni boyutlarında, paralel evrenlerde dans eden anlatımlar geliştiren filmler incelenmiştir. Sinema filmlerinde görsel efekt kullanımıyla kurgulanan alternatif gerçeklik biçimleri okunmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema ve Gerçeklik, Dijital Görsel Efekt, Zaman İmaj

ORCID ID : 0000-0003-1982-5910 & 0000-0003-1763-5208
E-mail : vedatguntay@gmail.com; gamzeguntay@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.513304

Geliş Tarihi - *Recieved*: 16.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 25.04.2019

The Usage Of Digital Visual Effects İn Cinema And Alternative Reality Fiction

Vedat Guntay*

Gamze Yılmaz Guntay**

Abstract

While life is constructing it's own reality, the human mind can change the perception of reality by developing different forms of being. The laws of physics, which are described as unchangeable, can be introduced into new forms and the view that plays on these rules can create their own laws of change. Although cinema is used as an important form of expression which presents human being with different perspectives, technological developments are an area of choice for cinema artists to express themselves. The possibilities of technology to creative minds have changed the face of cinema today. Today, Digital Visual Effects applications that are widely used in cinema have not been experienced in everyday life, and new imaginary universes and characters have been created. Digital Visual Effects practices that stretch the boundaries of creativity and even eliminate them have created new story areas by adding different dimensions to the narrative of cinema. These practices, which interrupt the circular structure of cinema as they travel towards the infinite abundance of the universe and time, allow visualisation of the narratives that question our definitions of reality that we think are clear. Thus, with the possibility of introducing different possibilities, the ones that can not be heard in the virtual world can be heard, the ones who can not be seen can be seen, and the ones who can not be felt can be felt. In this study, the concept of "time image" of Deleuze is examined, the multidimensional state and the motion that goes beyond the following time, the dreams, dreams, new dimensions of reality, the parallel universes of the films that develop dance expressions. Alternative forms of reality that were created with visual effects in films were tried to be studied.

Keywords: Cinema and Reality, Digital Visual Effects, Time Image

ORCID ID : 0000-0003-1982-5910 & 0000-0003-1763-5208
E-mail : vedatguntay@gmail.com; gamzeguntay@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.513304

Recieved - *Geliş Tarihi:* 16.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi:* 25.04.2019

Giriş

Günlük sıradan yaşantımız içinde bir sorunla karşılaştığımızda düşünmeye, sorular sormaya ve sorularımıza anlamlı yanıtlar aramaya başlarız. Bu yanıtlar bazen beraberinde yeni soruları getirirken bazen de doğru olduğuna karar kıldığımız yanıtların zaman içinde geçerliliğini yitirdiğini görürüz. Genellikle olay ve durumlara farklı perspektiflerden bakar ve bir değil birden çok bilinmeyenle karşılaşırız. Varlığı boyunca insanoğlu, soru ve yanıtlarla örülü bir anlamlandırma mekanizması geliştirmektedir diyebiliriz. İçinde yaşadığı evreni anlamaya, anlamlandırmaya çalışan her disiplin farklı yol ve yöntemlerle sorduğu soruların yanıtlarının izini sürmektedir. Bu bağlamda Bergson ve Deleuze'ün de altını çizdiği gibi, felsefe kavramlarla yol alırken, bilim fonksiyonlarla hareket eder. Sanat ise kendi için nitelikleriyle yarattığı duyular aracılığıyla anlamı oluşturmaktadır. Örneğin resim sanatı renkler, ışık ve çizgilerle anlamı oluştururken, müzik melodilerle, sinema ise hareketli görüntülerle anlattısını inşa etmektedir. Bu doğrultuda bilim, sanat ve felsefe ayrı disiplinler de olsa bazı ortak sorulara kendi lisanlarında yanıt aramaktadırlar. "Gerçeklik" de bu disiplinlerin üzerine düşündükleri ve çalıştıkları kavramlar arasındadır. Mutlak bir gerçeklikten söz edebilir miyiz? Gerçeklik ideolojik olarak mı inşa edilmiştir? Durduğumuz yer ve yön baktığımız nesne, olay ya da durumun gerçekliğini değiştirir mi? Bilimsel olarak kanıtlanmadığı sürece mutlak anlamda bir gerçekten bahsedilemez mi? Bilimsel olarak mutlak kabul edilen gerçekler zamanla yeni bilgilerin edinilmesiyle gerçekliğini yitirebilir mi? Bugün bilgisine sahip olmadığımız şeylerin gerçek olmadığını iddia edebilir miyiz? İçinde bulunduğumuz, ekonomik, sosyal, kültürel, fiziksel ya da ruhsal durum "gerçekliği" diğerlerinden farklı boyutlarda görmemize neden oluyorsa, gördüğümüzü ya da hissettiğimizi gerçek olarak kabul edemez miyiz? Tek bir gerçek yerine çoklu gerçekliklerden söz edebilir miyiz? "Gerçek" kavramının kendisi mi problemlidir? Bu ve benzeri pek çok soru üzerine düşünmekte olan bilim, felsefe ve sinema, bu soru ve yanıtları kendi araçlarıyla ortaya koymaktadır. Bununla birlikte disiplinlerarası etkileşimli bir süreçten de bahsedilebilmektedir. Yani bütün bu disiplinler birbirlerinin çalışmalarını etkileyebilmektedir.

Bazin, "Tabiatıyla 'Gerçek', bir nicelik olarak anlaşılmalıdır. Aynı olay, aynı nesne değişik yollardan ortaya konabilir" demektedir. (1966: 161). Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına var olan şeyin madde olduğunu, oysa gerçekçiliğin insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsayacağını söyleyen Fischer'a göre "gerçekliğin bütünü, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır; yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır" (1990: 95-96). "Bilimsel gerçeklik" kavramı üzerinde durduğumuzda ise, Einstein'ın "İzafiyet teorisi" (görelilik kuramı) çerçevesinden bakacak olursak, fiziksel gerçeklik olarak ortaya koyabileceğimiz hareketin varlığı ve yokluğu, yani bir cismin hareket edip etmediği bile hangi konumdan bakıldığına göre değişebilmektedir. Einstein'a göre her gözlemci bulunduğu konum bağlamında aynı oranda haklıdır, yani gerçeklik izafidir.

Nesnel denilen bilimsel gerçekliğin bile izafi olduğu ve bakış yönüne göre değişebileceği düşüncesinden hareket edildiğinde, sanatın kendi gerçekliğini inşa ettiği kabulünden sinema perdesinden yansıtılan varoluş biçimlerine bakıldığında, sinemanın dizayn ettiği gerçeklik üzerine düşünmek, bu hususta ortaya konulmuş çeşitli yaklaşımların irdelenmesini zorunlu kılmaktadır.

Sinemanın ilk yıllarından itibaren “gerçeklik” kavramı, filmler üzerine düşünen akademik ve kuramsal yaklaşımların incelediği konular arasında olmuştur. Lumière kardeşlerin 1895 yılında, Paris’te bir kafede, fabrikadan çıkan işçiler, trenin gara girişi, bir ailenin öğle yemeği gibi günlük hayattan gerçek görüntüleri yansıttıkları gösterimle birlikte, sinemada gerçeklik tartışmalarının başladığını söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra Lumière kardeşlerin, gerçek yaşamdaki görüntüleri aktardığı filmlerden oldukça farklılaşan ve ilk bilim kurgu filmi olarak anılan “A Trip to the Moon” (Aya Seyahat, 1902), Georges Méliès’in sihirbazlık geçmişinin avantajlarından yararlanarak, pek çok özel efekt kullanmış olduğu, biçimsel özellikleriyle kendi gerçekliğini yaratan bir film olarak sinema tarihine geçmiştir. Butler’in ifadesiyle, “Film, bir yandan Lumière’nin sokaklarda, dükkanların çevresinde çektiği filmlerde olduğu gibi, gerçekliğin betimlenmesi olabilirken, bir yandan da Fransız sihirbaz Georges Méliès tarafından çekilen filmlerde olduğu gibi, kendi gerçekliğini yaratmaya da kalkışabilir” (2011: 16). Bu iki filmden yola çıkarak sinema tarihinin ilk yılları incelendiğinde gerçekçilik ve biçimcilik tartışmaları üzerinden kuramların inşa edilmiş olduğu görülmektedir.

Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein, Bela Balazs olarak sıralayabileceğimiz biçimci gelenek temsilcileri, sanatın tanımlamaya çalıştığı gerçekliğin “biçimsel” açıdan yorumlanması üzerinde durmuşlardır (Büker ve Topçu, 2010: 61). Eisenstein için, kurgulanmamış filmin parçaları gerçekliğin mekanik yeniden üretiminden fazlası değildir. Sadece montaj modelleri içinde düzenlendiğinde film sanat olur. Eisenstein montajı; filmin parçalarını, “gerçekliğin parçaları” olmaktan sanata dönüştüren düzenleme olarak görür (Yılmaz, 2011: 26). Sinemanın sanat olabilmesi için gerçekle ilişkisini kesmesi gerektiğini iddia eder. Ona göre sinemayı sanat yapan, belirlenen perspektiflerden çekilen özgün görüntülerin montaj yoluyla yeniden kurgulanması ve kendi özgün anlamını oluşturmasıdır. Arnheim da benzer şekilde sinema filminin sanat olabilmesi için nesnel gerçeklikten uzaklaşması gerektiğini söylemektedir.

Siegfried Kracuer, Andre Bazin gibi gerçekçi gelenek temsilcileri ise sinemanın “gerçekliği yeniden üretme” özelliğini ön plana çıkarmaktadırlar (Büker ve Topçu, 2010: 61). Gerçekçi gelenek, sinemanın sanat olduğunu söylerken sinemanın gerçeğin derin yapısını ortaya çıkarmaya çabaladığını ve “gerçeğe hiçbir şey ekmediğini”, onun “biçimini bozmadığını” savunur. Bazin’e göre sinema nesnelere gizli anlamı ortaya çıkarır. Duyularla algılayamadığımız gerçekliği verir. Çünkü doğaya, nesnelere dilediğince yaklaşır. Bazin, kurgunun yerine uzun çekimleri ve alan derinliğini tercih ederken içeriğin gerçekliği üzerinde durmaz. Sinemada önemli olan uzamsal gerçekliktir. Film nesneyi yer aldığı uzam içinde verir. Bazin’e göre sinemanın hammaddesi “gerçeklik” değil, “gerçekliğin bıraktığı iz”dir (Akt. Büker, 1989: 19-20). Gerçek, sanat değildir, ama “gerçekçi” bir sanat, gerçeğin tamamlayıcısı olan bir estetik yaratmasını bilen sanattır (Bazin, 1966: 79). Andre Malraux ise sinemayı, plastik gerçekliğin ileri evrimi olarak tanımlamıştır (Akt. Bazin, 2013: 16).

Yılmaz’a göre, sinemada “gerçeklik” üzerine düşünen kuramcılar, ne gerçeği tanımlar ne de gerçeğe dair herhangi bir kuram geliştirirler (2011: 21). İki kuramsal yaklaşım da “gerçek” kavramının kendisi üzerinde durmadan tezlerini üretirken, gerçekliğin ne olduğu hakkında düşünmek yerine sinemada gerçekliğin nasıl işlediğini ele almışlardır.

Pek çok film, dünya gerçekliğine yeni ve farklı perspektiflerle bakabilmemizi sağlayan anlatılar geliştirmektedir. Bu çalışmada, nesnel gerçeklik kavramının kendisini sorgulayan ve bireyin iç dünyasının izleriyle yeniden inşa edilen gerçekliği gündeme getiren Big Fish

(Büyük Balık, Tim Burton, 2003), Life of Pi (Pi'nin Yaşamı, Ang Lee, 2012) gibi filmlerin yanı sıra; toplumsal yaşam içinde güç-iktidar ilişkileri bağlamında, ideolojik olarak inşa edilen gerçekliğin yapı bozumuna uğratıldığı Avatar (James Cameron, 2009) filmi ve gerçek dünya ile rüya aleminin arasındaki sınırın muğlaklaştığı Inception (Başlangıç, Christopher Nolan, 2010) filmi ele alınmıştır. Belirlenen filmler, dijital görsel efekt uygulamalarının hikayedeki anlamı oluşturmak ya da desteklemek için kullanıldığı filmler arasından seçilmiştir. Bu çalışmada görsel efekt kullanımının, gerçeklikle ilgili algılarımız üzerinde nasıl bir etki yarattığı ve filmlerin kendi sanatsal gerçekliğini nasıl oluşturduğu incelenmiştir. Kristalleşen zamanlarda, yani rasyonel düşünceden uzaklaşarak irasyonel düşünceyi yaratan, hayali ve düşsel zamanlarda, filmlerin kendi gerçekliğini üreten anlatı yapısı üzerinde durulmuş ve bu anlatı yapısının şekillenmesinde görsel efekt kullanımıyla yaratılan karakter ve evrenler incelenmiştir. Farklı bir ifadeyle ortaya koyacak olursak, rasyonel olan gerçeklik, irasyonel gerçeklik ile birlikte ya da iç içe geçmiş olarak ele alınmıştır.

Sinemada Görsel Efekt Kullanımı ve Gerçeklik Algısı

Görsel efekt terimi, sanat ve tasarım alanlarıyla bilim ve teknolojiyi birleştiren bir yöntem olarak, uzun yıllardır bilinmektedir. Özellikle sinemadaki kullanımı ve etkilerine bakıldığında, bilgisayarın icadı ve gelişmesi sonrasında, optik yani analog makinelerin bu alanda kullanılması ile ortaya çıkmıştır. 1980'li yıllar ve sonrasında ise yapılan dijital çalışmalarla, sinema anlatısında tamamen yeni bir dönem başlamıştır. Beden ve mekan anlayışının boyut değiştirdiği günümüz toplumlarında, hayal gücünün sınırlarını zorlayan anlatılar, bugün artık sanal ortamda oluşturulan tasarımlarla var edilebilmektedir. Bu bağlamda bilim kurgu ve animasyon filmlerinden televizyon dizilerine, belgesel filmlerden reklam filmlerine, oyun tasarımlarından yeni medyaya kadar bir çok alanda yararlanan dijital görsel efekt çalışmalarının etkin bir şekilde kullanıldığı görülmektedir (Güntay, 2018: 1).

Sinemada görsel efekt kullanımı ve değişen film yapım süreçlerinden söz etmeden önce "özel efekt" ve "görsel efekt" ayrımının yapılması önemlidir. Bu farklılığa dikkat çeken Dinur'a göre, görsel efektlerin bilgisayarlaştırıldığı dijital dönem öncesinde, birçok efekt, çekim mekanında kullanılan minyatürler, pratik teknikler ve çeşitli kamera optik yanılısamlarıyla yapılmaktaydı. Ortada açık bir şekilde özel ve görsel efekt tasarımı ayrımı yoktu. Ancak günümüzde bu iki terim, birbirinden çok ayrı iki sanatı tanımlamak için kullanılmaktadır. Dinur'un tanımıyla özel efektler, pratik olarak gerçek hayatta set üzerindeki uygulanmış efektlerin kamera tarafından kayıt altına alınmasıyla elde edilirken; görsel efektler ise görüntünün dijital ortamdaki manipülasyonu ile yapım sonrası aşamasında gerçekleştirilmektedir (2017: 7). Benzer şekilde görsel efekt tasarımı, "görüntünün manipüle edilmesi, değiştirilmesi" olarak niteleyen Wright'a göre bu yöntem, sahne içerisinde çekilmesi imkansız, zor ya da maliyetli görsel unsurları bilgisayar yardımıyla kompozisyon içerisine post-produksiyon esnasında yerleştirme, çıkartma ya da ekleme işlemidir (2008: 1-2). Kısaca, görsel efekt terimini, kameraya alınan gerçek görüntüyle bilgisayar ürünü görüntünün (CGI) birleştirilmesi işlemi olarak da ifade edebiliriz.

Özellikle bilişim sektöründeki teknolojik gelişmelerin tasarımcılara sunduğu olanaklar, sinemanın bugünkü çehresini değiştirmiştir. Dijital görsel efekt uygulamaları, gerçek hayatta karşılaşılması mümkün olmayan hayali evrenler ve karakterler yaratmıştır. Olanakların sınırlarını esneten ve genişleten nitelikte hikayeler oluşturulmasının zeminini hazırlamıştır. Son dönemde sinema filmlerinde dijital ortamlarda yaratılan mekansal tasarımlarla insan

zihninin deneyimlerini aşan yeni yaşam alanları oluşturulmaktadır. “Avatar” filminde olduğu gibi havada asılı duran devasa ağaçlarla kaplı dağlar ve ışık saçan bitkilerle inşa edilmiş hayali evrenler kurgulanarak doğal yaşamın güzelliklerine ve insanoğlunun yıkıcılığına vurgu yapılabilmektedir. Bir başka örnek, “Interstellar” filminde, tamamen buzullardan oluşmuş veya devasa dalgaların başka hiçbir varlığa yaşam alanı bırakmadığı tamamı sularla kaplı gezegenler var edilmekte; hatta zamanın akışı içinde karakterin hapsediği farklı boyutlarda alanlar yaratılarak evrenin ve zamanın sonsuz çokluğuna vurgu yapılabilmektedir.

Günümüzde yeni teknolojilerle geliştirilen ve zenginleştirilen dijital görsel efekt tasarımları aracılığıyla, önceleri görselleştirilmesi olanaksız olarak ifade edilen pek çok hikaye ya da anlatı bugün sanatçıların yaratıcılığın sınırlarını zorlayan tasarımlarında görselleştirilebilmektedir. Dijital görsel efekt uygulamalarıyla filmlerde altı çizilerek vurgu yapılmak istenen bağlamlar, izleyici kitlenin zihninde belirginleştirilmekte ya da sinema filmlerinin döngüsel yapısı kesintiye uğratılabilmektedir. İyiye, kötüye, doğru ve yanlışa dair net olduğunu düşündüğümüz tanımlarımızı sorgulatan anlatıların görselleştirilebilmesine olanak sağlayan yeni formlar ve boyutların üretilebilir hale gelmesi, sinema filmlerinde farklı olasılıkları da gündeme getirmiştir (Güntay, 2018: 2-3).

“Beyaz perdede geçen olay ne kadar gerçekdışı olursa olsun, seyirci buna tanık olur ve deyim yerindeyse olaya katılır” ifadesini kullanan Lotman, bu nedenle, seyircinin olayların gerçek olmadığını bilmesine karşın sanki gerçekmiş gibi duygusal bir biçimde tepki gösterdiğinin altını çizmektedir (2012: 23). Bu bağlamda özellikle Hollywood yapımı filmlerde, Lotman’ın işaret ettiği şekilde, seyircinin filmin gerçek olmadığını bilse de anlatıya inanması ve gerçekmiş gibi duygusal tepki vermesi hedeflenmektedir. Bu nedenle bilişyar ürünü görüntü tasarımında, gerçeğe yakınlık, inandırıcılığı artırmak için yapımcılar ve dolayısıyla tasarımcılar tarafından önemsenen bir unsurdur (Güntay, 2018: 36). Dinur, görsel efekt tasarımındaki gerçekçilik arayışının, filmin kendisinin gerçek olmadığı düşüncesinden yola çıkarak paradoksal olduğunun altını çizmektedir. Bununla birlikte yazara göre kurgusal filmler her ne kadar gerçek değilse bile, kameranın gözünde gerçektir. Bir başka deyişle kamera tarafından yakalanan görüntü varsayılan bir biçimde foto-gerçekçidir. Görsel efekt tasarımı ise gerçek değildir. İşte bu nedenle görsel efekt tasarımı sanatçıları sürekli olarak yaptıkları çalışmaların daha foto-gerçekçi olmasını mümkün kılmak için çabalamaktadır. Dinur foto-gerçekçiliğin, görüntü üzerinde yapılanların gerçekçi bir şekilde tasarlanarak düzenlenmesi olduğunu vurgulamaktadır. (2017: 12). Mitchell’e göre ise bir anlamda başarılı bir görsel efekt tasarımı oluşturmak, kuralları yıkarak değiştirilmiş bir gerçekliği göstermektir. Böylece izleyicilerin algısı manipüle edilerek inanmamalarının önüne geçilmiş olur. Görsel efekt tasarımı, uygulayıcıların, dijital yöntemleri anlayarak doğru görüntüleri üretmelerini ve gerçeğin aynı ya da en azından gerçeğe yakın görüntüler oluşturmalarını gerektirir. (2006: 9)

Teknolojik gelişmeler her alanda olduğu gibi sanat ve tasarım alanında da belirleyici rol oynamaktadır. İnsan zihninin yaratım gücü, yeni teknolojiler aracılığıyla farklı boyut ve formlarda ifade alanları oluşturabilmektedir. Bu sayede dünün hayal ürünü imajları bugünün gerçekliğini oluşturur hale gelebilmekte ya da zihnimizde var olan ama form vermekte zorlandığımız düşünce ve anlatılar bu teknolojiler sayesinde görünür hale gelmektedir (Güntay, 2018: 189). Sinema filmlerinde kullanılan teknolojiler, hikaye anlatımında ve anlamın oluşturulmasında önemli katkılar sağlamaktadır. Dijital uygulamaların yoğunlaştırıldığı filmlerin gişe rekorları kırması, aynı zamanda bir endüstri ürünü olan sinema filmlerinde

görsel efekt kullanımının artmasına yol açmıştır. Ancak burada üzerinde durulması gereken temel nokta, son dönemde üretilen pek çok yapımda efekt kullanımının filmde inşa edilmeye çalışılan anlamın da önüne geçtiğidir. Bu nedenle bugün sinema sektöründe kullanılan dijital görsel efektleri iki düzeyde ele almak gerekmektedir. İlki anlamı destekleyecek şekilde geliştirilen efekt kullanımı; ikincisi ise hikayenin ve anlamın önüne geçen yoğunlaştırılmış efekt kullanımınıdır. Bu çalışma kapsamında incelenen filmler belirlenirken, özellikle ilk yaklaşımda olduğu gibi hikaye anlatımını destekleyen ve anlamın inşasına katkı sağlayan dijital görsel efektlerin kullanıldığı filmler tercih edilmiştir.

Gerçeklik Kavramının Sinemada Hareket ve Zaman İmajlar Üzerinden Okunması

Her sanat türünde olduğu gibi sinema da kendi içinde evrilerek değişmekte ve varlıkların oluş hallerini yansıtırken zaman içinde farklı yaklaşımlar geliştirmektedir. Bu yaklaşımlar film yapım süreçlerini, anlamın inşasını ve nasıl okunduğunu etkilerken Deleuze bu değişimi “hareket imaj” ve “zaman imaj” ayrımıyla ortaya koymaktadır. Kabadayı’ya göre Deleuze, hareket imaj ve zaman imaj ile böldüğü sinema anlayışı aracılığıyla, klasik sinema ile modern sinema arasındaki kırılmayı da tanımlama arayışında olmuştur (2013: 53). Klasik dönem sinemasında harekete bağlı bir akışın izleri sürülürken modern sinemada, zamanın harekete bağlı okunuşu ilkesi değişmektedir.

Deleuze, zaman imgesinde, zamanın doğrudan imge olarak verilmesini art arda gelişle açıklayamayacağımızı belirtir. Çünkü artık zamanın devreye girmesiyle hareket, sinemanın ilk dönemine ait hareketten farklı olan ve değişim temelinde zamanın saf biçimi olan ‘oluşum’u gerektiren harekettir. (Akt. Sütçü, 2005: 155) Zaman-ımaaj, mekanda sürekli hareket eden bedenler yerine, rüyalarında, hafızalarında, ima edilmiş bir düş gibi olan dünya hareketlerinde, gündüz düşlerinde içsel zamanlarında yolculuk yapan ve virtüel ile edimselin birbirine karıştığı kararsızlık anlarını içerir. (Öztürk, 2018: 353). Böylece bireyin duyguları ve varoluş biçimleri daha görünür bir form alır. Hayallerin, düşlerin yansıtılabilir olması mutluluk, korku, endişe, nefret, haz gibi duyguları ortaya çıkartır. Kabadayı’nın ifadesiyle “Sinema, toplumun genelinin düşlerini, mitlerini ve korkularını kristalize eder” (2013: 76). Deleuze’ün “zaman imajlar” olarak nitelediği, hareketin ötesine geçip zihnin derin sularında salınan bir anlatım biçimi geliştirilmesiyle, bu filmlerde gerçekliğin sadece fiziksel dünyanın gerçekliğini yansıtmadığını; rüyalardaki, hayallerdeki, düşüncedeki gerçeklikle genişleyen bir anlatım biçimi geliştirildiğini söyleyebiliriz. Dijital teknolojilerin gelişmesiyle bu bağlamda zihinsel gerçekliğin dışavurumu önündeki engeller aşılmış ve gösterilemez olan hayalgücünün ya da düşlerin evreni görünür hale gelmiştir.

Sinema filmlerinin yapım biçimlerine ve anlamı inşa formlarına baktığımızda, bugün gelinen noktada hareket imaj ve zaman imaj olarak yapılan bu ikili ayrımın her film için belirgin sınırlarla oluşturulamadığının altını çizmemiz gerekmektedir. Hem hareket imaj hem de zaman imajın izlerini taşıyan filmlerle karşılaşabilmektedir izleyici. Belli bir bütünlük içinde oluşturulan geçişli anlatılar, ana karakter ya da kahramanla özdeşim kurulmasını sağlayan ve film izleme edimi içinde olunduğunu unutturan saydam yapı, izleyicide hoşlanma duygusu yaratılması gibi klasik anlatı yapısının kendine içkin niteliklerini barındıran hareket imajların olduğu filmlerle çok sık karşılaşılmasıdır. Bunun yanı sıra aynı filmler zaman imajın tamamen harekete bağlı akan bir zaman kurgusu yerine kahramanın hayallerinde, düşlerinde, içsel yolculuklarında, paralel evrenlerde ve zamanlarda, fiziksel dünyanın gerçekliğinden uzaklaşan, gerçek ile hayali olan arasındaki sınırın ayırt edilemez şekilde muğlaklaştığı

anlatı yapısı gibi özelliklerini de hikayenin anlatımında kullanabilmektedir. Bu bağlamda çalışmamızda ele alınan filmlerin hem hareket imaj hem de zaman imaj sinemasından izler taşıdıkları düşünülmektedir.

“Big Fish” ve “Life of Pi” Filmlerinde Sorgulanan Gerçeklik

Bazen insan, yaşadığı tecrübeleri zihninde farklı biçimlerde yeniden tasarlayarak kendi alternatif gerçekliğini hayali olarak kurgulamaktadır. Çoğu zaman bu, olumsuz deneyimlerin bireyin psikolojisine vereceği zararı hafifletmek içindir. Anılarına dönen insanlar yaşananları olduğu gibi değil zihinlerinde dönüştürdükleri şekliyle hatırlayabilmektedir. Tim Burton’un yönettiği “Big Fish” filminde, ana karakterin hayal dünyası ile gerçeklik arasındaki sınırı bulanıklaştıran bir hikaye vardır. Filmde, Edward Bloom karakterinin yaşamına dokunan herkesle, kendi kişisel tarihine ilişkin hikayeler paylaştığı ve fanteziyle gerçeğin birbirine karıştığı bir anlatım biçimi sürdürülmüştür. Ancak filmin sonuna kadar bu masalsı hikayelerin karakterin gerçek yaşam öyküsü mü yoksa tamamen hayali hikayeler mi olduğu anlaşılmaz. Bu kafa karışıklığı durumunu, Bloom’un oğlu olan Will karakterinin babasının hikayelerinin gerçekliğine inanmayışı beslemektedir. Filmin sonu, Bloom’un anlattıklarının, yaşadığı gerçek olayların daha renkli ve abartılı bir yaklaşımla yeniden inşa edildiğini gösterir izleyiciye. Will, filmin sonunda, babasının cenazesine katılan arkadaşlarını gördüğünde, küçük bir şaşkınlık yaşar. Dinlediği hikayelerde olduğu gibi yapışık bedenleri olmasa da Uzak Doğulu ikiz kadınlar, bir dev değilse de normal insanlardan çok daha iri olan Karl ve kurt adam olmadığını bildiği sirk patronu, Edward Bloom’un hayatının gerçek anılarını paylaştığı kişiler olarak dururlar karşısında.



Görsel 1. “Big Fish” (2003) filminde, dijital görsel efektler kullanılarak ana karakterin yaşam hikayesini zihnindeki hayali gerçekliğiyle yansıtan imajlardan örnekler

Orr’un ifadesiyle, “modern film, bilinçten daha öteye gider. Buradalığın ve yokluğun, gerçeğin ve hayali olanın sinematik çerçevenin içinde birlikte var olduklarını açıkça gösterir. Aslında gerçek ile hayali olan arasında kesin bir sınır yoktur” (1997: 117). Yazarın işaret ettiği

gibi filmde, Bloom'un gerçekten yaşadıkları ile hayalini kurduğu şeyler arasında net bir sınır bulunmaz. Sartre'a göre, "Yaratıcı edim aynı anda hem yapıcı, hem ayırıcı, hem de yıkıcıdır." Kendi mevcudiyetini akılda kurabilmek için mevcut olanı hem zaman hem de mekan olarak yıkar (Orr, 1997: 117) Bu yaklaşımdan hareketle Bloom karakterinin filmde kendi mevcudiyetini gerçeküstü ve düşsel bir gerçeklikle aklında ve anlatılarında kurarken rasyonel gerçekliği hem zaman hem de mekan olarak yıktığını söyleyebiliriz. Morin'in ifadesiyle "İnsan uyanırken bile etrafı bir imgeler bulutuyla çevrilidir." (2005: 210). Bu bağlamda gerçeklik ve kurmacayı birbirinden net çizgilerle ayırmak sanıldığı kadar kolay değildir. Žižek'in perspektifinden baktığımızda, "Kurmaca ve fantezi daima 'gerçekliğin' içinden geçer. Fantezi gerçeklikten kaçmaya yarayan hayali bir yanılsama değildir, toplumsal yaşamın asıl temelidir" (Akt. Diken ve Laustsen, 2014: 27).

Filmde izleyicinin tanık olduğu anılar için gerçeklik ve kurmaca ayrımı belirsizdir. Filmin anlatım yapısı bu ayrımı yapmayı zorlaştırmaktadır. Karakterin anıları üzerine kurguladığı fanteziler, Žižek'in de üzerinde durduğu gibi gerçekliğin içinden geçmektedir. Bu bağlamda yönetmen fantezi ve gerçeklik ayrımını sinematografik tercihlerle netleştirmez. Hayali ve gerçek olan arasında iki uçlu bir anlatım sergilemez. Kısaca sinematografik yapıda anlatıyı gerçek ve düşsel olan şeklinde ikiye bölmez.

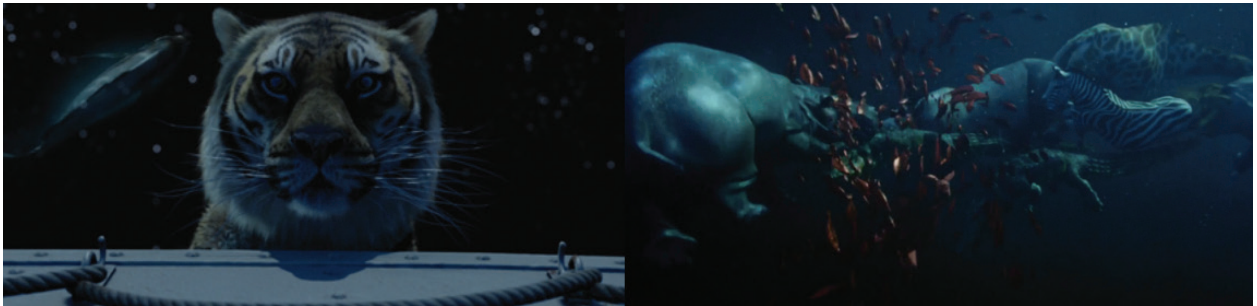
Bu bağlamda Yönetmen Tim Burton, pek çok filmde olduğu gibi bu filmde de dijital görsel efektleri hikayeyi destekleyecek şekilde ve sınırlı düzeyde kullanmıştır. Yönetmen filmlerinde, pratik uygulamalarla oluşturabileceği sahneler için dijital efekt kullanmayı tercih etmez. Burton, Bill Desowitz'e (2003) verdiği röportajda, CGI (bilgisayar ürünü görüntü) etkisini asgari düzeyde uyguladıklarını ifade ederken dijital efektleri, elde etmek istedikleri görüntüyü sağlamlaştırmak için uygulamayı temel aldıklarını söylemektedir. "Big Fish" filmini çekerken tercih ettiği yaklaşımla ilgili, "Hayatta neyin doğru neyin doğru olmadığını ve olayların nasıl algılandığını gösteren gri bir alan var. Bu yüzden görsel olarak gerçeği ve fanteziyi hafifçe birleştirmek istedim. Böylece gerçeğin içine girip çıkan bilinçli bir yol aktı." İfadelerini kullanmakta ve "her şeyin soyut görüntüleri ve gerçek duyguları biraraya getirmek" için olduğunu da altını çizmektedir (Desowitz, 2003).

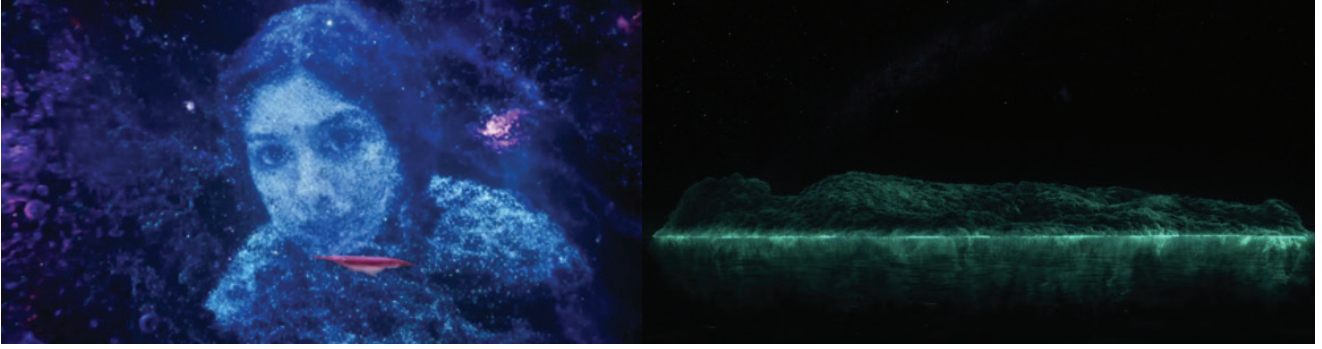
Tim Burton'un yönettiği "Big Fish" (Büyük Balık, 2003) filminin gerçek ve hayali olan arasında kurduğu bağla benzer bir yaklaşım Yann Martel'in aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan, Ang Lee'nin yönetmenliğini üstlendiği "Life of Pi" (Pi'nin Yaşamı, 2012) filmi örneğinde de karşımıza çıkmaktadır. Film, Pi karakterinin Avrupa'dan gelen bir yazara yaşam öyküsünü anlatması üzerine kurgulanmıştır. Pi, Hindistan'da hayvanat bahçesi işleten bir ailenin iki oğlundan küçük olanıdır. Babasının hayvanat bahçesindeki hayvanları satıp Kanada'ya yerleşme kararı almasıyla, 16 yaşındaki Pi ve ailesi hayvanlarla birlikte bir Japon kargo gemisinde yolculuğa çıkarlar. Gece saatlerinde büyük bir fırtınaya yakalanan gemi batır. Gemiden sadece Pi, hayvanat bahçesinde Richard Parker adını verdikleri Bengal kaplanı, yaralı bir zebra ve vahşi bir sırtlan kurtulur. Bengal kaplanı ve sırtlanı deniz tuttuğu için çok fazla hareket edemez durumdadırlar. Daha sonra bir muz demetine sığınmış olan anne orangutanın da hayatta olduğunu farkedip filikaya çıkmasına yardım eder Pi. Filikadaki ilk gün sırtlan yaralı zebraya saldırır ve onu yemeye çalışır. Anne orangutan bu duruma karşı koyup sırtlana bir tokat atar, ancak önce şaşkına uğrayan sırtlan, sonra anne orangutana da saldırarak onu ve yaralı zebraı öldürür. Deniz tuttuğu için güçsüz kalan Bengal kaplanı, kendine geldiğinde, sırtlanı öldürür. Filmde kaplan Richard Parker ile Pi'nin, Pasifik Okyanusu'nun ortasında bir filikada hayatta kalma mücadelesi anlatılır.



Görsel 2. "Life of Pi" (2012) filminde, Pi'nin zihninde kurguladığı ancak izleyiciye gerçekmiş gibi yansıtılan imajlar

Pi'nin Avrupalı yazara anlattığı ve hareketli imajlarla filmin izleyicisine yansıttığı bu hikaye, küçük tuhaflıklarına rağmen ilk başta oldukça gerçekçi ve inandırıcı gelir. Ancak film ilerledikçe karşılaşılan imgeler ve hikayenin evrildiği anlatı, izleyiciyi kuşkuya düşürür nitelikte kurgulanmıştır. Filmin zamansal düzleminde aylar geçtikten sonra, uzaktan gördükleri gemi, Pi'nin bütün uğraşlarına rağmen onları farketmez ve son kurtuluş umutları da uzaklaşıp gider. Pi'nin büyük bir hayal kırıklığı yaşamasına ve içinde beslediği umudun azalmasına neden olan bu olayın ardından, hava iyice karardığında, gözlerini dikmiş uzaklara bakan Richard Parker'ın bakışlarını sorgular Pi ve ona nereye baktığını sorar. Richard Parker'ın başını çevirdiği yöne, denizin derinliklerine bakan Pi'nin ardından, Parker'ın bakışını yakın planda gösteren yönetmen, bu bakışa yansıyanları takip eder. Dijital görsel efekt uygulamalarıyla kurgulanan görüntüler, Pi'nin zihninin götürdüğü bulanıklaşan alana taşır izleyicinin bakışını. Kamera denizin derinliklerine uzandıkça Pi'nin zihnindeki bulanıklaşan alan netleşmeye başlar. Karakterin hayali evreninde gerçekliğin izlerini yansıtır yönetmen. Kırmızı bir balık büyük bir balığa saldırır, kurtulmaya çalışan büyük balığın bedeni hayvanat bahçesindeki hayvanların bağlandığı bir alana dönüşür. Bağdan kurtulan hayvanlar denizin derinliklerine savrulur. Kamera derin sularda ilerledikçe parıldayan şekillerin birleşmesiyle oluşan görüntüde, Pi'nin annesinin yüzü gösterilir. Ardından kameranun daha derinlere inen bakışı izleyiciyi denizin derinliklerinde yatmakta olan gemi ile buluşturur.





Görsel 3. “Life of Pi” (2012) filminde, Pi’nin zihnindeki hayali evrende, hikayedeki gerçekliğin izlerine rastlanan imajlar

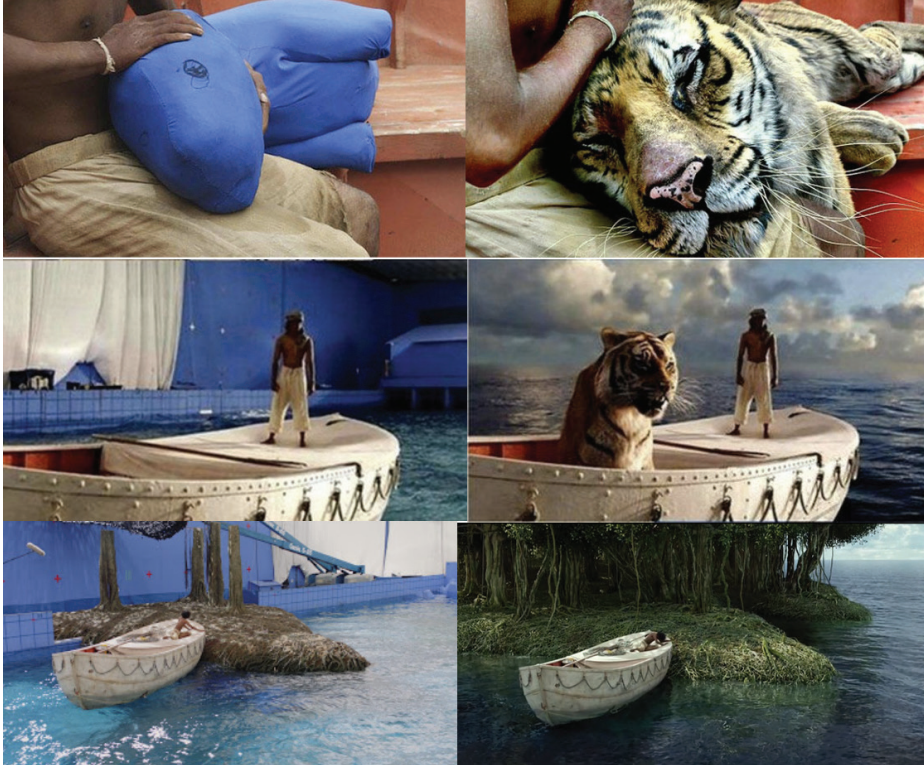
Karakterin yaşadığı bütün bu kafa karışıklığı ve hayali olanla gerçekliğin izlerinin muğlaklaştığı görüntülerin ardından filikanın sürüklenerek geldiği ve Pi’nin kurtulma umuduyla sığındığı adanın sekansın sonunda “ölüm adası”, olarak betimlenişi, izleyiciyi hikayenin gerçekliği konusunda kuşkuya düşürür. Filmin sonuna yaklaşırken Pi ve Richard Parker’ın buldukları filika karaya vurur. Pi’yi kurtaran adamlar gelmeden Bengal kaplanı Parker oradan uzaklaşır. Çok güçsüz kalan Pi, hastanede tedavi altına alınır. Batan Japon kargo gemisinin sigorta şirketi memurları onu hastane odasında ziyaret eder. Oluşturacakları rapor için geminin batma hikayesini ondan dinlemek isterler. Pi, Avrupa’lı yazara anlattığı ve film boyunca izleyicinin tanık olduğu hikayenin aynısını sigorta memurlarına da anlatır. Ancak sigorta memurları, daha “gerçek” bir hikayeye ihtiyaçları olduğunu söyler. Bunun üzerine Pi daha farklı bir hikaye anlatır. Bu ikinci hikayeyi Pi’nin anlatımıyla dinleriz, hikaye hareketli imajlara dönüştürülmez:

Dört kişi kurtulduk, aşçı ve denizci zaten filikadaydı. Aşçı bir can simiti atıp beni filikaya çekti ve annem bir muz demetine tutunup filikaya ulaştı. Denizci düşerken bacağını çok kötü kırmıştı, bacak mikrop kaptı. Onu kurtaramadık, öldü. Aşçı ilk balığı yakaladığımda ben neyle yakaladığımı anlamamıştım, ama annem anlamıştı. Annemi hiç bu kadar kızgın görmemiştim. Sızlanmayı kesip mutlu ol dedi, ya yiyecek buluruz ya da ölürüz, hepsinin amacı bu. Neyin amacı buydu dedi annem. Zavalı çocuğun ölmesine, yem olsun diye mi izin verdin, seni canavar! Aşçı çok kızdı, yumruğunu kaldırıp anneme yöneldi ama annem yüzüne o kadar sert bir tokat attı ki, şoke olmuştu. Annemi orada öldüreceğini düşündüm, ama yapmadı. Bir hafta sonra, benim yüzümden, aptal bir kaplumbağayı tutamadığım için, elimden kayıp kaçtığı için aşçı başıma vurdu, dişlerim kenetlendi. Bir daha vuracak sandım ama annem yumruklarıyla ona vurmaya başladı, canavar diye bağıırıyordu. Bana sandala gitmemi söyledi. Sandala atladım ve geri döndüğümde bıçağın çıktığını gördüm. Yapabileceğim bir şey yoktu, başımı da çeviremedim, cesedini filikadan attı, sonra köpek balıkları geldi ve onlar annemi... Gördüm! Ertesi gün onu öldürdüm. Bıçağı kenarda bırakmıştı ve ona, onun denizciye yaptığı şeyi yaptım. O kadar kötü bir adamdı ki, ama yine de, içindeki kötülüğü çıkardı. Bununla yaşamak zorundayım. Bir filikada yalnızdım, Pasifikte sürükleniyordum ve kurtuldum.

Pi’den iki hikaye dinleriz, ilki filmin bütününde hareketli imajlarla anlatılan kaplanlı hikayedir. İkincisi ise görsellere yansıtılarak betimlenmeyen, sadece Pi’nin sözcüklerinden dinlediğimiz ama bizi ilkinde oranla çok daha fazla rahatsız eden, annesiyle olan hikaye. Hikayeleri eşleştirdiğimizde Pi’nin ilk hikayede yaralı denizci yerine, yaralı zebra; aşçı yerine sırtlanı, annesi yerine de anne orangutanı konumlandığını anlarız. Bengal kaplanı ise hayatta kalma savaşı

veren Pi'nin ta kendisidir. Karakter, yaşadığı acı tecrübeleri hayatı olumlu yapmak ve daha yaşanılabilir bir dünya yaratmak amacıyla kendi zihninde farklılaştırarak, psikolojik olarak üzerindeki tahribatı daha az olabilecek bir hikâyeye dönüştürmüştür.

Bu hikaye anlatımında yönetmenin hayali hikâyeyi görsellerle yansıtırken asıl hikâyeyi görüntüye dönüştürmeyişi düşündürücüdür. Filmin sonunda Pi'nin Avrupalı yazara sorduğu soruyu getirir akla bu durum: "iki hikaye anlattım, ikisi de geminin neden battığını açıklamıyor değil mi, hiç kimse gerçek olup olmadıklarını da ispat edemez. İki hikâyede de gemi batıyor, ailem ölüyor ve ben acı çekiyorum. Sen olsan hangisini tercih ederdin?" Yönetmen de tıpkı filmdeki yazar gibi kaplanlı olan hikâyeyi mi tercih etmektedir? Eğer öyleyse bu tercihin nedeni, filmde de belirtildiği gibi kaplanlı olanın daha iyi bir hikaye olması mıdır? Filmin okyanusta geçen bütün sahnelerinin bir havuzun içinde çekildiği ve hayvanlar, okyanustaki dalgalar, ölüm adası ve daha pek çok şeyin dijital ortamda tasarlandığı düşünüldüğünde, belki de yönetmen, izleyicilerin görüntüleri takip ederek şahit oldukları bu hikâyenin aslında gerçeğinden ayrılan yönleriyle hayali unsurlar taşıdığını ima etmektedir. Bu yaklaşımın yanı sıra, okyanusun ortasında vahşi hayvanlarla genç bir çocuğun yaşam mücadelesini filme yansıtmak, bu vahşi hayvanların ne kadar eğitilmiş olurlarsa olsunlar, bu koşullarda kolaylıkla kontrol edilemeyecekleri gerçeğinin de yapımcıları ve yönetmeni dijital görsel efekt uygulamalarına zorunlu olarak yönlendirmiş olduğunu da düşünebiliriz. Filmin görsel efekt tasarımcısı Bill Westenhofer bu konuda, " Bilgisayarda üretilmiş bir kaplan gerçekten bu filmi yapmanın tek yoluydu. Animatronik (robotik olarak kontrol edilebilen mekanik kukla) bir kaplan yapamazdık ve film boyunca gerçek bir kaplanı kullanamazdık. Mükemmel eğitilmiş bir kaplanınız olsa bile ve stüdyoda hukuk departmanını ve sigorta şirketini o kaplanın bir çocukla etkileşime girmesine izin vermeye ikna edebilirsiniz bile, küçük bir teknede birlikte sıkışıp kalacaklardı ve bunun olmasına imkan yoktu. Bu yüzden bu gösteri için tamamen foto-gerçekçi bir kaplan elde etmek zorunda kalacağımızı biliyorduk ve bunu en iyi şekilde yapmak bizim hedefimizdi" (Duncan: 2013: 54) açıklamasını yapmaktadır.



Görsel 4. "Life of Pi" (2012) filminde, CGI ile üretilen karakterin, çevre tasarımının ve görsel efektlerin görüntüye eklenmesi

Bu bağlamda, filmin büyük çoğunluğunda kullanılan dijital görsel efekt uygulamaları, dünün görselleştirilemez olan anlatılarının bugünün teknolojileriyle hayata geçirilebilir olduğunun örneği olarak değerlendirilebilir. Bu teknolojiler nesnel gerçekliğin alternatifi olarak görülebilecek anlatıların, insanın iç dünyasında var olan düşlerin, fantezilerin, korkuların veya mitolojik anlatıların ya da metaforların sinema perdesinde görünür kılınmasını sağlamakta; duygu ve düşüncelerin ifadesinde yeni yollar üretilmesine zemin hazırlamaktadır. İnsanların zaman zaman bilinç dışı ya da bilinç düzeyinde zihninde yarattığı farklı deneyimleri, hayalleri, düşleri ya da halisülasyonları, bu filmde olduğu gibi dijital görsel efekt uygulamaları, görülebilir ve anlaşılabilir bir yapıya dönüştürebilmektedir. Bu ve benzeri dijital teknolojiler bazen Deleuze'un işaret ettiği hareket imajlardan, zaman imajlara evrilen rasyonel ve irasyonel düzeyde virtüel olanla edimsel olanın iç içe geçtiği anlatıları görünür kılabilenmektedir. Gerçekliğin sineması üzerine düşünen Deleuze'e göre, "sinema bazen bize nesnel olarak gerçek ortamları, durumları ve karakterleri göstermekte; bazen de bu karakterlerin, kendilerini görme yollarını, kendi durumlarını, ortamlarını, sorunlarını gördükleri şekilde kendi karakterlerini gösterme biçimlerini, öznel olarak iddia ettiklerini göstermektedir" (1989: 149). Deleuze'ün bu yaklaşımı, incelediğimiz her iki filmde de okunabilmektedir. İki filmin de ana karakterleri yaşadıkları olay ve durumları nesnel gerçekliğe bağlı kalarak değil, kendilerini bu hikayelerin içinde görmek istedikleri şekilde yansıtmışlardır.

İdeolojik Olan Toplumsal Gerçekliğin "Avatar" Filminde Yapıbozumu

James Cameron'ın yönettiği "Avatar" (2009), dünya tarihinin inşa ettiği gerçeklik karşısında alternatif bir gerçeklik sunar izleyicisine. İçinde yaşadığımız dünyada hakimiyetini sürdüren kapitalist sistemin her koşulda kazanmanın yeni bir yolunu bulduğu toplumsal düzene alternatif olan, sistemin bütün şiddetine rağmen doğanın hakimiyetini ilan edişidir.

Filmde dijital görsel efektlerle yaratılan Pandora gezegeninin yapısını incelediğimizde, doğanın temel renkleri olan mavi ve yeşilin hakimiyetini görmemek mümkün değildir. Navi halkı da dahil olmak üzere, bitkiler, hayvanlar, kısacası tüm canlılar yeşil ve mavinin her tonu kullanılarak varedilmişlerdir. İnsanların bu alana girebilmesi için de onların bedenleriyle uyumlu bir bedene bürünmeleri gerekmektedir. Aslında uyum ve güçlü etkileşim ağı Pandora'nın her zerresine sızmıştır. Filmin tasarımsal yapısı, Navi halkının yaşam alanında varolabilmek için doğaya uyum sağlamak ve onunla ahenkle dansetmek gerektiğine işaret etmektedir. Doğadaki tüm canlılar arasında hatta ölü bedenlerin toprağa karışarak ağaçlarda yaşamaya devam eden ruhları arasında güçlü bir enerji akışı olduğu ve doğayı duyup hissetmenin onunla kurulan derin bağı güçlendirdiği hecelenmektedir.

Canlılar arasında kurulan bu güçlü bağ ve enerji akışı filmin tasarımsal yapısında da görselleştirilmiştir. Havada asılı duran dağlar arasındaki bağlantı, Navi halkının hayvanları kullanabilmek için onlarla kendi bedenleri arasında kurdukları bağlantı, ölen insanların bedenleriyle toprak ana ve ağaçta yaşayan diğer ruhlar arasında kurulan bağlantılar, bu güçlü etkileşimin izleri olarak tasarlanmış görünmektedir. Ayrıca Navi halkının toplu halde gerçekleştirdikleri törenlerde birbirleri ve doğayla temas halindeki ritüelleri bu uyumu yinelemektedir.



Görsel 5. “Avatar” (2009) filminde, Pandora’da inşa edilen yaşamda, canlı varlıkların birbirleriyle kurdukları bağı, enerji akışını ve uyumu gösteren, dijital görsel efektlerle oluşturulmuş planlardan örnekler

İnsanoğlunun tarihine baktığımızda, pek çok toplum ve doğal yaşam yok edilirken tarihi metinlerde; güç ve iktidarın araçsallaştırdığı kitle iletişim araçlarında, hep insanlık için iyi ve doğru olanın yapıldığı iddia edilmiştir. Sömürülen topraklar ve o topraklarda yaşayan halklar (kendilerinin iyiliği için) öldürülmüşlerdir. Halkın refahı için, medeniyetle tanışmaları için yapılmıştır her ne yapılmışsa.

Bugün toplumsal gerçekliğin kendisinin sinemasal olduğu, yani bir kurmacaya, zorunsuz ve düşününsel bir şeye dayalı olduğu (her şey başka türlü olabilir) şeklinde yaygın bir anlayış vardır. Toplum hiçbir zaman “olduğu gibi” mevcut değildir, sadece bir bakış aracılığıyla çarpıtıldığı şekliyle “görülür”. Dolayısıyla gerçeklik ile kurmaca arasındaki ayrımı ters yüz etmek mümkündür (Diken ve Laustsen, 2014: 28). Žižek’e göre, “film sanatının en büyük başarısı, gerçekliği kurmaca anlatı içinde yeniden yaratması, aklımızı çelerek kurmacayı gerçek gibi algılamamızı sağlaması değil; aksine, gerçekliğin kendisinin kurmaca yanını fark etmemizi, gerçekliğin kendisini bir kurmaca gibi deneyimlememizi sağlamasıdır (2001: 77). “Avatar” filminin genel anlatısı da Žižek’in altını çizdiği bu noktaya taşımaktadır izleyicisini. Filmin kapitalist sistemin temsilcisi olan patron karakteri, Pandora topraklarını kendi çıkarları için istila etmelerini haklı gösterme çabasıyla,

“Biz onlara ilaç, eğitim, yol vermeye çalışıyoruz. Ama hayır onlar çamurda yaşamak istiyorlar.” ifadelerini kullanmaktadır. Devletin güç aygıtlarını temsil eden komutan karakteri ise “Burası Pandora, baylar bayanlar, bunu sakın aklınızdan çıkarmayın. Cehennem diye bir yer varsa eğer, Pandora’da tur attıktan sonra dinlenmek için oraya gitmek isteyeceksiniz. Şu çitlerin arkasında sürünen, uçan, çamurda saklanan ne kadar canlı varsa, sizi öldürmek ve gözlerinizi şekerleme niyetine yemek istiyor.” sözleriyle askerlere nasıl bir yaşam alanına geldiklerini açıklamaktadır. Ana karakter Jake ise yaşanan durumu şu sözlerle ortaya koyar: “Bu işler böyle, insanlar senin istediğin birşeyin üzerinde yaşıyorsa, onları düşmana çevirirsin. Böylece istediğini almakta kendini haklı çıkarırsın.” ifadelerini kullanmaktadır. Film diyaloglar üzerinden Žižek’in işaret ettiği, içinde yaşadığımız dünyanın gerçekliğinin kurmaca yapısını izleyicilerine fark ettirme çabası içinde tasarlanmıştır. Filmin biçimsel özellikleri de benzer bir noktaya taşımaktadır izleyiciyi. Örneğin giriş sahnesinde insanların kullandığı, Pandora gezegenine doğru hareket eden uzay aracının gezegene göre daha büyük algılandığı bir imgenin ardından yansıtılan görselde, aslında ilk bakışta gezegenden çok daha büyük ve güçlü görünen uzay aracının Pandora gezegeninin büyüklüğü yanında ne kadar küçük kaldığı gösterilmektedir. Filmin genelinde gezegende askerlerin ve bilim insanlarının yaşadığı alan gri ve soğuk renklerle inşa edilirken, Navi halkının yaşamını sürdürdüğü alanlar çok daha renkli ve etkileyici bir tasarımla oluşturulmuştur.

Bütün bu anlamların oluşturulabilmesi için filmde karakterlerin yanı sıra çevre tasarımı da tamamen dijital ortamda üretilmiştir. Mekan tasarımında etkileyici çevresel efektlerle parlak bitkiler ve havada asılı duran dağlar gibi doğal yaşam vurgusunu artıran tasarımlar oluşturulmuştur. Bilgisayar grafiklerinin sahne uzantıları üretiminde kullanımıyla dijital ortamda üretilen sahneler, bütünü ayrılmaz bir parçası haline almıştır (Chopine, 2011: 8).

“Avatar” filmiyle yeni bir teknoloji ürettiklerini söyleyen yönetmen James Cameron, filmlere her zaman uygulanabilen özel efekt tasarımını işaret ederek filmde makyaj efekti uygulayarak çekim yapabileceklerini, ancak bunu tercih etmediğini söylemiştir. Maviye boyanmış aktörlerin ormanda koşuşturmalarına ilgi duymadığını, performans yakalama tekniğini kullanmak istediğini ifade etmiştir. Bunun tekinsiz vadi (uncanny valley) olarak düşünülebileceğini, ancak burada kendisinin ve ekibinin tam tersine inanarak performans yakalama tekniğinin daha gerçekçi olduğunu düşündüklerini ortaya koymuştur. Oyuncular için kafaya takılan donanımlar inşa ettiklerini; bu sayede oyuncuların koşma, yürüme, sıçrama gibi her hareketini kafalarına sabitlenmiş kameralardan kayıt altına aldıklarını belirtmiştir. Böylece yakalanan verilerin bilgisayar tarafından üretilen karakterlere eklendiğini ve performans yakalama oranının yüzde yüz on olduğunu dile getirmiştir (Discovery, 2009).



Görsel 6. “Avatar” (2009) filminde uygulanan performans yakalama tekniğine örnek görüntüler

Sonuç olarak içinde yaşadığımız dünyanın kurmaca yapısını netleştirmek ve alternatif bir gerçeklik oluşturmak için dijital ortamda geliştirilen tasarımlar ve görsel efektler bu filmde anlamı pekiştirme değil, yaratma görevi üstlenmiştir diyebiliriz.

Rüya ile Gerçek Arasındaki Sınırın Belirsizleştiği “Inception”

Serdar Öztürk, “Sinema Felsefesine Giriş Film Yapımı Felsefe” kitabında, film yapımı felsefeninolanaklılığı üzerinde tartışırken Descartes, Platon ve Nozick’ in düşünce deneylerinden bahseder ve Matrix filminin bu deneyler bağlamında okumasını yapar. Filmin kendisinin sinemanın sunduğu olanaklarla bahsedilen filozoflar gibi felsefe yapabileceğini tartışır (2018: 118-121). Bu üç düşünce deneyinin de bir anlamda “kabul edilen gerçekliğin” sorgulanması olduğu fikrinden hareketle, bu bölümde Öztürk’ ün yönteminden yola çıkılarak Christopher Nolan’ ın yönettiği “Inception” (Başlangıç, 2010) filmi, Descartes, Platon ve Nozick’ in düşünce deneyleri bağlamında, “gerçeklik” kavramı üzerinden okunmaya çalışılmıştır.

Varoluşu sorgulayan filozoflar arasında yer alan Descartes, “Düşünüyorum öyleyse varım.” önermesini, “Kendimin gerçekten var olup olmadığından nasıl emin olabilirim? Ya benim dışımda kötü cinler beni aldatıyorsa?” soruları üzerine düşünerek ortaya koymuştur. Peki ya düşüncelerimizin gerçeklikte mi rüyada mı varolduğunu bilemediğimiz koşullar altında Descartes’ in yanıtı üzerinde durursak; ya düşündüğümüz ve sorguladığımızı sandığımız dünya tamamıyla bir rüyanın ürünüyse? Ve bu düş dünyası zihnimizi ve paralelinde düşüncelerimizi, duygularımızı kontrol altına alarak davranışlarımızda da belirleyici olmak isteyen dış etmenlerin kontrolündeyseniz? Kendi gerçekliğimiz nerede başlar, nerede biter? Bu ve benzer sorular altında zihnimizi hareketlendiren “Inception” filminde rüya ile gerçek arasındaki sınır belirsizleşmektedir. Görsel efektlerle oluşturulan rüya evreninde, daha derinlere inilerek rüya içindeki rüyanın içindeki rüya gibi, iç içe açılan katmanlarda gezinen karakterler, oyunlarını birbirlerinin zihinlerindeki hayali evrenlerde oynamaktadırlar. Ancak bir noktadan sonra rüya ile gerçek arasındaki bağlantılarda silinmeler görülmeye başlar. Virtüel ile edimsel olan arasındaki gidiş gelişler karakterlerin zihnindeki edimseli muğlaklaştırır. Filmde zihnin içinde inşa edilen yaşam alanlarında seyahat halinde olduklarını bilen karakterlerin yanı sıra zihni işgal edilmesine rağmen, bunun farkında olmayıp kendi edimsel gerçekliğini yaşadığını düşünen karakterler de bulunmaktadır. İşte bu noktada Platon’ un “Mağara Alegorisi” ndeki hapsolmuş halde duvara yansıtılan gölgelerin gerçekliğine inanan insanların edilgen durumları gelir aklımıza.

Platon’ un “Mağara Alegorisi” nde duvara yansıtılan gölgelerin gerçek olduğunu sananlar, mağaradaki mahkumlar olduklarının farkında değildirler. Ancak mağaranın dışına çıkarak içerideki yanlısamaya hapsolmuşluğun farkına varanın, aslolan gerçekliği görebileceğini söyler Platon. Mağara içinde ideolojik yanlısamanın inşa ettiği gerçekliğe bağlananlar gibi, “Inception” filminde, dört katmanlı bir rüya içinde, her bir katmanda zihni farklı düzeylerde istila edilen işadamları da, rüyasında gezinen grup tarafından inşa edilen virtüel dünyada ekilen düşüncelerin, gerçek hayatında alacağı kararları etkilediğinin ve istenilen davranışı gerçekleştirmesi için güdülendiğinin farkında değildir. Bu durum, onun zihnini ve düşüncelerini manipülasyona açık ve korunmasız hale getirmiştir. Nitekim filmin sonunda rüyasında kurgulanan gerçekliğe inanır ve istilacıların istediği davranışı gerçekleştirir. Bu bağlamda film, izleyicilerine gerçek olduğuna inanılan dünyanın, gerçeğinden ayırt edilemez olan rüya alemi olabileceğini, farklı bir ifadeyle Platon’ un “Mağara Alegorisi” ndeki esirler olunabileceğini göstermektedir.

Peki zihnimizde inşa edilen yanılısamanın manipüle edilmiş bir gerçeklik olduğunun farkında olarak yine de onu yaşamayı tercih edersek? Bu durumda hayali olanın bilinçli bir tercihle kendi gerçekliğimize evrildiğini söyleyebilir miyiz? Yaşamayı tercih ettiğimiz bu sanal alan, eninde sonunda bizi edimsel olanla yüzleşmek zorunda kalacağımız bir alana çeker mi? Amerikalı filozof Robert Nozick'in "Deneyim Makinesi" olarak ifade edilen düşünce deneyinde de benzer bir soru yöneltilmektedir. Nozick, sonu gelmez zevk veren deneyimler sunabilen bir "deneyim makinesi"nin içindeki yaşamın tercih edilip edilmeyeceğini sorar. "Bilim insanların beyni uyarmaları sayesinde büyük bir roman yazdığımızı, arkadaş edindiğimizi veya ilginç bir kitap okuduğumuzu düşüneceğiz ve hissedeceğiz. Beynimize bağlı elektrotlarla bir tankın içinde her zaman yüzeceğiz. Yaşam boyu bu makineye bağlı kalmayı ve yaşam deneyimlerimizin baştan programlanmasını kabul eder miyiz?" (Akt. Öztürk, 2018: 119) Nozick'in iddiası deneyimler ne kadar mutluluk verici olursa olsun, böyle bir hayatın seçilmeyeceğidir. "Inception" filminin ana karakterleri ise Nozick'in düşünce deneyinde olduğu gibi hayallerini, arzularını gerçekleştirecekleri bir makineye bağlı olmasalar da, damarlarına enjekte edilen ilaçlar sayesinde uzun süren uyku halinde kalarak düş dünyalarında inşa ettikleri evrede bir ömür geçirirler. Ancak filmin sonunda bu seçimin karakterleri götürdüğü son düşündürücüdür.

Filmin ana karakteri Dom Cobb ve karısı Mal, rüya içindeki rüya kavramı üzerine çalışırken Cobb işi zorlaştırarak daha derinlere inmek ister. Rüya aleminde saatlerin yıllara dönüşebileceğini anlayamaz önceleri. O kadar derinlerde tutsak kalırlar ki kendi bilinçaltılarının kıyılarına vardıklarında, neyin gerçek olduğunu unutmuşlardır. Bu simülatif evrende kendilerine hayali bir dünya yaratan çift, kendi arzularıyla burada 50 yıl yaşarlar. Cobb, bu yaşadıklarını, yeni rüya mimarları olan genç ekip arkadaşına anlatırken, ilk başta kendilerini tanrı gibi hissettiklerini söyler, ancak hiçbir şeyin gerçek olmadığını bildiklerini de ekler. Zaman geçtikçe Cobb için böyle yaşamak imkansızlaşırken karısı Mal onunla aynı duygu ve düşünceleri paylaşmaz. Cobb'un ifadesiyle "araf onun gerçekliği olur". Bu rüyadan uyandıklarında Mal, uyandıkları dünyanın gerçek olmadığına ve gerçekliğe dönmek için uyanmaları gerektiğine inanır. Gerçek dünyadaki evlerine dönebilmenin tek yolunun ise kendilerini öldürmek olduğunu düşünür. O, dünyadaki çocuklarının projeksiyon olduklarını sanarak gerçek çocuklarının kendilerini diğer alemde beklediği fikrini içselleştirmiştir. Sonunda intihar ederek ölür. Ancak filmin ilerleyen bölümlerinde Cobb'un anlattığı bu hikayenin eksiklikleri olduğunu öğrenir izleyici. Arafta kaybolduklarını ve oradan kaçmaları gerektiğini düşünen Cobb, karısını bu hususta ikna edemeyeceğini anlayınca, karısının zihninin derinliklerine inerek ona bir fikir ekmeye karar verir, onun için bu her şeyi değiştirecek ufak, basit bir fikirdir: Dünyanın gerçek olmadığı fikri. "Tek kaçış yolu ölmektir". Ancak Cobb, bu fikrin karısının aklında bir kanser gibi büyüyeceğini hesaplayamaz. Uyandıktan ve gerçek dünyaya döndükten sonra bile, o dünyanın gerçek olmadığına inanmaya devam eder Mal ve tek kaçış yolu ölümdür. Bu itirafın ardından, duyduğu suçluluktan ötürü, artık bir yıkıntıya dönüşmesine rağmen karısıyla inşa ettiği dünyaya saplanıp kalan ve onu bilinç altında yaşatmayı sürdüren Cobb, rüya içinde işleyen bilinç altında onun ölmesine izin verdiğinde film içindeki gerçek hayatına devam edebilmiştir. Ancak bu noktada, yönetmen izleyicinin gerçek dünya algısıyla oynayarak, karakterin gerçek hayatta mı yoksa rüya aleminde mi olduğu konusunu açık uçlu bırakmıştır. Cobb'un rüya aleminde mi, gerçek dünyada mı olduğunu anlayabilmek için kullandığı ve eve döndüğünde masanın üstüne bıraktığı topaç, tıpkı rüya aleminde olunduğunu gösterir gibi durmadan dönmektedir. Film topaç dönmeyi

sürdürürken bitirilmiştir. Ancak rüyalarında çocuklarının yüzlerini göremeyen Cobb, eve döndüğünde çocukların yüzlerini görebilmiştir. Yönetmen bilinçli bir tercihle “gerçeklik” konusunu muğlaklaştırarak filmin sonunu açık uçlu bırakmıştır.

Öztürk’e göre her üç filozof da sağduyumuz ve kanaatimiz ile bildiğimizi ve hissettiğimizi zannettiğimiz gerçekliğin aslında gerçek olmayabileceğini, bir yanılsama olabileceğini bize düşündürmektedir (2018: 120). Nolan’ın filminde bu duygu güçlü bir etkiyle izleyiciye sirayet etmektedir diyebiliriz.



Görsel 7. “Inception” (2010) filminde görsel efektlerle oluşturulan rüya alemleri

Filmlerde herhangi bir görüntü, ister algılayan özne için mevcut gerçeğin bilinciyle ilgili olsun, ister imgelemin bir yere yerleştiği olmayan bir görüntü olsun, yine de doğrudandır. Görüntülerin, gerçek ve gerçekdışı nesnelere varıksal eşitliği; bilinci taklit eder, fakat aynı zamanda, imgesel olanı doğrudan görüntü olarak yeniden yapılandırarak ya da gerçeküstü veya düşsel etkilerle tam tersini yaparak, yani görmenin değişkenliğini kullanarak algısal olanı imgesel göstererek bilinci yıkıma uğratar. Böylece Sartre’cı ayrımı tamamen tanır, fakat yine de onu allak bullak eder. İmgesel olan açık bir şekilde gerçek değildir, ancak yine de film anlatısında gerçeğin kendisi kadar doğrudan olabilir. Modern film bu belirsizlik üzerinde, sürekli bir şekilde farklı biçimlerde oynar durur. Doğrudan görüntünün sorgulanabilir olduğunu bilir. Aynı zamanda hayali olanın gerçeğin peşini bırakmadığının da farkındadır (Orr, 1997: 118).

Yönetmen Christopher Nolan’ın, “Inception”ı gözlemlenebilir bir gerçeklikte köklendirmek istediğini söyleyen filmin görsel efekt süpervizörü Paul Franklin, bilinçaltının gerçek dünyanın kumaşını, berrak bir rüyadaki gibi doldurmuş olarak, gerçekliğin detayını ve dokusunu sunmak istediği üzerinde durmaktadır: “Düşlerin o kadar gerçekçi görünmesini

istedi ki, kahramanlar uyandıklarında gerçekliğin hatırasını yaşadıklarını düşüneceklerdi. Bu bilinçaltının betimlemesi Salvador Dali tasviri değildi, bu daha çok, gerçekçi manzaraları, gerçeklikten farklı, tuhaf yanlarıyla ortaya koyarak çok daha gerçekçi manzalar çizen Giorgio de Chirico'nun imgesine benziyordu." Franklin'e göre Nolan, rüya dünyalarına yapılan önceki sinematik keşiflerin aksine, bu filmde, çoğunlukla yerinde çekim yaparak, dijital efektlerle desteklenen bilinçaltını dokunsal gerçekçilik ile tasvir etmeye çalışmıştır" (Fordham, 2010: 123). Morin'e göre, "sinema, gerçeği, gerçek dışı olanı, bugünü, gerçek yaşamı, hafızayı ve rüyayı aynı müşterek zihinsel düzeyde yeniden birleştirmektedir" (2005: 202). "Inception" filmi de tam olarak bu birleştirmeyi yapmaktadır.

Sonuç

İncelenen filmlerde yönetmenlerin görsel efekt kullanımıyla ilgili farklı tercihlerde buldukları görülmektedir. "Big Fish" ve "Inception" filmlerinde iki yönetmenin de kamera ile çekilebilecek görüntüler sözkonusu olduğunda görsel efektlere yönelmediklerini, ancak fiziksel koşullar ya da farklı nedenlerle çekim yapmanın güçleştiği durumlarda veya anlatının bilgisayar ürünü görüntüyü zorunlu kıldığı koşullar altında görsel efekt kullanımını gündeme getirdiği görülmektedir. Burton ve Nolan'ın film çekimindeki bu yaklaşımı; kısmen "Life of Pi" filmi için geçerli olsa dahi bütünsel olarak "Avatar" filminin yapım süreci için geçerli değildir.

Bu filmlerde yönetmenlerin, dijital efektleri kullanma amaç, biçim ve yöntemleri değişiklikler gösterse de; bu efekt uygulamalarının, temelde filmin bütününde oluşturulmaya çalışılan anlamların yapı taşları şeklinde kullanıldıkları görülmektedir. Örneğin Tim Burton, "Big Fish" filmi yapılandırırken mümkün olduğunca dijital izler düşmemeye çalışmıştır. Karakterlerin ve ortamın analog yöntemlerle düzenlenmesiyle inşa edilmek istenen anlamın eksik kaldığı durumlarda, gerekli oldukça, bilgisayar ürünü görüntülere yönelmiş ve dijital görsel efektler kullanmıştır. Zihnin doğa üstü algılayışını görüntüye dönüştürebilmek, kahramanın zihinsel düzeyde yarattığı alternatif gerçekliği nesnel gerçeklikten ayırma işiyle ortaya koyabilmek için bu yol tercih edilmiştir, ancak genel olarak Tim Burton sinemasına bakıldığında, yönetmenin görsel efekterden önce özel efektleri tercih ettiği söylenebilir.

Benzer biçimde Christopher Nolan da genel olarak filmlerinde mecbur kalmadığı sürece görsel efekt kullanmaktan imtina eden yönetmenler arasındadır. Hatta filmlerinde genellikle efekt kullanımı yerine maliyeti daha yüksek de olsa gerçek yaşam koşullarını düzenleyip değiştirmeyi tercih etmektedir. Örneğin "Interstellar" filminde ana karakterin oturduğu çiftlikteki mısır tarlaları, dijital ortamda oluşturulmak yerine gerçekten ekilmiştir. Devasa toz bulutları ve kum fırtınalarını, teknik koşulları düzenleyerek doğal ortamda oluşturmayı yeğlemiştir yönetmen. Bunun için suni tozları havaya doğru uçuran büyük fanlar kullanılmıştır. Çözümlediğimiz "Inception" filminde ise arabalara çarpıp geçen tren sahnesini dijital görsel efekt kullanarak çekmek yerine, tren görünümlü bir traktör tasarlayarak bu sahneyi gerçekten çekmeyi tercih etmiştir. Ya da filmdeki patlama sahnesi için özel olarak bir yapı inşa edilmiş ve katmanlı olarak patlatılarak çekim gerçekleştirilmiştir. Sonuç olarak filmde pek çok sahne gerçek çekimlerle oluşturulmuştur. Yönetmen, insan zihninin düşsel yolculuğunu görüntüye dönüştürebilmek için mecbur olduğu sahnelerde efekt kullanmıştır. Zihnin derin sularında, karakterlerin rüyalarında gezinildiği hikayede, rüya mimarlarının inşa ettiği yaşam alanlarının, gerçek dünyadan farklılıklarını göstererek rüya aleminde olduğunun izlerini düşürebilmek ve bu doğrultuda izleyici algısında belirleyici olabilmek için ihtiyaç duyulduğu yerlerde, dijital görsel efektler kullanılmıştır.

“Life of Pi” filminde ise, filmin hikayesinde, okyanus ortasında, küçük bir filikada, yırtıcı hayvanlarla bir arada yaşam mücadelesi veren genç bir çocuğun yaşadıkları anlatıldığı ve normal koşullarda hikayenin gerçek görüntülerle yansıtılması hayati riskleri içinde barındırdığı için filmde oldukça yoğun bir dijital görsel efekt kullanımı sözkonusudur. Filmin büyük bir bölümü bir havuzun içinde çekilerek ölüm adası, dev dalgalar gibi çevresel unsurlar, görüntülerin büyük bir çoğunluğunda yer alan Bengal Kaplanı ve diğer bazı hayvanlar, bilgisayar ürünü görüntü kullanımıyla post-prodüksiyon aşamasında oluşturulmuştur. Bahsedilen diğer filmlerle benzer şekilde, ana karakterin hayal dünyası içinde gördüğü halisülasyonların görselleştirilebilmesi için de filmde dijital görsel efektlere ihtiyaç duyulmuştur.

Çözümlenen filmler arasında hem karakterlerin hem de çevresel koşulların tasarlanmasında dijital görsel efekt uygulamalarının en yoğun olarak kullanıldığı film “Avatar”dır. James Cameron bu efektlerle filmde, izleyiciyi büyüleyecek, etkileyici bir evren yaratmaya çalışmıştır. Filmin senaryosunu da kaleme alan Cameron, insanoğlunun doğal yaşam üzerindeki tahribatını görünür kılmak; bu yaşamda varolan etkileşim ve iletişimin günümüz teknolojisinin sunduğu bütün olanaklardan çok daha güçlü olduğunu betimlemek için bilgisayar ürünü tasarımlarla büyüleyici güzellikte bir yaşam alanı yaratmıştır. Dünya içinde eşsiz güzellikte pek çok doğal alan olsa da görsel efekt kullanımıyla oluşturulan bu anlama ulaşamayacağını düşünmektedir yönetmen. Daha önce de belirttiğimiz gibi, dijital ortamda geliştirilen tasarımlar ve görsel efektler, bu filmde anlamı pekiştirme değil, yaratma görevi üstlenmiştir. Sonuç olarak, incelenen filmlerde yoğunluğu değişen düzeylerde kullanılsa da, dijital görsel efekt uygulamaları, anlamın oluşumunda belirleyici bir rol oynamıştır. Ayrıca bütün bu filmlerde ortaya konulan alternatif gerçekliklerin görselleştirilmesinde ve filmin mesajının izleyiciye aktarılmasında pekiştirici bir etki yaratmıştır.

Bununla birlikte dijital görsel efekt uygulamalarının kendisi, başlı başına bir anlamda varolmayanı tasarlamak, zihindeki düşüncelere form vermek olarak değerlendirildiğinde, “nesnel gerçeklik” kavramı, uygulamanın varoluş amacıyla çelişmektedir. Bu bağlamda nesnel hayatta varolmayan ancak zihinlerimizi meşgul eden pek çok düşünce ve duygunun sinema filmlerinde dijital görsel efekt gibi uygulamalar sayesinde ete kemiğe bürünerek farklı oluş halleriyle görsel imgelere dönüştürülmesi, gerçeklik algılarımızı sorgulama ve yaşadığımız evrene hatta varolabilecek diğer evrenlere ilişkin yeni sorular ve cevaplar üzerine düşünmemize alanlar oluşturmaktadır.

Paradoksal olan bir başka konu ise içinde yaşadığımız dünyanın fiziksel gerçekliğinden uzaklaşırken gerçek algısı yaratabilecek teknolojilerle gerçeğe yaklaşma, hatta gerçekle bire bir örtüşme çabasıdır. Dijital görsel efekt sanatçıları daha önce deneyimlenmemiş fiziksel sınırlılıkları aşan tasarımlarla karakterler ve mekanlar yaratırken kullandıkları ışık filtrelerinden gölgelendirmeye, karakterlerin tasarlanmasından mekan düzenlemesine kadar pek çok detayda fiziksel gerçekliğin birebir aynısını oluşturmaya çabalamaktadır. Örneğin yaşadığımız dünyada varolmamış bir canlı tür tasarlandığında gerçek hayatta varolan canlıların biyolojik ve fiziksel yapılarından yola çıkılmakta ya da karakterler hareketlendirilirken gerçek yaşamdaki ışık ve gölge değerleri kullanılmaktadır. Bütün bu çabanın altında, inşa edilen gerçekliğe izleyiciyi inandırma amacının saklı olduğu düşünülmektedir.

Elbette bugün gerçek olarak kabul edilenleri, ne felsefe, ne sanat, ne de bilim “mutlak” olarak görmez. Gerçekliğin çok boyutlu ele alınması gerektiği düşüncesiyle bu gerçekliklerin farklı yönleri ortaya konulmaya çalışılır. Sinemanın, çoklu gerçekliklerin, çoklu okumalarının

yapılabilmesine olanak sağlayan bir sanat biçimi olduğu şüphesizdir. Filmlerde gerçeğin pek çok yönünü görebilmek mümkündür. Özellikle teknolojik gelişmelerle farklı nitelikler kazanan film yapım süreçlerinde, artık dijital dünyada oluşturulan görüntülerin gerçek hayattaki kamera çekimleriyle elde edilen görüntülerin üzerine işlenebilmesiyle; duyularımızla, geçmiş tecrübelerimizle kavrayabileceğimiz, daha önceki film izleme edimlerimizden deneyimlediğimiz anlatıların kalıplarını kıran yeni anlatım biçimleri oluşturulabilmektedir. Fiziksel koşullardaki sınırlılıkların, anlatıların oluşturulmasının önünde bir engel olarak durduğu dönemleri geride bırakan sinema sektörü, geçmiş yıllarda hayal gücünün sınırlarını zorlayan hikayelerin beyaz perdeye yansıtılmadığı dönemlerden belirgin şekilde farklılaşan bir süreç içindedir.

Sonuç olarak “Sanatsal gerçeklik” kavramı üzerinde düşünürsek, gerçekliğin sanatsal olabilmesi için yansıtılan gerçekliğin aslından farklılaşan özgün formlarla yaratılması gerekmez mi? Bu durumda diğer sanat dalları gibi sinemanın yarattığı gerçekliği sorgulamanın kendisi de başlı başına çelişkili bir yaklaşım olabilir mi? Ya da herhangi bir sanat eserinden gerçek olanı yansıtmasını beklemek yanlış bir tutum mudur? Sanat hayata estetik katmak, onu güzelleştirmek, farklı duyguları ve anlamları ortaya çıkarmak ve içinde yaşadığımız dünyayı daha yaşanılabilir bir yer haline getirmek için varsa; “gerçek” olanla yetinmediğimiz ve daha iyisini arzuladığımız için değil midir tüm o sanat eserlerinin varoluşu? Bu durumda bize yeterli gelmeyen bu dünyanın gerçekliğini eserlerde görme çabası üzerine düşünmek gerekmez mi? Daha iyiye daha güzele ulaşma arzusunun yanı sıra içinde yaşanan dünyanın ruhlarda bıraktığı izleri yansıtarak görünür kılmak içinse sanat, Bazin’in de vurguladığı gibi sinemada gerçeğin kendisini değil, gerçeğin bıraktığı izi görüyor olduğumuz sonucuna varabiliriz.

Kaynakça

Bazin, Andre (1966). Çağdaş Sinemanın Sorunları. (Çev: Nijat Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Bazin, Andre (2013). Sinema Nedir? (Çev: İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.

Butler, Andrew. M. (2011). Film Çalışmaları. (Çev: Ali Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Burton, Tim (Yönetmen). (2003). Big Fish – Büyük Balık [Film]. USA: Columbia Pictures Corporation, Jinks/Cohen Company, The Zanuck Company.

Büker, Seçil (1989). Film ve Gerçek. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Büker, Seçil ve Topçu, Y. Gürhan (2010). Sinema: Tarih Kuram Eleştiri. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Cameron, James (Yönetmen). (2009). Avatar. [Film]. UK/USA: Twentieth Century Fox, Dune Entertainment, Ingenious Film Partners.

Chopine, Ami (2011). 3D Art Essentials: The Fundamentals of 3D Modeling, Texturing, and Animation. Oxford: Focal Press.

Deleuze, Gilles (1989). Cinema 2 The Time-Image. (Translated by Hugh Tomlinson and Robert Caleta) Minneapolis: University of Minnesota Press.

Desowitz, Bill (2003). Burton Applies Light CG Touch to ‘Big Fish’. AWN (Animation

World Network. www.awn.com. <https://www.awn.com/vfxworld/burton-applies-light-cg-touch-big-fish>. (Erişim tarihi: 27.12.2018).

Diken, Bülent ve Laustsen, Carsten B. (2014). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.

Dinur, Eran (2017). *The Filmmaker's Guide to Visual Effects: The Art and Techniques of VFX for Directors, Producers, Editors and Cinematographers*. New York: Routledge.

Discovery (2009). *Avatar: Motion Capture Mirrors Emotions*. Youtube. www.youtube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=1wK1Ixr-UmM> (Erişim tarihi: 07.01.2019).

Duncan, Jody (2013). *The Calculus of Pi*. Cinefex Magazine. Number: 132. (p. 52-81).

Fischer, Ernst (1990). *Sanatın Gerekliği*. (Çev: Çevat Çapan). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Fordham, Joe (2010). *In Dreams*, Cinefex Magazine. Number: 123 (p. 38-69).

Güntay, Vedat (2018). *Hareketli Görüntü Tasarımının Değişen Yüzü: Dijital Görsel Efekt Uygulamaları*. Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Kabadayı, Lale (2013). *Film Eleştirisi, Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lee, Ang (Yönetmen). (2012). *Life of Pi - Pi'nin Yaşamı*. [Film]. USA/Taiwan/UK/Canada: Fox 2000 Pictures, Dune Entertainment, Ingenious Media.

Lotman, Yuriy. M. (2012). *Sinema Göstergibilimi*. (Çev: Oğuz Özügül). Ankara: Nirengi Kitap.

Mitchell, Mitch (2006). *Visual Effects for Film and Television*. Oxford: Focal Press.

Morin, Edgar (2005). *The Cinema or the Imaginary Man*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Nolan, Christopher (Yönetmen). (2010). *Inception-Başlangıç* [Film]. USA / UK: Warner Bros., Legendary Entertainment, Syncopy.

Orr, John (1997). *Sinema ve Modernlik*. (Çev: Ayşegül Bahçıvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Öztürk, Serdar (2018). *Sinema Felsefesine Giriş, Film-Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Sütcü, Özcan Yılmaz (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.

Wright, Steve (2008). *Compositing Visual Effects Essentials for the Aspiring Artist*. Burlington, MA: Focal Press.

Yılmaz, Ertan (2011). *Filmde Yöntem ve Eleştiri*. Ankara: Deki Basım Yayım.

Žižek, Slavoj (2001). *Kieslowski ya da Maddeci Teoloji*. (Çev: Sabri Gürses). İstanbul: Encore Yayınları.

Žižek, Slavoj (2014). *Toplumsalın Kalbindeki Film. Filmlerle Sosyoloji İçinde*. İstanbul: Metis Yayınları. S. 11-15.

Sinemanın Dijitalleşmesiyle Yönetmenin Kendini Görünmez Kılma Çabası: Abbas Kiarostami Örneği

Mehmet Emre Gül*

Özet

Sinemanın dijitalleşmesi yönetmenlere yapım ve yönetim açısından çeşitli imkanlar ve tercihler sunmaktadır. Dijital sinema kavramı; ilk olarak, bilgisayar ortamında oluşturulan, günlük yaşamda kaydedilmesi mümkün olmayan yapay görselleri içeren çağrışımlar yapsa da bundan daha fazlasını kapsamaktadır. Ticari/popüler sinema yapan yönetmenlerin ve yapım şirketlerinin daha fazla yararlandığı düşünülen dijital sinemanın olanaklarından, sinemayı sanat olarak gören, hikaye anlatımına yeni bir boyut kazandırarak sinemayla felsefi kavramları tartışmaya açan ve sinemayı gerçekliğe daha çok yakınlaştırma amacındaki bağımsız ve minimalist yönetmenler de önemli ölçüde faydalanmaktadır. Bu çalışmada İranlı yönetmen Abbas Kiarostami'nin dijital sinemanın olanaklarını kullanarak eserin içinde kendini nasıl gizlediği ve yönetmenin değişen rollerini tartışılmaktadır. Nitel araştırma tekniklerinden durum çalışması yöntemiyle Kiarostami'nin filmlerinde dijital sinema teknolojisinin imkanlarını kullanma tarzına, filminde rol verdiği oyuncularla ve izleyicileriyle kurduğu iletişime 2002 yapımı Ten (10) ve 2008 yapımı Şirin filmleri üzerinden bakılacaktır. Dijital sinema teknolojisini oldukça özgün bir şekilde kullanan Abbas Kiarostami'nin Ten ve Şirin filmleri de hikaye, oyunculuk, görüntü düzenlemesi/çerçeveleme, kurgu teknikleri ve filmde kullanılan mekanlar bağlamında incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Dijital Sinema, İran Sineması, Abbas Kiarostami, Ten, Şirin

ORCID ID : 0000-0002-5916-9949
E-mail : mehengul@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.513304

Geliş Tarihi - Received: 20.01.2019
Kabul Tarihi - Accepted: 02.04.2019

Director's Attempt to Make Himself Invisible with the Digitalization of Cinema: A Case Study of Abbas Kiarostami

Mehmet Emre Gül*

Abstract

*Digitalization of cinema provides directors various possibilities and preferences in terms of production and direction. The concept of digital cinema involves more than just the connotations created in the computer environment, which contain artificial images that cannot be recorded in everyday life. It is thought that only commercial / popular cinema directors and producer companies benefit more from the characteristics of digital cinema. However independent and minimalist directors, who regard cinema as an art, introduce a new dimension to storytelling and discuss philosophical concepts with cinema and aim to bring cinema closer to reality also benefit from the possibilities of digital cinema significantly. This paper discusses how Iranian director Abbas Kiarostami conceals himself in his own films by using the possibilities of digital cinema and the changing roles of the director. With case study method, the use style of digital cinema technology his communication with his actors and audiences in Kiarostami's films will be analysed through *Ten* (2002) and *Shirin* (2008) film examples. These two films will be examined in the context of story, acting, image editing / framing, editing techniques and the places used in the film.*

Anahtar Kelimeler: *Digital Cinema, Iranian Cinema, Abbas Kiarostami, Ten, Shirin*

ORCID ID : 0000-0002-5916-9949
E-mail : mehimgul@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.513304

Recieved - *Geliş Tarihi*: 20.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi*: 02.04.2019

Giriş

*“Filmlerimin bazılarında yönetmen olarak ne yaptığım sorulacak olsa
'Hiçbir şey. Ama yine de ben olmadan var olamazlardı' derim.”*

Abbas Kiarostami, 2017: 191

Sinema her şeyden önce teknolojik gelişmelerin sonucunda ortaya çıkmış bir sanat dalıdır ve teknolojiyle iç içedir. Sinema teknolojisinin gelişmesi sinemanın teknik, içerik ve biçim boyutlarını da etkilemiştir. Filmlerin sürelerinin uzaması, sesin sinemaya gelmesi, filmlerin renklenmesi, objektiflerin çeşitlenmesi gibi teknolojik gelişmeler sinemayı sadece teknik açıdan kusursuzlaştırmakla kalmamış, sinemanın kendine has bir dil geliştirmesini sağlamıştır. Bu bahsettiğimiz teknolojik gelişmeler filmle yani pelikülle ilgili gelişmelerdi. O dönemde film yapmak aynı zamanda kimyasal bir işlemdi. Fakat 1980'li yıllardan itibaren sinemada yeni bir teknolojik devrim yaşanmıştır. Buna dijitalleşme de diyebiliriz. Bu durum birçok sinemacı ve kuramcı için “sinemanın ölümü” olarak düşünülüp bu döneme “dijital karanlık çağ” ismiyle anılsa da ölen sinema değil yalnızca peliküldür (Erkılıç,2017). Dijital sinema; sanal gerçeklik veya görsel/işitsel efektler gibi yenilikler sunmuş ve sinema endüstrisine yeni bir soluk getirmiştir. Sinema endüstrisi, bu yenilikleri kullanarak sanal ortamlarda filmler üretmişlerdir fakat dijital sinema sadece bu filmlerden ibaret değildir. Sinema endüstrisiyle doğrudan ilişki kurmayan, bağımsız ve sanatsal kaygıyı ön planda tutan yönetmenler de dijital sinema teknolojilerine kayıtsız kalmamış, bu teknolojilerden faydalanmışlardır. “Dijital sinemada sınırsız seçme özgürlüğüne kavuşmuş olan sanatçı diğer yandan gerçekliğin karşı çıkılamayacak bir yeniden yaratımını ortaya çıkarma şansına kavuşmuştur” (Ormanlı, 2012: 34). Dijital sinema, yönetmenin varlığını filmin içinde -görsel efektler, kurgusal geçişler vb. yollarla- ihtişamlı bir şekilde izleyiciye gösterebildiği gibi yönetmenin kendi varlığını mütevazı bir biçimde gizlemesine de olanak sağlamaktadır. Yönetmen-oyuncu-seyirci ilişkisindeki sınırlar dijital çağda gittikçe saydamlaşmıştır. Bu çalışmanın temel problemi Abbas Kiarostami'nin dijital sinema teknolojisinin olanaklarını kullanarak kendisini filmlerinin içinde nasıl görünmez kıldığı sorusuna cevap aramaktır. ‘Yönetmenin kendini eserinde gizlemesi’ veya yönetmenin eserin içinde kaybolması vb. ifadeler yerine ‘görünmezlik’ bilinçli olarak tercih edilmiştir. Bunun sebebi, görünmez olanın gözle görülme bile varlığının bilinmesi ve hissedilir olmasıdır. Hem film setindeki oyuncular açısından hem de izleyiciler açısından bakıldığında Kiarostami'nin durumunu karşılamak için en uygun terim ‘görünmezlik’tir. Kiarostami'nin kendini görünmez kılma çabasının araştırılma nedeni ise sadece filmlerine bakılarak yapılan bir varsayım değil; yönetmenin birçok röportajında böyle bir niyeti olduğunu ifade etmesidir.

Çalışmanın Metodolojisi

Bu çalışmada ilk olarak sinema teknolojisinin tarihsel gelişimine, daha sonra da dijital sinemanın sağladığı olanaklara yer verilmiştir. Sinema filmlerinin üretildikleri ortamın, kültürel, politik ve toplumsal koşullardan etkilendiği de göz önünde bulundurularak (Kirel, 2007:375), İran sinemasının temel dinamikleri saptandıktan sonra Abbas Kiarostami sinemasının özelliklerine ve dijital sinemayla kurduğu ilişkiye bakılmıştır. Kiarostami, röportajlarında zaman zaman ‘kendini görünmez kılma’ isteğinde olduğunu ve bunun için de dijital teknolojilerin büyük avantajlar sağladığını ifade etmektedir. Çalışmada, Kiarostami'nin bu söylemlerinden hareketle eserlerinde kendini görünmez kılmasının mümkün olup olmadığı

araştırılmaktadır. Çalışmada sağladığı güçlü veri arşivi ile yapılacak birçok araştırma için veri kaynağı teşkil eden nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışmasıdır (Aytaçlı, 2012). Durum çalışması yapılırken veri olarak; Kiarostami'nin yaşamöyküsü, içinde bulunduğu üretim koşulları, yönettiği filmler ve kendisiyle yapılan röportajlar kullanılmıştır. Veriler toplanırken; dijital sinema, İran Sineması ve Abbas Kiarostami sineması üzerine literatür taraması yapılmış, yönetmenin çeşitli kitaplarda, internet sitelerinde ve dergilerde yapılan röportajları incelenmiş, Kiarostami'nin teknolojinin olanaklarından faydalanarak eserlerinde kendini nasıl görünmez kıldığı tartışılmış ve seçilen filmleri analiz edilmiştir. Kiarostami'nin filmografisine bakıldığında oldukça üretken bir yönetmen olduğu görülmektedir. Kiarostami; kısa film, belgesel ve orta metrajlı filmlerin haricinde on bir adet uzun metrajlı film¹ yönetmiştir. Bu on bir uzun metrajlı filmin dokuzu 35 mm ile kaydedilirken ikisi ise dijital formatta kaydedilmiştir. Bu veriden yola çıkarak, çalışmanın örneklemini dijital film teknolojisini kullanarak yapılan Ten (On, 2002) ve Shirin (Şirin, 2008) filmleri ile Kiarostami'nin dijital teknoloji ve yönetmenin değişen rolleri üzerine tasnif edilen röportajları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini oluşturan iki film; hikâye, oyunculuk, görüntü düzenlemesi/çerçeveleme, kurgu teknikleri ve filmlerdeki mekân kullanımı açılarından analiz edilmiş, yapılan analiz Kiarostami'nin röportajlarında ifade ettiği görüşleriyle desteklenmiştir.

Analogdan Dijitale Sinemanın Teknik Tarihi

Tarihsel bir süreç olarak ele alındığında kamera gibi 'büyülü' bir aleti icat etme çabaları Leonardo da Vinci'nin Camera Obscura'sına kadar gider. Fotoğrafın icadından sonraki süreçte ise hareketli görüntünün kökenlerini 1798 yılında Etienne Gaspard Robertson'un Phantasmagoria'sı, Robertson'u 1890'lı yıllarda ise Edison'un 1891'deki Kinetoscope'u, 1892'deki Emile Reynaud'nun Pantomimes lumineuses'i ve bundan yaklaşık üç yıl sonra sinemanın doğumu olarak kabul edilen Lumiere Kardeşlerin Sinematograf icadı izler. Hareketli görüntüyü kaydetme denemeleri sinemayı icat etmek için yapılmamıştı. Asıl amaç hareketin doğasını anlamak ve hareketi yeniden üretebilmektir. Hareketli görüntüler ham film şeritlerine kaydediliyordu. Şeritlerin genişliği içinse farklı kişiler ve şirketler 8 mm, 9.5 mm, 15 mm, 16 mm, 17.5 mm, 22 mm, 28 mm, 35 mm, 45 mm, 60 mm, 63 mm, birçok farklı ölçü piyasaya sürülmüştür. Fakat bunlardan en yaygın profesyoneller için Edison'nun icadı Kinetoscope'la uyumlu olan 35 mm ve Kodak'ın amatörler için tasarladığı 16 mm olmuştur. 1895'den 1920'lerin sonuna yani sesin gelişine kadar kameralar için standart ölçü saniyede 16 kare kaydedilmiştir. Bu durum ses bandının film şeridinde dahil olması sonucunda belirli bir senkron yakalanabilmesi için saniyede 24 kare olarak devam etmiştir. Ses bandının film şeridinde dahil edilmesi sinemanın icadıyla birlikte gerçekleşmeye de sinemanın ilk yıllarından itibaren düşünmekteydi. Sinemaya sesin gelişi 1927 yılında Alan Crosland'ın yönettiği Warner Bros. şirketinin yapımcılığını üstlendiği *Caz Şarkıcısı* olarak kabul edilse de Fransız Eugene-Auguste Lauste 1906 yılında sesi doğrudan film şeridinde kaydetmeyi başarmıştır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'da Vogt, Engel ve Massolle sesleri TriErgon sistemi adı verilen ışık biçimine çevirip farklı bir şeride kaydederek 1922'de Berlin'de bir gösterim gerçekleşmiştir. Warner Bros'un bu ticari hamlesine Fox ise TriErgon ve Photophone'un patent haklarını satın alarak karşılık vermiştir. Bu gelişmeleri Movietone'nun icadı izlemiş ve bu sistemin daha

1 Mossafer (Yolcu, 1974), Khane-ye doust kodjast? (Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987), Nema-ye Nazdik, (Yakın Plan, 1990), Zendeği va digar hich (Ve Yaşam Sürüyor..., 1992), Zire darakhatan zeyton (Zeytin Ağaçları Altında, 1994), Ta'm e guilass (Kirazın Tadı, 1997), Bad ma ra khahad bord (Rüzgar Bizi Sürükleyecek, 1999), Ten (On, 2002), Shirin (Şirin, 2008), Copie conforme (Aslı Gibidir, 2010), Like Someone in Love (Sevmek Gibi, 2012).

pratik olması nedeniyle yaygın olarak kullanılmaya başlandı ve sese geçişin temeli oldu (Usai, 2008: 22-27). 1970'lere gelindiğinde ise ses sistemi dijitalleşti. Tıpkı sesi sinemaya dahil etmekte olduğu gibi sinemacıların sinemanın ilk yıllarından itibaren bir başka uğraşı da siyah beyaz görüntüyü renklendirmek olmuştur. 1900-1935 yılları arasında birçok renk sistemi ortaya çıkıp bazıları belirli ölçüde başarılı olsa da belirli bir standart yakalanamamıştır. 1920'lerde Eastman'ın geliştirdiği Sonochrome belirli ölçüde renkli görüntü sağlasa da en önemli gelişme 1935 yılında Techicolor'un geliştirdiği üç-kuşak işlemidir. Bu sistemde magenta (kırmızı), cyan (mavi) ve yellow (sarı) renkler temel alınıyordu. 1952 yılında ise Eastman Kodak yeni bir renkli negatif üretti ve sinema endüstrisi tarafından oldukça talep gördü (Monaco, 2014: 116-117). Sinemanın bir başka önemli teknik aşaması kurgu ise 1920'lere kadar ilkel tekniklerle yapılıyordu. Filmde kullanılmasına karar verilen ham filmler bir makasla kesilip yapıştırıcılarla yeniden birleştiriliyordu. Pelikül üretiminin kolaylaşması ve film sürelerinin uzamasıyla bu işlem gittikçe karmaşık bir hal almaya başladı ve 1920'lerde Almanya'daki UFA stüdyoları'nda düz yataklı bir kurgu masası geliştirildi ve İkinci Dünya Savaşı'na kadar yaygın olarak kullanıldı. Amerika'da ise yine aynı yıllarda geliştirilen Moviola isimli bir kurgu makinesi tasarlandı ve bu cihaz 1960'ların ortalarına kadar kullanıldı. 1970'lerden itibaren ise CBS ilk kez bilgisayarlı kurguyu piyasaya sürdü ve bunun ücreti 1 milyon dolardı. 1980'lerde ise çok daha ucuz ve kişisel bilgisayarlarla bile uyumlu çalışan Avid kurgu programlarıyla kurgu anlayışı yeniden şekillenmiştir (Monaco, 2014: 128). Günümüzde ise Final Cut, Edius, Adobe Premiere gibi profesyonel sinemacılar tarafından kullanılan birçok kurgu programı ve bunun yanında amatör sinemacılar için birçok ücretsiz kurgu yazılımı mevcuttur.

Bahsedilen bütün bu teknik gelişmeler sinema dilini de bir biçimde etkilemiştir. Pelikülün yaygınlaşması ve arka arkaya eklenmesiyle film süreleri uzamış, bu da doğal olarak daha uzun hikayeler anlatma olanağı sağlamıştır. Sinemaya sesin gelmesiyle de filmlere diyalog eklenmiş ve çevresel sesler girmiş, bu durum da filmlerin içeriklerinde köklü değişimlere neden olmuştur. Hareketli görüntünün kaydedilmesi, sesin sinemaya gelmesi gibi önemli teknik gelişimleri 1940'larda denenmeye başlayan ve 1980'lerde yaygınlaşan dijitalleşme izlemiştir. Bu döneme kadar olan süreci Fener (2012: 11), Film (Pelikül) Çağı olarak adlandırmıştır. Bundan sonraki dönemi ise dijital çağ olarak adlandırmak mümkündür. Film çağında görüntü kaydetme işlemi fiziksel (optik) bir süreçken montaj kimyasal bir işlemdir. Filmlerin kaydedilmesi, yıkanması, kurgulanması gibi aşamaları büyük bir titizlik ve çaba gerektirmekteydi. Bu işlemler için uzmanlık ve iş bölümüne ihtiyaç vardı. Dijital çağda ise her şeyin sanal ortamda yapılması ile bu işlemler hem daha az kişi tarafından yapılabilmekte hem de eskisine nazaran daha az uzmanlığa ihtiyaç duyulmakta. Parsa ve Akçora (2016), film üretiminde uzun yıllar boyunca vazgeçilmez olan pelikül üretim, dağıtım ve gösteriminin sona erdiğini ve pelikülün sonlanmasıyla dijital sinemanın yeni bir kavram olarak literatüre girdiğini ifade etmektedir.

Erkılıç (2017: 68), pelikülün yirminci yüzyıla, dijital görüntünün ise yirmi birinci yüzyıla ait olduğunu ifade eder. "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." "Her dönüşüm süreci, sancılı ve belirsizlikler içinde ancak yaratıcı fırsatlara da olanaklar tanıyarak gelişir. Sinemadaki dijital dönüşüm, günümüz yaratıcıları için yeni keşifler vaat etmektedir".

Dijital Sinemanın Dönüşümü ve Sağladığı Olanaklar

Mehmet Köprü (2009:57), dijitalleşmenin filmler üzerindeki etkisini “yapım koşullarıyla ilgili değişimler (estetik ve biçimsel boyut), dağıtım ve ulaşımdaki değişimler (endüstriyel ve ekonomik boyut), seyir deneyimlerindeki ve seyirci alımlamasındaki değişimler (kültürel, sosyal ve psikanalitik boyut)” olmak üzere üç başlıkta ele almıştır. Bu başlıkta daha çok ‘yapım koşullarıyla ilgili değişimler’ üzerinde durulacaktır. Sinemanın dijitalleşmesiyle yönetmenler analog dönemle kıyaslandığında daha geniş bir özgürlük alanına sahip olmuştur. Teknik olarak bakıldığında görüntü kaydetme, ses kaydetme ve kurgu sistemleri olarak üç ana başlıkta incelendiğinde dijitalleşmenin film yapım yöntemlerinde de köklü değişikliklere yol açtığı görülmektedir.

Bunları tek tek ele almak gerekirse; kameranın dijitalleşmesiyle ilk olarak maliyeti yüksek olan ham film yerini hafıza kartlarına bırakmış ve yönetmenlerin/yapımcıların üstündeki ekonomik baskılar bir nebze de olsa hafiflemiştir. Aynı zamanda kameraların ucuzlaması da ona sahip olma imkanını kolaylaştırmış, böylece sinema belirli grupların tekeline mahkum kalmamıştır. “Dijital sinema kameralarıyla çalışmak çekim aşamasında görüldüğü gibi farklı anlatım tarzlarını oluşturmada kolaylıklar sağlamaktadır. Bunun yanı sıra kasetlerin fiyatları asla ham film kadar maliyetli değilken yeni teknolojide harddiskler ve kartlar tekrar tekrar kullanılabilir. Dijital sinemada sınırsız seçme özgürlüğüne kavuşmuş olan sanatçı diğer yandan gerçekliğin karşı çıkılamayacak bir yeniden yaratımını ortaya çıkarma şansına kavuşmuştur.” (Ormanlı, 2012: 34) Bir diğer önemli gelişme de kamera kullanmanın eskisine göre daha az uzmanlık ve beceri gerektirmesidir. Bunlara ek olarak bir de kameraların boyut olarak küçülmesi de hem taşınmasını kolaylaştırmış hem de oyuncularını rahatlatmıştır. Kiarostami, video kameraların sundukları özgürlük sayesinde film yapımcılarının sinemanın kökenlerine götürdüğünü, tek bir ekipman ve oyuncu ile artık -neredeyse- hiçbir kaynağa ihtiyaç duymadan film çekilebileceğini ifade eder (Cronin,2017: 45).

Ses kaydının dijitalleşmesi de kameranınkinden benzer bir şekilde gerçekleşmiştir. Analog dönemde manyetik bantlara yapılan kayıtları yapmak oldukça güç bir işlemdi. Birçok film yapımcısı ve yönetmen sesleri sette kaydetme şansına bile sahip değildi. Filmler baştan sona sessiz çekilip daha sonra stüdyolarda oyuncular tarafından tekrar seslendiriliyordu. Doğal sesler de aynı şekilde stüdyoda foley ile oluşturuluyordu. Dijital ses kayıt cihazlarının dijitalleşmesiyle cihazlar küçüldü ve maliyetleri, seslerin işlenmesi vs. kolaylaştı. Bunların sonucunda filmin seslerini canlı şekilde yani sette kaydetmek yaygınlaştı ve bu da film yapımcılarının/yönetmenlerin işini büyük oranda kolaylaştırdı.

Kurgu sistemlerinin dijitalleşmesi de kaydedilen görüntülerin ve seslerin işlenmesini ve birleştirilmesini analog döneme göre ciddi ölçüde kolaylaştırmıştır. “1970’lerde kurgu bilgisayar ortamına adapte edilmeye çalışılmış, başarıya ise 1990’larda ulaşılmıştır. 2000’li yıllar Hollywood da dâhil olmak üzere pek çok sinema kurgu yapımını dijital ortama taşıdı” (Nişancı, 2011: 67-68). Ham film şeritlerinin izlenmesi ve filmin akışına uygun şekilde birleştirilmesi oldukça meşakkatli bir işlemdir. Analog dönemde kurgu yapmak sadece zihinsel beceri değil aynı zamanda el becerisi de istemektedir. Çünkü kurgu günümüzde olduğu gibi sanal değil somuttur. Yapılan bir yanlış birleştirme işlemi geri almak bilgisayarda olduğu kadar kolay değildir. Bunların yanında dijital kurguda yönetmenlerin ve kurgucuların hatalarını görme ve düzeltme şansları artmıştır. Sesler ve görüntüleri senkronize etmek daha kolaylaşmış, filmlerin renklerini düzenlemekte seçenekler artmıştır.

Bütün bunların dışında (kamera, ses, kurgu) dijitalleşme yeni bir alan daha açmıştır. Bu da sanal gerçekliktir. Sanal gerçeklik ise kısmen veya tamamen bilgisayar ortamında üretilen görüntü ve efektleri içerir. Yönetmenleri ve yapımcıları kameranın kaydettiği gerçekliğinin de dışına taşır. Sanal gerçekliğin sinemaya girişindeki milat ise John Lasseter'in yönetmenliğini üstlendiği *Toy Story* (Oyuncak Hikayesi, 1996) filmidir. Bu film sanal ortamda yapılan ilk uzun metrajlı filmidir. (Elsaesser ve Hagener, 2014: 304) Oyuncak Hikayesi filminden önce ise *Jurassic Park* (1993) *Forrest Gump* (1994) filmlerinde sanal ortamda oluşturulan görüntüler ile kamerada kaydedilen görüntüler bir arada kullanılmıştır. Bu filmleri *Titanic* (1997), *Gladyatör* (2000), *Yüzüklerin Efendisi* üçlemesi (2001-2003) ve *Harry Potter* serisi (2001-2011) gibi dijital teknolojilerden ciddi ölçüde faydalanıp ticari anlamda büyük başarı elde eden filmler izlemiştir (Bergan, 2008).

Sinemanın dijitalleşmesi sadece teknik konularda bir dönüşümle beraber dramaturjik açıdan da birtakım değişikliklere yol açmıştır. Yönetmenlerin film yapım yöntemleri ve oyuncu yönetimleri de bu yeni dijital araçların yapısına göre yeniden şekillenmiştir. Oyuncu/ yönetmen Mel Gibson dijital film ekipmanlarının değişme pratiklerini "İstediğim anda kameranın arkasından sete atlayarak oyuncularla beraber bir sahneyi çekip, seyredip sonra da nasıl olması gerektiğini tartışıyorduk. HD ile çalışmak size daha fazla alan bırakıyor, deneme yapıp, tartışma olanağı buluyorsunuz. Bu işleri çok pahalı film stokunu boşa harcama pahasına yapamazsınız." sözleriyle ifade ederken, hem yönetmenlik hem de oyunculuk yapan bir başka Amerikalı sinemacı Tony Bill ise Gibson'un sözleriyle benzer bir şekilde bu değişimi şu şekilde ifade etmiştir:

"100 yıllık bir dönem içinde oyuncular birçok teknik kısıtlamalarla boğuştu, çekimden önce prova yapmak zorundaydılar ve ancak 'aksiyon-kes' kelimeleri arasında kamera çalışırken oyunculuklarını sergileyebiliyorlardı, çalışan kamerada tüketilen film daima akıllarının bir köşesinde onları rahatsız eden bir unsur olarak yer alıp duruyordu. HD çekim bu gerilimi alıp götürüyor. Artık provaya gerek yok her şeyi istediğiniz şekilde çekebilirsiniz, doğaçlama yapmak artık çok kolay." (Fener,2012: 18-19)

İki yönetmenin sözlerinin ortak noktası, sınırsız deneme imkânı, oyuncuların performanslarındaki artış ve düşen maliyetlerdir. Abbas Kiarostami ise 35 milimetrelik bir filmle yönetmenin her şeyi kontrol altına alması ve sürekli müdahalede bulunması gerektiğini belirtir. Dijital teknolojilerin ise yönetmen ve oyuncu arasındaki mesafeyi koruduğunu ve bu nedenle de oyuncuların daha doğal olabildiğini, bu durumun da kendisini "tıpkı yeni bir renk keşfeden ressam misali" heyecanlandırdığını ifade eder (Cronin, 2017: 42-43).

Film ekipmanlarının küçülmesi ve kontrolünün kolaylaşması da sinemacıların işini kolaylaştırmıştır. Bütün bu gelişmeler filmlerin maliyetini düşürmüş, tekrar çekim ve yeni denemelere olanak tanımış, çekilen görüntülerin korunmasını kolaylaştırmıştır. Sinemanın dijitalleşmesi genç veya pratik anlamda tecrübesiz sinemacıların düşük riskler alarak kendilerini denemesine fırsat sağlarken tecrübeli yönetmenlerin de yaratıcılıklarının önündeki engelleri kaldırmıştır. Dijital sinema, geleceğe uzanan yolların temelini atmaktadır. Bundan sonraki süreçte her uzunlukta ve her türde filmin çekileceği, çekilen filmlerin farklı boyutlardaki ekranlarda gösterileceği bir döneme girilmiştir. (Elsaesser ve Hagener, (2014: 314)

İran Sineması'na Genel Bir Bakış

Hamid Nafisi, İran Sineması'nı Sessiz Dönem (1900-1930), Sesli Dönem (1930-1960), Modern Dönem (1960-1978) ve Devrim Sonrası Dönem (1978-1994) olmak üzere dört dönemde incelemiştir. Sessiz Dönem yıllarında ağırlıklı olarak Kaçar kraliyet ailesinin finansal desteğiyle belgesel ve haber filmleri üretilmiştir. İlk uzun metrajlı film de Sessiz Dönemin sona ereceği 1930 yılında Ermeni asıllı İranlı Avanes Ohanyan'ın çektiği Abi ve Rabi filmidir. Sinemaya 1927 yılında sesin gelişinin ardından kısa bir süre sonra İran'da da 1930 yılında Amerikan üretimi sesli filmler gösterilmeye başlanmış ve İran ilk sesli filmini 1933 yılında çekmiştir. 1940'larda yabancı filmlere gelen sansürün sonucunda İran film endüstrisi önemli ölçüde gelişim göstermiştir. 1960'tan 1978'deki İslami Devrim'e kadar süren Modern Dönem'de ise modernleşme sonucunda Batı'da eğitim alan sinemacıların etkisi görülmektedir. Bu dönemin başlangıcı olarak 1960 gösterilse de dönemin ses getiren filmleri a Mesud Kimiya'nın yönettiği Kayser ve Deryuş Mehrcui'nin yönettiği Gav (İnek, 1969) filmleridir. Bu iki film ilerleyen yıllarda İran Yeni Dalgası olarak kabul edilecek bir hareketin öncüleri olarak da kabul edilmektedir Nafisi, (2008: 766). İran'da Modern Dönem 1978'de gerçekleşen İslami Devrim ile sona ermiş ve günümüzde de İran'da hala etkisini gösteren Devrim Sonrası Dönem başlamıştır. İran'da sinemanın tarihsel gelişimi, teknik ve içerik olarak dünya geneliyle büyük oranda paralel olarak ilerlemektedirken İslami Devrim İran Sineması için bir kırılma noktası olmuştur ve İran Sineması'nı toplumsal/politik/kültürel nedenlerle bambaşka bir noktaya taşımıştır. "Sinema filmlerinin üretildikleri ortamın kültürel, politik ve toplumsal koşullarından etkilendiği ortadadır." Bu dönemde İran'da film yapımının önündeki en büyük engel, devletin sansür uygulamasıdır. (Kırel, 2007: 375) Devrim Sonrası İran halkı ve yönetimleri tarafından bazı filmler ve yönetmenler 'tehlikeli' bulunup film üretimleri önüne engeller çıkarılsa da bazı 'muhalif' yönetmenler yaptıkları başarılı filmler sayesinde uluslararası festivaller tarafından önemsenmiş, desteklenmiş ve değer görmüştür. Bu dönemin önemli temsilcileri arasında devletin uyguladığı katı sansüre rağmen sanatsal tavırlarından taviz vermeyen ve söylemek istediklerini her şeye rağmen söyleyen Abbas Kiarostami, Behram Beyzayi, Perviz Kimyavi, Muhsin Mahmelbaf, Asghar Farhadi, Jafer Panahi gibi uluslararası seviyede birçok başarı kazanmış isimler gösterilebilir. Bu yönetmenlerin her birinin kendine ait farklı bir üslubu ve sinema dili olsa da belirli noktalarda benzeşmektedirler. Bu isimlerin benzeştiği noktaları saptamak için Kırel'in (2007:411) İran sinemasında dikkat çektiği birtakım karşıtlıklar bu yönetmenlerin ortak özelliklerinin ne olduğu noktasında önemli ipuçları vermektedir:

İran filmlerinin; özel alan-kamusal alan, kadın dünyası-erkek dünyası, yetişkin dünyası-çocuk dünyası, kent kültürü-kırsal kültür gibi birkaç temel çatışmaya dayandırıldıkları öne sürülebilir. Üretim koşulları göz önünde bulundurulduğunda ise bu filmlerin; küçük bütçeli yapım ya da ortak yapım mantığı ile üretildiği, sıradan insanı gerçekçi bir biçimde temsil ettikleri, profesyonel oyuncu yerine amatör oyuncu kullanımıyla dikkat çektikleri, gerçekçi yaklaşım özelliğine sahip oldukları, şiddet, cinsellik, müstehcenliğe yer vermedikleri, simgesel anlatımı kullandıkları, sıradan insanın yaşamına odaklandıkları, politik, dini ve ekonomik sansürün etkisi ile üretildikleri, genellikle az sayıda oyuncuya sahip oldukları, belgeci bir yaklaşımın izinde oldukları, İslam kültürüne ait gündelik değerleriyle alışkanlıkları gündeme getirdikleri ya da sorguladıkları (görev, vicdan, sorumluluk gibi), bu kültüre ait kısıtlamaları gündeme getirdikleri ya da sorguladıkları (kamusal alanda sıkışmışlık, yasaklar, özel hayatın kısıtlanmışlığı, tensel aşkın konu edilmemesi vs. gibi). Sade bir anlatım dilini benimseyen bu yapımların daha çok 'auteur' sinemasına göz kırpan çalışmalar oldukları öne sürülebilir."

Kırel'in ifadelerine bakıldığında İran filmlerinin düşük bütçeler, amatör oyuncu kullanımı, simgesel ve sade bir anlatım tercih eden belgeci bir yaklaşıma sahip olduğu görülür. Bu açıdan düşünüldüğünde minimalist bir sinema anlayışının varlığından söz edilebilir. "Minimalist sinemanın en önemli özelliği hikâye anlatımındaki bilge sadeliğiyle, kamera kullanımındaki ekonomiktadır" dır. (Kıraç, 2000:15) Minimal sinema genellikle imkanların yetersizliğinden ortaya çıkan bir eğilimin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. İran sinemasında bunlara ek olarak devletin katı sansür politikası da yönetmenleri söylemek istediklerini minimal bir tarza yönlendirmektedir. "Sinema üretim koşullarındaki değişkenlerin filmleri doğrudan etkilediği düşünülürse bu özelliğin İran Sineması'nın diğer ülke sinemalarına göre en önemli farkını oluşturduğu söylenebilir. Bu yüzden, İranlı yönetmenlerin elini kolunu bağlayan sansür karşısında filmlerini çekerken yeni yöntemler geliştirdikleri görülmektedir" (Kırel, 2007: 375) Bu noktada yönetmenin tercihleri devreye girmektedir. Sansüre takılmamak için İran'daki rejimin ideolojisini destekleyip yüksek bütçelerle ve gelişmiş teknik imkanlarla çalışıp sanatsal yaklaşımından taviz vermekle düşük bütçelerle ve kısıtlı imkanlarla istediğini anlatmak arasında tercih yapması gerekmektedir. Analog dönemde sansür uygulamak belki de daha kolay olabilir; lakin dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla üçüncü bir ihtimal daha doğmuştur. Kiarostami de bu üçüncü ihtimalin önemini kavramış ve bu teknolojinin imkanlarıyla sansür, bütçe gibi engelleri aşmıştır. Bunlara ek olarak bu dijital araçlar sayesinde belki de analog dönemde analog film ekipmanlarının hantallığı, yüksek maliyeti vb. nedenlerden kaynaklanan sorunlardan dolayı gerçekleşmesi güç olan bir doğallığa dijital teknolojiler sayesinde ulaşmıştır. Abbas Kiarostami sansür, ekonomik kısıtlılık gibi engeller karşısında pes etmemiş ve görüşlerini anlatmanın bir yolunu daima bulmuştur. Kiarostami bu durumu kendine has şiirsel üslubuyla şu sözlerle açıklamaktadır: "Kuşlar, en çok kafeste tutulduklarında şakır". (Cronin, 2017: 19)

Abbas Kiarostami Sineması

1940 doğumlu Abbas Kiarostami, güzel sanatlar alanında eğitim görmüştür. Grafiker olarak çalıştıktan sonra kısa filmler çekmiştir ve ilk uzun metrajlı filmi Mosafirdir (Misafir, 1974). Kiarostami, sinemaya başladığı ilk yıllarda çocukların ve gençlerin yaşamını konu alan filmleriyle ünlenmiştir (Teksoy, 2014: 751). Uluslararası alanda tanınan bir yönetmen olması ise 'Köker Üçlemesi olarak bilinen Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987), Ve Yaşam Sürüyor..., 1991 ve (Zeytin Ağaçlarının Altında, 1994) filmleridir. Yakın Plan, Kirazın Tadı, Rüzgar Bizi Sürükleyecek, Aslı Gibidir, Like Someone In Love (Sevmek Gibi, 2012) ise yönetmenin diğer önemli eserleridir. Kiarostami minimalist, şiirsel, felsefi, duygusal, sanatsal bir stile sahiptir. Kiarostami bir yönetmen olarak bütün filmlerinde sinemayı gündelik hayata yakınlaştırmış, buna rağmen felsefi ve sanatsal açıdan da güçlü eserler üretmiştir. Onun sinemasında minimalizm ve doğallık öne çıkmaktadır. "Kiarostami'nin, özenli çerçevelere dayanan, ağır akışlı, dingin ve yalın sineması insanın başkalarıyla iletişimin ve gerçekle sanal arasındaki ilişkiyi doğu kültürünün verileriyle çözümlemeye yönelik bir sinemadır." (Teksoy, 2014: 752). Dabashi (2013: 40) ise Kiarostami'nin sinemasını "dünyayı, sıradan bakış açısından gizlenen, biraz daha tuhaf yönlerden" incelediğini belirtir. Filmlerinde sıradan insanların hikayelerine odaklanır. "Sabit kamera kullanımı, uzun planlar, arabaların içinde geçen yoğun diyaloglar, dramatik yapıdaki bazı unsurları göstermeyerek sözlü-sesli anlatımla vurgulaması gibi deneysel

çalışmalarıyla Kiarostami, sinemanın anlatım olanaklarını zenginleştirmektedir.” Kiarostami, sıradan öyküler anlatırken bile deneysel teknikler kullanarak, zengin bir anlatıma sahip filmler yapmıştır. (Torun, 2016: 116-119). Kiarostami, Nancy ile yaptığı ve Hayal Perdesi sinema dergisinde yayınlanan sohbetinde sinemada öykü anlatımı hakkında şunları söyler

“Herhangi bir öykü anlattığımızda, aslında anlattığımız sadece tek bir öyküdür ve dinleyicilerinin her biri de, kendilerine has hayal güçleriyle, sadece tek bir öykü duyarlar. Fakat hiçbir şey söylemediğimiz zaman, sanki çok fazla şey söylemişiz gibi olur. Elinde gücü tutan izleyici olur (...) Öyküsel sinemaya tahammül edemiyorum. Salonu terk ediyorum. Öykü anlatmakla ne kadar meşgul olursa ve bu işi ne kadar iyi yaparsa, benim de ona karşı direncim o kadar güçleniyor. Yeni bir sinema tasavvur etmenin tek yolu izleyicinin rolünü daha fazla kâle almaktır. Bitmemiş ve tamamlanmamış bir sinema tasavvuru elzemdir, böylece izleyici müdahale edebilir ve boşluğu, eksiklikleri doldurabilir. Kesintisiz ve kusursuz yapısı olan bir film çekmektense, yönetmen yapıyı yayıflatmalıdır -ama izleyiciyi uzaklaştırmaması gerektiğini aklından çıkarmadan!”

Kiarostami izleyicisine, bazı anlarda izlediklerinin bir film olduğunu hatırlatırken, bazen de bir film izlediklerini unutturmayı başarır ve kurmaca ile gerçeklik arasında şaşırtıcı bir denge kurar. Kiarostami, filmlerindeki yönetmen-oyuncu-seyirci arasındaki iktidar ilişkilerini de sorgulayan bir yönetmendir. Bu denkleme bakıldığında yönetmen ve oyuncu işin üretim tarafındayken seyirci ise tüketici konumundadır. Yönetmen kameranın arkasında, oyuncu kameranın önünde ve perdedeyken, seyirci de perdenin veya ekranın karşısında konumlanır. Yaygın kanıya göre film setinde yönetmen veya yıldız bir oyuncu otorite konumundadır ve çevresini kendisine göre şekillendirir. Seyirci ise edilgen bir durumdadır ve kendisine sunulanı izlemekle yükümlüdür. Kiarostami bu durumu tersine çevirir. Oyuncusu ve seyircisi üzerinde bir tahakküm kurmayı denemez ve onları kendisiyle eşit seviyede konumlandırır. Hatta daha da ileri giderek filmin yaratıcısının film bittikten sonra aradan çekilmesi gerektiğini ve kendi filmiyle ilgili yaptığı yorumların çok önemli olmadığını ve seyircinin de kendini filme katması gerektiğini savunur. Böylece bütün işi yönetmenin yapmasına da gerek kalmadığını belirtir. (Cronin, 2017: 28) Kiarostami, yönetmen olarak otoriter bir rol çizmez ve oyuncularını -dolayısıyla filmin akışını- kendi haline bırakır. Kiarostami 'ye göre bir yönetmenin yapacağı en kolay ve kötü iş oyunculara neyi yanlış yaptıklarını söylemek ve bu yolla kontrolü elinde tutmaktır. Her şeye müdahil olan bir yönetmen hem oyuncular için hem de set çalışanları için problem teşkil etmektedir ve bu durum da filmin doğallığı önünde büyük bir engeldir. Kiarostami, bu otoriter ilahi figürün gerçeklerle yüzleştirilmesi gerektiğini savunur ve geleneksel yönetmenlik anlayışına sırtını döndüğünü ve bu sayede oyunculara artan oranda imkanlar vermeyi denediğini belirtir (Cronin, 2017: 190-192).

Abbas Kiarostami'nin Dijital Sinemayla İlişkisi ve Kendini Görünmez Kılma Çabası

Abbas Kiarostami, ilk filmi 1974 yapımı *Misafir'* den 1999 yılında çektiği *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* filmine kadar geçen yirmi beş yıllık süreçte analog sistemlerle çalışmıştır. Kiarostami, analog ve dijital film arasındaki farkı şu sözlerle ifade eder (Cronin, 2017: 44-45):

“Dijital kameranın ortaya çıkışı ve bu yeni kameraların sunduğu imkanlar filmi nasıl yapacağımıza dair büyük değişiklikler getirdi ve bir nevi dileğim gerçekleşmiş oldu. Hafif dijital kameralar, oyuncularla aramızdaki mesafeyi en aza indirdi. Etrafımız, koca koca ekipmanlar ve bir sürü insanla kuşatılmadığından aramızda samimiyet daha hızlı bir şekilde oluşuyor. Yeni teknoloji,

hakikaten hareket özgürlüğü sağlıyor ve benim çalışma şeklime uyan imkanlar sunuyor. Yıllar boyunca kameraya yalnızca bir not alma aracı olarak baktım ancak kamerayı ciddiyetle kullanmaya başladığımda imkanları, özellikle de nihayet hakikatin hakkını verebileceğimi anlamaya başladım. 35 milimetre ile çekim yaptığım yılları boşa harcamışım gibi hissettim."

Abbas Kiarostami ilk kez *Kirazın Tadı* filminin son bölümünde dijital kamerayla çekilen görüntüleri kullanmıştır. Bunun sebebi 35 mm olarak çekilen filmin son bölümünün laboratuvarında bozulması ve aynı sahneleri baştan çekmenin mümkün olmamasıdır (Dönmez-Colin, 2012: 71). Yönetmenin tamamı dijital ilk filmi Uganda'daki AIDS salgınına konu aldığı *ABC Africa* (ABC Afrika, 2001) isimli belgeseldir. Kiarostami, bu filmin yapım hikâyesini şu sözlerle anlatır:

"Planımız gidip çekim yapmak ardından yapımcı bulmak ve daha büyük kameralarla geri dönmekti ancak anlık yaptığımız çekimler o kadar heyecan vericiydi ki geri dönmenin bir anlamının olmadığını fark ettik. Bu ham malzemelerde, faydalı bir şekilde detaylandırabileceğimizi düşündüğümüz bir şey yoktu. ABC Afrika'nın gücü, görüntülerde herhangi bir dayatmanın olmamasındadır. El kameralarımız 360 derece dönebildiğinden mutlak hakikati her bir açıdan kaydetmişti. Böylesine nefes kesici bir canlılıkla dolu bir malzeme, keşfin ve araştırmacının özgün hali, filmi çekerken asla benzerinin elde edilemeyeceğini düşündüğüm görüntüler..." (Cronin, 2017: 200)

Kiarostami, Afrika'ya deneme çekimi için gitmesine rağmen dijital kameradan oldukça memnun kalır ve deneme çekimleri bir anda gerçek çekimlere dönüşür. Kiarostami bu noktada kendine şunu sorar "O halde neden 35 mmlik bir kameraya geri dönelim ki?" (Cronin, 2017:200). ABC Afrika filminden bir yıl sonra ise Kiarostami yine dijital kameralarla *Ten* (On, 2002) filmi çeker. Bu film hakkında şunları söylemiştir: "On filmde, kısmen arabanın sınırlı mekanından ötürü, yönetmen olarak tüm gücümün neredeyse feragat ettim ve gereksiz müdahalelerden kaçındım. Serbest bırakıldıklarında akışın kendiliğinden gerçekleşmesi ve etkileyici olması karşısındaki şaşkınlığımdan ötürü tüm yaptığım gözlemlemek ve sevgiyle muamele etmektir." der (Cronin, 2017: 190) On filminden sonra Kiarostami *Five* (Beş, 2003) isimli başka bir dijital film çeker. Kiarostami bu filmi hiçbir teknisyenden destek almadan tek başına çekmiştir. (Dönmez-Colin, 2012: 72). Film 15-20 dakika aralığında değişen beş epizottan oluşmaktadır. Diyalogsuz ve ağır ilerleyen, pastoral bir filmidir.

Kiarostami'nin eski asistanlarından ve İran'ın önemli yönetmenlerinden Cafer Panahi, "Film çekerken çoğu zaman o kadar dalıyoruz ki, film çektiğimizi unutuyoruz. Gerçeğin peşindeyiz. Gerçekle bu yaklaşma çabası, sonuca da yansıyor, sorunlar gerçek, karakterler gerçek, çıkış noktamız gerçek, film ekibi olabildiğince müdahale etmemeye çalışıyor". (Atam, 2005) derken Asghar Farhadi ise "Batı sanatında sanatçı kendini göstermeye çalışır. Doğu sanatında ise sanatçı kaybolmaya çalışır. Batı sanatındaki bir eseri değerlendirirken, imzadan ayrı düşünemezsiniz. Doğu'da böyle değildir. Sanatçı aradan çıkar." ifadeleriyle kendi bakış açılarından yönetmenin bir filmde kendini görünmez kılma çabası hakkında görüşlerini belirtmektedirler. (Farhadi, 2016). Panahi, filmde müdahalesiz bir şekilde çekim yapıldığını vurgularken, Farhadi ise duruma kültürel bir perspektiften bakarak Doğu ve Batı kültürlerinde sanatçının varlığını kıyaslar ve Doğu kültürlerinde sanatçıların kendini gizleme arzusunda olduğu tespitinde bulunur.

Kiarostami eserin içine kendini gizlemeyi iki farklı düzlemde gerçekleştirmiştir. Yönetmen ilk olarak kendini, filmin çekim aşamasında özellikle de film setinde oyunculara

mümkün olduğunca müdahale etmeyerek ve onları serbest bırakarak gizlerken, ikinci olarak filmin seyirciyle kurduğu etkileşim noktasında kendini gizlemektedir. Kiarostami sette oyuncuyu, film izlerken de seyircisini özgürleştiren bir yönetmendir. Bu noktada Ranciere, seyirci-film arasındaki ilişkinin izleyiciyi edilgen kıldığını ve buna sebep olan 'ukala' mesafenin ortadan kalkması gerektiğini savunur. Kiarostami'nin filmleri ise Ranciere'in görüşlerini destekler niteliktedir:

"Bakmak bilmenin zıddıdır. Seyirci bir görünüşün karşısına geçer, ama o görünüşün üretim sürecini veya gizlediği gerçekliği bilmez. İkinci olarak bakmak, eyleminin zıddıdır. Edilgen olan seyirci yerinde olduğu gibi hareketsiz durur. Seyirci olmak, hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir. Bu ukala mesafenin kendisi ortadan kaldırılmalıdır. Seyirci, kendisine sunulan gösteriyi sükûnet içinde inceleyen gözlemci konumundan çıkarılmalıdır. (Ranciere, 2010)

Kiarostami'nin filmde kendini görünmez kılma arzusunun en somut örneği olarak Ten filmi hakkında söyledikleri örnek verilebilir. Yönetmen filmin bazı sahnelerinde filmin çekimlerinde bile bulunmamıştır. Kiarostami 2005 yılında *The Guardian*'da² verdiği bir röportajda tamamı araba içinde geçen Ten filminin çekimiyle ilgili şunları söyler:

"Ten filmini çekerken bazen arka koltukta oturmayı tercih ediyordum, hemen hemen hiç müdahale etmedim. Hatta bazen arkadaki arabayla takip ettiğim için 'sete' bile katılmadım. Bensiz daha rahat olduklarını düşünüyordum. Yönetmenler her zaman yaratmazlar bazen sürekli talepte bulunarak yıkıcı da olabilirler. Amatör oyuncu kullanmanın bazı kuralları vardır. Onlara kendilerini istedikleri gibi ifade etmelerine izin vermelisiniz."

Kiarostami Ten filmi için " bir süredir yapmaya çalıştığım işe bir adım daha yaklaşmış oldum: Yönetmenin elini çekmesi ve sıradan sinemanın üzerine kurulu olduğu belli başlı unsurların reddi" şeklinde yorum yapar. Kiarostami, Ten filminin çekimleri sırasındaki düşüncelerini şu sözlerle ifade eder (Colin-Dönmez, 2012: 71-72):

"İnsanların küçük bir kameranın önünde çok rahat olduklarını fark ettim. Çekim yaptığım otuz yıl boyunca, sürekli insanları rahatlatmaya çalıştım. Gerçek mekânlarda gerçek insanlarla çalıştım; ancak kocaman kameralar yüzünden profesyonel olmayanlarla çalışmak oldukça güçtü" (...)
"Dijital kamera sayesinde profesyonel olmayan oyuncular kullanabildim. On'u bitirdiğimde film yapmak için gerekli olan en iyi kamera sonunda icat edildi diye düşünmüştüm. Bu kamerayla insan mahrem anları, örneğin anne oğul arasında geçen diyalogu kaydedebiliyor."

Abbas Kiarostami'nin röportajlarında ifade ettiklerine, filmlerini yapma biçimlerine ve uyguladığı tekniklere bakıldığında eserlerinde kendi varlığını minimum seviyede tutma çabası içinde olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum yönetmenin kendi varlığını filmin içinde kaybetme veya başka bir deyişle yönetmenin kendi varlığını filmin içinde eriterek filmle bütünleşmesi olarak ifade edilebilir. Dijital teknolojiler onun bu arzusunu karşılama noktasında çok önemli bir işleve sahiptir. Dijital teknolojilerin bir diğer avantajı da analog sistemlere göre daha 'akıllı' ve kontrol edilmesi kolay olduğu için daha az sayıda insana ihtiyaç duyulmasıdır. Dijital teknolojilerin yönetmene sınırsız seçenek sunması ve film yapım maliyetinin azalmasıyla risklerin daha kolay alınması, film ekipmanlarının küçülmesi ve buna bağlı olarak filmde çalışan kişi sayısının azalması gibi nedenlerle yönetmenler analog döneme göre daha büyük bir özgürlük ve hareket alanına sahip olmuştur. Her zaman yenilikçi ve farklı

2 <https://www.theguardian.com/film/2005/apr/28/hayfilmfestival2005.guardianhayfestival> (Erişim Tarihi: 10.10.2018)

bir bakış açısıyla film yapan Kiarostami dijital teknolojinin imkânlarını kullandığı *Ten* ve *Şirin* gibi uzun metrajlı filmlerinde de kendine özgün bir sinematografik üslup geliştirmiştir. Bu doğrultuda Kiarostami'nin dijital sinema teknolojilerini kullanarak çektiği *Ten* ve *Şirin* filmleri hikaye, oyunculuk, görüntü düzenlemesi/çerçeveleme, kurgu teknikleri ve filmde kullanılan mekanlar bağlamında incelenecek ve Abbas Kiarostami'nin filmleri üzerine röportajlarında yer verdiği söylemler doğrultusunda yönetmenin kendini bir filmde nasıl görünmez kıldığı değerlendirilecektir.

Ten ve Şirin Filmleri

Ten filmi İran'da bir kadın şoförün araba yolculuğundan on farklı zaman dilimindeki kesitlerden oluşur. Film bir erkek çocuğun arabanın ön koltuğuna binme görüntüsüyle açılır. Çocuk arabaya binince araba hareket eder ve arabayı süren kişinin çocuğun annesi olduğu diyaloglardan anlaşılır. Yaklaşık 16 dakika boyunca hareket halindeki arabada sadece çocuğu görürüz. Anneyi ise sadece işitiriz. Arabaya binen her bir insanın farklı hikâyesi, farklı dertleri veya beklentileri vardır. İzleyici olarak biz bunlara üçüncü bir göz olarak şahit oluruz. Film boyunca şoför koltuğundaki kadın sabit kalıp yanındaki kişi değişse de kadınla da bir özdeşim söz konusu değildir. Film herhangi bir karakterin bakış açısını yansıtmaz. İzleyici tamamıyla olayları dışarıdan gözlemleyen bir konumdadır. Arabaya kimin bineceğine dair hiçbir ipucu yoktur. Bu durum, rastlantısallık duygusu vererek filmin daha gerçekçi bir hal almasını sağlar.

Görüntü film boyunca sabittir ve filmde kullanılan açı sayısı sadece üçtür. Sanki yönetmen kamerayı arabaya yerleştirip gitmiştir ve film kendi kendine çekiliyormuş gibidir ki Kiarostami'nin açıklamalarına bakıldığında durumun biraz da böyle olduğunu söylemek mümkündür. Kamera hiçbir zaman arabanın içinden çıkmaz. Film sürekli aynı görüntüyü tekrar tekrar sunar. Kiarostami, çocuk veya annenin ruh hallerine uygun ölçekler kullanmamış ve bu şekilde dramatik bir etki yaratma yoluna gitmemiştir.

Bu durum filmin kurgusunu da doğrudan etkiler. Filmin kurgusu, zamansal olarak sadece ileri doğru akar. İleri veya geri doğru büyük zamansal sıçramalar yoktur. Kesitler birbirinden siyah ekrana yazılan beyaz rakamlarla ayrılır. Bu görsel aynı zamanda hepimizin aşına olduğu, bir film başlarken 10'dan geriye doğru sayımı hatırlatmaktadır. Ayrıca filmde müzik de kullanılmaz.

Oyunculuklar ise son derece doğaldır. Hatta neredeyse bir oyunculuktan söz edilemez. Filmdeki kişiler elbette bir filmde olduklarının farkındadır. Ancak filmde klaket kullanılmaması, kalabalık bir ekibin yer almaması ve filmin yönetmeninin kendilerine neredeyse hiç müdahalede bulunmaması oyuncuların rahat ve doğal olmasını sağlamıştır. Kiarostami zaten hiçbir filminde oyunculara bir metin ezberletmediğini, oyuncuların duruma uygun cümleleri kendilerinin içinden geldiği gibi ifade ettiğini belirtmektedir. Bu filmde de aynı durum geçerlidir. Kiarostami burada kendini izleyiciden değil, oyuncudan da gizler demek mümkündür. "Ten filmi ile ilgili hiçbir şey yapmadığıma dair bir düşünce var. Yalnızca herkesi bir arabanın içine yerleştirdim ve bütün sorumluluğu onlara verdim." (Cronin, 2017: 190).

Filmdeki mekan kullanımlarına baktığımızda mekan olarak yalnızca bir arabanın kullanıldığını düşünülebilir fakat buna farklı açıdan bakarsak arabanın sürekli hareket halinde olması filmin mekanını da genişletir. Filmin görünen mekanı belki bir arabadır ama algılanan mekan Tahran'ın bütün sokaklarıdır. İzleyici sadece arabanın içini görse de dışında bir hayatın varlığını da hissetmektedir. İzleyicinin bakışı sınırlı gözükse de bu sınırlılık ona daha zengin bir

dünya sunar. Anne çocuğunu yüzme havuzuna ve daha sonra büyükannesinin evine bırakır, arabasına binen yaşlı bir kadını onun ricası üzerine bir türbeye bırakır. Filmin mekanının arabayla sınırlı olmadığını söylemek mümkündür. Bu durumu da yönetmenin dijital teknoloji sayesinde giremeyeceği yerlere artık girebilmesi şeklinde yorumlanabilir.

Şirin filmi ise bir sinema salonunda *Hüsrev ve Şirin* efsanesinin filmi izleyen 113 kadının yakın plan çekimlerinden oluşur. Şirin filmi bir sinema salonundaki kadın seyircilerin film izleme deneyimlerine odaklanır fakat kadınların izledikleri filmi hiçbir zaman görmeyiz. Sadece işitiriz. İzleyici olarak gördüğümüz tek şey film izleyen kadınların yüzleri ve filme verdikleri tepkilerdir. Film izleyen bu kadınlar, nerede yaşarlar? Ne yerler, ne içerler? Hayattaki amaçları nedir? Buna benzer onlarca soru cevapsızdır ve film bununla ilgilenmez. Bunun yerine hiç göremediğimiz Hüsrev, Şirin ve Ferhat'a dair daha çok bilgi ediniriz. Kiarostami bu filmin yapım öyküsünü şu sözlerle anlatır (Cronin, 2017: 207-207):

“Bütün çekimler Tahran’daki evimin bodrum katında yapıldı ve kadınların hiçbiri de herhangi bir şey izlemiyordu. Her biri profesyonel olan kadın oyunculara, önlerindeki tripodun üzerinde duran üstüne üç tane çizgi çizdiğim beyaz kâğıda birkaç dakika boyunca bakmalarını söylemek dışında bir yönlendirme yapmadım. (...) Her şey doğaçlamaydı. Oyuncular, sandalyelerine oturmalarından otuz saniye öncesine kadar hiçbir şey bilmiyordu. Zaman zaman aralarından bazılarında oturduğu yerde kıpırdanmasını, gözlerini silmesini ya da başörtüsünü düzeltmesini söyledim, ara ara da eğlenceli bir şeyler izliyormuş gibi davranmalarını önerdim. Odanın arkasında otururken oyuncuları ürkütme için ara sıra metal bir tepsiyi yere düşürdüm.(...)Çektiğim onca saatlik görüntülerin üzerinden geçtim, yalnızca uygun olduğunu düşündüğüm anları seçtim ve bu sahneleri ses kaydıyla eşleştirdim. Oyunculardan herhangi birinin tepkisinin hikâyede olanlarla bağdaştığı durumlarda görüntüleri kullandım. Her bir sahne için görüntüleri nihai haline ulaşana dek durmaksızın değiştirip durdum. Yeni bir filmi ortaya çıkarmak için bu yüzlerce dakikalık görüntüyü bir araya getirmenin neredeyse sonsuz yolu vardır. Görüntülerin kurgusu beş aydan fazla sürdü. Belli bir noktada kendimi durmaya zorladım.”

Kiarostami'nin film hakkında söylediklerine bakıldığında çok küçük birkaç müdahale dışında oyuncularını yönlendirmediği görülmektedir. Filmsel mekan sinema salonu olsa da film bir bodrum katında çekilmiştir. Çekimler doğaçlama bir şekilde ilerlemiştir ve filmin asıl anlamı artık 'sonsuz' seçenek imkanı sunan kurguda ortaya çıkmıştır. Film şu sözlerle başlar.

“Dinleyin beni kardeşlerim. Size kendi hikâyemi anlatacağım. Tam burada... Hüsrev'in cansız bedeninin yanında.”

Filmin ilk cümlesinin “Dinleyin beni kardeşlerim” olması filmin izleyicisine gözlerinden ziyade kulaklarına daha fazla ihtiyaç duyacağının ipuçlarını vermektedir. Bu diyalogdan bir süre sonra ise Şirin arkadaşlarıyla körebe oynamaktadır ve Şirin'in arkadaşlarından birisi şunları söyler:

“Gözlerin bağlı; kulaklarını dört aç! Sesimizi izle!”

Filmin sonlarına doğru Hüsrev ile Şirin arasında şu konuşmalar geçer:

“Kimdir bana seslenen?”

-Telaşlanma sevgilim. Benim; Şirin.

Göremiyorum seni, Şirin.

Bu karanlıkta gözlere ihtiyacın yok. Ellerimi tut, saçımı okşa. Kalbimin atışını duyabiliyor musun?”

Filmde yer verilen bu üç diyalog da filmin göze değil kulağa hitap ettiğini vurgular niteliktedir. Körebe oyununun oynanması da bir metafor olarak düşünülebilir. Kiarostami de, Şirin filminde izleyicisiyle bir anlamda körebe oynamaktadır. Şirin filmi, -gözleri bağlı- izleyicinin sadece seslerle yolunu bulabileceği bir film evreninde geçmektedir.

Bu nedenle filmde tıpkı *Ten* filminde olduğu gibi Şirin filmi de benzer görüntülerin sonsuz döngüsünden oluşmaktadır. Bu görüntü film izleyen kadın seyircilerin görüntüsüdür. Hep aynı plan ve aynı ölçek tercih edilir değişen sadece filmin kadın izleyicileridir. Onların izledikleri filme verdikleri tepkiler filmin odak noktasını oluşturur.

Film zamansal açıdan bakıldığında sürekli ileri doğru akar. Zamanda ileri veya geriye sıçramalara yer verilmez. Bu zaman kullanımı filmin kurgu stiline de yansımaktadır. Kurgusal olarak sadece kesme geçişlere yer verilir. Şirin filmi, kadın seyircilerin filmi izlemeye başlamasıyla başlar, izledikleri filmin bitmesiyle sona erer. Film süre olarak da bir buçuk saatlik zaman dilimini kapsar yani gerçek zamanlıdır.

Oyuncular ise sadece gördükleri ve işittikleri karşısında tepki verirler. Film izledikleri için aralarında hiçbir diyalog olmaz. Filmde olay örgüsü de söz konusu değildir. Kadınların sinemaya girişi, sinemadan çıkışı gibi sekanslar eklense bir olay örgüsünden bahsedebilirdik ama film, filmin içindeki filmin başlamasıyla başlar, filmin içindeki filmin bitmesiyle sona erer. Filmin görünen mekanı sadece bir sinema salonu olsa da kadın seyircilerin izledikleri filmin mekanları arasında zihinsel bir yolculuğa çıkarız. Filmin sonunda kredi akarken de oyuncular yerine *izleyiciler* yazmaktadır. Bu da tesadüfi bir durum değildir. Kiarostami izleyen-izlenen ilişkisini ters düz eder. Klasik sinemada bir izleyen bir de izlenen varken Şirin filminde izleyici başka bir izleyici izler. Yani artık izlenen de izlenmektedir. İzleyen ve izlenen arasındaki mesafe ortadan kalkmaktadır.

Sonuç

Dijitalleşme ile birlikte tüm alanlarda olduğu gibi sinemada da büyük bir dönüşüm yaşanmaktadır. Analog ve dijital film yapımı kıyaslandığında, dijital teknolojilerin film yapımının bütün aşamalarında önemli avantajlar getirdiği görülmektedir. Bu avantajlar sadece maliyetlerin düşmesi, ekipmanların küçülmesi, genç sinemacıların önünün açılması, görsel efektler, sanal gerçeklik vb. ile sınırlı değildir. Dijital teknolojilerin yaygınlaşmasının bir sonucu olarak film yapım pratikleri değişmeye başlamıştır. Bu değişimin doğal bir sonucu olarak film yönetmenleri, dijital sistemleri kendi felsefeleri ve üretim anlayışları doğrultusunda kullanma eğilimindedirler. Dijitalleşmeyle doğrudan bir ilişkisi yokmuş gibi görünse de minimal, şiirsel ve doğal bir stile sahip Abbas Kiarostami de dijital sistemleri oldukça yaratıcı biçimde kullanan ve bu konuda öncü yönetmenlerden biridir. Film ekipmanlarının ucuzlaması ve küçülmesinin de etkisiyle Kiarostami sinemasında film evreni ile gerçek hayat arasındaki sınırlar da birbirine gittikçe yaklaşmakta hatta ayırt edilemeyecek noktaya gelerek iç içe geçmektedir. Kurmaca ve gerçeklik arasındaki sınırların bu denli muğlaklaşması da izleyici-oyuncu ve yönetmen arasındaki sınırları da büyük ölçüde yok eder. Kiarostami, dijital sinema ekipmanlarını kullanarak bir yönetmen olarak kendini görünmez

kılar. Çalışmanın başında da yer verilen Kiarostami'nin "Filmlerimin bazılarında yönetmen olarak ne yaptığım sorulacak olsa 'Hiçbir şey. Ama yine de ben olmadan var olamazlardı' derim." sözünü hatırlatmakta fayda vardır (Cronin, 2017: 191). Bu sözden yola çıkarak Kiarostami'nin bu durumun farkında olduğunu ve bunu bilinçli olarak yaptığını söylemek mümkündür. Çalışmada analiz edilen iki filme bakıldığında; filmlerin sanki bir yönetmen elinden çıkmamış, kendiliğinden kaydedilen doğallıkta olduğu görülmektedir. İki filmde de kamera, kurgu, oyunculuk, mekân kullanımı bu kesintisiz gerçekliği bozmayacak şekilde kullanılmıştır. Filmlerde gizli bir kamera kayda girmiş ve kesintisiz bir hayat devam ediyor gibidir. Yönetmenin tercihlerine bakıldığında karakterlerin ruh hallerinin değişimine veya bedensel hareketlerine göre kamera hareketine veya farklı bir ölçek kullanımına yer verilmemiştir. Görüntü sürekli kendini tekrarlamaktadır. Kurgu zamansal olarak gerçek hayatta olduğu gibi ileriye doğru akar ve ileri ve geriye doğru büyük zamansal sıçramalar yer almaz. İki filmde de tek mekân kullanılırken, müzik kullanılmaz. İçerik açısından da tercih edilen konular oldukça minimaldir ve karmaşık değildir. İzleyici, *Ten* filminde karakterlere dair bilgiyi diyaloglar yoluyla öğrenirken, Şirin filminde görünen bir karakterden bile söz etmek güçtür. İki filmde de sinematografik ve içerik açısından filmsel öğeler minimum seviyede kullanılmaya çalışılmıştır. Yönetmen ve izleyici ilişkisi açısından bakıldığında ise iki filmde de izleyen ile izlenen arasındaki sınırları kaldırma çabası yönetmenin kendini filmde gizlemesiyle gerçekleşir. İzleyici ile izlenen arasında net bir ayırımın oluşması yönetmenin varlığına bağlıdır. Yönetmen, izleyici ve izlenen arasından çekilip onlarla bütünleşirse sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi de yeni bir boyut kazanacaktır. Böyle bir durumda izleyiciler bir film izlediğinin hem farkındadır hem de değildir. *Ten* ve Şirin filmlerinde de Kiarostami'nin varlığı bilinir ve hissedilir fakat kendisi görünmezdir. İki filmde de oyunculuklar teatral değildir, kapalı mekanlar tercih edilir ve tek mekan kullanılır, görüntüler sadedir, zamansal sıçramalara rastlanmaz, kurgusal geçişlerden büyük oranda kaçınılır. Kiarostami, filminin oyuncusu ve izleyicisi üzerinde bir otorite kurmaz. Kendisini, filmlerinde yer alan oyuncularla ve filmlerinin izleyicileriyle aynı seviyede konumlandırır ve hem oyuncularını hem de izleyicilerini yönlendirmekten kaçınır. Çünkü yönlendirme yaptığı sürece varlığı hissedilecek ve görünmezliğini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır.

Kaynakça

- Aktaş, C. (2015). Şark'ın Şiiri: İran Sineması, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Atam, Zahit (2005), "Ne Kadar Güçlü Olursan Ol, İnsanın Özgürlüğü İçin Bir Çözüm Bulmalısın", Cafer Panahi ile Söyleşi, Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, Sayı: 16: 146-152
- Aytaçlı, B. (2012). Durum çalışmasına ayrıntılı bir bakış. Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, 3(1), 1-9.
- Bergan, R. (2008). Film, Zeynep Berik (çev.), İstanbul: İnkilap
- Cronin, Paul (2017), "Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri" (Çev. Pelin Arda), Redingot Kitap, İstanbul
- Dabaşı, H. (2013). İran Sineması. Çev. B. Aladağ/B. Kovulmaz Agora kitaplığı, İstanbul.
- Dönmez-Colin, G. (2012). Öteki'nin sinemaları: Ortadoğu ve Orta Asya sinemalarında kişisel bir yolculuk. Agora Kitaplığı. (Çev. Jefroudi, M.)

Elsaesser, T., & Hagener, M. (2014). Film kuramı: duyular yoluyla bir giriş. Dipnot Yayınları.

Erkılıç, H. (2018). Dijital Sinema Teorisi Üzerine: Akışkan Sinema ve Akışkan Sinema Teorisi. SineFilozofi, 2(4).

Kıraç, Rıza (2000), "Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm-90'lı Yıllarda Türk Sinemasına Genel Bir Bakış-Bölüm 2", 25. Kare, Sayı:31: 11-17.

Kırel, S. (2007). "İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme. Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması, Es Yayınları, İstanbul.

Köprü, M. (2009). Bazin'in Dijital Kameraları, Eisenstein'in Bilgisayar Efektlerine Karşı: Geleneksel Kuramların Bakışıyla Yeni Film Teknolojiler. İletişim Araştırmaları. Cilt:7, Sayı:1-2, ss. 49-77

Monaco, J. (2011). Bir film nasıl okunur?: sinema dili, tarihi ve kuramı: sinema, medya ve multimedya dünyası. Oğlak Yayıncılık.

Nafisi, H. (2008). "İran Sineması" Dünya Sinema Tarihi Ed. Geoffrey Nowell-Smith, (Çev. A. Fethi), , Kabalcı Yayınları, İstanbul, 772-766.

Nişancı, İ. (2011). Kurgunun Güncel Sorunsalı: Eisenstein'in Dikey Kurgusunun Evrimi. İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı:41, ss.63-80.

Ormanlı, O. (2014). Dijitalleşme Ve Türk Sineması. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 2 (2), 32-38. Retrieved from <http://dergipark.gov.tr/tojdac/issue/13009/156739>

Öztaş, P. (2012). Pelikülden Dijitale Sinemada Seyir Kültürü ve Seyircinin Değişen Konumu.

Parsa, Alev, Akçora, Elçin (2016). "Dijital sinemada yeni anlatım formları: Görsel Efektler". 1. Uluslararası Görsel Sanatlar ve Estetik Sempozyumu, pp: 219-240.

Ranciere, J. (2010). Özgürleşen Seyirci, çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis.

Teksoy, R. (2005). Dünya Sinema Tarihi. İstanbul, Oğlak Yayınları. Torun, A. (2015)

Usai, P.C (2008). "İran Sineması" Dünya Sinema Tarihi Ed. Geoffrey Nowell-Smith, (Çev. A. Fethi), , Kabalcı Yayınları, İstanbul, 22-30.

Filmler

Şirin (2008), Yön. Abbas Kiarostami, Oyn. Mahnaz Afshar, Pegah Ahangarani, Taraneh Alidoosti, vd.

Ten (2002), Yön. Abbas Kiarostami, Oyn. Mania Akbari, Amin Maher, Kamran Adl vd.

İnternet Kaynakları

<https://www.theguardian.com/film/2005/apr/28/hayfilmfestival2005.guardianhayfestival> (Erişim Tarihi: 10.10.2018)

<http://www.cinerituel.com/2016/10/asghar-farhadi-master-class-konusmasi-tam-metin.html> (Erişim Tarihi: 18.10.2018)

Bir Senaryo Olarak Filozoflar

Serkan Paydak*

Özet

Sinema, tarihe geçmiş ünlü şahsiyetleri geniş kitlelere tanıtmakta çok önemli araçlardan biridir. Antik çağların masal ve hikaye anlatıcılığı geleneği, tiyatro sanatı ile devam ederken zamanla yedinci sanat sinemanın bir dalı olarak ifade olanağı bulmuştur. İlk üretilen tarihi filmlerde sinema ve felsefe arasındaki ilişki, felsefi göndermelerle (metafor) ortaya konmuştur. "Bir Senaryo Olarak Filozoflar" konulu tebliğ, yönetmenlerin çıktıkları biyografik filmlerde, filozofların yaşam öykülerini nasıl anlattığını irdelemeyi amaçlamaktadır.

Bu çerçevede öncelikle, felsefe tarihinde önemli isimler olan Batılı filozoflar, Sokrates, Descartes, Pascal, Giordano Bruno, Hypatia, Galileo ve doğulu filozoflar; İbn-i Sina, İbn-i Rüşd, İmam-ı Gazali ve Uzakdoğu'dan Çinli filozof Konfüçyüs'un yaşam öykülerini çeken yönetmenlerin filmleri incelenecektir. Daha sonra, bu yönetmenlere dair çıkmış film eleştirileri değerlendirilecektir. Doğulu filozoflardan İbn-i Sina (Bilimsel) ile İmam-ı Gazzali (Dogmatik) iki ayrı ekolü temsil etmektedir. Bu çalışmamızda, bir yandan yönetmenlerin gözünden İbn-i Sina ve İmam-ı Gazzali arasındaki görüş ayrılıkları ve karşıtlıkları ele alınacaktır. Diğer yandan, Avrupalı yönetmenlerin Sokrates'i anlatımı ile Batı'da Avicenna olarak bilinen İbn-i Sina'nın yaşamını sinema filmi ile aktaran yönetmenlerin oryantalist bakış açısını karşılaştıracaktır.

Bu çalışmada birincil kaynaklar, felsefecilerle ilgili çekilmiş biyografik filmler ile lobi fotoğrafları olacaktır. Onlar hakkında yazılmış makaleler ise ikincil kaynaklar olarak kullanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Felsefe, biyografi, tarih, biopic, çatışma, Doğu, Batı, Uzakdoğu, epik, Avicenna, Averroes

ORCID ID : 0000-0002-2220-4034
E-mail : serkan.paydak@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515115

Geliş Tarihi - *Received*: 20.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 20.03.2019

Philosophers" as a Scenario/Screenwriting

Serkan Paydak*

Abstract

Cinema is one of the most important tools for introducing famous personalities to the masses. The tradition of tale and storytelling of antiquity continued with the art of theater, and in time the seventh art had the opportunity to express it as a branch of cinema. In the first films produced in history, the relationship between cinema and philosophy has been demonstrated by films which have philosophical references (metaphors).

This study on "Philosophers as a Screenwriting/Screenplay" particularly aims at exploring the way how the philosophers' life stories were described in the biographical films directed by the directors. In this framework, first of all, films of Western philosophers, namely Socrates, Descartes, Pascal, Giordano Bruno, Hypatia, Galileo and Eastern philosophers; and films of Ibn-i Sina, İbn-i Rüşd, Imam al-Ghazali and films about the Chinese philosopher Confucius from the Far East will be examined. Then, the film critics of these directors will be evaluated.

The Eastern philosophers Ibn-i Sina (Scientific) and Imam al-Ghazali (Dogmatic) represent two separate school of thought. In this study, the differences and contradictions between İbn-i Sina and Imam al-Ghazali will be discussed. On the other hand, we will compare the orientalist viewpoints of European film directors with the narrative of Socrates and the films of Ibn Sina, known as Avicenna in the West.

The primary sources will be the lobby photographs taken with the biographical films about the philosophers. Meanwhile, the articles written about them will be used as secondary sources.

Keywords: *Philosophy, biography, history, biopic, conflict, East, West, Far East, epic, Avicenna, Averroes*

ORCID ID : 0000-0002-2220-4034
E-mail : serkan.paydak@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515115

Recieved - *Geliş Tarihi*: 20.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi*: 20.03.2019

Giriş

Felsefe tarihi ve kökeni antik çağ uygarlıklarına kadar dayanır. İlk felsefeciler, şehir-devlet yönetimi ile yönetilen toplumlar içinde düşünce toplulukları kurarak felsefi düşüncelerin tohumlarını atmışlardır. Din kavramının ortaya çıkışı ile birlikte, felsefe ve din kavramı arasında yaşanan çatışmalar, karşıtlık ve ortak paydaş kavramlar çerçevesinde yeni felsefe akımları doğurmuştur. Felsefe ve din çatışması ekseninde, felsefecilerin düşüncelerini yaymaya çalışırken karşılaştığı büyük zorluklar, felsefe tarihine yön vermiştir.

Felsefe ve sinema ilişkisi, sinemanın daha ilk ortaya çıktığı dönemlere rastlar. İlk üretilen tarihi filmlerde felsefi göndermeleri (metafor) olan filmlerde kendini gösterir. Klasik Sinema tarihinin başyapıtlarından biri olarak kabul edilen Amerikalı yönetmen *David Wark Griffith'in Intolerance (Hoşgörüsüzlük, D.W.Griffith, 1916)* ve Rus yönetmen *Sergei Eisenstein'in Bronenosets Potyomkin (Potemkin Zırhlısı, S.Eisenstein, 1925)*, Alman yönetmen *Fritz Lang'ın Metropolis (Metropolis, Fritz Lang, 1927)*, *George Melies'in La Voyage la Luna (Aya Seyahat, G. Melies, 1902)*, *Charlie Chaplin'in The Great Dictator (Büyük Diktatör, C.Chaplin, 1940)*, *Modern Times (Modern Zamanlar, C.Chaplin, 1936)* ve *Dziga Vertov'un Chelovek s kino-apparatom (Kameralı Adam, Dziga Vertov, 1929)* ve *KinoGlaz (SineGöz, 1924)* olmak üzere, sinema tarihinde önemli yeri olan filmler, felsefi göndermeleri olan ilk sessiz sinema klasikleridir. Felsefecilerin biyografik öyküleri, yönetmenlerin her zaman ilgi odağı olmuştur.

Batı Felsefesine damgasını vuran filozoflar; Socrates, Rene Descartes, Blaise Pascal, Giordano Bruno, Galileo Galilei ve Hypatia, sinema tarihi incelendiğinde, biyografik öyküleri ve yaşadıkları trajediler açısından yönetmenlerin en çok dikkatini çeken filozoflardır. Doğu Felsefesine yön veren felsefeciler; İbn-i Sina, İbn-i Rüşd, İmam-ı Gazali ve Konfüçyüs, en çok üzerinde tartışılan, Batı'nın Doğu'ya karşı önyargılı bakış açısı ile (orientalist), günümüze kadar bilimsel ve radikal fikir akımları arasında çatışmanın ortaya konduğu batılı ve doğulu film yönetmenlerinin en çok ilgilendiği felsefeciler olarak ortaya çıkıyor.

Roberto Rossellini'nin, özellikle, bilim ve din çatışmasından dolayı bilim ve felsefe tarihine yön veren felsefecilerin trajik yaşam öykülerini konu alan filmlerini inceleyeceğiz. Batı dünyasında *Avicenna* olarak bilinen tıp, matematik ve felsefe tarihine çok büyük katkılarda bulunan doğulu filozoflardan İbn-i Sina, İspanya Endülüsü'nün Altın Çağı'nı başlatan ve *Averroes* olarak bilinen İbn-i Rüşd, bilimsel akla karşı dogmatizmi savunduğu ileri sürülen İmam-ı Gazzali ve Uzakdoğu'dan Batıya yayılan insani/humanist düşünce akımı ile bir çok Uzakdoğu kökenli felsefe akımlarının doğmasına sebep olan ünlü düşünür Konfüçyüs'ün biyografi filmleri üzerinden analiz yapacağız.

Roberto Rossellini Sineması'nda "Filozoflar"

İtalyan Yeni Gerçekçilik (*Neo Realism*) sinema akımının önemli isimlerinden biri olan Roberto Rossellini, Rönesans ve Aydınlanma dönemiyle yakından ilgilenmiştir. Bu döneme olan ilgisinin nedeni bilgiye olan tutkusudur. Bilim ve düşün dünyasının insanların karşılaştıkları zorluklar, baskılar, cehaletle olan savaşları, Rossellini'nin özel ilgi alanı olmuştur. Bu ilgisinin sonucunda, Aydınlanma Çağı'nın doğuşuna ve gelişimine yön veren tarihi kişilikleri konu alan filmler çekmiştir. *Socrates (1970)*, *Blaise Pascal (1972)*, *Agostino d'Ipbona (Augustine of Hippo, 1972)*, *L'età di Cosima de' Medici (The Age of the Medici, 1972)* ve *Cartesio (Descartes, 1973)* gibi filmler, Roberto Rossellini'nin ölmeden önce İtalyan RAI Televizyonu için çektiği tarihi dizi filmlerdir. Felsefecilerin biyografik öykülerini beyazperdeye aktaran Rossellini, kendi ütopyik

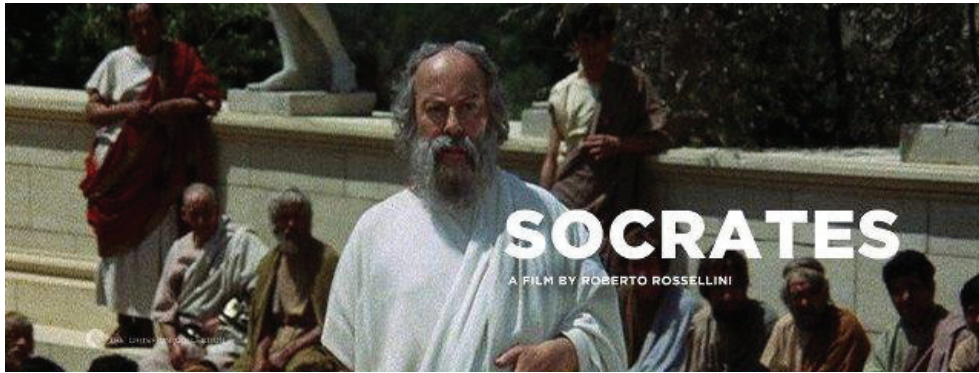
dünyasını bu filmler üzerinden çizer. Filmler, ölümünden önceki döneme rastladığı için bir tür vasiyeti gibidir. Rossellini, felsefecilerin yaşamsal öyküleri, Rönesans ve Aydınlanma hareketi üzerinden hayalindeki bilim toplumu idealinin tasvirini çizer.

Rossellini, dramatik canlandırmaya, öyküye, entrikaya tümüyle sırt çevirir. Artık onu yalnızca tarih, düşünce tarihi, tarihin önemli kişilikleri ve insanlık düşüncesinin gelişimine katkıda bulunmuş büyük zekalar ilgilendirmektedir. Daha önceleri şöyle demiştir zaten: “Araştırmayla, belgeyle işe başlamak, sonra dramatik motiflere geçmek... Ama bunu, her şeyi olduğu gibi göstermek, dürüstlüğü sınırları içinde kalmak yönünde kullanmak. Evet, sinemanın hep aynı öyküleri anlatmak yerine insanlara kendilerini ve birbirlerini tanımayı öğretmesi gerekir.” Rossellini’nin son dönemi ise bu düşüncelerin bir adım ilerisidir. Amaç yalnızca göstermek, eğitmek ve öğretmektir. Sinema’nın yığınlara seslenme özelliğine aykırı olan böyle bir anlayış, ancak TV’nin eğitici niteliğiyle bir ölçüde bağdaştığından, Rossellini bundan böyle TV için çalışacaktır. Rossellini, *Socrat’1*, *Pascal’1*, *Descartes’1*, *Medici’leri* ve son olarak da İsa’yı olanca yalınlığı, gündelikliği içindeki bir sinemayla milyonlarca TV seyircisine aktaracaktır (Dorsay, 1995: 218).

Bu bölümde Rossellini’nin Socrates, Blaise Pascal ve Cartesio (Descartes) filmlerini ayrıntılı olarak ele alacağız.

Socrates (1970)

Antikçağ Yunan düşünürü Sokrates (İ.Ö 468-400), bilgisizliğe karşı açtığı savaşla felsefenin (*bilgi sevgisi*) kurucusu sayılır. Sokrates, Bilgicilik (*sofizm*) akımı içinde yetişmişti ama ‘bilgi’nin insandan insana değişen göreci (*relativizm*) olduğunu savunan bilginler’den ayrılarak, her insan için geçerli olan genel karakterini meydana çıkarmıştır (*entellektüalizm*). Kendisi hiç yazmamış ancak tartışarak öğretmiştir. Kendine özgü bu diyalog yöntemiyle, bilginin her us’ta bulunduğunu ve bireysel usları doğru düşünmeye yönelterek meydana çıkarabileceğini ileri sürmüştür (*rasyonalizm*). Sokrates’e göre doğru bilgi, doğru eylemi gerçekleştirir (Hançerlioğlu, 2018:375).



Görsel 1: Socrates

Ünlü filozof Sokrates, az bilinen hayat hikayesi ile, Rossellini’nin ilgisini çeken tarihi bir şahsiyettir. 1960’lı yılların ortalarında Rossellini, yakın arkadaşı ünlü yönetmen Francois Truffaut’ya verdiği röportaj sırasında, “Sokrates’in Savunması” ve ünlü tarihi kişiliklerle ilgili düşüncelerini ve senaryo taslaklarını ilk kez Truffaut’a okutur. Sokrates’in trajik hikayesi’nin filme çekilmesi 1970 yılında gerçekleşir. *Socrates* filmi, Rossellini’nin Rönesans ve Aydınlanma döneminin ünlü şahsiyetlerini konu aldığı ilk filmidir. Film, Sokrates’in öğrencileri ile olan diyaloglarını, yargılanmasını, ünlü savunmasını ve ölüme götüren süreci ele alırken,

Socrates'in bilgeliğini görsel bir şölenle seyirciye aktarır.

Rossellini, filmin senaryosunu, ressam, heykeltıraş ve senarist Maria Grazia Bornigia birlikte ile Platon'un Diyalogları'ndan uyarlayarak yazmıştır. Biyografi yazarı Brunette, "Bir Rossellini tarihi filminden beklentilerimizin çoğu *Socrates*'te yeniden ortaya çıkıyor. Bu nedenle, statik bel plan çekimleri hakimdir, oyunculuk düzdür ve en azından filmin son üçte birine kadar çok az anlatı yapı vardır." yorumunu yapmıştır (Brunette,1996:298).



Görsel 2: Fransız Ressam Jacques-Lois David'in "*Socrates'in Ölümü*" adlı eseri

Rossellini'nin Socrates'i, ılımlı, alçakgönüllü ve demokratik bir düşünürdür. Dünyada insanların, insan yaşamı hakkında sözlü olarak ürettiği somut hatalara ve saçmalıklara işaret eder. Rossellini'nin çizdiği portre, bir dahi olan ve herkes gibi aynı zamanda günlük, sıradan bir hayat yaşayan bir adamı anlatır. (Brunette,1996:299)

Brunette'ye göre, Rossellini'nin Socrates'ine, solcu çevrelerden de eleştiri gelir.",Brunette, Sipario'da yazan Paolo Bertetto'nun, Rossellini'yi Sokrates'in radikalliğini ortadan kaldırdığı ve fikirler çatışmasını iyi ile kötü arasında bir çatışmaya olarak sunduğu için eleştirdiğini söyler" (Brunette, 1996:301).

Rossellini, Socrates filmi üzerinden, bugünün Amerikan akademik çevreleri ile medya ve iş dünyasını eleştirir. Sadece kariyerlerini ve refahlarını gözeten liberal çevreleri acımasızca yerden yere vurur.

Blaise Pascal (1972)

Blaise Pascal (1623-1662), Jansenistler (*Descartes usçuluğuyla Augustinus Tanrıçılığını uzlaştırmaya çalışan Piskopos Jansenius'un öğretisi*) çevresinden yetişmiş en büyük düşünür, hiç şüphe yok ki Pascal'dır. Aynı zamanda Fransız dilinin en büyük yazarlarından biri olan Pascal dahi bir matematikçidir de... Matematikte birçok buluşları vardır. Bilimsel düşüncede, Descartes'ın "*açıklık ve seçiklik*" ideali ile matematik yöntemine sıkı sıkıya bağlıdır. Blaise Pascal, Fransa'da Clermont - Ferrand'ta doğdu. 17 yaşındayken, matematikteki ilk buluşlarını ortaya koydu. "*Lettres à un Provincial*" (*Bir Taşralı'ya Mektuplar*) adlı yapıtı, edebiyattaki ününü sağlamıştır. 20 yaşından sonra kendi iç dünyasına yönelmiş olarak yaşadı. 1662 yılında, genç denecek bir yaşta 39 yaşında ölmüştür... Felsefi ana yapıtı, büyük bir dini yaşantıyı dile getiren "*Pensées sur la Religion*" (*Din Üzerine Düşünceler*) adındaki kitabıdır (Gökberk, 2017:245). Pascal, gizemci (*agnostik*), Rönesans şüpheciliğinin öncülerinden ve olasılık kuramının

kurucularındandır. Pascal'ın Katolik gericiğin kalesi olan Cizvitlerin manevi zorbalığını eleştirerek yaptığı mücadele, Fransız toplumunun ilerici kesimince destek görmüştür (Frolov, 1997:352)



Görsel 3: *Blaise Pascal* filminden bir sahne

Film, onyedinci yüzyılda Fransız filozof Blaise Pascal'ın 17 yaşından 39 yaşında ölümüne kadar olan süreci konu alıyor. Tanrı ve Bilim arasındaki uyuma inanan ve dini zulüm ve cehalet ortasında yaşayan Blaise Pascal'ın karşılaştığı zorlukları görsel biçimde yansıtıyor.

Epizodik anlatıya sahip olan film, otoriter ve dogmatik dini inanç ile ussal bilim arasındaki çatışmayı Pascal'ın kısa yaşamı üzerinden ifade ediyor. Filmin birinci bölümü, Pascal'ın bilimsel çalışmalarını, ikinci bölümü ise dini yaşamını ve çelişkilerini anlatıyor. Rossellini, tarihçi Jean Dominique De La Rochefoucauld ile birlikte filmin senaryosunu yazdı. Filmin diyaloglarını da Rochefoucauld kaleme aldı.

“Bir filme dönüştürülmüş olan proje, didaktik dönemin en unutulmazlarından birinin, on yedinci yüzyıl Fransız filozofu, Blaise Pascal'ın hayatı. Bu filmde Rossellini, bir yandan akıl ve bilim ile diğer yandan maneviyat arasındaki sanatsal yaşamının belki de en temel çatışmasını ele alıyor. Pascal, bu klasik ikilemi çözümlenmekteki anahtar bir figürdür. Descartes'in rasyonalizme aşırı güvenmesine karşı çıkar. Çünkü Rasyonalizm dünyanın gerçek verilerine dikkat etmeyi başaramaz ve mutlak bilinmezin kutsal gizemini ortadan kaldırmakla tehdit eder. Film, insan aklı öncelikli kılarak (özellikle Pascal'ın uşağı Jacques tarafından örneklenen batıl inanç karşısında) ve aynı zamanda sınırları üzerinde ısrar ederek mükemmel Rossellinici sentezi etkiliyor”. (Brunette,1996:304). Filmin sonunda, Pascal ölürken, sanki kozmosun kendisi Pascal'ı dünyadan çekiyormuş gibi, fon müziğine duyulan muhtemelen ürkütücü, tanrısal ve esrarengiz bir nefes gibi fon müziğine karışır. Öldüğü anda, müzik ve nefes aniden durur... Film, bu noktada, aynı zamanda, Sokrates gibi, aniden sona erer, çünkü bu filmde kelimeler ve fikirler hakkında, söylenecek başka bir şey yoktur, ya da en azından artık fiziksel söyleme olasılığı yoktur (Brunette,1996:305).

Cartesius (Rene Descartes) (1973)

Descartes (1596-1650), Yeniçağ Felsefesinin kurucusu ve babası olarak bilinir. “Düşünüyorum, öyleyse varım (*Cogito Ergo Sum*)” sözü ile tarihe geçen Descartes, Yeniçağ Felsefesinin ilk büyük sistemcisidir. Adı Renatus Cartesius olarak Latinceleştirilmiş Fransız filozof, matematikçi, fizikçi ve fizyolog Descartes'in felsefesi ile matematiği, kozmogonisi ve fiziği birbirine bağlıdır. Descartes, çözümleyici geometrinin de kurucularındandır. Descartes'a göre Tanrı, maddeyi hareket ve durukluğu aynı nicelikte korur. Descartes'in insan öğretisi

de aynı biçimde düalisttir. Descartes, ruhu ve yaşamı olmayan bedensel bir mekanizmanın insanda akılsal ruhla bir arada birleşmiş olduğu sonucuna varmıştı (Frolov, 1997:106). “

Descartes, bu formülü, Tanrının varlığını, sonra da dış dünyanın gerçekliğini ortaya koymak için kullanmıştır. Başlıca Yapıtları; *Regulae ad directionem ingenii (Aklın İdaresi için Kurallar)*,1631; *Le Discours de la Mèthode (Metod Üzerine Konuşma)* 1637; *Mèditation de Prima Philosophie (İlk Felsefe Üzerine Metafizik Düşünceler)*, 1641; *Principa Philosophiae (Felsefenin İlkeleri)*, 1644; *Les Passion de l'Âme (Ruhun İhtirasları)*,1649 (Frolov,1997:107)



Görsel 4: *Cartesio* filminden bir sahne

Rossellini filmde, Descartes'in felsefesini, zamanın sosyal, politik, ekonomik ve entelektüel bağlamı açısından açıklamaya çalışır. Descartes portresi ile insani özellikleri öne çıkarılır.

Rossellini'nin Cartesius'u, takıntılı ve varoluşsal kriz yaşayan, “şüphenciligi” vurgulayan psikolojik bir karakter çizer. Film, İtalya'da Cartesio veya Cartesius olarak bilinir.



Görsel 5: *Cartesio* filminden bir sahne

Filmde, Descartes'in gerçek metodolojik ve soğuk rasyonel davranışları beyazperdeye yansıtılır. Modern rasyonalizmin kurucusu olan Descartes, Rossellini'nin Batı entelektüel

tarihini izleme konusundaki büyük tasarısının (*ve her zamanki gibi, yönetmen entelektüel tarihin tarih olduğunu varsaymaktadır*) merkezindedir. Descartes'taki vurgu, daha önce Pascal ve Alberti'ye odaklanmakla aynı zamana denk geliyor: hümanizmin antroposentrikliğinden (insanmerkezcilik) derinden etkilenen bu üçü: eskilerin bilgeliğinin körü körüne kabulü yerine insanın rasyonel güçlerine güvenilmesi ve gerçek dünyanın gözlemlenmesi konusunda ısrarcı oldular. Rossellini'nin temel projesi olan bilim ve teknolojinin kökenlerinin anlaşılması bakımından Descartes çok önemlidir (Brunette,1996:328).

Rossellini Sinemasında Üç Filmin Ortak Özellikleri

Günümüz bilim dünyasının temellerini oluşturan Antikçağ ve Rönesans döneminin bilim insanlarının yaşam öyküleri, cehaletle, siyasi ve dini yerleşik kurumlarla olan mücadeleleri ünlü yönetmenin filme çekmek istediği veya çektiği konuların başında gelir. Bilgiye, bilime ve öğrenmeye olan tutkusunu, sinema yığınlarına anlatmakta yetersiz kalacağını düşündüğü için televizyona yönelir. *Socrates* filmi 1971'de, *Pascal* 1972'de ve *Descartes* 1974 yılında İtalyan RAI TV kanalında gösterilmiştir. *Socrates* filmi, 1970 yılında ilk kez Venedik Film Festivali'nde yarışma dışı gösterildi ve ödül kazandı.

Rossellini, üç felsefeci dışında, ünlü felsefeci Augustinos ve Rönesans döneminin ünlü Medici ailesinin filmlerini de çekmiştir. Filmler, set halinde "*Rossellini'nin Tarih Ansiklopedisi*" adıyla piyasaya sürülmüştür. Filmlerin senaryo ekibinde Roberto Rossellini yer almaktadır. *Cartesius* filminde ünlü Fransız filozof ve Descartes uzmanı olan Ferdinand Alquié senaryo danışmanlığı yaptı. Filmler, didaktik anlatıya sahiptir. Filmlerine yönelik "didaktik" eleştirilerine karşın Rossellini bir röportajında "*Filmler, yalnızca insanın nasıl olduğunu gösterir. Mesaj verme niyetinde değilim. Sadece gözlemlerimi sunmak, olayları olduğu gibi ortaya koymak istiyorum*" dedi (Möhrmann, 1999:43).

Möhrmann, böylece Rossellini'nin film yapıcılığında, Faşist, Yeni Gerçekçi ve Bergman evrelerinden sonra "*Didaktik TV Çalışması*" olarak tabir edilen dördüncü bir dönem başladığını işaret eder. (Möhrmann,1999:189).

Rossellini, ölmeden önceki son döneminde felsefecilerin ve tarihi kişiliklerin hayat öykülerini televizyon aracılığı ile anlatarak kitlelerin dikkatlerini tekrar üzerine çekmeyi başardı.

Bilim ve Din Çatışması Ekseninde Filozof Filmleri

Bilim ve Din Çatışmasının Kökenleri ve Sinemaya Yansıması

Din ve Bilim arasındaki ilk, kimi yönlerden de en önemli kavga, bugün Güneş Sistemi adını verdiğimiz düzenin merkezinin güneş mi yoksa yeryuvarlağı mı olduğu konusundaki gökbilimsel tartışmadır. Yeni Copernicus'cu kurama göre, hiçte durağan olmayan yeryuvarlağının iki türlü hareketi vardı; günde bir kez kendi eksenini çevresinde, yılda bir kez de güneşin çevresinde dönüyordu. Copernicus kuramı, on altıncı yüzyılda büyük bir yenilik olarak karşılanmışsa da, gerçekte, gökbilim alanında çok ileri olan eski Yunan'da daha önce ortaya atılmış bir görüştür (Russell, 1972:16).

Bilim ve din çatışmasının en acımasız kaybı Giordano Bruno olur. Bruno, Katolik kilisesine karşıtlığı ve bilime olan tutkusunun bedelini hayatı ile öder. Kilisenin 1610 yılından

sonra Kopernik Evrenine karşı gösterdiği duyarlılığın bir nedeni, Yer'in deviniminin dinsel açıdan yaratacağı sorunların anlaşılmasındaki gecikmedir. Bu gecikmişliğin acısı, filozof ve mistik kişiliği olan Giordano Bruno'dan çıkacaktır. Bruno, 1600 yılında Roma'da yakıldığında Avrupa şaşkınlıktan dona kaldı! Bruno Kopernik öğretisine inandığı için yakılmadı; "Baba", "Oğul" ve "Kutsal Ruh" gibi üç ayrı simgeyi tek bir olguda toplayan Hıristiyan dogmasına (Trinity) karşı çıkan görüşleri nedeniyle yakıldı. Kilise, Bruno'nun Kopernikçi'liğinden kesinlikle ürktü. Bazı kaynaklar, Kilise'nin Bruno'yu yakmasında bu korkunun rol oynadığını savunur (Pekünlü, 2015:117).

Bilim ve Din çatışmasının en önemli isimlerinden İskenderiye'li Hypatia, Giordano Bruno ve Galileo Galilei'nin, evrem kuramı ile ilgili dini, siyasi otoritelerle ve kurumlarla çatışmaları ve yaşamsal öyküleri, yönetmenlerin dikkatini çeken bir konu olmuştur. Bu filozofların, bilimsel duruşları, her türlü baskıya, işkenceye hatta ölüme rağmen fikirlerinden taviz vermemeleri, film yönetmenlerine esin kaynağı olmuş ve etkili bir görsel anlatımla sinemaya aktarılmıştır. Yönetmen Giuliano Montaldo'nun 1973 yapımı *Giordano Bruno*, Liliana Cavani'nin 1968 yapımı *Galileo Galilei* ve Joseph Losey'in 1975 yapımı *Galileo Galilei* filmleri ile Alejandro Amenabar'ın yönettiği 2009 yapımı ve Hypatia'nın az bilinen yaşam öyküsünü etkileyici ve çarpıcı görsel bir dille anlattığı *Agora* filmi, biyografik film türleri içinde en iyi örnekler olarak karşımıza çıkıyor.

Aşağıdaki bölümde, bu filmler üzerinden yönetmenlerin, filozoflara olan bakış açılarını inceleyeceğiz.

Giordano Bruno (Giuliano Montaldo, 1973)

Giordano Bruno (1548-1600), İtalyan filozof, rahip, gökbilimci ve okültist. Rönesans felsefesini biçimlendiren en önemli filozoflardan biridir. Karşı reform hareketinin ilk kurbanlarından biridir. Bruno, "hiç yoktan yaratılma" (*ex nihilo*) kavramını sorgulayarak, evrenin uzayda ve zamanda sınırsız, başlangıçsız ve sonsuz olduğunu savundu (Pekünlü, 2015:101). Roma Katolik kilisesine karşı tümtanrıcılık biçiminde kavradığı bir maddeci dünya görüşünün ateşli savunucusudur. Bruno, sekiz yıl hapis yattıktan sonra, Roma Engizisyonu tarafından ateşte yakılmıştır. Başlıca yapıtları felsefi diyaloglarıdır. *Della Causa, Principio ed Uno (Neden, İlke ve Birlik Üstüne)*, *Del' Infinito, Universo e Mondi (Sonsuzluk, Evren ve Dünya Üstüne)*, 1584 (Frolov, 1997 71-72).

Yönetmen Giuliano Montaldo'nun filmi, Katolik Hıristiyan gericiliğine karşıt bir filmidir. Senaryo ekibinde yönetmen Montaldo vardır. Montaldo, askeri, yargı ve dini gücün kötüye kullanılmasını konu alan *The Fifth Day of Peace* (1969), *Sacco and Vanzetti* (1971) ve *Giordano Bruno* (1973) adlı filmleri üçleme olarak çekmiştir. 1982 yılında televizyon için bir dönem ülkemizde de gösterilen ve yine tarihsel bir kişilik olan *Marco Polo* dizisini çekmiştir. Giordano Bruno filminin tarihsel danışmanlığını, İtalyan siyaset bilimci ve felsefeci Nicola Badaloni yapmıştır.



Görsel 6: *Giordano Bruno*

Sergio Leone'nin "İyi, Kötü ve Çirkin" filmi ile tanınan Gian Maria Volonte, filmde canlandırdığı Giordano Bruno ile çok iyi bir oyunculuk sergiler. Yönetmen Montaldo, Bruno karakterini, aşırı kompleksli, dindar, felsefe, bilim, gizemcilik, büyü ve edebiyattan beslenen bir kişi olarak çizer. Filme dair yorumlarda, didaktik anlatıya sahip olduğu yönünde eleştiriler vardır. Montaldo filminde, filozof Bruno'nun son yıllarından başlayarak, Venedik'te yakalanmasından, ev sahibi Giovanni Mocenigo'nun Engizisyon mahkemesine yaptığı ihbara, Roma'da sorgulanmasına, işkencelere, ilginç bir karakter olan Kardinal Bellarmino ile yapılan görüşmelere ve 1600 yılında Roma'da Campo dei Fiori'nin yakılarak "şehit" edilmesine olan kadar olan süreci çarpıcı ve etkileyici görsellikte anlatıyor.

Montaldo, Aydınlanma dönemi ile birlikte Avrupalı aydınların karşılaşacağı somut sorunları Giordano Bruno filmi üzerinden anlatmaktadır. Film, Giordano Bruno'nun 1592'den 1600 yılında idam edilerek yakılmasına giden süreci flash-back tekniği ile çarpıcı sahnelerle beyazperdeye yansıtıyor. Film, devleti ve dini temsil eden yerleşik otoritelerin ne kadar acımasız ve hoşgörüsüz olduğunu etkileyici görsel biçimde anlatıyor. Giordano Bruno'nun temelinde bilim ve din çatışmasını anlatan trajik hayat hikayesi, tiyatro oyunu olarak ilk kez 1997 ve 2008 yıllarında Türkiye'de de oynanmıştır.



Görsel 7: *Giordano Bruno* filminden yargılanma ve idam sahnesi

Galileo Galilei (Liliana Cavani,1968- Joseph Losey,1975)

Galileo Galilei, (1564-1642).İtalyan fizikçi, matematikçi, gökbilimci ve filozof. Galileo, yüzyıllar boyu hakim olan Aristoteles akımından ve Kutsal Kitap'tan şüphe duyarak ortaçağdaki bilim anlayışında devrim yaratmıştır. Galileo Galilei, Aristoteles'e tapınmaya meydan okumuş ve dogmatik iskola'ya saldırmış olan Galileo, doğa fenomenlerinin matematiksel, özellikle de geometrik bir modellenmesi olarak bilimsel deneyi uygulayan ilk kişi olmuştur. Galileo, sağın *tümevarım* denilen inceleme yönteminin babası sayıldığı kadar, deneysel bilimin de kurucularından biri olmakla birlikte, dinsel önyargılardan yakasını bir türlü kurtaramamış ve dünyanın tanrısallıktan kökenlendiğini belirtmiştir. Başlıca yapıtı; *Dialogo dei due massimi sistemi del mondo (İki Büyük Yer Sistemi Üzerine Konuşmalar,1632)* (Frolov,1997:183)İtalyan fizikçisi Galileo Galilei, evren üstündeki bilimsel görüşün öncüsüdür. *Süredurum* yasasını ve bağıntılılık anlayışını ilk kez açıklayan odur. Kopernikus'u doğrulamış, skolastik fiziği bir daha ayağa kalkmamak üzere yıkmıştır(Hançerlioğlu,2018:310). Galilei'nin yaşam öyküsü ve dini kurumlarla çatışması ve verdiği fikirselle mücadele, yönetmenlerin ilgisini çeken biyografik karakter olmuştur.

Galileo Galilei'nin yaşam öyküsünü İtalyan yönetmen Liliana Cavani ve ABD'li yönetmen Joseph Losey beyazperdeye aktarmıştır.1968 yapımı filmin senaryosunu, yönetmen Liliana Cavani yazmıştır. Filmin tarih danışmanlığını tarihçi Boris Ulianich yapmıştır. Liliana Cavani'nin *Galileo* filmi,17.yüzyılda bilim ve din arasındaki çatışmaya odaklanıyor. Galilei'nin gerçeklerin deneysel yöntemlerle kanıtlanması gerektiğine dair olan inancı, onu kilisenin dogmaları ile çatıştırarak Engizisyon'un eline düşürüyor." Cavani'nin *Galileo'su* kesinlikle biyografik film ve eğitimsel açıdan çok etkileyicidir. İtalyan sinema ve televizyon filmi endüstrisinin altın çağında üretildi ve zamanın ulusal televizyonu tarafından sansürlendi "(Olivotto&Testa,2006,179)

Film uzun süre gösterime giremedi ve sonra dağıtımcı bulunduktan sonra sinemalarda gösterildi. Cavani'nin *Galilei* filmi, biyografik film türünün en iyi örneklerden biridir. Didaktik anlatı tekniği açısından çok etkileyicidir. Cavani, kilise otoritesi ile çatışmasında şiddet içermeyen yeni bir karakter yaratmıştır. İnsani yönlerinden çok Bilim adamı kimliği öne çıkan bir Galileo tasviri çizer. Cavani'ye göre, konuşma ve düşünce özgürlüğünün ilerlemesi için Galileo'nun hikayesi, "*kültürel devrim*" için bir metaforu.

İtalyan film eleştirmeni Morando Morandini'nin, Kasım 1967 tarihli mektubuna cevaben Cavani, Galileo'nun yaşadığı tarihi bağnazlık ve fanatizm üzerine yorum yaptı ve çağdaş tartışmaların onaylanmamasıyla paralellikler kurdu (Angeli,2017:10).



Görsel 8: *Galileo* (1968)

1975 yapımı filmin senaryosunu yönetmen Joseph Losey yazmıştır. Ünlü tiyatro kuramcısı ve yazar Bertolt Brecht'in aynı adlı tiyatro eserinden beyazperdeye aktarılmıştır. Joseph Losey'in *Galileo* filmi, Brecht'in teatral metnine çok sadık kalmıştır. Losey, sinema ve felsefe arasındaki bağı bir röportajında; "Bir filmin özü, yaratıcının(yönetmenin) içinde yaşadığı dünya üzerine düşünmesi olayıdır. Yönetmen, ister bu dünya'dan kendini soyutlamak istesin, ister ona karşı savaşmak, isterse onunla ilgili kişisel bir görüş ortaya atmak...Bir sanat eserinin gerçekte ilinti kurmasının tek yolu budur (Dorsay,1995:236)." diyerek ifade eder.

Galileo filmi, teleskopun ilk yapımından ve gökyüzü gözlemlerinin yapıldığı yıl olan 1602'den, *Galileo*'nun 1642'de ölümüne kadar olan süreci anlatıyor. Film, yönetim ve teknik özellikler açısından, tiyatro sahnesini andıran sahnelere sahiptir. Losey'in *Galileo*'su dramatik yönü ağır basan zeki, akıllı, kibirli ve yetenekli bir karakter tasviri çizilir. *Galileo* filmi,1975 yılında Cannes Film Festivalinde yarışma dışı kapsamında gösterime girdi. Joseph Losey'in *Galileo* filmi, Cavani'nin *Galileo* filmine göre eleştirmenler tarafından çok teatral bulunur ve biyografik film olarak kabul görmez. *Galileo Galilei*, popüler kültürün parçası olarak magazin dergilerinden tiyatro oyunlarına kadar karşımıza çıkar. Hayatını konu alan 3 kısa film, 5 TV filmi, 4 sinema filmi çekilmiştir.1983-1984 yılları arasında ülkemizde de tiyatro oyunu olarak sahnelenmiştir.



Görsel 9: Galileo (1975)



Görsel 10: Dergi kapağında

Hypatia (Agora, Alejandro Amenabar, 2009)

İskenderiyeli Hypatia (370–415) filozof, matematikçi ve astronomdur. Bilimi ve zerafeti dışında güzelliği ile de ünlüdür. Hypatia'nın bilime katkıları; gök cisimlerinin sınıflandırılmasında, hidrometre'nin bulunmasında, sıvıların yoğunluk derecesinin belirlenmesinde ve daha birçok konuda etkisi olmuştur. İskenderiye Okulu Museion'da felsefe, matematik ve astronomi dersleri vermiştir. Felsefe tarihinde Yeni Platonculuk akımı içinde olduğu varsayılır. Geçmişi, eserleri ve felsefi görüşleri hakkında kesin bilgi yoktur. Alman matematikçi ve astronom Johannes Kepler'in gezegenlerin hareket yasalarını ondan önce keşfeden ve teorisini üreten bilim kadınıdır. Hıristiyanlığın güçlenmeye başladığı İskenderiye'de, Pagan Hypatia'ya karşı cadılık iddiaları üzerine Hıristiyan olduğunu iddia eden yobazlar O'na işkence ederek trajik bir şekilde yaşamına son vermiştir.

Agora filminin yönetmeni Amenabar, filmin senaryosunu da yazmıştır. Filmin tarih danışmanları Elisa Garrido, /Carlos Garcia Gual, Justin Pollard, din danışmanı Joseph Bezzina, astronomi danışmanı Antonia Mamposa, bilimsel danışman Javier Ordonez'dir. Filmin başarılı olmasında en büyük etken, tarafsız, abartısız, yalın bir dille anlatmasıdır. Amenabar, filmde günümüzdeki gelişmelere ve dine dair görüşlerine işaret ediyor. Film, Hypatia'nın felsefeci yönünden çok astronomi çalışmalarını öne çıkarıyor.



Görsel 11 : Agora filminden

Amenabar, fundamentalizmin kökenlerini Hypatia'nın İskenderiye'de Pagan Roma dönemindeki yaşamı üzerinden etkileyici bir görsellikle aktarıyor. Amenabar Agora filmi ile, izleyicilerin ister siyaset, ister din, ister felsefe olsun inandıkları değerler açısından eleştirel düşüncelerini amaçlıyor. Amenabar, binlerce yıllık insanlık tarihi boyunca tekrarlanmaya devam eden bir temayı canlandırmak için bu zaman diliminin gerçek tarihi geçmişlerini kullanıyor(Cicak,2018).

Filmde, efsanevi İskenderiye Kütüphanesi'nin yakılması, radikal dini akımların, bilimsel gelişmeleri nasıl engellediğini gösteren en etkileyici sahne olarak karşımıza çıkıyor.

Yönetmenlerin Gözünden Doğulu Filozoflar

The Physician (Hekim: İbn-i Sina, Philip Stölzl, 2013)

İslam dünyasının ve ortaçağın en büyük filozoflarından biridir. Filozof, tıp bilgini ve bilim insanıdır. İbn-i Sina'ya göre felsefe üçe ayrılır. Mantık, Fizik ve Metafiziktir. İbn-i Sina (980-1037) meşşai düşünceyi işrâki düşünceye doğru geliştirmiştir. Batlıların *Avicenna* adıyla andıkları İbn-i Sina'da Farabi gibi, Yunan ilksizliğiyle İslam yaratıcılığı arasındaki karşıtlığı Yeni Platoncuların sudûr (ya da tecelli, ya da feyezân) kuramıyla çözümlenmeye çalışır. İbn-i Sina'ya göre de dinle felsefe asla birbirleriyle çelişmezler, sadece birbirlerini tamamlarlar. Yapıtları; *Danışname, El ya Şifa* ve *Kitab-al-kanun fi-l-tıbb* (Tıp Yasaları Kitabı)dır (Hançerlioğlu,2018:257).

The Physician filmi, Alman yönetmen Philip Stölzl'ün Noah Gordon'un en çok satan "Hekim" adlı romanından sinema uyarlandı. Senaryo ekibi içinde yönetmen Stölzlde yer alıyor. Film, Batı'dan Doğu'ya seyahat eden bir tıp öğrencisinin gözünden bilim öğrenmek için İbn-i Sina'nın yaşadığı İsfahan'a yaptığı içsel yolculuğu görsel bir dille yansıtıyor. Biyografi filminden çok kurgusal unsurlar daha çok öne çıkıyor. İbn-i Sina'yı canlandıran ünlü aktör Ben Kingsley etkili bir oyunculuk gösteriyor. Film, tarihsel dönemi etkili bir şekilde yansıtıyor. Filmde, İbn-i Sina'nın filozofluğu ve bilim adamlığı yönünden çok tıp bilginliği öne çıkarılıyor. Yönetmen Stölzl, Batı'da pek çok eseri latinceye çevrilen İbn-i Sina'nın yaşamından bir kesiti, orientalist bakış açısı ile tıp alanındaki dehasını etkileyici sahnelerle aktarıyor. The Physician filmi, romanın güçlü etkisine rağmen, senaryonun zayıf kaldığı yönünde çok eleştiri almıştır. Zayıf kalmasındaki en büyük etken sosyo-tarihsel arka planın senaryoyu zorlamasıdır. "Hekim, iki kat kabahatli yalnızca bu orientalizme sadık kalmakla kalmıyor, aynı zamanda kültürel tarihe görünüşte bağlı bir eser de yapıyor "(Moody:2015:2018).



Görsel 12: *The Physician* filmi

Al Massir/The Destiny (Kader, Youssef Chahine, 1997)

Kurtuba Halifeliği sırasında İspanya'da yaşamış İslam filozofu ve bilgini. İbn-i Rüşd(1126-1198), Müslüman dininden kopmadan, maddenin ve hareketin önsüz sonsuzluğunu ve yaratılamazlığını tanıtlamaya çalışmış, bireysel ruhun ölmezliğini ve ölümden sonra yaşamı yadsımıştır. İbn-i Rüşd, batı'da *Averroes* adıyla bilinir ve çifte hakikat öğretisini kuran kişidir. Aristoteles'in yapıtları üstüne yorumları, ilkçağ felsefesini yakından tanımaya başlayan Avrupalı filozoflar üstünde büyük bir rol oynamıştır. İbn-i Rüşd'ün öğretisi, Ortodoks Müslümanlık ile Hristiyanlıkça yasaklanmıştır. Başlıca yapıtı; *Destructio destructioni: Felsefe ile Din Arasındaki Bağlar Üstüne Konuşma*(Frolov,1997:223)Arap felsefe dünyasının en önemli düşünürü İbn-i Rüşd' dür. İbn-i Rüşd için "filozof" Aristoteles'tir. İbn-i Rüşd'e göre Din; felsefedeki doğruların mecazi anlatılmasıdır. Endülüs Ekolünden İbn-i Baccе (Avempace), İbn-i Tufeyl (Abentofal) ile birlikte en önemli isimlerden biridir. Her üç düşünürün amacı; us'la inan'ı, dinsel dogmalarla felsefeyi uzlaştırmaktır.

Film, orijinal adı *Al-Massir*, dünya sinemalarında *The Destiny (Kader)* adı ile bilinir Yönetmeni, Mısır sinemasının en ünlü yönetmenlerinden Youssef Chahine'dir. Senaryosunda Chahine' in imzası vardır. *Kader* filmi, Endülüs'ün siyasi yapısı, felsefe ve din arasındaki çatışmayı görsel biçimde yansıtıyor. Film naif ve basittir, hatta müzikal öğeler bile zayıftır ve yine de öyküsünün altında, geçmişte olduğu kadar bugün de zorlu olan rasyonalizm ile köktendincilik arasındaki çatışma yatar. (Ebert,1999:2018).

Film, Endülüs ve Halife Mansur dönemindeki olayları İbn-i Rüşd'ün bakış açısıyla irdeliyor.12.Yüzyıl Arap hakimiyeti altındaki Endülüs'te yaşayan İbn-i Rüşd ve Halife Mansur arasında yükselen radikal İslam hareketleri karşısındaki zorlu politik mücadeleleri etkileyici biçimde beyazperdeye yansıtıyor. "Chahine ile Khaled Youssef tarafından yazılan hikaye, köktendinciliğin bir toplumu ele geçirdiği bir zamanda, modernite ve eleştirel düşünme mücadelesini vurgulamaktadır. Endülüs'teki kültürel ve bilimsel imparatorluğun nasıl yıkıldığını adım adım gösterir. (Shimi,2016:2018).

The Destiny (Kader) filmi, 1997 yılında Cannes Film Festivalinde ilk kez yarışma dışı kategorisinde gösterime girdi. Filmde, İbn-i Rüşd; bilgiye, bilime ve kitaplara olan tutkusunu çok anlamlı sözler içeren diyaloglar ve aforizmalarla ifade ediyor.

“Fikirlerin kanatları vardır. Kimse insanlara ulaşmasına engel olamaz”



Görsel 13: filmden bir sahne

Al-Ghazali: The Alchemist of Happiness (İmam-ı Gazzali: Simyacınnın Mutluluğu, Ovidio Salazar, 2004)

İslam felsefesinde imân felsefesinin kurucusudur. Meşşaiyyiliğe (İslam felsefesi) hücumlarıyla ve Eş'ariliği geliştirmesiyle ünlüdür. İslam felsefesinin en ilginç ve en sıradışı düşünürlerinden biridir. Felsefe, İmâm-ı Gazzâlî(1058-1111) ve onun güçlendirdiği Eş'ariliğin gerici ve ezici baskısı yüzünden Arap yarımadasından batıya göç etmek zorunda kalmıştır denilebilir. İmam-ı Gazzali, tüm felsefe ve filozoflara düşmandır. İmam-ı Gazzâlî'nin ve Eş'ariliğin ezici baskısı yüzünden Batı'ya göç eden İslam Felsefesi (*Meşşâiyye*) Endülüs Arapları arasında özellikle İbn-i Bacce (Ölümü:1138) ve İbn-i Rüşd (1126-1198) taraflarından sürdürülmüştür. (Hançerlioğlu,2018:192) İhya-u Ulumi'd-din, Gazzalî'nin ünlü ve İslam dünyasında en çok okunan, tartışılan eserlerinden biridir. Kitap, dört kısımdan oluşur, Gazzalî'nin tasavvuf ve fıkıh konuları ile ilgili yorumları işlenmiştir.

Filmin orijinal adı *“Al-Ghazali: The Alchemist of Happiness (İmam-ı Gazzali: Simyacınnın Mutluluğu)* dur. Film, İmam-ı Gazzalî'nin biyografik yaşam öyküsünü belge-dram biçiminde aktarıyor. Film, İtalya'da 2004 yılında Trento Film Festivalinde özel ödül, 2005 yılında Kazan Altın Minber özel ödülü kazandı. Yönetmen Ovidio Salazar, İngilizlerin ünlü BBC TV kanalı için *“İslam'ın Yüzleri”*, Mekke'ye Yolculuk ve *“Hac: Hayatboyu Yolculuk”* adlı belgeselleri çekti. Salazar, İmam-ı Gazzalî'nin yaşadığı Tus ve Horasan'da düşüncesinin temellerinin nasıl şekillendiğini belgesel tarzda izleyiciye aktarıyor. Salazar filmi, gerçekçi kılmak için İran'a gitmiştir. Alaoui, Salazar'ı bu açıdan över:“Ovidio Salazar'ın sinema teknikleri belgesel film yapıcılığı kadar ikna edicidir, özellikle daha gerçekçi olmak için İmam-ı Gazzalî'nin mezarının olduğu İran'a ve İran'ın Tus, Horasan şehirlerine gitmek için tereddüt etmedi(Alaoui,2009:2018).”



Görsel 14: Filmin afişi

Filmde, İranlı, İngiliz ve Amerikalı akademisyenlerle yapılan röportajlarda, İmam-ı Gazzali' nin düşünce sistematığının ve radikal görüşlerinin, günümüz dünyasında, siyasi akımları nasıl etkilediği de ele alınıyor.

Confucius (Konfüçyüs, Mei Hu, 2010)

Konfüçyüs (İ.Ö 551-İ.Ö 479), Çin'in en büyük düşünürü ve siyaset kuramcısıdır. Çin tarihinde K'ung-fu-tzu (Üstad K'ung) olarak tanımlanır. Konfüçyüs düşüncesi, Avrupa'ya ilk kez ünlü kaşif Marco Polo aracılığıyla ulaşır.16.yüzyılın sonunda Pekin'e yerleşen Cizvit misyonerler, Çince *Kungfuzi* olan üstadın adını *Confucius* olarak Latinceleştirmişler ve dünyada tanınmasını sağlamışlardır. Konfüçyüs'ün temel öğretisi ahlak üzerinedir. Yaşamını öğrenmeye, eğitime ve toplumu değiştirmek için öğretmeye adamıştır. Kendi manevi gelişimi hakkında konuşan Konfüçyüs şöyle der: “Onbeş yaşındayken kendimi öğrenmeye verdim. Otuz yaşında irademe sahip olabildim. Kırk yaşında Göğün emrini öğrendim. Altmış yaşında, sezgi yoluyla her şeyi kavradım. Yetmiş yaşında, doğru olan şeylere zarar vermeden, kalbimin bütün isteklerini yerine getirebildim” (Yu-Lan,2009: 60).

Filmin yönetmenliğini ve senaristliğini Mei Hu yapıyor. Film, Konfüçyüs'ün biyografik yaşamını ve dönemin siyasi olaylarını, yetiştirdiği öğrencileri ile olan ilişkilerini, hanedanlıklar arası savaşları zengin bir görsellikle yansıtıyor. Film Konfüçyüs'ün 51 yaşından 73 yaşında ölümüne dek hayatından bir kesiti anlatıyor. Konfüçyüs'un siyasi yaşamı ve başarıları ile insanlarla olan felsefi ilişkileri ve öğretilerine yer veriyor. Ön gösterime katılan birçok film eleştirmenine göre, Konfüçyüs'ün ilk yarısı heyecan verici sahneler ve karmaşık karakter ilişkileri ile dikkat çekiyor, ikinci yarısı ise oldukça sıkıcı (Global Times,2010:1).



Görsel 15: Confucius filmi

Ancak, filmin en büyük kusuru, sadece parçaları bir araya getirilmiş bir senaryo olması. Bu nedenle son prodüksiyon, konunun gerektirdiği derinlikten yoksun. Konfüçyüs'ün başarılarına ilişkin bir bakış kazanıyoruz ve onun eğitim için nasıl bir öncü olduğuna dair bir fikir de ediniyoruz, ama hala her köşesinde bulmayı beklediğimiz aydınlatıcı anlar eksik. Bu nedenle "Konfüçyüs", kitleleri eğlendirebilmek için epik savaşlara ve siyasi mücadelelere odaklanan inişli çıkışlı bir film (Selzer, 04.11.2018).

Sonuç

Uygarlık tarihi, İnsanoğlu'nun avcılık toplayıcılık döneminde öğrenmeyi keşfetmesi ve devam eden zamanda yazının icadı ile birlikte, "bilgi"nin doğuşuna tanıklık eder. Ham bilginin edinilmesi, işlenmesi ve değerlendirilmesi çok uzun zaman alan bir süreçtir. Bu süreç, bilgiyi işleyip topluma sunan insanların yani felsefecilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Felsefeciler, bireysel anlamda insanlara *erdemli insan* olmayı, kurumsal ya da yerleşik otoriteyi temsil eden siyasi ve dini otoritelere karşı, devlet ve din yönetimi konusunda ideal yönetim biçimlerini savunmuşlardır. Bilgi ve kanaat merkezli düşünce arasındaki ezeli savaş veya çatışma, bu noktada başlar. Bu çatışma, ilkel çağlardan günümüze kadar devam etmekte ve güncelliğini sürekli korumaktadır. Bilgi ve kanaat merkezli düşünce arasındaki acımasız rekabet, sanatların ortaya çıkması ile birlikte kendine yeni bir mücadele sahası yaratmıştır. Bilgi üretenlerin (*felsefe*) kanaat merkezli düşünce arasında olan savaşına sanat üreticileri (*resim-heykel, müzik, tiyatro, dans, edebiyat, mimari ve sinema*) de katılmıştır. Felsefe, bilim ve sanat insanları, kurumsallaşmış cahillikle mücadelesi sonucu zaman zaman çok ağır kayıplar vermiştir. Sinemanın icadı, doğuşu, gelişimi ve yükselişe geçmesi ile birlikte felsefecilerin ve bilim adamlarının yaşam öyküleri, yönetmenlerin de dikkatini çekmeye başlamıştır.

İtalyanların sıradışı film yönetmeni Roberto Rossellini, Avrupa'da Rönesans ve Aydınlanma hareketini başlatan felsefecilerin ve bilim adamlarının, felsefe, bilim ve kültür alanındaki mücadelesine sahip çıkmayan akademik ve entelektüel çevreleri, *Socrates, Blaise Pascal* ve *Descartes (Cartesius)* filmleri üzerinden acımasızca eleştirmektedir. *Socrates* filmi ile

bilgi ve erdem düşmanlığını, *Blaise Pascal* ve *Cartesiu* filmi ile siyasi ve dini otoritenin bilim karşıtlığını beyazperdeye yansıtmıştır. Bilginin, bilimin ve erdemini anlatmakta sinemanın yetersiz kalacağını düşünen Rossellini, bu filmleri İtalya'nın devlet televizyonu kanalı RAI TV' de yayınlıyarak milyonlarca kişiye ulaştırmayı başarmıştır. Filmler, ölümünden önceki döneme denk geldiği için dünyaya vermek istediği bir tür mesaj/vasiyet niteliği taşımaktadır.

Felsefenin kanaat merkezli düşünce arasında olan ikinci mücadele sahası ise Bilim ve Din çatışması boyutundadır. Bilimi ve felsefeyi savunan *Giordano Bruno*, *Galileo Galilei* ve İskenderiyeli *Hypatia*'nın kilise otoritesini temsil eden Engizisyon Mahkemelerine karşı olan mücadeleleri ve biyografik öyküleri, film yönetmenlerinin ilgisini çekmiştir. İtalyan yönetmen Giuliano Montaldo, *Giordano Bruno* filmiyle günümüzde de evrenselliğini koruyan bir konu olan bilim ve din çatışmasının kökenlerine görsel ve trajedik bir yolculuğa çıkarır. Bu çatışmanın nasıl ortaya çıktığını *Giordano Bruno* filmi üzerinden anlatır. Montaldo, filmde Bruno'nun yakılarak idam edilmeden önceki son yıllarında yaşadığı ihanet ve fikrinsel duruşunda karşılaştığı zorluklar ile günümüz dünyasında yaşanan gelişmelere bilimsel-sosyolojik vurgu yapar. İtalyan yönetmen Liliana Cavani'nin *Galileo* filminin sansürlenmesi ve uzun yıllar boyunca gösterime girememesi, bağınazlığın ve dogmatik ideolojilerin şekil değiştirse de güçlü olduğunun göstergesidir. Joseph Losey'in *Galileo* filminde bilim-din çatışmasının keskinlikleri çok zayıftır. *Galileo* filmi, teatral metne hem görsellik hem senaryo açısından sadık kaldığı için biyografik film türleri içinde en zayıf halkadır. Tiyatro oyunu ile sinema filmi arasında sıkışmış ve seyirci üzerinde etki yaratamamıştır.

Ünlü Astronom Johannes Kepler'e ilham kaynağı olan felsefeci ve bilim kadını İskenderiye'li *Hypatia*'nın yaşam öyküsünü çok başarılı bir şekilde beyazperdeye aktaran Alejandro Amenabar'ın *Agora* filmi, son yıllarda biyografik film türleri içinde en iyi örneklerden biri. Amenabar'ın filminde anlattığı gibi radikal ve şiddet yanlısı akımların sadece doğu kökenli değil batı kaynaklı olduğunu Pagan Roma'sı zamanında ve Katolik Hıristiyanlığın ilk ortaya çıktığı dönem üzerinden anlatarak çok etkileyici bir mesaj veriyor ve muhteşem görsellikle yansıtıyor. Amenabar'ın *Hypatia*'sı, filmin güçlü bilimsel danışman kadrosunda alanında uzman ve yetkin kişilerden oluşması, filmin değerini yükselten unsurlardandır. *Hypatia*'nın çok az bilinen hayat öyküsü ve yaşamsal verileri ile ilgili belgelerin yetersizliği bile filmin sağlam senaryo yapısını etkilemiyor. Film, her kesimden seyirciye mesajını iletiyor.

Doğunun gizemi ve kadim öğretileri her zaman Batı'da yaşayan insanların ilgi odağı olmuş, bilgiyi keşfetme ve sahip olma konusunda çekim merkezi olmuştur. Doğu, Batı tarafından bilginin ve bilimin kaynağı olarak tanımlanmıştır. Doğu'lu felsefeciler, İbn-i Sina, İbn-i Rüşd, İmam-ı Gazzali ve Uzakdoğu'nun ünlü bilgisi Konfüçyüs'ün yaşam öyküleri ve felsefeleri, bütün dünyaya yayılmıştır. Bu felsefecilerin hayat hikayeleri, yönetmenlerin de dikkatini çekmiş ve filmler üretmişlerdir. Alman yönetmen, Philip Stöltz'un bir romandan uyarlanan İbn-i Sina'nın yaşamından bir kesiti aktardığı *The Physician (Hekim)*, Mısırlı yönetmen Youssef Chahine'in çektiği Endülüs'ün ünlü felsefeci ve bilim adamı İbn-i Rüşd'ün hayatını anlattığı başarılı bir biyografi filmi olan *The Destiny (Kader)*, Amerikalı yönetmen Ovidio Salazar'ın İmam-ı Gazzali'nin yaşam öyküsü ve ideolojisinin kökenlerine yolculuk yaparak belgesele aktardığı ve dramatik unsurları barındıran "*Al-Ghazali: The Alchemist of Happiness (İmam-ı Gazzali: Simyacının Mutluluğu)*" ve Çin'li yönetmen Mei Hu'nun Uzakdoğu'nun ünlü düşünürü Konfüçyüs'ün yaşam hikayesini filme aldığı *Confucius* filmleri, biyografik film türleri

arasında öne çıkan yapımlardır. Stöltz'un *Hekim* filminde orientalist bakış açısı baskındır. Chahine'in *The Destiny* (Kader) filmi, İbn-i Rüşd'ün biyografik yaşamını başarılı ve etkileyici şekilde anlatıyor. Bazı film eleştirmenleri tarafından Mısır'ın sinematik mücevheri olarak tanımlanıyor. Salazar'ın "*Al-Ghazali: The Alchemist of Happiness (İmam-ı Gazzali: Simyacı'nın Mutluluğu)*", günümüzde bile etkileri halen devam eden İmam-ı Gazzali' nin fikirlerini ve ideolojisinin temellerini doğduğu ve yaşadığı topraklarda arayışa çıkan yönetmenin içsel yolculuğunu anlatıyor. İki zıt ve karşıt dünya görüşünü temsil eden İbn-i Sina ve İmam-ı Gazzali' nin biyografik öykülerini kısmen veya tamamen anlatan yapımlarda bu çatışma çok yansıtılmaz. Noah Gordon'un romanından uyarlanan *Hekim* filminde İmam-ı Gazzali fikirselsel ayrılıklarla ilgili verilere rastlamayız. İmam-ı Gazzali belge-dram filminde, İbn-i Sina ile çatışmasından çok İmam-ı Gazzali'nin ideolojik görüşlerinin nedenlerini aramaya yönelik görsel bir yapımla karşımıza çıkıyor. Hu'nun Confucius adlı biyografik filmi, büyük bütçeli Hollywood filmlerini aratmayan savaş sahneleri ve Hanedanlıklar arası güç oyunlarını öne çeken, büyük düşünürün felsefi görüşlerini ise arka plana alan bir yapımla. Konfüçyüs'ün çocukluğundan itibaren felsefe dünyasına girişi ve öğretilerinin tüm dünyaya yayılması ayrı bir film konusu. *Confucius* filmine en çok yapılan eleştirilerin başında geliyor. Yönetmenin ünlü düşünürün biyografik hikayesinden çok parlak, etkileyici, gösterişli bir macera filmi gibi yansıtması tartışılıyor.

Sonuçta, bilgi ve kanaat merkezli düşünce arasındaki ezeli savaş, antikçağ uygarlıklarından günümüze kadar sürüyor. Felsefecilerin öz yaşam öyküleri, bu savaşlardan çıkarılacak derslerle dolu. Sinema, bu dersleri anlatmanın en iyi ve en etkili dili. Felsefi unsurlar Komedi'den Bilimkurgu'ya, bütün film türlerinde kendine yer buluyor. Felsefe, popüler sinemanın da kapsamına giriyor. Film ve felsefe adıyla popüler sinema kitapları yayınlanıyor.

Felsefe merkezli ve Kanaat merkezli düşünce arasındaki savaş, biçim ve yöntem değiştirerek devam ediyor. Sanatın gücünü keşfeden ve kullanan Felsefe, bilgisizlikle olan savaşında her yaşta her kesime ulaşmayı başararak mücadelesini sürdürüyor. Bilginin peşini bırakmayan Sinema, Descartes gibi "Düşünüyorum, öyle ise varım" diyor.

Kaynakça

Alaoui, Allal El, 15.03.2014, *Al-Ghazali, a light of intelligence seen by Ovidio Salazar*. <http://allal-cinemagoer.blogspot.com/2009/03/al-ghazalia-light-of-intelligence-seen.html>, Erişim Tarihi: 18.06.2018

Angeli, Silvia (2017) "*Still Banned After All These Years- Retracing the Journey of Cavani's Revolutionary' Galileo (1968)*," *Journal of Religion & Film*: Vol. 21 : Iss. 2 , Article 16.

Available at: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol21/iss2/16>

Erişim Tarihi 18.06.2018

Brunette, Peter (1996). *Roberto Rossellini* (Second Edition), Berkeley, Los Angeles, University of California Press.

Cicak, Joelle (2009). *Hollywood and History: Agora* (2009),16.02.2018<http://blogs.dickinson.edu/classicalstudies/2017/02/16/hollywood-and-history-agora/> Erişim Tarihi 18.06.2018

Dorsay, Atilla (1995). *100 Yılım 100 Yönetmeni* (1.Basım), İstanbul, Remzi Kitabevi.

Ebert, Roger,(02.04.1999),*Destiny*, <https://www.rogerebert.com/reviews/destiny-1999> Erişim tarihi 11.07.2018

Frolov, İvan (1997). *Felsefe Sözlüğü* (2.Basım) (Türkçesi: Aziz Çalışlar), İstanbul: Cem Yayınevi.

Global Times, *Confucius fails to impress critics*, 18.01.2010, People's Daily Online

<http://en.people.cn/90001/90782/6871144.html>, 05.11.2018, sf: 1

Gökberk, Prof.Macit (2017). *Felsefe Tarihi* (30.Basım), İstanbul, Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, Orhan (2018). *Felsefe Sözlüğü* (24.Basım), İstanbul, Remzi Kitabevi.

Moody,Jake,(09.11.2015),*The Physician*,Jewish International Film Festival, (AUS), <https://fourthreelfilm.com/2015/11/the-physician/> Erişim Tarihi 16.06.2018.

Möhrmann, Renate (1999). *Aşklar ve Çiftler-Ingrid Bergman Roberto Rossellini Bir Aşk ve Ganimet Öyküsü* (1.Baskı) (Çeviren: Atilla Dirim), İstanbul, İletişim Yayınları.

Olivotto Cristina, Testa Antonella (2006) *Galileo at the Cinema*, The Global and the Local: The History of Science and the Cultural Integration of Europe. Proceedings of the 2nd ICESHS / Ed. by M. Kokowski. (Cracow, Poland, September 6-9, 2006).

Pekünlü, Rennan (2015). *Din Bilim Çatışması* (1.Basım), İstanbul, Kaynak Yayınları.

Russell, Bertrand (1972). *Din ile Bilim* (İkinci Basım) (Türkçesi: Akşit Göktürk), Ankara, Bilgi Yayınevi.

Selzer, Manfred, Confucius, <http://www.asianmovieweb.com/en/reviews/confucius.htm> Eirim Tarihi: 04.11.2018.

Shimi,RowanEl,(03.03.2016),Egypt'scinematic gems:Destiny,<https://madamasr.com/en/2016/03/03/feature/culture/egypts-cinematic-gems-destiny/> Erişim Tarihi:11.07.2018

Yu-Lan, Fung (2009). *Çin Felsefesi Tarihi* (1.Baskı) (Çeviren: Fuat Aydın), İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Filmler

Augustin Â.(Yapımcı),& Amenebar A.(Yönetmen). (2009) *Agora*[Sinema Filmi] İspanya :Mod Producciones.

Balsan H.(Yapımcı),& Chahine Y.(Yönetmen).(1997) *Al-Massir /The Destiny* [Sinema Filmi] Mısır:MISR International Films.

Bauer W.(Yapımcı),& Stölzl P.(Yönetmen).(2013) *The Physician* [Sinema Filmi]:Almanya:UFA Fiction.

Chui B.C.(Yapımcı) ,&Hu Mei.(Yönetmen).(2010) *Confucius/Kong Zi* [Sinema Filmi] Çin: Beijing Dadi Century Limited.

Landau Ely A. (Yapımcı),&Losey J.(Yönetmen) (1975) *Galileo* [Sinema Filmi] ABD: The American Film Theatre & Cinèvision Ltèe

Pescarolo L.(Yapımcı) & Cavani L.(Yönetmen).(1968) *Galileo* [Sinema Filmi] İtalya: Rizzoli Film.

Ponti C.(Yapımcı),& Montaldo G.(Yönetmen).(1973) *Giordano Bruno*[Sinema Filmi] İtalya:Les Films Concordia.

Rossellini R. (Yapımcı)&Rossellini R.(Yönetmen). (1970) *Sokrates* [Sinema Filmi] İtalya:Orrizonte 2000/RAI TV/ORTF/TVE Madrid.

Rossellini R.(Yapımcı),&Rossellini R.(Yönetmen).(1972) *Blaise Pascal* [Sinema Filmi] İtalya:Orrizonte 2000/RAI TV/ORTF.

Rossellini R.(Yapımcı),&Rossellini R.(Yönetmen).(1973) *Cartesio (Descartes)* [Sinema Filmi] İtalya:Orrizonte 2000S/RAI TV/ORTF.

Salazar A.L.(Yapımcı),& Salazar A.L.(Yönetmen).(2004) *Al-Ghazali :The Alchemist of Happiness* [Sinema Filmi]UK:Mat Media Productions

Çağdaş Kapitalizmde Başkaldırı Öznelliği: Demolition (2015)

Murtaza Talha Altınkaya*

Özet

Guattari "Chaosmosis" isimli metninde kapitalizmin en önemli üretiminin öznellik üretimi olduğunu belirtir. Zira bu öznellik üretimi ona göre kapitalizmin hem yönetilebilirliği hem de sistemi devam ettirebilmesi için gereklidir. Fakat Guattari için (Lazzarato da bu tezi sürdürür) sorun öznelğin üretilmesi kadar nerede ve nasıl üretildiğidir. Öznellik artık eskisi gibi çoğunlukla Aile ve Din gibi kurumlarda üretilmez. Lazzarato'nun deyimiyile "toplumsal makineler" için üretilen öznellikler globalleşen dünyanın da etkisiyle artık daha çok tüketim, iletişim, sosyal medya, sinema gibi alanlarda üretilmektedir. Görsellik üretiminin olduğu her alan aynı zamanda öznellik üretiminin de alanıdır. Bu bağlamda anaakım sinema ürettiği özneler ve öznelliklerle bireylerin bilinçlerine hatta Lazzarato'nun ifade ettiği haliyle "birey-öncesi bileşenlerin, algı biçimlerinin hissetme, görme, düşünme vs. biçimlerine" seslendiği söylenebilir.

Filmlerde inşa edilen anlatı tarzı ve yaratılan karakterlerle seyirciye iletilen 'özne' olma durumu her zaman kapitalist öznelliğe hizmet etmediği gibi zaman zaman da o öznellik eleştirilir. Her ne kadar bu tarz filmlerin sayısı az olsa da son zamanlarda bu örneklerle sıklıkla rastlanmaya başlanmıştır. Bu filmler genellikle bireyin çağdaş kapitalizmde içinde bulunduğu durumu resmetmekle kalmayıp, Jacques Ranciere'in belirttiği gibi "öznel bir özgürleşmeye radikal bir başkalaşıma" yol açarak yeni öznellik formları inşa etmeye çalışmaktadır. Bu anlamda 2015 yapımı "Demolition / Yön: Jean-Marc Vallée" filmi "toplumsal makineler" için üretilen öznellikleri eleştiren, tüm bu yapıyı yıkmakla kalmayıp özneyi bir boşluğun içerisinde bırakan önemli örneklerden birisidir ve film bu bağlamda irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Öznellik, Deleuze, Lazzarato, Demolition

ORCID ID : 0000-0003-2872-5532
E-mail : talhaaltinkaya@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515245

Geliş Tarihi - *Received*: 20.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 20.02.2019

Revolt Subjectivity in Modern Capitalism: Demolition (2015)

Murtaza Talha Altinkaya*

Abstract

Guattari states in his text Chaosmosis that the most important production of capitalism is the production of subjectivity. According to him, the production of subjectivity is necessary for both the manageability of capitalism and the continuation of capitalist system. But for Guattari (Lazzarato also continues this thesis) the problem is the production of subjectivity as well as where and how this subjectivity is produced. Subjectivity is no longer produced in institutions such as Family and Religion. In the words of Lazzarato, the subjectivities produced for 'social machines' are now produced with the help of the globalizing world in areas such as consumption, communication, social media and cinema. Every field where visual production is produced that is also the area of subjectivity production. In this context, the mainstream cinema, along with the subjects and subjectivities that own produces, speaks to the consciousness of individuals or (as Lazzarato expresses) even to the 'feeling, vision and ways of thinking of pre-individual components, perception forms etc.'

The subjectivity which transferred to the spectator with help of narrative style and the characters created in the films does not always serve capitalist subjectivity; sometimes, this subjectivity is criticized. Although the number of such films is small, these examples have been frequently encountered recently. These films not only depict the situation of the individual in modern capitalism but also try to construct new forms of subjectivity, as Jacques Ranciere points out, by causing a radical metamorphosis, a subjective liberation. In this sense, 'Demolition' (2015, Director: Jean Marc Vallée) is a film that not only criticizes the subjectivities produced for 'social machines', but also destroys this whole structure and leaves the subject in a void. Demolition will be examined in this context.

Keywords: Cinema, Subjectivity, Deleuze, Lazzarato, Demolition

ORCID ID : 0000-0003-2872-5532
E-mail : talhaaltinkaya@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515245

Recieved - *Geliş Tarihi:* 20.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi:* 20.02.2019

Giriş

Öznellik üretimine odaklanan bu makalede kapitalizm hem yönetsellik hem de sistem olarak inşa ettiği öznenin içinde bulunduğu durumlar ve bu öznelliklerin üretilmesi, tüketilmesi ve devamlılığı ekseninde ele alınacaktır. Öznenin çağdaş kapitalizm açısından moderniteden post moderniteye geçişte ne tarz dönüşümler geçirdiği kısaca incelendikten sonra günümüzdeki konumu büyük bir çoğunlukla Maurizio Lazzarato, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Micheal Foucault gibi öznellik üretimi üzerine çalışan yazarların düşünceleri çerçevesinde incelenecektir.

Öznellik kavramının *Demolition* (2015) filmi üzerindeki işlenişi ağırlıklı olarak Deleuze ve Guattari'nin "Toplumsal tabi kılma" ve "Makinesel kölelik" kavramları çerçevesinde değerlendirilecektir. Film öznesinin (Davis) bu kavramlara (yani tabi kılınması istenen ve kölesi olduğu sisteme) başkaldırısı üzerine bir öznellik inşa ettiği iddiasının yanında Lazzarato, Foucault, Hall gibi yazarların eserlerine başvurarak günümüz toplumundaki öznellik teorileri ele alınacak ve Hollywood Sinemasının zaman zaman da olsa çağdaş kapitalist yaşama muhalif bir şekilde alternatif öznellik biçimlerini ürettiği ileri sürülecektir.

Öznellik Üretimi

Öznellik, herhangi bir kişinin herhangi bir olay, durum ya da şey karşısındaki öznel fikirler bütünüdür. Modernlik bağlamı içerisinde ise özne kökeni Aydınlanma felsefesine kadar dayandırılan bir düşün varlığıdır. Elbette özne ile ilgili teoriler onun sadece bir düşünce varlığı değil aynı zamanda duyu, his, algı ve bütünlüklü olarak bir bilinç varlığı olduğunu da yansıtır. Bu anlamda öznellik "ben kimim?" sorusuna verilen (duyguları, fikirleri, hisleri hatta kendimizi ait hissettiğimiz kimlikleri de içeren) yanıtların toplamını kapsar. Öznellik (Wikipedia, 2018) birçok kaynak tarafından farklı şekilde tanımlanmış 'bilinçlilik, faillik, birey olma durumu', gerçeklik ve hakikatle ilgili merkezi, felsefi bir kavramdır. Bu anlamda özne bir yanı sıra perspektifler, duygular, inançlar ve arzular gibi bilinçli deneyimlere sahip bir birey anlamına gelir. Diğer yandan özne olan bir şey, geniş anlamıyla başka bir varlığa (bir nesneye) göre hareket eden veya güç kullanan, fail olan bir varlık anlamına gelir.

Özne bu haliyle bir başkasıyla, ötekiyle, diğeriyle kaimdir. Öznenin bakışı, düşüncesi ve fikirleri; özetle bütün bir imgelemi kendi dışındaki dünya aracılığı ile oluşur. Eyleme kapasitesi olarak, öznenin dışındaki olanaklıklar, varlıklar olmazsa özne yani "ben" inşa olamaz. Fakat ben'in inşası felsefecilerin (sosyologların, psikologların, teorisyenlerin) de belirttiği gibi yeterince karmaşık bir konudur.

Örneğin Nick Mansfield (2006, s. 11) özne ve hayatı "kim"in yaşadığı sorununu modern toplumlar bağlamında Derrida üzerinden kavrar ve bazı sorular sorar: "Ben" sözcüğünü söylediğimde neye gönderme yapmaktayım? Benim kendilik duygum nereden gelir? "Benden mi kaynaklanır yoksa kendiliğinden mi ortaya çıkar? Ben sözcüğünü kullandığımda onu sizin kullandığınız anlamda mı kullanıyorum? Kendi mevcut benim, patronum, ailem, arkadaşların, sosyal güvenlik sistemi, sevdiğim biri ya da sokaktaki tehlike gibi farklı biçimler içinde ve karşısında "Ben", farklı mıyım?" "Ben" (yani bütün özneliğimizi ifade ve dil dünyasında inşa etmiş olduğumuz kavram) Mansfield için çok biçimsel ve alabildiğine soyut kavramlar ve çok canlı, yoğun duygular arasında bir buluşma noktası olan bir kavramdır.

Öznenin genel olarak özetlemek gerekirse başlıca dört kullanıma sahip olduğu söylenebilir. Mansfield'e göre;

" - Birincisi cümleyi başlatan ya da sürdüren ilke, gramer öznesidir. "Ben" sözcüğünü, öncelikle yaşamımız olarak ifade ettiğimiz ve birlikte edindiğimiz deneyimlerin, duyguların ve eylemlerin kaynağı anlamında bilir ve kullanırız. Göreceğimiz gibi, bu öznellik tipi büyük ölçüde aldatıcıdır: o en basit ve dolaysız bir şahsiyet duygusu siparişi gibi görünür fakat sözcüğü dilimizin öteki kullanıcılarıyla paylaştığımız için, bizi devasa, değişken hatta sonsuz bir tarih öncesi anlam yapım ağına sürükler.

- İkincisi meşru politik özne'dir. Çeşitli biçimlerde, bizim toplumsal etkileşimimizin sınırlarını tanımlayan ve sözde en önemli değerlerimizi somutlaştıran anayasa ve yasalar, sabit güçlerin ve kodların aktörleri ve icracıları olarak bize hukukun, devletin ve bir karlın öznesi olduğumuzu anlatır. Liberal demokratik toplumlarda, en azından kuramsal olarak, bu öznellik sınıflaması bizim bireysel haklara saygılı olmamızı ve dürüst yurttaşlar olmamızı talep eder. (...)

- Üçüncüsü felsefi özne'dir. Burada 'ben' hem bir analiz nesnesi hem de bilgi ve hakikatin temelidir. (...) Örneğin Immanuel Kant felsefi özne problemini tanımlayan konuların bir dökümünü yaptı: dünyayı nasıl bilebilirim? Dünyada eylemde bulunduğumu nasıl bilebilirim? ve dünyayı nasıl yargılayabilirim? Burada özne ahlakın, hakikatin ve anlamın merkezine yerleştirilmektedir.

- Dördüncüsü de insani bir varlık olarak özne'dir. Şahsiyet analizimizin, politikanın, felsefenin ve dilin terimlerine göre ne kadar ayrıntılı olursa olsun, karmaşık, tutarsız ve tika basa doldurulmuş bir dünyada ortaya çıkan ve düzene, mantığa ve sisteme meydan okuyan zengin ve dolaysız bir deneyimin belirgin odağı olarak kalırız. (...) Genelde ölçülü ama yine de serüven dolu bir yolculuk içinde deneyimlenen, çoğunlukla tutarlı ve amaçlı gibi gördüğümüz, ucu açık ancak bildik bir yaşam süreriz. Genel olarak kişiliğimiz ya da şahsiyetimiz olarak algıladığımız şey, bu bitmemiş ancak tutarlı özneliktir." (Mansfield, 2006, s. 14-15)

Getirdiği dört farklı özne yaklaşımının sonucunda bir soykütük oluşumu için çabalayan Mansfield için öznelüğün ne olduğu konusunda bir netlik ve sonuç söz konusu değildir. Özne onun da belirttiği gibi Freud ve Lacan'ın çalışmalarından sonra Aydınlanmanın kendisine tahsis ettiği "akıl" varlığı olma durumunun ötesinde duygu, istenç ve arzu varlığı olarak ele alınmaya başlanır. Bu anlamda Özne "daima dışındaki bir şeye -bir düşünceye ya da ilkeye veya öteki öznele topluluğuna bağlıdır. Etimolojik olarak, özne olma, 'alta yerleşmiş (ya da alta itilmiş) olma' anlamına gelir. İnsan daima bir şeye göre özne ya da bir şeyin öznesidir." (Mansfield, 2006, s. 14)

Modern Öznenin Post-Modern Özneye (Faillik Sorunu)

Her ne kadar modern kavramı kökenlerini "modus" yani "çağa özgü" kavramından alsa da modernliğin temelleri (Rönesans hatta 11.yy'a götürülmekle birlikte) Aydınlanma çağında bulunur. İnsanları orta çağ'ın "karanlık" dünyasından kurtaran ve "ışıklar yüzyılı" olarak tanımlanan Aydınlanma çağında dinsel ve mitsel olan şeyler (kimlikler, düşünceler, gündelik hayat, vb.) yerini bilim ve akla bırakmaya başlar.

"Çağdaş insanın çelişkileri ilk kez Aydınlanma Hareketiyle genel insanlık bilincine taşınmıştır. Bu çelişkilerin başında, bilim ile inanç arasındaki çelişki gelir. Bilim ile inanç arasındaki çatışmanın sonunda, bilim, gerek insanın doğaya egemen olmasını sağlayıcı gerekse onun pratik faaliyetini yönlendirici bir araç olarak inanç karşısında üstün gelmiştir." (Buhr, Schroder, & Barck, 2006, s. 56)

Yaratılan bu yeni dünya ile birlikte dünyaya egemen olan mitsel düşüncenin yerini rasyonalite temelli bir düşünce almıştır. Bu bağlamda toplumlar artık doğa ile ilişki kurmak ve doğayı anlamak bakımından ilişkilerini mitsel düşüncenin öğretileri ile değil gözlem, deney ve rasyonelite yoluyla sağlamaya başlar. Merkezinde birey'in (ben'in) ve akıl'ın bulunduğu rasyonalizm için kurulması gereken tüm bu ilişkiler akıl ile ve o akıl¹ aracılığıyla gerçekleştirilecek olan "bilim" ile kurulmalıdır. Zira rasyonalizm bir taraftan bireye akli ve ölçüyü kullanması buyruğunu iletirken diğer taraftan akıl denen bu kavramın bilim ve felsefe de dahil olmak üzere tüm alanlarda otorite olması üzerine kurulur. Bu otoritenin başında ise kendisini dinsel kabullerden kurtararak ilk kez rasyonel bir "kendilik" olarak inşa eden birey vardır. Descartes'ın "Düşünüyorum o halde varım" sözündeki düşünen birey, ışıklar yüzyılı ile birlikte var olmaya başlar. Bu anlamda tarihte kendi ayakları üzerinde durabilen, mitsel ve tanrısal buyruktan sıyrılmış özneliğin ilk inşasının Aydınlanma dünyası ile birlikte var olmaya başladığı ortadadır.

"Ben artık daha fazla, özsel bir amaçla tanımlanmaz ya da bağlanmaz, yalın bir biçimde asli bir doğa ya da telosu gerçekleştirmekle sınırlanmaz. Modern felsefenin karakteristik benî, bilincin soyut ve cisimleşmemiş öznesidir. Descartes'ın bu bene ilişkin açıklaması onun bilgi için şüphe edilemez temeller bulma teşebbüsünden doğar. O yalnızca kendilerinden şüphe etmenin imkansız olduğu inançlardan emin olurken, ünlü kökten şüphecilik ya da şüphe yöntemini izler. Bu yöntemle Descartes hemen, kesin olan tek şeyin "varım, varoluyorum" olduğu sonucuna ulaşır." (West, 1998, s. 27-28)

Descartes'ın ulaştığı ve ürettiği "ben"/"özne" basit bir şekilde sadece kuşkuları aracılığıyla var olan bir varlık olarak değil fakat zamanda tarihi inşa eden, hatta "kendilik"i her şeyin ötesine yerleştiren bir anlam verme varlığı olarak inşa edilmiştir. Mansfield'den aktarmak gerekirse;

"Bilginin anahtarı, insanın dünyadaki yeriyle ilgili yeni anlayışın başlangıcını gösteren "ben" sözcüğüyle ilgili formülasyonda bulunmuştur. Her ne kadar Descartes'ın düşünümünün vardığı yer, Tanrı'ya inancını yeniden güçlendirmiş olsa da, onun manivelası kendilik tanımıdır. Bu yüzden Descartes'da Aydınlanma düşüncesinin taptığı ve vurguladığı iki ilkeyi de birlikte buluruz: ilki, dünyadaki tüm deneyimin ve bilginin temeli olarak kendilik imgesi (Ben her şeyden önce ben Varım) ve ikincisi, dünyaya düzen vermek için kullanılacak rasyonel yeti tarafından tanımlanan biçimiyle kendilik (anlam veriyorum)." (Mansfield, 2006, s. 26)

Demek ki insan Aydınlanma ile birlikte yalnızca kendi ayakları üzerinde durmaz aynı zamanda kendi inşa etmeye başladığı dünya içerisinde tarihin de yapıcısı konumuna gelir. Özne olma anlamında insan modern toplumlarla birlikte Foucault'a göre aslında iktidarın eylemlilik kipinin taşıyıcısıdır, iktidar bireysel ya da kolektif bir ilişki tarzı geliştirmez. "İktidar bazılarının başkalarının üzerinde eylem kipidir. Kuşkusuz bunun anlamı, iktidar diye bir şeyin olmadığı; global olarak yoğunlaşmış ya da dağılmış biçimde var olacak bir iktidar olmadığıdır: sadece "birilerinin" "başkalarına" uyguladığı iktidar vardır; iktidar, elbette kalıcı yapılara dayanan bir dağılık imkanlar alanına kaydolmuş olsa bile yalnızca edimde vardır." (Foucault, 2014, s. 73-74)

1 Aydınlanmanın yaratmış olduğu bu akla sert eleştiriler henüz 20.yy'ın başlarında yapılmaya başlanmış ve özellikle Frankfurt Okulu düşünürlerinin bir kısmının eserleri ve çalışmalarının odağını sadece bu (kendilerinin hastalıklı olarak adlandırdıkları) akıl almıştır. Bu anlamda Max Horkheimer'ın Akıl Tutulması eseri en önemli kaynaklardan birisidir. (Horkheimer, 2018)

“Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. Özne sözcüğünün iki anlamı vardır: Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor.” (Foucault, 2014, s. 63)

Bir akıl varlığı olarak insan aydınlanma ile birlikte tarihin öznesi konumuna getirilmiş fakat bu durum yanında bir özne-iktidar ikilemini de getirmiştir. Özne Foucault’un da yukarıda belirttiği gibi eylem kipliğinin taşıyıcısı olarak hareket etmekte ve kendi özgür kararlarını yerine getirmektedir. Fakat burada artık özneyi anlamak demek iktidarı anlamak demektir. Modern iktidar Foucault’cu anlamda kendisini rasyonel bir varlık olan öznelerin faillik süreçleri üzerine konumlandırır. Özne düşünceleriyle, hissettikleriyle ve eyleme geçirdikleriyle “biyo-politik” bir varlık olarak iktidarı inşa etmektedir.

Aynı iktidar ve öznellik eleştirisi günümüz teorisyenleri tarafından da sürdürülür. Rasyonalite yoluyla özgürlüğüne kavuşmuş ve bir eyleme kapasitesine sahip olan birey henüz 19.yy’da sanayileşmenin getirdiği göç ile birlikte bir “kitle”ye dönüşür. Kapitalizmin “düzenlediği” toplumsal yapı içerisinde özne eyleme kapasitesine sahip gibi görünmekle birlikte her zaman bir tahakküm altındadır. Bu tahakküm psikanalitik teoriye göre bilinçdışı üzerinden, Althusser’e göre iktidarın çağırması üzerinden ya da Kristeva’ya göre toplumsal cinsiyet ve cinsel kimliklerimiz üzerinden kurulur.² Her ne üzerinden kuruluyor olursa olsun günümüzde öznelerin tercih ettikleri ve kendilerini “hissettikleri” kimlikler ve bu kimlikler aracılığıyla oluşan öznellikler bir seçme ve faillik yanılması üzerine kuruludur. Hall’ın (2004, s.5) ifadesiyle günümüz özneleri geniş çeşitlilikte otorite figürleri tarafından kimliklerini yeniden düşünmeye, ifade etmeye ve açıklamaya teşvik edilmektedir. Bu özneler ebeveynleri, rehberlik öğretmenleri, en çok satan kişisel gelişim kitapları, talk şov sunucuları ve hatta reklamcılar vasıtasıyla pahalı bir araba satın alarak, kilo verme programına girerek ya da yeni bir saç rengini deneyerek, “kendini” ifade etmenin farklı bir biçimini denemeye teşvik ediliyorlar. Bu noktada eğer öznelerin (bizlerin) bir iradesi varsa bizler yaygın bir biçimde “benliklerimizi” yaratma ve yeniden inşa etme özgürlüğüne sahip olduğumuza inandırılıyor.

Bu anlamda herhangi bir konuda seçim yapma genellikle modern özneler için bir yanılmalıdır. “İnsanlar özgür iradelerine sarsılmaz bir şekilde inanırlar. Fakat onlar siyasi görüşlerini, elbiselerini, tavırlarını, kimliklerini, kendi elleriyle yazmadıkları bir menüden seçiyorlar. Onlar anlamadıkları ve hatta bir bilinci olmayan güçler tarafından mecbur bırakılıyorlar. Ancak seçim yapma yanılması bile çok büyük bir sosyal öneme sahiptir.”(Aktaran Hall, 2004 s.4)

Bu anlamda özellikle 1968 yılında yaşanan olaylardan sonra öznenin ve yeni dünya düzeninde öznelliğin üretiminin nasıl işlediği tartışılır hale gelmiştir. Bu tartışmanın odağında

2 Öznellik üretimi ve bu konunun tartışılması, burada ismi geçen filozofların yanında onlarca teorisyeni de kapsayan bir tartışmadır. Descartes ve “ben”in inşası ile erken modernlikte başlayan tartışma kaba hatları ile Marx, Hegel, Nietzsche, Freud ve yeni yüzyıl ile Horkheimer, Adorno, Marcuse, Fromm, Lacan, Althusser, Foucault, Ricoueur, Haraway ve burada adını sayamadığımız onlarca teorisyeni de kapsar. Ayrıca konu günümüzde felsefi ekseninin ötesinde Teknoloji, Toplumsal Cinsiyet, Cinsellik, Irk, Post Sömürgecilik gibi kavramları da barındıracak şekilde çok geniş bir eksende tartışılmaya devam etmektedir.

ise başlıkta da belirtildiği gibi “faillik” (agency) sorunu vardır. Lacan’ın çalışmaları ile birlikte özne aydınlanmanın kendisine atfettiği gibi bütünlüklü, kendi ayakları üzerinde duran, kendisiyle özdeş bir akıl varlığı olarak görülme biçimini yitirir. Aksine özne kültür içerisinde değişir, dönüşür ve psikanalitik bağlamda aslında bir yarılış/parçalanma, paradoksal bir şekilde bir “özne olamama”, tamlik sergileyememe yani salt bir yabancılaşma sürecinin içerisine girmiş olur. Aynı şekilde Althusser’in çalışmalarında özne devlet ve onun aygıtları tarafından düzenli olarak çağrılır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Foucault için özne sürekli olarak iktidar ile temas içerisindedir. Bu temas insan ilişkilerinde, mimaride, hareket tarzlarında ve bizatihi eyleme tarzlarında rahatlıkla gözlemlenebilir.

Böylelikle günümüzde de öznellik teorilerinin “faillik” yani eyleyenin kim olduğu sorunu etrafında tartışıldığı söylenebilir. Fail durumunda olan öznelerin eylemi gerçekleştirdiği konusunda herhangi bir tartışma yoktur fakat o eylemi gerçekleştirme istencinin nasıl oluştuğu, bu istencin modern kapitalist toplumlarda özneler nasıl ulaştığı ve özneleri nasıl inşa ettiği konusu teorisyenlerin en fazla üzerinde durduğu konulardan biridir. Özneler eyleyen olarak faildir fakat eyleme geçirdiği şeyleri nasıl istediği ya da sahip oldukları arzular bağlamında öznelliklerini nasıl oluşturdukları konusu onların gerçek fail olup olmadıklarını düşünmemize neden olur. Bu anlamda aslında (her ne kadar eyleyen özneler gibi gözükse de) paradoksal bir şekilde failin yani öznenin kendisi de kapitalist sistem olmaktadır.

Andrea Rossi’nin belirttiği gibi; “nihayetinde, yönetmeye çalıştığı özneleri hiç dokunmadan bırakan tek bir politik sistem yoktur çünkü politikanın en başta gelen görevlerinden biri tam olarak erkekleri ve kadınları, varolan bir toplumsal ve ahlaki düzenin içinde yaşamaları ve ona uyum sağlamaları için “eğitmek”tir. İnsanın ruhu, politik varoluşu içerisinde bir bakıma sürekli olarak tehlike altındadır.” (Rossi, 2018, s. 129)

Lazzarato (gerçekleşmeye devam eden) bu tehlikeyi Deleuze ve Guattari’den yola çıkarak “toplumsal tabi kılma” ve “makinesel kölelik” kavramlarıyla açıklar ve bunun üzerinde durulması gerektiğini savunur zira ona göre kapitalizm “otomobil sanayinin yeni seri arabaları piyasa sürmesi gibi, (öznel) modeller piyasaya sürer. Kapitalist politikanın temel projesi sahiden de ekonomik, teknolojik ve toplumsal akışların öznellik üretimiyle eklemlenmesine dayanır. O kadar ki politik ekonomi “öznellik ekonomisi”ne özdeştir.” (Lazzarato, 2016, s. 8)

Bu noktadan sonra Mansfield’in Baudrillard’dan mülhem ifade ettiği gibi; özne kişinin artık ben diyebildiği bir noktaya değil tersine ben demesinin ya da dememesinin öneminin olmadığı bir noktaya gelmesi karşısında bir çıkmaz içerisindedir.

Zira özne Aydınlanmayla birlikte elde etmiş olduğu gerçekliği belirleme gücünü ve edimini Deleuze’cu anlamda büyük kapitalist makineye devretmiştir. Modern özne gerçekliği belirleyerek muktedir olmak isterken aslında kapitalist iktidarı yeniden inşa eder. Zira günümüz kapitalizmi açısından özneliğin inşası diğer metaları üretmekten çok da farklı değildir. Hatta bir özne tasarlamak/üretmek sistemin devamlılığını sağlamak adına tüm metarlardan önce üretilmesi gereken bir ön gerekliliktir. “Guattariye göre öznellik, diğer bütün metaların üretimini koşulladığı ve bu üretime dahil olduğu için kapitalist ürünlerin en temel ve en önemli olanıdır. Öznellik, “niteliği” tıpkı otomobil, elektrik ya da bir çamaşır makinesi gibi düşünülen, geliştirilen ve imal edilen” kilit bir metadır (Aktaran Lazzarato, 2016 s. 60) ve bu metanın devamlılığı “makinesel kölelik” ve “toplumsal tabi kılma” makinelerinin işleme ile sağlanır.

“Toplumsal Tabii Kılma” ve “Makinesel Kölelik” Altındaki “Borçlandırılmış Özne”

Lazaratto, Deleuze ve Guattarinin çalışmalarına dayanarak günümüz toplumlarında öznellik üretiminin bu iki kavram etrafında şekillendiği üzerine vurgu yapar. Öncelikle “toplumsal tabii kılma bizi birçok kimlik aracılığıyla öznellik donatır, bize bir kimlik, bir cinsiyet, bir beden, bir meslek, bir milliyet vb. tahsis eder. Toplumsal iş bölümünün ihtiyaçlarına karşılık olarak, bu yolla bireyselleşmiş özneleri, onların bilinçlerini, temsillerini ve davranışlarını üretir.” (Lazaratto, 2016, s. 12) Aslında tabiiyet öznelerin çok da farkında olmadığı dil düzeni içerisinde çalışır. Çünkü dil öznelerin hiçbir zaman aşmadığı bir temsil ve anlamlar dünyası yaratır. Özne istese de istemese de bu temsil ve anlamlar dünyasının içerisinde varolur.

“Kapitalizm özneliğin üretimi ve deneyimini (ahlakın modern soybilimi), bireyselleşmiş özneyi (“toplumsal tabii kılma”) ve onun görünüşte karşıtı olan, özneliğin çözülüşünü [desubjectivation] (“makinesel köleleştirme”) birlikte dokuyan iki farklı dispozitif aracılığıyla örgütler. Dolayısıyla kapitalizmin öznellik üzerindeki etkisi iki yönlüdür. Tabii kılma; (politik ve dilsel) temsil, bilgiler, söylesem, görsel uygulamalardan geçen, onları seferber eden ve “hukuk kişileri”, “politik kişiler”, kısaca “kişiler”, “ben”ler, bireyler üreten yönetim tekniklerini içerir. Toplumsal tabii kılma, bizi bireyselleşmiş özneler olarak üreterek, bize bir kimlik, cinsiyet, bir meslek, bir uyruk vs. tahsis eder. Kimsenin kaçamayacağı, gösteren ve temsili bir semiyotik tuzak inşa eder. Çağdaş kapitalizmde bu süreç ve teknikler, gerçekleştirmelerini, her birimizden kendi “eylem” ve “davranış”larından sorumlu ve suçlu bir özne yaratan “insan sermayesi”nde bulur. Her türlü kişisel bağımlılıktan “kurtulmuş olma” anlamında “özgür özne”, kendinin girişimcisi figüründe ve “egemen” konuma yerleşerek sınırsız ürün çeşitliliği arasından seçim yapan tüketici figüründe gerçekleşir.” (Lazaratto, 2015, s.154-155)

Öznelerin kapitalizmin inşa etmiş olduğu bu tabiiyet düzeninden, bu semiyotik dil evreninden kaçma olasılığı yok gibidir. Kullanıcı ve tüketici özneler olarak televizyon makinasına ya da günümüzde telefon, tablet ve diğer tüm mobil dijital teknolojiler üzerinden büyük internet makinasına tabii kılınırız. Bu anlamda Lazaratto’nun yukarıda belirttiği gibi öznenin bilinci ve temsilleri sayesinde programlarla, imajlarla ve anlatılarla bir özne olarak özdeşlik kurarız. “Öte yandan, “televizyon izleyicileri” olarak artık ne tüketici veya kullanıcı ne de televizyonu ‘yaptığı’ varsayılan özneler olan ama öte yandan makineyi bu şekilde üretip kullanarak, artık makineyle bağlantısı olmayan içkin tamamlayıcı parçalar haline geldikleri ölçüde “köleleştirilmişizdir.” (Lazaratto, 2016, s.49)

Özne bu evrenden her çıkma girişiminde (aslında Lacancı anlamda dışsal gerçekliğe erişmek isteğinde) büyük kapitalist makinanın üretmiş olduğu makinesel kölelik düzenine yeniden temas eder. Zira makinesel köleliğin çalışma prensibi toplumsal tabii kılmadan farklıdır. Herşeyden önce makinesel kölelik bireyselleşmiş bir özne ve toplumsal tabiiyete ihtiyaç duyar. Bu tabii olma durumu sağlandıktan sonra artık makinesel köleliğin işlemesi için dilbilimsel ya da göstergesel bir öznellik üretimine ihtiyaç kalmaz.

Makinesel kölelikte, “birey artık “bireyselleşmiş özne”, “ekonomik özne” ya da sistemin genellikle inşa ettiği gibi “vatandaş” veya “yurttaş” olarak kurulmaz. Bunun yerine birey artık, “şirket” asamblesi, “finansal sistem” asamblesi, medya asamblesi, refah devleti asamblesi ve onun kolektif kurumlarının (okullar, hastaneler, müzeler, tiyatrolar, televizyon, internet vb.)

içerisindeki bir dişli, bir çark ve tamamlayıcı bir parça olarak düşünülür.” (Lazzarato, 2016, s. 25)

İnsanlar Deleuze ve Guattariye göre (Deleuze & Guattari, 1987, s. 456-457) kendi kendilerine ya da başka şeylerle, örneğin hayvanlarla ya da diğer araçlarla, oluşturmuş oldukları daha yüksek bir birliğin kontrolü ve yönetimi altında oluşturdukları bir makinenin parçaları oldukları için “makinesel kölelik” vardır. Dışarıda bakıldığında insan artık makinenin bir bileşeni değil, bir çalışanı bir kullanıcısı gibi görünür. Makineye maruz kalır ve köleleştirilemez gibi görünür ancak günümüz toplumları açısından değerlendirildiğinde antik çağın özel köleliğinin veya feodal köleliğin aksine, bu kölelik sistemi “genelleştirilmiş kölelik” olarak adlandırılır.

Örneğin televizyon izleyicileri kendilerini “eyleyen özneler” olarak görseler de aslında makinesel köleliğe hizmet eden hizmetçilerdir. Deleuze ve Guattari (Deleuze & Guattari, 1993, s. 90) kendisini anlatım öznesi olarak kabul eden sözce öznesinin aslında televizyon karşısında onu kullandığı ve tükettiği oranda televizyona kul köle olduğu belirtir. Teknik makina bu anlamda iki özne arasında araçtır. Televizyon seyircileri ne tüketim, ne kullanım, ne de onu “yapmaları” gereken özneler olup, feedback veya geriye dönüşlerin «girişlerin» ve «çıkışların» içerideki bileşim parçaları olmalarından dolayı televizyon makinesi için hizmetçiler haline gelirler. Geri dönüşler, makinayı kullanma veya üretme biçimine değil, makinaya aittir. Makinesel hizmetçilikte, kimilerinin insani, kimilerinin mekanik olduğu haber alışverişlerinden ve değişikliklerden başka bir şey yoktur.

Sistem içerisinde insanların (eyleyen öznelerin) büyük kapitalist makinenin kendi devamlılığı için yaratmış olduğu makinesel parçaların işlevselliklerinden çok da farkı yoktur. Özneler “özgür” bir biçimde bir fiili yerine getirdiklerinde aslında büyük bir makinesel kölelik düzenin devamlılığını sağlayan önemli bir makinesel parça olduklarının farkında değildirler. Bu anlamda günümüz toplumları için faillik problemi ile kast edilen sorun tam olarak bu noktaya oturur. Makinesel kölelik içerisinde öznellik (toplumsal tabii kılmanın aksine) temsili olmayan bir şekilde bir işlevsellik üzerine kurulu olarak de-sübjektivite³ vasıtasıyla inşa edilir.

“1920’lerde reklamcılığın yükselişi ve sonrasında televizyonun icadıyla, içinde Google ve Facebook’un parlak başarı elde ettiği daha önceliklere göre çok daha iyi organize edilmiş bir makine geliştirilmiştir. Bu makine, bir pazarlama aygıtı olarak işlev göre muazzam bir veri tabanı ortaya çıkartmıştır. “Boş zamanı”ımızı nasıl geçireceğimizin yanısıra davranışlarımız, harcamalarımız, okuma alışkanlıklarımız, beğendiğimiz filmler, zevklerimiz, kıyafetlerimiz ve beslenme tercihlerimize dair milyonlarca veri toplanır, ayıklanır ve satılır. Bu enformasyon verilerin kesişmesi sayesinde oluşan profillerin üretim-tüketim makinelerinden girdi ve çıktılarının yedek parçalarını oluşturduğu, “bölünebilir”leri dikkate alır. (...) Akışlar, ağlar ve makineler tarafından idare edilen bölünebilirler yönetimi, yalnızca bireylerin temsilleri ve bilinçli davranışları üzerinde değil, arzular inançlar ve özneliğin temsili ikincil gerçekliği üzerinde de etkide bulunur.” (Lazzarato, 2016, s. 38)

Böylelikle insan Lazaratto için (2016, s.39) bir taraftan eyleyen özne gibi görünmekle birlikte diğer taraftan “işletmelerin, iletişimin, refah devletinin ve finansın makinesel aygıtları tarafından köleleştirilir; öte yandan da bize kullanıcı, üretici, tv izleyicisi ve benzeriymişiz

3 Desubjectification kavramı Deleuze ve Guattari’nin öznellik tartışmaları içerisinde önem arz eden bir kavramdır zira büyük kapitalist makine öznelere “sen failsin”, “eyleyen özne sensin” diyerek seslenirken aslında onları makinesel anlamda köleleştirip de-sübjektif bir sürecin içerisinde itmektedir. Bu anlamda faillik (eyleyen olma durumu) paradoksal bir şekilde tersine işlemektedir.

gibi roller ve toplumsal ve üretime yönelik işlevler tahsis eden bir iktidar tabakalaşmasına tabi kılınır.” Birey gündelik yaşamında tek başına düşünemez ve hareket edemez hale gelir zira kapitalist makinenin kurmuş olduğu büyük bir ağ tarafından kuşatılmıştır. Bu makinesel sistem içerisinde öznenin (her ne kadar tüm öznellik üretimleri “özgürlük ve faillik” üzerine kurulu olsa da) tek işlevi makinenin devamlılığını sağlamaktır. Guattari’nin öznelinin bilinçlerinin makinesel asamblaj içerisinde nasıl işlev kazandıklarını tarif etmek için anlattığı araç kullanma örneği dikkate değer bir örnektir.

“Arabayı sürerken özneliği ve arabanın teknolojik mekanizmalarıyla bağlantılı bir kısmi bilinçler çoğulluğu etkinleştiririz. “Bu düğmeye basmalısın bu pedalı ittirmelisin” diyen “bireyleştirilmiş bir özne” yoktur. Eğer biri araba sürmeyi biliyorsa bunun üzerine düşünmeden, düşünümsele bilinci işe katmadan, yaptığı şey üzerine konuşmadan ve onu temsil etmeden hareket eder. Arabanın makinesel asamblajı tarafından yönlendirilir. Davranışlarımız ve öznel parçalarımız (hafıza, dikkat, algılama vb.) “otomatikleştirilmiştir”, tıpkı mekanik (insan-olmayan) parçalar gibi, makinesel, hidrolik, elektronik vb. aygıtlardan oluşan asamblajın bir parçasıdır. Araba sürmek, birbirini takip eden, biri diğerine eklenen, olaylara göre bağlantılı hale gelen ya da bağlantıları kesilen farklı bilinç süreçlerini hareket geçirir. Süriüş esnasında “bazıları ışık seli gibi akan, bazıları da ön plana çıkan birkaç bilinç sisteminin paralel bir biçimde işlev görmesine isim veren” ayakta uyuma durumuna geçer, ‘sahte bir uyku’ dalarız.” (Lazzarato, 2016, s. 94-95)

Gerçekten de araba kullanan öznenin (ki bu kullanım sadece araba özelinde değil fakat hayatımıza temas eden diğer bütün ‘makinelere’ in kullanımı bağlamında ele alınabilir) araba kullanma eylemi içerisinde yaptığı hareketlerde herhangi düşünümselelik yoktur. Kişi “şimdi debriyaja basmalıyım vitesi yükseltmeliyim, ayağımı hafifçe pedala dokunmalıyım ve vitesi elim aracılığıyla yukarı doğru itmeliyim” cümlesinde özetlendiği haliyle bir düşünümsele sürecin içerisinde girmez. Bu eylemleri otomatik (kendiliğinden) bir şekilde yerine getirir. Bu noktadan sonra kişinin yaptığı eylemle, arabanın herhangi bir parçasının yaptığı eylem (örneğin direksiyon mili) arasında bir fark kalmaz. Her iki eylemde araba makinesinin asamblajı içerisinde yönlendirilir. Bu eylem tüm araba süren sürücülerini de içine alarak düşünümsele olduğunda büyük ‘bir araba makinesi asamblajı’ndan söz edilebilir.

Ayrıca Guattari harekete geçirdiğimiz bu makinesel asamblajların sabah uyandıığımız andan itibaren bizi çevrelediğini ve gündelik hayatımızın neredeyse her anına ve mekanına temas ettiğini belirtir;

“Sabahları uyanırım, lambayı açarım ve bir ağı “harekete geçirecek” bir katalizör sağlamış olurum. Sonsuz ağların içinden geçen elektrik akışlarının izi takip edilirse, nükleer santrallere kadar uzanan bir yol görünecektir. Kahvaltımı hazırladığım sırada duruma bağlı olarak ev içi emeği özgürleştiren ya da üretkenliğini artıran makineleri (ocak, buzdolabı, vb.) yarı uyanık bir halde konuşma ve insan sesini etkili bir “makinesel” dönüşüme uğratan radyoyu açarım. Ses dünyasının alışageldik mekansal ve zamansal boyutları askıya alınır. Ses algısının dayandığı duyuşsal ve motor şemalar etkisiz hale getirilir. İnsan sesi, konuşma ve ses yersiz yurtsuzlaşır, çünkü bir bedenle, bir yerle, bir durumla ya da bir alanla olan her türlü ilişkisini yitirir. (...) Dışarı çıkmadan evvel konuşmanın ne zaman ve nerede olacağını öğrenmek için bir telefon konuşması yaparım. Gideceğim yere doğru yola çıkmadan önce, bana emirler veren (şifreni gir, kartını ve paranı al!) ATM’den para çekerim. Eğer hata yaparsam bu makine bana parayı vermeyi reddeder ve kartımı yutar! (...) Eğer işsizlik veya sosyal yardım çeklerimle ilgili bir problemim varsa 1’e 2’ye veya 3’e basmamı söyleyen bir çağrı merkezi ile iletişime geçerim. Aynı şey bir elektrik şirketiyle görüşürken, bir internet sağlayıcısına

kaydolurken, banka hesabımla ilgili bilgi alırken de geçerlidir. Bu ağlarda bir insan bulmak imkansız olduğundan zaman kaybediyor olsam dahi, işleri kendi başıma çözmem gerekir. (...) Süpermarkette, genellikle yarı-zamanlı istihdam edilen bir kasiyerin yapacağı işi bedavaya yaparken, bana zaman kazandıracığı varsayılan otomatik kasa ile cebelleşirim.” (Aktaran Lazzarato, 2016, s. 97-98)

Yaşanan deneyim Guattari için modern kapitalizmin her aygıtı ve kurumunun işleyişinde görülebilir. Çağdaş kapitalizmde özne bu deneyim içerisinde artık sadece bazı hataları düzeltmek ve büyük asamblajın ana akışının bozulmaması için çalışan büyük dışliyi döndürmeye yarayan küçük bir dışli işlevselliğine sahiptir.

Bu işlevsellik içerisinde öznelerin bedenleri, duyguları, arzuları şekillendirilir ve bu “her işçiyi mülk sahibi bir burjuvaya” dönüştürmeye uğraşan bir bilinçdışının oluşturulması ile yapılır. Özel şirketler, tüketim, reklam, sinema gibi bireylerin çok sık tükettiği makinesellikler yoluyla bireylerin sadece davranışlarında değil, birey-öncesi bileşenlerin, algı biçimlerinin, hislerinin, düşünme biçimlerinin yönetimi de yatırım yapmaktadır. Bu anlamda şirketler aslında sadece meta üretmezler aynı zamanda dünyalar, öznellikleri, değerler, yaşam biçimleri üreterek bunları bilinçdışıyla donatırlar. Bu Lazzarato’nun “Borçlandırılmış İnsan İmal Etmek”⁴ olarak adlandırdığı bir borçlu özne inşasıdır. Borç şimdi ile gelecek arasında bir köprü kurar: gelecek üzerinde bir önalım hakkı öngörür. Gelecekteki davranışlarını, ücretlerini ve gelirlerini ipotek altına alır. (Lazzarato, 2015, s. 58)

Bu anlamda kitle iletişim araçları, bilişim, dijital ve robotik teknolojilerin semiyotik üretimleri psikolojik öznellikten ayrı tutulamaz. Toplumsal Makineler (genel bir iş ekipmanı gibi düşünülerek), “teknolojik bilgi ve iletişim makineleri insanın öznelliğinin merkezinde, sadece hafızası ve zekası içinde değil, duyarlılığı, etkileri ve bilinçdışı fantezileri içinde de çalışır.” (Guattari, 1995, s. 4)

Bilinçdışı fanteziler Lazzarato için her şeyden önce görsellikler içerisinde üretilir. Bu anlamda ticari sinema ve kapitalist toplum içerisinde üretilen bütün görsel-işitsel metalar aslında bu makinesel kölelik düzenini yeniden üretir ve özneyi failik probleminin içerisine iter. Örneğin ticari sinema için seyircinin film izleme süreci basit bir seyirlik tüketim eylemidir; izleme sürecinde bir yorumlama, düşünsellik ifa etme ya da kavramsal tartışma gibi şeyler söz konusu değildir. Önemli olan filmin (film olduğunu hissettirmeden) seyircisi ile kendi arasında yapmış olduğu “yapıntı”lık anlaşması bozulmadan ilerlemesidir. Seyirci sinemaya bir film izlemeye geldiğini ve bunun “yapıntı” bir üretim olduğu bilinciyle girer fakat ışıklar kapandığı andan itibaren film ile seyirci arasındaki “yapıntılık” anlaşması işler hale gelir. Bu süreç seyirci sinemadan çıktığında izlediği “şeyin” sanki gerçekten olmuş gibi hissetmesi ve büyük makinenin yeni öznelliklerinin ve semiyotikleştirme süreçlerinin bilinçaltına kazanması ile son bulur.

Nihayetinde insan öznenin sinema filmi ile olan ilişkisi de Guattari’nin yukarıda vermiş olduğu örnekten çok farklı değildir. Birey bankamatik ile yaşadığı (şifre girme, çekeceği miktarı yazma, parayı bekleme, kartı alma vs.) deneyiminde (tıpkı film izleme deneyiminde olduğu

4 “Borç, borçlu öznenin ve onun “ahlak”ının yaratılmasından ayrılması mümkün olmayan ekonomik bir ilişkidir. Borç ekonomisi, klasik anlamıyla emeği “kendini işleme” ile perçinler, öyle ki ekonomi ve “etik” birlikte işlemektedir. Çağdaş “ekonomi” kavramı hem ekonomik üretimi hem de özneliğin üretilmesini kapsar. Köklerini 19. ve 20. Asırlardaki devrimlerden alan klasik kategoriler -iş/emek, toplum ve politika- borç tarafından kat edilmiş ve büyük ölçüde yeniden tanımlanmıştır. (Lazzarato, 2015, s. 11-12)

gibi) herhangi bir zihinselliğe ve düşünümselliğe ihtiyaç duymadan bankamatik ağının (ya da sinema-film ağının) teknik makinesinin devamlılığı için işlev gören bir aygıt/dişli gibidir.

Demolition (2015) Filmi Örneğinde Başkaldırı Öznelliği⁵

Demolition (Yeniden Başla, Jean Marc Vallee, 2015) filmindeki Davis karakteri makale boyunca ele alınmış olan “makinesel köleliğe” karşı bir başkaldırı öznelliğini temsil ettiği için önemlidir. Bir sinema filmi öznellik bağlamında değerlendirildiğinde, incelenebilecek 3 tür özne vardır. Filmsel gerçeklik içerisinde “eyleyen” özne yani karakter, filmi yazan (senarist), çeken (yönetmen), finansmanı sağlayan (bir anlamda üretim biçimine ve içeriğine müdahale eden-yapımcı) yani filmsel gerçekliği üreten özne(ler) ve filmsel gerçekliği alımlayan (seyirci) özne.⁶ Bu anlamda makalenin bu bölümünde filmsel gerçeklik içerisinde eyleyen bir karakter özne olan Davis’in gerçekliğine odaklanarak onun büyük kapitalist makine karşısındaki köleliğe başkaldırısı ele alınacaktır.

Film, eşini bir trafik kazasında kaybeden ve yatırım alanında çalışan Davis Mitchell’in içinde bulunduğu psikolojik duruma odaklanır. Davis eşinin kaybıyla birlikte “kendi” sini ve hayatındaki diğer tüm şeyleri sorgulamaya ve kontrolünü yitirmeye başlar. Bir gün (eşi ameliyattayken) parasını bir oto “makineye” kaptırır ve ücret iadesi alabilmek için makinenin şirketine mektup yazmaya başlar. Yazdığı mektuplar aracılığıyla şirkette müşteri temsilcisi olarak görev yapan Karen ile tanışır ve duygusal bir yakınlaşma içerisine girer. Bu ilişki ve yaşamaya başladığı yeni hayatı, onun yaşama “yeniden başlamasına” neden olur.

İlk bakışta klasik anlatı sinemasına dair kodlarla başlayan film, ilerledikçe yanılısamlar ve karakterin içerisinde bulunduğu durumlar yardımıyla karakteri parçalar ve klasik anlatı filmlerindeki bütünlüklü “özne” /”karakter” olarak karşımıza çıkan baş karakteri boşlukta salınan, ne istediği konusunda emin olamayan birisi olarak inşa eder. Her ne kadar filmde zaman, mekan ve eylem (üç birlik kuralı) tutarlı bir bütünlük sergiliyor gibi gözükse de karakter üzerinden kurulan olay örgüsü ve anlatı yapısı aynı tutarlılıkta devam etmez. Eğer karakter bütünlüklü ve tutarlı bir davranış (eylemin tutarlı olması) sergilemezse “yapıntı anlaşması” bozulmaya başlar çünkü seyircinin perdede izlediği “öznenin” ne istediğini bilen, eylemleri tutarlı olan ve bu eylemlerin sonucuna katlanabilecek olan “bütünlüklü” bir özne olması beklenir. Bakır’ın da belirttiği gibi “eğer burada temsil edilen şeyler belirli bir mantıksallık çerçevesinde verilmez ise, izleyicinin yanılısaması da bozulacaktır. Anlatı sineması temel düzeyde düşünmeye teşvik edici olmadığından dolayı yanılısamanın bozulması izlenen filmin tatsız tuzsuz bir film olmasına yol açar.” (Bakır, 2008, s. 68)

5 Başkaldırı öznelliği kavramının kökenleri makalenin birinci kısmında tartışılan “sanayi devrimi sonrası” toplumlarda bulunabilir. Özneler kitleler halinde kentlere göç etmeye başladıklarında aslında büyük bir makinesel çarkın dişlileri arasına sıkışacaklarının farkında değildiler. Bu anlamda 1900’lerin başında edebiyat (ve daha sonrasında sinemada) üretilmeye başlanan edebiyat eserleri -örneğin distopyalar- (ve bu eserlerin ürettikleri öznellikler) bölünmüş, parçalanmış fakat içinde bulunduğu sisteme karşı başkaldırmaya başlayan öznelliklerdir. Bu özneler yaşadıkları otoriter iktidarlara karşı başkaldırmaya başlar. Aynı sürecin günümüzde de yaşandığı söylenebilir. Konuyla ilgili Türkiye özelinde yapılmış bir çalışma için bkz: (Karakayalı & Yaka, 2016)

6 Makalenin bu kısmı sinemada öznelğin nasıl ve nerede üretildiği tartışmasını yürütmeden sadece çağdaş kapitalist toplumdaki öznellik eleştirisini film üzerinden değerlendirmeye çalışacaktır. Sinemada öznellik üretimi kısıtlılıklar açısından bu makalenin konusunun dışında kalmaktadır ve eğer değerlendirmek gerekirse sinema tarihi ile sinemada öznellik üretimi birbirine koşut bir biçimde ilerler. 1950’lerde inşa olmaya başlayan modernist sinema ile birlikte “anlatı” tartışmaları ekseninde tartışılan öznellik üretimi iki ayrı tartışma eksenine bölünür. Konuyla ilgili ilk tartışmalar Münsterberg’in çalışmalarında incelenebilir. Konuyla ilgili bir makale için bkz: (Moure, 2011)

Anlatı sinemasının kurallarına göre “olay örgüsünü oluşturan olaylar karakterlerin eylemleri sonucu, karakterlerin eylemleri ise amaçları doğrultusunda gelişir. Karakterin hareketlerinin altında yatan neden, onu motive eden güç, güdüleyen şey ‘amaç’tır.” (Oluk, 2008, s. 78) Bu anlamda Davis karakteri klasik anlatı filmlerindeki gibi bir amaca sahip değildir. Genellikle bu filmlerde karakterler “yüce” bir amaca hizmet ederler fakat *Demolition* filminde Davis böyle bir amaca hizmet etmediği gibi günümüz öznelliklerini inşa eden tüm yapılara başkaldırmayı ve film ilerledikçe o yapıları yok etmeyi kendisine amaç edinmeye başlar.

Otomat “makinesinin” firmasına şikayet mektupları yazması Davis’in yeni bir amaç edinmesi anlamında önemlidir çünkü bu mektupları yazarken aslında karakter olarak bir iç hesaplaşmaya girmeye başlar. Öncesinde firmanın parasını aldığını ve ürünü vermediği üzerinden firma eleştirisine odaklanan mektuplar ile Davis, zaman içerisinde firma hatalarından çok kendi hatalarını görmeye ve içsel bir sorgulamaya başlar. Otomat şirketi (ya da onu temsil eden kadın) simgesel olarak Davis için bir psikolog, terapist’in yerini almaya başlar ki bu da onun yeni bir özne olma yolunda attığı adımları destekler.

Film ilk katmanda daha çok bir bireyin hayatında önemli bir olay yaşadıktan sonra yeni bir hayata yelken açması olarak okunabilir ve bu anlamda filmin sonunda karaktere bir “çözüm” önerdiği söylenebilir. Fakat film ikinci katmanda aslında bireyin kendi kimliklerini sorgulaması ve sonrasında yok etmesi üzerine kuruludur. Bunun bir sonucu olarak aslında film, Davis karakterinin iç hesaplaşması yoluyla içinde bulunduğu öznelliğe ve makinesel sisteme karşı çıkması ve yeni bir “başkaldırı öznelliği” inşa etmesi anlamına gelir.

Deleuze ve Guattari’nin bahsettiği anlamda Davis karakteri çağdaş kapitalist toplumun üretmiş olduğu öznellik modelinin prototipidir. Çok iyi bir mesleği vardır, çoğu işçinin hayalini kurduğu şekilde çok büyük bir plazada çalışır, lüks bir arabaya sahiptir, çok parası vardır ve insanların oturmak için hayatı boyunca kredi ödedikleri evlerden çok daha lüks bir evde oturur. Guattari’nin makinesel kölelik örneğine benzer bir şekilde evi dijital teknolojilerle donatılmıştır. O kadar ki evinin pencereleri bile elektronik şekilde açılır-kapanır. Evinde özne olarak gerçekleştirdiği eylem sıklıkla televizyon izlemektir ki film boyunca bu duruma sürekli vurgu yapılır.

Bir olay (Badiou) olur (trafik kazasında eşini kaybeder), zarlar atılır (Nietzsche), bir yağmur damlası sapar (Epikür) ve yıkım başlar! Davis karakterinin bir farkındalığa erişmesini sağlayan şey otomat/makinedir. Makine parayı ödemesine rağmen ona istediği şeyi (minik çikolatalar) vermez. Burada makineyi büyük kapitalist makineye/otomata alegorik olarak okumak gerekirse, Davis için bu makineden alacak bir şey kalmamıştır. Tıpkı almak istediği çikolatanın makinede sıkışması gibi, her şeye sahip olduğunu düşündüğü hayatında sıkışır kalır. David’in içsel yolculuğunun başlaması tam da çikolatanın ve kendisinin “makinesel” sistem karşısında sıkışması anına tekabül eder.

Özne (gerçek bir özne, fail olma anlamında!) olarak yaptığı ilk şey hayatındaki makineleri (karısı trafik kazası geçirmeden önce ona buzdolabının su damlattığı hatırlatır) parçalamak olur. Davis yıkıma öncelikle (Deleuze’ün her sabah uyandıığımızda maruz kaldığımızı belirttiği) buzdolabından başlar. Buzdolabını paramparça eder. Sonrasında bir inşaatta inşaat işçilerine ücretsiz yardım ederek, yıkıma devam eder. Yıkma istenci sonlanmadığı için evine gelen kapuçino makinesi dahil olmak üzere, mutfağı, mermerleri, pencereleri, televizyonu ve “makinesel” olan her şeyi yok eder. Yıkım istenci bir türlü sönmediği için bir kepece kiralayarak oturduğu evi tamamen yıkar! Kaybettiği eşiyse, hayatıyla, içinde oturduğu ev ile, aygıtlarla bir

başka deyişle kendi dışındaki tüm dünya ile bir iç hesaplaşmaya girer zira sahip olduğu her şey bir anda anlamsızlaşır. Bir öznellik bunalımı yaşar ve yeni bir öznelliği inşa edebilmek için her şeyi yıkması gerekmektedir. Bu yıkımı gerçekleştirdikten sonra “gerçek” dünyaya dair bazı şeylerin farkına varmaya başlar. Ağaçları, doğayı, duygularını, hislerini, insanları, müziği ve gerçek anlamda fail olmaya dair ne varsa hepsini hissetmeye başlar.

Arabanın “makinesel asamblajı”, “buzdolanın makinesel asamblajı”, “elektriğin ve dijital dünyanın makinesel asamblajı”, “aygıtların makinesel asamblajı” ve tüm dünyaya ilişkisi çerçevesinde büyük “kapitalist makinesel asamblaj” karakter öznenin (tam da bu yıkım esnasında gerçek bir fail olmaya başlamış ve makinesel kölelikten kurtulmuştur) doğrudan müdahalesi ile yok edilir! Böylelikle Davis aslında bu yıkım (demolition) yoluyla içinde bulunduğu düzene başkaldırır ve yeni bir öznellik inşasına doğru ilk adımı atış olur.

Bu anlamda film her ne kadar bir klasik anlatı filmi gibi doğrudan bir baş karakterin hayatına yani bir özneye odaklanıyor ve onu temsil etmeye çalışıyor gibi gözüke de bu temsiliyet karakterin kimlik ve öznellik krizinden dolayı kesin ve bütünlüklü bir hal alamaz. Anlatı filmlerinin sonu genellikle bir boşluğu, hatayı, olmaması gereken bir şeyi düzeltip olması gerektiği hale dönüştürerek sonlanır fakat *Demolition* filminin sonu açık uçludur. Film bu bağlamda anlatı yapısı ve olay örgüsü açısından klasik anlatı filmlerinden çok modernist anlatı filmlerine benzemektedir. Klasik anlatı filmleri sürekli olarak özdeşlik kurmak üzerine kuruludur fakat filmde Davis karakteri ile özdeşlik kurmak neredeyse imkansızdır. Özdeşlik ilkesi dramatik yapı içerisinde karakterin filmin başından sonuna kadar anlamlı ve tutarlı olacak bazı davranışları (nedensellik ilkesine de ihanet etmeden) sürdürmesi ile çalışır. Filmdeki karakterin davranışlarının hiçbirisi tutarlı değildir. Tutarlı olan tek şeyin yıkma istenci olduğu söylenebilir. Bu anlamda güçlü karakterler üzerinden inşa edilen anlatı filmlerinin aksine *Demolition*, kimlik/içsellik/öznellik sorunu ile mücadele eden bir karaktere odaklanmış modernist bir filmidir. 1960 sonrası Antonioni filmlerinde gördüğümüz modern toplum içerisine “sıkışmış” özne figürü bu filmde “başkaldıran özneye” dönüşmüştür.

Sonuç

Özne ve öznellik kavramlarının kökeni her ne kadar binyıllar öncesine kadar götürülse de modern öznenin inşasının Descartes ve sonrasında gelecek olan Aydınlanma ile gerçekleştiği açıktır. Bir düşünce, fikir, eyleme varlığı olarak özne ve öznellik kavramı için modernliğin eleştirilmeye başlanmasıyla birlikte en temel sorunlardan birisi “agency” yani faillik olmuştur zira eyleyen (ya da eyleme kapasitesine sahip olan) bireyler ve özneler kişilerin “kendileri” gibi görünse de Freud’un da belirttiği gibi arka tarafta bu öznel koşulları ve bilinç durumlarını belirleyen başka faktörlerin olduğu açıktır. Özne artık günümüzde tamlığın simgesi olarak, akıl varlığı olarak, kendi ayakları üzerinde duran bir varlık olarak ele alınmamaktadır. Bu anlamda bireyler failler olarak öznedirler ancak düşünme biçimlerini, hissetme biçimlerini, (hatta sevme, algılama, duyma biçimlerini de içerek şekilde) ve eyleme geçirdikleri faaliyetleri ele aldığımızda, fail olup olmadıkları konusu tartışmaya açıktır zira öznelerin eylemlerini nasıl istedikleri ya da sahip oldukları arzuları üreten bir “makinesel” sistemden söz edilebilir.

Günümüz kapitalizmi açısından öznelliği üretmek, sistem içerisindeki herhangi bir şeyi üretmekten çok daha önemlidir çünkü diğer şeylerin üretim, tüketim ve dolaşımının motoru öznellik üretimidir. Lazzarato’nun Deleuze ve Guattari’den aktararak söylediği haliyle bu üretim toplumsal tabi kılma ve makinesel kölelik aracılığı ile gerçekleşir. Toplumsal tabi kılma modern toplumda insanları birçok kimlik (ve dolayısıyla öznellik) içerisine sokar

ve bunu onların fark etmeyeceği şekilde dil sistemi içerisinde yapar. Zira dil bir temsil ve anlamlar dünyasıdır ve öznelerin bu anlamlar dünyasından kaçma olasılığı yok gibidir. Makinesel kölelikte ise birey şirketlerin, medyaların, okulların ve genel olarak kapitalist kurumların ‘asamblajı’ olarak inşa edilir. Bu düzenleme içerisinde bireyler genel olarak farklı farklı makinelerin (bütünsel olarak baktığımızda ise büyük kapitalist makinenin) yönetimi altında oldukları ve farklı makinesel parçaları oluşturdukları için bir makinesel kölelik içerisine girerler. Bu kölelik düzeni içerisinde öznelerin (her ne kadar eyleyenler olarak temsil edilseler de) kapitalist sistemin devamlılığı için yaratılmış olan diğer makinesel parçaların işlevselliklerinden çok da farkı yoktur.

Lazzarato’nun belirttiği gibi toplumsal makineler sadece hafıza, zekâ gibi kavramlar etrafında değil duyarlılık, etki, bilinçdışı fanteziler üzerinde çalışır ve bu çalışmalar genel olarak görsel-işitsel metalar aracılığı ile üretilir. Bu anlamda klasik anlatı sineması makinesel kölelik düzenini yeniden üretir ve özneyi bir faillik sorunu içinde bırakır. Nihayetinde seyircinin sinema perdesi ile ilişkisi bir bankamatik ya da diğer makinesel sistemlerle ilişkisi bakımından farklı değildir. Seyirciler sinemaya “yapıntı” bir şey izlemeye geldiklerini bilerek gelirler ve izlediklerini yanılmanın hiç bozulmamasını isterler. Bu anlamda klasik anlatı filmlerinde yaratılan özne(karakter)’ler film hikayesi açısından bütünlüklü, amacına uygun hareket eden, arzularının peşinde koşan ve istediği her şeyi başarabilen karakterlerdir. Fakat bu durum seyircinin film, karakterin içinde bulunduğu olaylar üzerinde kendi gerçekliği üzerine düşünmesini perdeler ve seyirciyi edilgen bir hale getirir.

Demolition filmi bu bağlamda makinesel kölelik düzenine karşı çıkar. Davis karakteri, çağdaş kapitalizmin üretmiş olduğu (ve diğer öznelerin de yerinde olmayı istediği) öznelliğin simgesiye, “makinesel” bir sıkışma sonucunda çağdaş kapitalist yaşama muhalif bir şekilde davranmaya başlar. İçinde bulunduğu özne olma halinde sıyrılır ve öznenin dünyasını altüst eder. Bu anlamda *Demolition* (2015) Hollywood sinemasında üretilen ve klasik öznellik biçimlerine itiraz eden, o öznenin yerine doğrudan herhangi bir öznellik ikame etmeden özneyi boşlukta bırakan önemli bir filmidir. Böylelikle film karakter üzerinde yaratmış olduğu radikal başkalaşım ve öznel özgürleşme yoluyla Hollywood içerisinde nadiren de olsa üretilmiş “alternatif öznellik”lerin bir temsili haline gelir.

Deleuze ve Guattariden mülhem (2006, s.121) ifade etmek gerekirse, ticari sinemanın bilinçdışı üzerindeki etkisini göz ardı etmeksizin sinema günümüzde (*Demolition* filminde görüldüğü gibi) çağdaş kapitalizmdeki yeni öznellik olanaklarına ışık tutmalı ve alternatif öznellik biçimlerine odaklanmalıdır. Ticari sinemanın bilinçdışı ve harekete geçirdiği semiyotik mekanizmalar dizisinin karşısında modernist sinemanın yapması gereken, alternatif semiyotik mekanizmalar yaratmak ve “makinesel kölelik” düzenini açığa çıkarmaktır. Zira tüm hayatımızı kaplayan bu semiyotik mekanizmalar dizisi “seyircilerin semiyotikleştirme süreçlerinden” bağımsız düşünülemez.

Kaynakça

- Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Buhr, M., Schroder, W., & Barck, K. (2006). *Aydınlanma Felsefesi* (çev. Veysel Atayman). İstanbul (2. Baskı): Yeni Hayat Kütüphanesi.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1993). *Kapitalizm ve Şizofreni 2: Kapma Aygıtı* (çev. Ali Akay). İstanbul : Bağlam Yayınları.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar* (çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (4. Basım).
- Guattari, F. (1995). *Chaosmosis - An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Hall, D. E. (2004). *Subjectivity*. New York: Routledge Taylor & Francis.
- Horkheimer, M. (2018). *Akıl tutulması* (çev. Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.
- Karakayali, S., & Yaka, Ö. (2016). Humor, Revolt, and Subjectivity. A. (Ed) Oberprantacher, & A. Siclodi içinde, *Subjectivation in Political Theory and Contemporary Practices* (s. 203-218). Palgrave Macmillan UK.
- Lazzarato, M. (2015). *Borçla Yönetmek* (çev. Şule Çiltaş). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Lazzarato, M. (2015). *Borçlandırılmış İnsanın İmali* (çev. Murat Erşen). İstanbul: Açılım Kitap.
- Lazzarato, M. (2016). *Göstergeler ve Makineler - Kapitalizm ve Öznellik Üretimi* (çev. Ferda Nur Demirci). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Mansfield, N. (2006). *Öznellik - Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları*. İzmir: Ara-lık Yayınları.
- Moure, J. (2011). The Cinema as Art of the Mind: Hugo Münsterberg, First Theorist of Subjectivity in Film. D. Chateau içinde, *Subjectivity: Filmic Representation and the Spectator's Experience* (s. 23-41). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Oluk, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Ricoeur, P. (2010). *Başkası Olarak Kendisi* (çev. Hakkı Hünler). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Rossi, A. (2018). Neoliberal Ruhlar (çev. Kürşad Kızıltuğ). *Cogito - Neoliberalizmde Öznellik* (Sayı: 91), 121-153.
- West, D. (1998). *Kısa Avrupası Felsefesine Giriş* (çev. Ahmet Cevizci). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Wikipedia. (2018, 10 27). *Subjectivity*. Wikipedia: <https://en.wikipedia.org/wiki/Subjectivity> adresinden alındı

Üçüncü Sinema Hareketi'nde Öznellik Üretimi

Faik Onur Acar*

Özet

Üçüncü Sinema Hareketi, tüm Avrupa'da ve Latin Amerika'da sosyalist hareketler güç kazandığı 1960'ların sonunda ortaya çıktı. Muhalefet güçleri kapitalizme karşı mümkün olan her alanda mücadele ediyordu, sinema da bu alanlardan biriydi. Aktivistler, bu mücadelenin bir parçası olarak sinemada insanları etkileyecek, onları kapitalizme karşı mücadeleye çağıran yeni biçim arayışları içerisindeydiler. Üçüncü Sinema Hareketi'ni ortaya çıkaranlar (Fernando Ezequiel Solanas and Octavio Gettino) sinemayı ideolojik zeminde işlev gösterecek bir araç haline getirmeye çalışıyorlardı.

Bu makalede, Üçüncü Sinema Hareketi'nin potansiyellerini onu yorumlayarak ortaya çıkarmayı hedefliyorum. İçerisinde yaşadığımız dönemde yani Post-Fordizm döneminde, Üçüncü Sinema Hareketi'nden sinema aracılığıyla yeni öznellik üretimlerine dair öğrenilecek çok şey olduğunu göstermeyi amaçlıyorum. Bu bağlamda; makalede öncelikle, Post-Fordizm döneminin tasvir edilmesi ve kapitalizmin bu dönemde öznellik üretiminin ne kadar önemli bir yer kapladığının gösterilmesi hedefleniyor. Makalede, ikinci olarak, Maurizio Lazzarato ve Gilles Deleuze'nin çalışmaları temelinde sinemanın, filmlerdeki "duygulanımlar" aracılığıyla nasıl öznellik üretimi gerçekleştirdiğinin irdelenmesi hedefleniyor. Son olarak, makalede, Üçüncü Sinema Hareketi'ne dahil olan filmlerden bazı sahneler ve hareketin manifestosu analiz edilerek Üçüncü Sinema Hareketi ile yeni öznellik üretimleri arasındaki ilişki gösterilecektir.

Anahtar Kelimeler: Hareket-İmge, Zaman-İmge, Üçüncü Sinema Hareketi, Öznellik, Post-Fordizm Dönemi

ORCID ID : 0000-0002-7002-4636
E-mail : onurfaikacar@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515290

Geliş Tarihi - *Recieved*: 20.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 25.04.2019

Production of Subjectivities in Third Cinema Movement

Faik Onur Acar*

Abstract

The Third Cinema Movement came to light in the late 1960s. In this period, socialist movements all around Europe and Latin America were gaining power. The oppositional forces were struggling against capitalism in every field possible and cinema was among these fields. As a part of the struggle, the activists were trying to find new forms in cinema to affect people and to make them act against capitalism. In this context, the Third Cinema Movement presents itself as a part of this struggle. The initiators of this movement (Fernando Ezequiel Solanas and Octavio Gettino) tried to posit cinema as a tool that would function in the ideological field.

In this paper, I would like to point out the potentiality of the Third Cinema Movement by interpreting it. I would like to demonstrate that there is still a lot to learn from this movement about producing new subjectivities with cinema, in our current situation which is the Post-Fordist era. In this context this paper firstly aims to define the Post-Fordist era and demonstrate how production of subjectivities consist a crucial part of this period of capitalism. Secondly, on the basis of the studies of Maurizio Lazzarato and Gilles Deleuze this article aims to examine the how cinema can produce new subjectivities with the "affects" of the movies. Finally, in this paper, by analyzing some sequences of Third Cinema movies and the manifest of the movement, the relation between the Third Cinema Movement and the production of new subjectivities would be revealed.

Keywords: *Movement-Image, Time-Image, Third Cinema Movement, Subjectivity, Post-Fordist Era*

ORCID ID : 0000-0002-7002-4636
E-mail : onurfaikacar@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515290

Recieved - *Geliş Tarihi*: 20.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi*: 25.04.2019

Giriş

1960'ların sonlarında Arjantin'de ortaya çıkan Üçüncü Sinema Hareketi, dünya sinema tarihinde görülen devrimci sinema arayışlarının en başarılılarından biridir. Temel metni 1968 yılında yayımlanan Üçüncü Bir Sinema'ya Doğru (Solanas ve Gettino, 1997: 33-58) adlı manifesto olan hareketin en temel argümanı, sinemanın üç temel kategori altında incelenebileceğidir; Birinci Sinema (Ticari Sinema), İkinci Sinema (Sanat Sineması) ve Üçüncü Sinema (Devrimci Sinema). Manifestonun yazarları Fernando Solanas ve Octavio Gettino'ya göre bu üç kategoriden ilki (Ticari Sinema) altında yer alan filmler, egemen ideolojinin sözcülüğünü yaparken ikinci kategoridekiler (Sanat Sineması) egemen ideolojiye bireysel, sistem içi bir karşı çıkışı temsil eder. Son olarak Üçüncü Sinema (Devrim Sineması) altında yer alan filmler ise sinemadaki devrimin gerçek hayattaki devrimle bağımlı sürekli akılda tutan, izleyicileri izleyici olmaktan çıkartmaya ve devrimci öznellikler üretmeye çalışan filmlerdir.

Bu makalede öncelikle bahsi geçen manifestodaki bu iddiaların günümüzdeki geçerlilik koşulları irdelenecektir. Bu bağlamda ilk olarak kapitalizmin günümüzdeki koşulları yani Post-Fordizm döneminin bir tasviri yapılacak ve bu dönemde üretimin, öncelikle öznellik üretimi çerçevesinde gerçekleştiği gösterilecektir.

Post-Fordizm döneminde üretimin gerçekleştiği esnek koşullar, kimliklerin üretiminde de akışkanlık olarak hayat bulmaktadır. Bu durumda, Post-Fordizm döneminde devrimci bir anlayışın ancak yeni öznellik üretimleri gerçekleştirilerek mümkün kılınabileceği söylenebilir. Sinemanın Deleuzecü yorumu ise sinema ile öznellik üretimleri arasındaki ilişkinin tesis edilmesinde fazlasıyla verimli bir kaynaktır. Sinemanın kendisi bu anlayış içerisinde yeni bir öznellik biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Sinemanın "olay"la kurduğu bağ ona vitruelliğin (güçüllüğün) dolayısıyla yeni öznelliklerin kapısını aralamaktadır. Virtüellik (güçüllük) ile kurulan bu ilişki ise hiç kuşkusuz fiili dünyada da değişimlere yol açmanın önemli bir aşamasıdır.

Makalede, Üçüncü Sinema Hareketi'nin sinemanın bu tarz Deleuzecü bir yorumu ile uyumlu bir hareket olduğu da gösterilmeye çalışılacaktır. Bu yorum çerçevesinde hem Üçüncü Sinema Hareketi'nin temel metni olan Üçüncü Bir Sinema'ya Doğru adlı manifesto hem de bu harekete dahil edilen iki yapımdan yani Patricio Guzman'ın *La batalla de Chile* adlı üçlemesinden (*La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas - Primera parte: La insurrección de la burguesía*, Patricio Guzman, 1975, *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas - Segunda parte: El golpe de estado*, Patricio Guzman, 1976 ve *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas - Tercera parte: El poder popular*, Patricio Guzman, 1979) ve Solanas ve Gettino'nun *La Hora De Los Hornos* (*Kızgın Fırınlar Saati*, Octavio Gettino ve Fernando E. Solanas 1968) adlı filminden birkaç sahne incelenecektir. Bu incelemeler aracılığıyla Üçüncü Sinema Hareketi'nin ve onun dile getirdiği tezlerin, günümüz koşullarında, tam da öznellik üretimleri ile kurduğu bağ nedeniyle hala daha geçerliliğini koruduğunun gösterilmesi hedeflenmektedir.

Post-Fordizm Dönemi ve Öznellik Üretimi

İçerisinde yaşadığımız Post-Fordizm döneminde temel politika ekonomik akışları hem toplumsal hem de bireysel öznellik üretimleriyle eklemlenme üzerinden ilerler. Lazzarato'nun da belirttiği gibi artık "ekonomik, politik ve toplumsal süreçleri, onlarla beraber ortaya çıkan özneleşme süreçlerinden ayırmak mümkün değildir." (Lazzarato, 2016: 9) Üretilen öznellikler ise kapitalizmin kendisini yeniden üretmesinin hem bir şartı hem de bir biçimi haline

gelmiştir. Bu bağlamda kapitalizmin işleyişindeki krizlerin öznellik üretimindeki krizlerde yankılandığını söylemek mümkündür.

Post-Fordizm öncelikle tarihten miras aldığı öznellik biçimlerini, toplumsal yapıları ortadan kaldıran, Marx'ın ünlü ifadesi ile "katı olan her şeyin buharlaştığı" bir sürecin hız kazandığı dönemdi. Kapitalizmin bir sistem olarak yerleşmeye başlamasından itibaren hız kesmeden ve durmadan ilerleyen bu süreç, yani her türlü toplumsal örgütlenme biçimlerini dağıtma, yenileme, toplumsal geleneklerin taşıyıcısı olan tarihleri yeniden değerlendirme ve yazma, Deleuzecü bir ifade ile yersizyurtsuzlaştırma hareketi, bir başka yerliyurtlulaştırma hareketine kapı araladı.¹ Toplumsal değişimin yönü de "toplumsal olan"ın bu iki hali, yani yerliyurtlulaşma ve yersizyurtsuzlaşma arasındaki salınımında belirlendi. (Albertsen ve Diken, 2014: 156) Bu iki hali Deleuze'ün felsefesi içerisinde daha net açık ifade etmek gerekirse; kimliklerin özdeşlikler halinde disiplin altına alınması ile ortaya çıkan ve bu bağlamda her türden özdeşliğin kaynağı olarak kurulan aşkınlığın işlev gösterdiği molar kesitle (yerliyurtlulaşma) onun farkı diyebileceğimiz gücün bir formu olan şeylerin (molar anlamda özne ya da nesne olması önemli değildir) birbirleriyle bağlantı kurup yeni mekanizmalar ürettikleri ve bu şekilde diğer bağlantıları kestikleri moleküler kesit yani içkinlik düzlemi. (Albertsen ve Diken, 2014: 156) Bu iki kesit arasındaki ilişki içerisinde gelişen ve belirli bir form kazanan kapitalizm, yaşadığımız dönemde "artık insanları belirli özne konumlarını sahiplenmeye zorlayan panoptik, yer ile ilişkili disiplinle değil, öznenin her an oluş halinde olduğu sürekli hareketle karakterize edilebilir" (Albertsen ve Diken, 2014: 173) hale geldi.

Kapitalizmin bu evresinde, oluş halinde olan özne durmaksızın yeni kimlikler kazandı; tek bir kimlikle değil eş zamanlı olarak birçok kimlikle birlikte tanınır oldu. Bu bağlamda özne olarak insanın tanınması da birçok evreye ayrılmış bitmek tükenmek bilmeyen bir süreç haline geldi. Kimlikler çokluğu tek bir tanımlayıcı yekpare kimlikten bahsetmeyi olanaksızlaştırdığı gibi farklı kimliklerin farklı mekanlarda işlev göstermesi nedeniyle tek bir toplumsal alan anlayışını da geçersiz kıldı. Örneğin, tek bir birey, evdeyken anne, fabrikada işçi, sokakta kadın oldu ve muhtemel kimlikleri de girdiği her yeni kamusal alanda artarak devam etti. Bu zeminde toplumsal alanın kendisi de öznellik üretiminin bir parçası olarak devingen bir yapı kazandı; daha doğru bir ifade ile toplumsal alanı belirleyen bölümler arasındaki ilişki temelinde öznellik üretimi sürekli olarak yeniden meydana geldi. Diğer yandan farklı toplumsal alanlar ve kimlikler arasındaki sürekli etkileşim ise kapitalist üretimde gerçekleşen post-endüstriyel dönüşümün bir ifadesiydi.

Yirminci yüzyılın sonunda dijital teknolojilerin gelişmesi ve bunların enformasyon teknikleriyle birleşmesi sayesinde Fordizmdeki aylık ve hatta yıllık planlama yerini piyasa tepkisinin an be an ölçülmesi ve değerlendirilmesine bıraktı. Üretim de bu ölçümler temelinde anında üretim olarak yeniden tasarlandı. Tüketicileri değil kimlikler çokluğunu gerektiren bu üretim biçiminde, esneklik temel motif haline geldi. Bu bağlamda panoptik bir disiplinde oluşturulan sabit öznellik üretimi gereksizleşti. Çünkü artık "müşterilerden gelen veri akışlarının kontrolünü elinde tutan perakende mağazalar ... üretilecek ürünün üretim zamanını ve miktarını belirleyecek durumdadır." (Marazzi, 2014: 22) "Fordizmde iletişim, üretimi, istikrarı bozan, kesintilere yol açıp üretimin durmasına neden olabilecek bir unsur olarak görünüyordu." (Marazzi, 2014: 23) Üreten ve üretilen öznelliklerin sürekliliği ve sabitliği birbirini gerektiriyordu. Oysa şimdi Post-Fordizmde, "konuşan", iletişim kuran

1 Kontrol toplumu-disiplin toplumu arasındaki ayırım ve ilişki bu yazıda ele alınmayacaktır.

bir üretim sürecimiz var.” (Marazzi, 2014: 23) Bu noktada iletişim yeni sistemin gerektirdiği farklı öznellik üretimlerinin yolunu açan temel bileşen konumuna yükseldi. İletişim, artık tüketicilerden gelecek geri dönüşlerle belirlenen üretim kadar, üretimin yol göstericiliğinde belirlenecek öznellik üretimi için de elzem bir konumdadır. Bu bağlamda Post-Fordist sistemde üretime dahil edilen iletişim süreci “doğrudan üretken bir değer taşır.” (Marazzi, 2014: 22) Esnekleşen çalışma süreci ve gevşeyen üretim yapısı, üretilen kimliklerin devingenliğinde ve sayısında yankılanır. Emek gücü bir işten diğerine, bir makineden diğerine tereddütsüzce geçiş yapabilmeli, diğer yandan bireyin bir kimlikten bir diğerine geçişi hızlanmalıdır. Bu bağlamda bireyler de kendilerini olası değişimlere hazırlamalı, güncel bir ifadeyle bir şirket gibi ‘kendisine yatırım yapmaya hazır olmalıdır. Şirket ve bireyler arasındaki anlayış farkı bu şekilde belirsizleşir; ikisi de farklı tarzlarda da olsa öznellik üretimi kategorisi içerisinde yer alır.

Öznellik üretimi içerisinde geleneksel genel emek ve entelektüel emek arasındaki ayrımın da ortadan kalkma eğiliminde olduğu söylenebilir. Öznellik üretimi bu ayrımı boydan boya keser; üretici güçlerin genel üretimi altında “toplumsal iletişimin akıcılığını mümkün kılan teknik-dilsel arayüzlerin yaratımına dönüşmüş durumdadır.” (Berardi, 2012: 29) Toplumsal iletişim ise genel bağlamda “genel zeka” olarak yeniden biçimlenmektedir. (Berardi, 2012: 29) Marx, Grundrisse’de “genel zeka”ya dair şunları söyler;

Doğa, makineler, lokomotifler, demiryolları, elektrikli tramvaylar, kendi kendine hareket eden yük katarları vs. inşa etmez. Bunlar insan sanayiinin ürünleridirler; insanın doğa üzerindeki istencinin, doğaya katılımının organlarına dönüşmüş doğal materyellerdir... İnsan beyninin insan eli tarafından yaratılmış organlarıdır; bilginin nesneleşmiş gücüdürler. Sabit sermayenin gelişimi, genel toplumsal bilginin, knowledge’in, ne dereceye kadar doğrudan üretici güç haline geldiğini, dolayısıyla toplumsal yaşam sürecinin koşullarının ne dereceye kadar genel zekanın (general intellect) denetimine girdiğini ve onunla uyum içinde dönüştüğünü gösterir. Toplumun üretici güçlerinin, ne dereceye kadar, yalnızca bilgi biçiminde değil, toplumsal pratiğin, gerçek yaşam sürecinin vasıfsız organları olarak da üretilmiş olduklarını ortaya koyar. (Aktaran: Berardi, 2012: 26)

Açık bir ifade ile bu koşullar altında üretim araçları makinelere indirgenemez bir hal alır. (Virno, 2013: 68) Üretim araçları artık iletişimden ve canlı emekten ayrılamaz bir durumdadır. Her ne kadar alıntılıdığımız satırlarda Marx’ın kendisi “genel zeka”yı “nesneleşmiş bir bilimsel kapasite” (Virno, 2013: 73) olarak tarif etmiş olsa da Paolo Virno’nun da belirttiği gibi “genel zeka”nın canlı emeğin bir özneliği olarak var olduğu boyutu da göz önüne almamız gerekir. Bugün “genel zeka” kendisini her şeyden önce canlı öznelerin iletişimi, soyutlaması ve öz-düşünümü olarak göstermektedir.” (Virno, 2013: 73) Başka bir ifade ile özneliğin üretimi de üretim araçlarının birer parçasıdır. Bu bağlamda Deleuze’ün ifadesiyle yalnızca üretimden bahsedebiliriz; tüketimin üretiminden, molar zeminde yeniden kodlanan üretimin üretiminden ve moleküler zeminde birey-öncesi duygulanımların üretiminden. “Her şey üretimdir: üretimlerin üretimleri, eylemlerin ve tutkuların; kaydetmelerin üretimleri, dağıtımların ve gönderim noktalarının; tüketimlerin üretimleri, bedensel hazların, kaygıların ve acıların.” (Deleuze ve Guattari, 2014: 17)

Genel olarak Post-Fordizm aşamasında kapitalist üretimin yapısında gerçekleşen bu değişimin, öznellik üretimi üzerinde kalıcı bir etki gösterdiği açıktır. Öznellik üretimi artık sistemin gerekli bir parçasından ziyade somutluğu haline gelmiştir. Özneliğin, üretim

temelinde anlaşılması yolundaki en büyük katkılardan birini ise hiç kuşkusuz Deleuze ve Guattari yapmıştır.

Deleuze ve Guattari'ye göre kapitalist sistemde öznellik üretimi iki şekilde, "toplumsal tabi kılma" ve "makinesel kölelik" aygıtları (dispozitifler) dedikleri şekilde işler." (Lazzarato, 2016: 12) Şimdi bu iki ayrı ancak bağlantılı aygıtı sırasıyla inceleyelim.

Toplumsal Tabi Kılma

Toplumsal tabi kılma bizi toplum içerisindeki sabit rollere, kimliklere hapseder. Bu kimlikler zaman içerisinde değişse ve birbirleri üzerine eklense de (öğrenci ve ardından işçi, yönetici ve baba ya da anne vb.) kimliklerin kendi içerisinde taşıdıkları temel motif baki kalır. Her bir kimlik kendi özdeşliğini kendi varlığını kurmaya, korumaya ve hatta aşkın bir zeminde temellendirmeye çalışır. Deleuzce bir ifade ile molar zeminde yer alan bu kimlikler, kendi sabitliklerinde sürekli değişen ve kendi özdeşlikleri temelinde yeniden ve yeniden tanımlanan bir dışarısına karşı konumlanırlar. (Deleuze ve Guattari, 2005: 208-9) Kimliklerin kendilerini temellendirdikleri aşkınlık zemininin tamamlayıcısı tam da bu dışsallıktır. Bu bağlamda dışarısını hem diğer kimlikler yani özdeşlikler hem de bir anlamda kimliklerin de üzerinde yükseldiğini söyleyebileceğimiz moleküler zemin oluşturur.

Bu aşamada birey "eylemin ve kullanımın aracı ve aracısı olarak işlev gören bir nesne-makine sayesinde bireyselleştirilmiş başka bir özneye çalışır veya iletişim kurar." (Lazzarato, 2016: 26) Her bir bütünlüklü, kendisi ile özdeş birey, bir diğeriyle iletişimde ona dışsaldır. Diğer yandan, bu dışsallık içerisinde yalnızca diğer özneler değil diğer nesnelere de mevcuttur. Bu bağlamda Descartesçi bir evrende olduğumuz söylenebilir. Deleuzecü bir ifade ile molar zeminde işlev gösteren bu özne-nesne ikililiği içerisindeki öznellikler, kendilerini Marx'ın ifadesi ile "genel zeka"nın bir bileşeni olarak görmez aksine nesnelere hakim olan öznelerden biri olarak görür.

Sermaye ilişkilerinin kişiselleştiği bu süreçte kişiler kendilerini yeni öznellikler üretme kapasiteleri olarak ele alırlar. Bu bağlamda örneğin "fabrika işçisi de kişiselleşmiş emektir, değişen sermaye akışlarından türeyen bir işlevdir ve bireysel kişiler, soyut niceliklerden türeyen toplumsal kişilerdir." (Lazzarato, 2016: 25) Sermaye ile özneler arasındaki farkın silikleştiği bu süreçte özneler tahakküm, yalnızca dışarıdan, diğer kimliklerden ya da iktidardan değil öznenin kendi içerisinde de gelir. Toplumsal iş bölümü içerisinde belirli bir alan kazanan birey, farklı kimlikler içerisindeki bölünmüşlüğü farklı mekanlarda yeniden kurar. (Aynı kişi fabrikada işçi, evde ise ya anne ya da babadır örneğin.) Kimlikler arasındaki sınırlar bu şekilde esnekleşir ve öznellik üretiminde hareketlilik temel bir motif haline alır. (Deleuze ve Guattari, 2005: 209) Öznelliğin kurulumunda kimliklerin özerkliğinde işlev gösteren toplumsal tabi kılmayı daha iyi tanımlayabilmek için Lazzaratto'nun verdiği örnekte yani televizyon üzerinden ilerlemekte fayda var.

Lazarotto'ya göre televizyon "hem bireylerin sözlerini ve sözcelerini yorumlayan bir makine inşa ederek onların sözcelerini sanki kapitalizmin hâkim gerçekliği ile uyumluymuş gibi göstermeyi başarır, hem de öznenin dublörünü yaratarak işleyen bir özneleştirme-makinesini devreye sokar. Televizyon bizi, sözcelerin nedeni ve kaynağı bizmişiz gibi, sözcenin öznesi olarak konuşmaya teşvik eder." (Lazzarato, 2013: 102) Bu süreç, televizyonda konuşan hakkında da yine televizyonda (bir özne olarak) konuşulmasıyla beslenir. Söylem veren olduğu kadar hakkında konuşulan da ister bir uzman isterse sıradan bir vatandaş olsun

özerk bir bireydir. Bireyin söylemi, sunulurken bu şekilde yeniden yorumlanır yani tabi kılınır. Bu bağlamda, kapitalist anlayışla şu ya da bu şekilde uyumlu, kapitalizmin içerisinde faaliyet gösteren bir özne üretilmiş olur. Bağımsız görünen bir kimlik sahibi olmanın bedeli ya sistem içerisinde söylem vermektir ya da söyleminin sistemin içerisinde yeniden yorumlanmasıdır. Ancak televizyonun işlevi bununla sınırlı değildir. O bir de makinesel kölelik aygıtı olarak da işlev gösterir.

Makinesel Kölelik

Makinesel köleliği en geniş şekilde tanımlamak gerekirse onun özneliğin birey öncesi bileşenleri üzerinde faaliyet gösteren bir duygulanım akışı olduğu söylenebilir. Bu aşamada işlev gösteren duygulanımlar hem dil-öncesi hem de biliş-öncesi evrededir. Bu duygulanımlar henüz herhangi bir özneye atfedilemez yalnızca moleküler zeminde faaliyet gösterirler. Post-Fordizm dönemindeki öznellik üretimi irdelememize, televizyon örneği üzerinden devam edersek, makinesel kölelikte artık televizyonun bir kullanıcılarından bahsetmemiz mümkün değildir. (Lazzarato, 2013: 105) Bu evrede, söylem veren ya da söylemi yorumlanan, kimliğe sahip bir öznenen bahsedilemez; özne (ister izleyici isterse yorumlayıcı olsun) ve nesne (televizyon ya da yayın) ayrımı ortadan kalkmış daha doğru bir ifade ile henüz oluşmamıştır; televizyonla birlikte oluşturulmuş tek bir makinedir söz konusu olan. Birey ve makine aynı düzlemde yer alırlar ve bu düzlemde, her ikisinin de ancak kurdukları bağlantıda var oldukları söylenebilir. Bu bağlamda, akışkanlık başattır; akışkanlık tüm diğer bağlantılara açık olan bu zeminin yani moleküler kesitin temel karakteristiğini oluşturur.

Toplumsal tabi kılmanın aksine bu evrede korunması gereken bir kimlik ya da kimliğin karşısında yer alan bir nesne söz konusu değildir. Aşılmaz sınırlar değil sürekli akışlardan ve organlardan oluşan bir toplamdır, makinededir söz konusu edilecek yegâne oluş. Birey de ancak makinenin parçası olan, bir makine olarak var olur. Daha doğru bir ifade ile molar zeminde bir bireyin ortaya çıkması akışkanlığın bu zemindeki sürekliliğine bağlıdır.

Ancak makine bu parçaların (örneğin televizyonun ve bir bireyin) toplamından ibaret değildir; onun bir gücü vardır. Bireyin parçaları ile (örneğin gözü) televizyon arasında kurulan bağlantıda yeni bir akışkanlık, yeni bir güç ortaya çıktığından, bir toplamdan ziyade bir çarpma işlemi ile karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Güç, edimsel olandan yani molar zeminde faaliyet gösteren kimliklerden farklı olarak virtüel (gücül) olanla, moleküler kesitle etkileşime olanak sağlar; o "yaratıcı süreçleri açma kudretidir." (Lazzarato, 2013: 105)

Bu aşamada önemli bir sonuçla karşı karşıya kalırız. Öznellik üretiminin özne kadar nesneden daha doğru bir ifade ile özne-nesne arasındaki ayrımın kaybolduğu makinesel bir kesitten de beslendiği görülmelidir. Nitekim bu durum yukarıda bahsettiğimiz şekliyle üretim araçlarının tanımının özneyi de içerisine alacak şekilde genişlemesiyle de uyumludur.

Öznellik üretimine makinesel köleliği de dahil eden bu tarz bir anlayış, üretim araçlarının Post-Fordizm dönemindeki genişleyen tanımını farklı bir yoldan teyit etme olanağı sağlar. Deleuze ve Guattari tam da bu bağlamda makinesel bir artı değer, makinesel bir üretimin varlığından bahsederler. Ancak bu artı değer, Marksist literatürde aşına olduğumuz artı değerden oldukça farklıdır. Marksist literatürde artı değer emek veren öznenin harcadığı zaman ile niceleştirilir. Artı değer hesaplanmasında nihai ürünün form kazanma sürecinde harcanan zaman temel alınır. Ürünün (nesne) ve öznenin (işçi) ayrı ayrı tarif edilmesinden de anlaşılabilirliği gibi bu hesaplama yöntemi, yalnızca, Deleuzecü anlamda molar zeminde

geçerlidir. Eşitliğin kurulması için gerekli olan özdeşlikler yalnızca bu kesitte geçerlidir. Molar zeminden farklı olarak makinesel artı değerın söz konusu olduğu moleküler zeminde ise benzer bir niceleştirmeden bahsetmemiz mümkün değildir. Tam da bu bağlamda, Lazarotto Marx'ın paradoksuna dikkat çeker. Lazzarotto'ya göre Marx, makinesel üretimi tarif ediyor olmasına karşın "bu üretimi ... insani zamansallıklar yoluyla ölçmeye" (Lazzarato, 2013: 107) çalışmıştır. Ancak makinesel artı değerın molar zeminde ölçülemez olması makinesel köleliğin kapitalizmin işleyişindeki baskın rolünü göz ardı etmemize neden olmamalıdır; zira o, "bireylerin kendilerinin farkına vararak kendilerini tanıdıkları ve yabancılaştıkları rollere, işlevlere ve anlamlandırmalara nüfuz eder." (Lazzarato, 2013: 106) Tam da bu nedenle kapitalizme karşı mücadelede makinesel köleliği de görünür hale getirmek oldukça önemli bir yer tutar.

Olay ve Bağlanma

Üçüncü Sinema Hareketi, tam da makinesel köleliği görünür hale getirerek izleyicileri ile birlikte yeni bir öznellik üretimi gerçekleştirme çabasının bir sonucudur. Daha doğru bir ifade ile Üçüncü Sinema Hareketi, izleyicileri izleyici olmaktan çıkarma, Nietzscheci bir ifade ile tepkisel güçlerin yani köle perspektifinin ürünü olan öznelliklerinden çıkarma ve kendi virtüel (güçl) güçleri ile ilişkisi içerisinde yeni bir öznellik üretimine kapı aralama etkinliğinin sinemada gerçekleşen bir uzantısıdır.

Üçüncü Sinema Hareketi, Latin Amerika'da, sosyalist ve anti-sömürgeci hareketlerin güçlendiği 1960'lı yılların sonlarında, bu hareketlerle bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Meksika'da, Uruguay'da, Brezilya'da ve hatta hemen hemen Latin Amerika'nın tamamında muhalefet hemen her alanda emperyalist sisteme karşı mücadele yürütmekteydi.² Sinema da hiç kuşkusuz bu mücadele alanlardan biriydi. Ancak bu dönemde, Latin Amerika ülkeleri arasında Meksika ve Arjantin'de olanlar hariç bir sinema endüstrisinin varlığından bahsetmek mümkün değildir; ülkeler kendi üretimlerini gerçekleştiriyor, salonları neredeyse tamamen Amerika Birleşik Devletler'inden gelen Hollywood ürünleri ile doluyordu. Muhalefetin ürettiği sinema ürünleri ise bu duruma karşıt olarak ulusal bir sinemanın kurulumuna yönelik çalışmaların parçasını oluşturuyordu. Bu amaç; bu dönemde, Arjantin haricindeki Latin Amerika Ülkeleri'nde, muhalefetin sinema üretimine kaynak oluşturdu. Birkaç örnek vermek gerekirse; Brezilya'da ortaya çıkan Cinema Novo (Yeni Sinema) hareketi doğrudan hakiki bir ulusal sinemanın yaratımı yönünde bir hamleydi. Bu gruba dahil olan sinemacılar, ülkelerinin görünmeyen yüzünü, açlığını, şiddetini göstermeyi amaçladıkları kadar kendi kendini olmalı ulusal çapta finanse edebilecek bir endüstrinin kuruluşunu da amaçlıyorlardı. Kısacası, Brezilyalıların ürettikleri ve Brezilyalıları anlatan bir sinemanın peşindelerdi. Kolombiya'dan Jorge Silva ve Marta Rodriges'in oluşturduğu Yeni Belgesel Okulu'nun ve Bolivya'dan Jorge Sanjines'in önderliğinde kurulan Ukamau Grubu'nun da benzer bir çizgide faaliyet gösterdiği söylenebilir. (Burton, 1991: x-xii) Ancak aynı yıllarda ortaya çıkan Üçüncü Sinema Hareketi, ulusal bir sinemanın oluşturulması ile kendi arasına bir mesafe koyarak bu hareketlerden ayrılıyordu. Onlar önceliği uluslararası bir gerilla filmleri örgütlenmesine veriyor ve doğrudan devrimci bir sinemanın peşinde olduklarını vurguluyorlardı. (Solanas ve Gettino, 1997: 53) Üçüncü Sinema Hareketi'nin dile getirdiği bu iddianın günümüzde de bir anlamı olduğunu gösterebilmek için içerisinde yaşadığımız Post-

² Örneğin, Şili'de 1970 yılında iktidara gelen Allende Hükümeti, Latin Amerika'da faaliyet gösteren sosyalist hareketlerin en dikkat çekici başarılarından biridir.

Fordizm döneminde devrimci olmanın ve devrimin ne anlama geldiği sorusunu sormamız gerekiyor.

Post-Fordizm döneminde toplum “iki eksen boyunca ikili oluşumdan, iki seri biçiminde oluşumundan doğar: fiili ve gücül (virtüel).” (Diken, 2013: 18) Toplumun görünen yüzü onun fiili yani edimsel halidir halbuki onun beraberindeki virtüelliği (gücüllüğü) gizlidir. Virtüelliğinin (gücüllüğünün) gizliliği onun gerçekliğinin reddedilmesine neden olmamalıdır. Aksine var olan edimsel durumu değiştirmek tam da onun virtüelliğine (gücüllüğüne) inanmaktan, virtüelliğinin (gücüllüğünün) gerçekliğini pratikte teyit etmekten geçer. Farklı bir ifade ile toplum yalnızca fiiliyatta var olan empirik varoluşuna indirgenmemeli, toplumun özdeşliğe ve bu bağlamda kabul gören kimliklere sığmayan fazlalık, toplumu resmederken göz önünde bulundurulmalıdır. Toplumun maddi anlamdaki yönelimi olarak da değerlendirilebilecek virtüelliğini (gücüllüğünü) göz önüne almak, onu irdelerken temsil anlayışının ötesine geçmenin önemli bir şartıdır.

Toplumun fiiliyattaki halinin ve dolayısıyla tarihin bu şekilde kendi virtüelliğine (gücüllüğüne) açılmasını sağlayan ise “olay”dır. (Diken, 2013: 20-22) Bu “olay”ların birçoğu Latin Amerika’da ellilerin sonundan itibaren gerçekleşmeye başlamıştır. Aslında “olayı” bir “olay” haline getiren yani toplumu virtüelliğine (gücüllüğüne) açan öznelliklerin o “olay”a bağlanmasıdır. “Olay” ve öznellikler karşılıklı olarak birbirlerini oluşturur ve kurarlar. Bu anlamda kapitalizmin içerisinde oluşan, oluşturulan öznelliklere de bir alternatif oluştururlar. Örneğin, incelediğimiz döneme yakın zamanlarda, Latin Amerika’da gerçekleşen Küba Devrimi, bir “olay” olarak 26 Temmuz 1953’de Moncado Kışlası’na gerçekleştirilen baskına duyulan bağlılığın bir sonucudur. O baskın başarısız da olsa, ona duyulan bağlılık, olayın tekilliğinin ve yeni değerler yaratma potansiyelinin kabul edilmesi, önce hareketin kendisine bir isim vermesini sağlamış (26 Temmuz Hareketi) ve sonra ona bir yön vermiştir; devrim. “Olay” bu anlamda tarihi ve toplumu yönlendiren bir etkinlikten ziyade topluma yeni değerler katarak yenileyen, onun molar zemindeki kimlikleri, kabulleri ve kurucu özdeşlikleri reddetmesine olanak sağlayan, kendisini öncelikle moleküler zeminde yeniden üretmesine olanak sağlayan bir bağlantıdır. Bu bağlantının kendisinde moleküler zemine açılan yani birey-öncesi zemine açılan öznellikler, kendilerini yeniden kurma yönünde bir adım atmış olurlar. Bu bağlamda, Üçüncü Sinema Hareketi de öncelikle Küba Devrimi’ne ve daha sonra Latin Amerika genelinde muhalefetin gerçekleştirdiği farklı “olay”lara, daha doğru bir ifade ile topluma ve tarihe kendi virtüelliklerini (gücüllüklerini) gösteren ve bu şekilde yeni öznelliklerin oluşmasına ön ayak olan gerçekleşmiş “olay”lara bir bağlılığın sonucudur. Bu bağlılığın kendisi aslında devrimin başlangıcıdır ve bağlılık son bulmadığı sürece devrim de bir son bulmaz.

Bu bağlamda, bağlılığın öncelikli anlamı kendisini karşı-devrimcilerden korumak; gerçekleşen “olay”lara tarihsel bir perspektife yerleştiren köleci bakış ile arasına bir sınır çizmektir. “Olay”a bağlanarak değil de dışarıdan bakan bu köleci bakış, “olay”ı yani yeni değerler meydana getirme kapasitesini eski değerlere, tarihe göre değerlendirir ve doğal olarak bir çıkmazla karşı karşıya olduğunu düşünür; bu bakış açısından devrim de bir çözüm değildir ve tarih bize bunu sık sık göstermiştir. Diken’in Deleuze yorumunda belirttiği gibi;

Tüm devrimlerin kendi çocuklarını öldürdüğünü ve kötü sonuçlandığını bilmiyor muyuz zaten? Bu soru varsayımı itibarıyla, “bilgi”, “fili”, “tarihsel” ve “çözüm”e vurgu yaptığı için hatalıdır; bu yolla devrimi fiili, tarihsel bir kategoriye indirger. Devrim hem fiili hem gücül, hem tarihsel bir

süreç hem fikir olduğuna göre, sürekli karşımıza çıkarak “devrimin korkunç” sonuçlarını lanetleyip duran bu basmakalıp eleştiri iki şeyi karıştırır: (Diken, 2013: 21) “devrimlerin tarihsel sonuçları ve insanların devrimci oluşları”. (Deleuze’den aktaran Diken, 2013: 21)

Devrim, tarih içerisinde yer alan bir “olay” olarak edimseldir hiç kuşkusuz ancak yukarıda da farklı biçimlerde belirtildiği gibi onu bir “olay” kılan virtüel (gücül) olan kısmı, tekilliğidir. O temsilden kaçır, (Diken, 2013: 21) genel bir kategori (tarih) ya da kategoriler içerisinde sığmaz. Özdeşliklerin ve kimliklerin sınırındaki bir tekillik olarak “olay” a bağlılık, onun fiiliyattaki haline yani empirik varoluşuna değil virtüelliğine (gücüllüğüne) yönelik bir bağlılıktır. Bağlılık onu tüketilemez kılar ve bu bağlamda tarihi tanık göstererek devrimin bir çözüm olmadığı iddiasında bulunmak yersizdir. Bu durum yalnızca devrimin fiili sonuçlarına indirgenmediği dolayısıyla ona olan bağlılığın yıkıldığı anlamına gelir. Bu gerçek bizi bir dizi sonuca götürür. Öncelikle devrime bağlılık onun fikirsiz düzlemdeki gerçekliğine bağlılık anlamına gelir; devrimin karşımıza yeni sorunlar çıkardığı daha doğru bir ifade ile tarihin karşımıza çıkardığı sorunları dönüştürdüğü anlamına gelir. Devrimin, Deleuzecü anlamda sanatla ve felsefeyle ve hatta bilimle olan bağını da bu nokta oluşturur. “Bu dalışta, sanki “gelecekteki halkın” gölgesi, sanki, sanatın, ama bir yandan da felsefe ve bilimin çağırıldığına, kaostan dışarı çıkılıyormuş gibidir.” (Deleuze, 1996: 194) Bir fikir, üretilmiş bir kavram, bir sanat yapıtı ya da bilimsel bir kuram, bir yandan özdeşlikler ve temsil zemininde yani molar zeminde var olan sorunlara cevaplar üretirken (edimsel olan kısmı) diğer yandan aynı zeminde var olmayan yeni sorunlara da kapı aralar (virtüel, gücül kısım). Bu durum ise bizi bir başka sonuca götürür. Şöyle ki:

Devrime bağlılıklarını sunanlar, molar zeminde yer alan ulusal devletin temsil ettiği şeyi belirtmek için kullanılan “halk” kavramına sığmazlar. Molar zeminde devletin ortaya çıkışı ile beraber yürürlüğe giren “halk,” devletin kendisine birliğini veren özdeşlik zeminini oluşturur. Halk bu bağlamda “kolektif olandır; çokluk ise basit bireylerin ölçsüz huzursuzlukları tarafından olduğu kadar, varsayılan güçsüzlükler tarafından da gizlenir.” (Virno, 2013: 29) Halk ve çokluk arasında tarif edilen bu ikililik yalnızca molar zeminde, temsil zemininde geçerlidir, makinesel köleliğe dair irdelememiz göz önüne alınırsa bu ikililiğin ortadan kalktığı görülecektir. Farklı bir ifade ile, Post-Fordizm döneminin üzerinde yükseldiği moleküler zemin ve makinesel kölelik, çokluğun bu tanımının yeterli bulunmasının önüne geçer. Çokluk “melezdir, akışkandır, mutanttır, yersiz yurtsuzdur; hatta tuhaf bir biçimde, en alttaki işçi sınıfının yerini alan dünya yoksullarını da içine almaktadır.” (Virno, 2013: 18)

Makinesel kölelik bize yeni öznellik biçimlerinin üretiminde, temele kimliklerin değil akışkan çokluğun konulması gerektiğini gösterir. Çokluk, bu bağlamda kendisini temsile ya da bireylere indirgemeyen, makinesel köleliği de hesaba katan bir kavram olarak genişler. Çokluk bu anlayış içerisinde kendi virtüelliği (gücüllüğü) ile etkileşime geçebilme gücünü de barındırdığından, potansiyel öznellikler olarak “olay” a ya da devrime bağlanabilme olanağını da içerir.

Şimdi bu bağlamda, Deleuze’ün sinema anlayışından kısaca bahsettikten sonra henüz yalnızca “olay” ve bağlanma kavramları açısından ele aldığımız Üçüncü Sinema Hareketi’ni detaylı bir şekilde inceleyebiliriz.

İmge Yaratımı Olarak Sinema

Deleuze’e göre sinema temelde bir imge yaratma etkinliğidir. (Colman, 2011:13) Deleuze’ün sinema kitaplarında gerçekleştirmek istediği öncelikle sinemada yaratılan

imgelerin bir tasnifi, sınıflandırmasıdır. Tam bu noktada Deleuze'ün felsefesinde imgenin her şeyi nitelediğini hatırlamak önemlidir. Deleuze'ün evreninde imgenin kendisinden başka herhangi bir şeyden bahsetmek mümkün değildir. Bir sandalye kadar beynin kendisi de imgelerden biridir yalnızca. Algılanım kadar organlar da imgelerden, imgeler arasındaki ilişkilerden oluşur. Bu durum ise bizi Ranciere'in de belirttiği gibi Deleuze için sinemanın sanatın bir adı olmadığı, dünyanın adı olduğu gerçeğine götürür. (Ranciere, 2016: 119) Öznellik ise imgeler arasındaki tepki sürelerinin artmasıyla birlikte kendisini gösterir yani imgeler arasındaki ilişkilerin doğrudan sonucudur. (Deleuze, 2006:42) Bu bağlamda sinema "birtakım imgeleri alır ve bir sekans oluşturmak için onları birbirine bağlar; daha sonra, kameranın insansı olmayan gözünü kullanarak bu sekansları keser, birbirine bağlar; böylece, birbiriyle çatışan bakış açıları veya açılı kümeleri yaratabilir." (Colebrook, 2013: 47) Nitekim sinemayı sinematik yapan da "imgelerin sekanslaştırılmasının her türlü tekil gözlemciden bağımsız hale gelmiş olmasıdır." (Colebrook, 2013: 47) Sinema o halde birey öncesi, öznellik öncesi yani virtüel (gücül) zeminle doğrudan iletişim olanağını kendisinde barındırır. Sinema kurguda "farklı imgelerin akışını düzenlenmiş bütünlerle" (Colebrook, 2013: 47) ilişkilendirir. Burada bütün kendi içerisinde hem edimsel hem de virtüel (gücül) olanı barındırır. Sinema bu şekilde alışık olduğumuz imge algılanımlarından bizi uzaklaştırır ve onları yeni bir bağlam içerisinde, yeni bir edimsellikte ve hatta olası farklı edimselliklerde yani virtüelliğinde (gücüllüğünde) görme şansı verir. Sinema bunu iki şekilde, sunduğu imgelerde zamanı dolaylı ve dolaysız bir şekilde vererek yapar; Hareket-İmge ve Zaman-İmge.

Hareket-İmge ve Zaman-İmge

Hareket-İmge zamanın dolaylı imgesidir. Zaman dolaylıdır çünkü hareket dolayımıyla izleyicilere iletilir. (Colman, 2009:166) Hareket bu aşamada tek bir zaman çizgisi üzerinde sentezlenir. Sunulan imgelerde bağlamı nedensellik oluşturur, hareketler arasında olduğu kadar filmde yer alan karakterler arasında da bağı sebep sonuç ilişkisi kurar. Karakter ancak bir harekete maruz kaldığında harekete geçer ya da bir şeyler hisseder. Bu bağlamda kurucu ve asla tartışma konusu edilmeyen sebep-sonuç ilişkisinin kendisidir. Sebep-sonuç ilişkisinin sorgulanmaması filmlerin, molar zeminde işlev göstermesiyle yakından ilişkilidir. Örneğin bu tarz filmlerde, karakterler somut bazı kimlikleri benimserler ve onlara uygun davranırlar. Karakterin kendisiyle özdeşliği onun davranışlarının, belirli "olay"lara verdiği tepkilerin kaynağıdır. Bu anlamda hareket-imge varlığıyla dahi molar zeminin bir onaylanmasını içerir. Hareket-İmge'den farklı olarak Zaman-İmge ise zamanın dolaylımsız kendi imgesidir.

Zaman, edimsel olanın kendi virtüelliği ile bağını yakaladığı alandır. O, "virtüel olandan edimsel olana, tüm olası yaratılardan ve eğilimlerden edimselleşmiş "olay"lara geçmemizi sağlayan farklılık ve oluş" (Colebrook, 2013: 49) gücüdür. Sinemada ise filmlerde zamanın dolaylımsız bir imgesi yani oluş olarak hayatın kendisi verilebilir. Moleküler zeminde gerçekleşen bu etkinlikte artık neden-sonuç ilişkisi ya da kendisiyle özdeş olan kimliklere yer yoktur. Günlük hayatımıza egemen olan doğrusal zaman anlayışı ortadan kalkmıştır. İmgeler belirli, kabul edilmiş bağlamlarda değil kendiliklerinde sunulurlar. Böylesi imgelerde şimdinin virtüel (gücül) olanla bağı açıkça ortaya konur. Sunulan imge tüm olanakları da beraberinde taşıyordur çünkü zaman "dünyamızı kesintiye uğratabilir." (Colebrook, 2013: 49) Tam da bu nedenle zaman-imgeler ile betimlenen karakterler de kendileri ile özdeş kimlikler içerisine hapsolmezler, kendilerini kendi virtüellikleri (gücüllükleri) kadar virtüelliğin (gücülün) kendisine yani bir "olay"a açma halindedirler. Bu gerçekliğin olağan

yüzü sinemanın, molar zeminle hesaplaşma ve hatta onun ötesine geçme şansı verdiğidir. Diğer yandan sinema zaman-imgeler aracılığıyla moleküler zeminde de faaliyet göstererek molar zeminde farklılıklar yaratma olanağını da barındırır. Deleuze zaman-ingenin sinemada ortaya çıkışını, molar zeminin yetersizliğinin açığa çıktığı, mevcut sorunlara cevap veremediği İkinci Dünya Savaşı sonuna yerleştirir. (Deleuze, 2014: 271-278) Deleuze'ün sinemaya dair kitaplarını "işaretlerin tasnifine yönelik bir deneme" (Ranciere, 2016: 119) kadar bir sinema tarihi haline getiren de çalışması içerisinde imgelerin ortaya çıkışına ve kullanımına dair verdiği tarihsel kaynaklardır. Fakat bu durum bizi Deleuze'ün "basitçe bir sanat tarihini genel bir tarihle uyumlu kılma" (Ranciere, 2016: 119) çabasında olduğu sonucuna götürmemelidir.

Aynı soruna bir başka açıdan bakmak da mümkündür. Hareket-imge ve zaman-imegeye dair yaptığımız genel tasvirler, bu iki imge türünün filmlerde farklı imgelere karşılık geldiği; bu kavramların belirli imgeleri tanımladığı izlenimi vermemelidir. Böyle bir anlayış, felsefede molar zeminde yani temsil zemininde kalmak anlamına gelecektir; nesne ile kavram arasındaki örtük bir tekabüliyet ilişkisi kabul edilmiş olacaktır. Aksine söz konusu olan bir kavram yaratımı ve sinemaya belirli kavramlar ışığında bakma işlemi, Deleuzecü bir ifade ile sinemada filmlerle birlikte düşünmeye çağırmadır; bu çağrı ise öncelikle bahsi geçen iki kavram çiftinin seslenişidir. Nitekim Deleuze'ün sinema üzerine olan çalışmalarında "aynı imgeler I. Kitapta hareket-imgelerin bileşenleri olarak ve II. Kitapta zaman-ingenin kurucu ilkeleri olarak analiz edilmiştir." (Ranciere, 2016: 123) O halde "bir kitaptan diğerine geçişin sinematografik imgenin bir tipinden ve bir çağından bir başkasına değil, aynı imgelerin üzerine bir başka bakış açısına geçişi" (Ranciere, 2016: 123) tanımladığını söylemek mümkündür. Tıpkı öznellik üretimi kısmında irdelediğimiz molar ve moleküler kesitler arasında kategorik bir ayrım olmadığı gibi bu inceleme tarzının sinemadaki yansıması olarak kabul edebileceğimiz incelemede de hareket-imge ile zaman-imge arasında kategorik bir ayrım yoktur. Her iki durumda da kategorik bir ayrım olmasını engelleyen ise imgenin Deleuze felsefesindeki kuruculuğudur. İmgelerin kurulması gerekmez onlar kendilerinde zaten mevcuttur. Ve bu mevcudiyetlerini öznellik üretiminde de korumayı sürdürürler. "Bakan yüz ve formları tasarlayan beyin, tam aksine imgelerin her yöndeki hareketini kesintiye uğratan bir kara perdedir. Göz maddedir, ışık imgedir, bilinç ışıktır." (Ranciere, 2016: 120) Hareket-imge bu bağlamda imgelerin kendi virtüelliklerini kesintiye uğratan bilinç, kimlik zemininde faaliyet gösterdiği haliyle imgelerle birlikte düşünme halidir, zaman-imge ise aksine imgelerin beraberinde taşıdıkları virtüelliğe bağlanma çağrısıdır.

Zaman-imgelerde edimsel haldeki imgeler kadar imgeler arasındaki ilişkiler de kesintiye uğratılır. Bu kesinti tam da insanların algılamalarındaki, öznellik içerisindeki "sensori-motor bağ"lardaki kopuşa denk gelir. (Martin-Jones, 2006: 22) O halde, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde, insanların karşı karşıya kaldıkları tarihsel ve varoluşsal sorunlara cevaplar bulmaktaki yetersizliğinin -yani molar kesitte var olan kimlikler içerisinde cevaplar bulmanın mümkün olmamasının- kendisini zaman-imge olarak gösterdiği söylenebilir. "Peki krize neden ihtiyaç var? Çünkü imge-maddenin sonsuzluğundan imge-düşüncenin sonsuzluğuna geçiş de bir kurtuluş hikayesidir." (Ranciere, 2016: 127) O halde Deleuzecü bir bakış açısından incelenecek filmlerde öncelikle karar verilmesi gereken filmin molar zemindeki bir tıkanıklığı, bir krizi ya da karakterlerdeki cevap bulamama halini resmedip resmetmediğidir. Bu soruya verilecek cevap filmlerin incelenme tarzını da belirleyecektir. Şimdi bu bilgilerin ışığında Üçüncü Sinema Hareketi incelememize geçebiliriz. İncelememize hareketin temel metni olan Octavio Gettino ve Fernando Solanas'ın 1968 yılında yayımladıkları

Üçüncü Bir *Sinema'ya Doğru* adlı manifestoyu yorumlayarak başlayacağız ve ardından bu temelde Üçüncü Sinema örneği bazı filmleri irdeleyerek devam edeceğiz.

Üçüncü Sinema Hareketi

Üçüncü Sinema Hareketi'nin kurucuları Gettino ve Solanas yazdıkları manifestoda öncelikle sinemayı üç kategori altında sınıflandırır; Ticari Sinema (Birinci Sinema), Sanat Sineması (İkinci Sinema) ve Devrimci Sinema (Üçüncü Sinema). Manifestoda tarif edildiği haliyle birinci sinema izleyicilere pasif ve tüketici olarak konumlandırır. Gettino ve Solanas, Ticari Sinemayı kapitalist sistemdeki egemen ideolojinin bir formu olarak ele alırlar ve Hollywood Sineması'nı bu formun temel bir örneği olarak gösterirler. Gettino ve Solanas'a göre izleyicileri tarihi gerçekleştirmekten ziyade "tarihi okumasına, izlemesine, dinlemesine ve hatta ona katlanmasına" (Solanas ve Gettino, 1997: 42) izin veren bu sinema, Deleuzecü bir anlayış içerisinde konuşursak hareket-imgelerin ağırlıkta olduğu bir sinemadır. Daha doğru bir ifade ile, bu filmlerin senaryoları ve karakterleri, molar zeminin yetersizliği ile karşı karşıya gelmezler ya da imgelerin aralarında izleyiciyi virtüelliklerine sürükleyen aralıklar yer almaz. Dolayısıyla film boyunca izleyicilerin zihinlerinde günlük hayatta karşılaşmadıkları yeni soruların ortaya çıkma olasılığı mümkün olduğunca azaltılmıştır. Bu durum kendisini filmlerin zamanı kullanım biçiminde de gösterir.

Birinci sinemada zaman genelde doğrusal bir zamandır. Gerçekleşen olaylar ya da karakterler tarafından gerçekleştirilen eylemler, kurulan evrenin özellikle edimsel zemininde karşılık bulur. Filmlerin genel yapısı izleyiciyi edimselliğin yeterli olduğuna, politik bir perspektiften konuşursak dünyanın olduğu şekliyle, yalnızca bu haliyle var olduğuna izleyicileri ikna etmeye yöneliktir. Nitekim bu filmlerde değişimin, oluşun, farkın ortaya çıkışının bir formu olarak zamanın imajı yalnızca hareket aracılığıyla verilir. Karakterler hemen hemen her zaman neden-sonuç ilişkisi içerisinde faaliyet gösterirler ve tasvir edilen kimlik içerisine hapsedilirler. Öyle ki birçok Hollywood filminde ana karakter, kendi kimliğinin gerçekliğini yerine getirdiğinde yani bir anlamda edimselliğiyle tam olarak özdeşleştiğinde film de son bulur. Karakterin kendine kapanmasıyla film de kapanır. *Matrix (The Wachowski Brothers, 1999)* filmi bu durumun önemli bir örneğini oluşturur. Film Neo karakterinin kendini gerçekleştirme, virtüel (gücül) değil potansiyel gerçekliğini edimsel hale getirme sürecidir. Onun potansiyeli kimliği, kendi virtüel (gücül) gücünü de ortaya çıkmadan sabitler, sınırlar. Yeni bağlantılar temelinde molar zeminde yeni kimliklerin oluşumu söz konusu değildir. Neo bir anlamda kendi potansiyellerinin kölesidir; o seçilmiş kişi olmalıdır. Filmin var olan sisteme getirdiği eleştiri de yalnızca bu dolayımında ana karakterin kendi kimliğini gerçekleştirme temelinde hayat bulur.

Karakterlerle film sürecinde özdeşleşmeleri beklenen izleyiciler de bu bağlamda koşulların yalnızca birer alıcısı, yorumlayıcısı, Nietzscheci bir dille ifade etmek gerekirse etki göstermekten aciz, tepkisel kuvvetlerin perspektifi içerisinde yerleşen köleci bir öznelğin ürünü haline gelirler. Karakterlerin kapanışı bu anlamda izleyicilerin de yalnızca kendi edimsellikleriyle tatmin olmaları ya da kendi sabit potansiyellikleri ile sınırlı olmaları gerektiği yönünde bir çağrıdır. Molar zeminde gerçekleşen bu durum daha önce bahsettiğimiz "toplumsal tabi kılmanın" (Lazzarato, 2016: 42) bariz bir biçimidir.

Lazzarato'ya göre "toplumsal tabi kılma bize bir öznel, bir kimlik, cinsiyet, meslek, ulus ve daha birçoklarını atfederek toplumsal iş bölümü dahilinde roller üretir ve dağıtır." (Lazzarato, 2016: 24) Bu dağıtım, ticari filmler aracılığıyla bir kez daha güvence altına alınır.

Diğer yandan bu tarz ürünlerin, izleyicileri kendi edimselliklerinin dışına çıkmalarına kısmen izin verdiği, bunu temsil zemininde bir diğer karakterle özdeşleşme temelinde yaptığı dolayısıyla yine molar zeminde kaldığı da ortadadır. Özdeşleşmenin bedelini Deleuze'ün öğrenme üzerine söylediklerinden hareketle dile getirirsek; karakterlerin yaptığı yapan hatta karakterlerin yaptığı yapar gibi yapan ve hisseden izleyiciler, yeni bir şey öğrenemez, yargılayamaz, değişemez kendi virtüelliklerine kapalı kalırlar. Çünkü onlar, "soyutun sahte hareketi olan temsille" (Deleuze, 2017:47) sınırlıdırlar. Bu anlamda bu tarz filmlerin tam olarak molar kesitte faaliyet gösterme çabasının ürünleri oldukları ve egemen ideolojinin bir parçası olan toplumsal kimliklerden uzaklaşılmasına hiçbir biçimde izin vermeme yönünde faaliyet gösterdikleri söylenebilir. Burada unutulmaması gereken nokta Deleuze'ün kullanmaktan imtina ettiği ideoloji kavramının üst yapı olarak değil aksine öznellik üretimi kadar üretilen öznelliklerin ürettiği gerçekliği de kapsayan bir yüzey olarak anlaşılması gerektiğidir. Bu makalede de bu şekilde kullanılmıştır.

Bahsedilenlere ilaveten, bu öznellik üretiminde, filmlerde vaaz edilen kimlikler kabullenildiği, onlarla özdeşleşildiği sürece kimsenin kaçamayacağı bir anlam ve gösterge ağı da üretildiği belirtilmelidir. Daha doğrusu üretilen öznelliklerin kendisi de bu ağın bir biçimidir. Özdeşleşme hareketi dışında da filmlerdeki imgelerle izleyiciler arasında bir bağ oluşur. Her bir imge bir imge olarak izleyici ile bir bağlantı kurar; bir makine oluşturur, bir arzu üretimi gerçekleştirir. Bu gerçek ise bizi öznellik üretiminin daha önce bahsedilen ikinci biçimine yani makinesel köleliğe götürür. Bu aşama ister ticari bir film olsun ister olmasın tüm filmlerdeki imgelerin hem hareket-imge hem de zaman-imge olarak düşünülebileceği gerçeğini teyit eder. Çünkü molar zeminde bahsedilen özdeşleşme ancak moleküler zemindeki paralel bir etkileşimle, kurulan bağlarla birlikte yürür. Moleküler zemindeki etkileşim ise sinemada kendisini zaman-imge olarak gösterir. Dolayısıyla Ticari Sinema'nın başarısı kendi moleküler alandaki etkinliğini, kurduğu bağları gizlemesinde saklıdır. Şimdi, Solanas ve Gettino'nun Sanat Sineması'na dair söylediklerini irdeleyelim.

Solanas ve Gettino, Sanat Sineması'nı yani İkinci Sinema'yı Ticari Sinema'ya karşı olumlu bir adım olarak değerlendirirler. Solanas ve Gettino'ya göre İkinci Sinema, bireylerin kendi duygu ve düşüncelerini insanlara iletmek için gerçekleştirilen yeni biçim arayışlarının bir ürünüdür. Dolayısıyla yönetmenin etkinliği temel motiftir; sanat sineması yönetmenlere standart olmayan bir dil kullanma olanağı sağlamıştır. (Solanas ve Gettino, 1997: 42) Bu bağlamda standardı belirleyen hiç kuşkusuz Ticari Sinema ve onun gerçekleşir gözüktüğü molar kesittir. İkinci Sinema ise Deleuze'ün de tarihsel olarak İkinci Dünya Savaşı sonrasına yerleştirdiği ve insanların molar olduğu kadar moleküler kesitteki varlıklarıyla da ilişkiye geçmelerini sağlayan bir sinemadır. Daha doğrusu bu tarz filmlerde, moleküler etkinlik de mümkün olduğunca görünür hale getirilmiştir. Filmlerdeki karakterlerle ve imgelerin kendileriyle özdeşleşme dışında da izleyicilerle kimi bağlar açıkça oluşturulur. Nitekim Sanat Sineması'nın Ticari Sinema'dan ayıran öncelikli fark da bu bağların açıkça kurulması ve bu anlamda makinesel köleliğin bilinç düzeyine çıkarılmasıdır. Bu görünürlük kendisini asıl olarak zamanın farklı, doğrusal olmayan kullanımında karakterize eder. Bu filmlerde karakterler, kendi zamansallıklarını yaşar, Bergsoncu bir hafıza içerisinde oluşurlar.³ (Deleuze, 2006:96-101) Bu durumun kayda değer bir örneğini *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959) filminde görürüz. Bu filmde imgeler kendi başlarına hem ana karakterle hem de izleyicilerle etkileşime geçer. Özne anlar (Elle'nin Lui'nin omzuna dokunan eli) nesnel anlarla

3 Hiroshima mon amour, (Hiroşima Sevgilim, Alain Resnais, 1959) filmi bu durumun önemli bir örneğidir.

(müzedeki nesnelere) arka arkaya gösterilir. Filmde anlatıcı pozisyonundaki Elle'nin sesi ve onun söyledikleri de imgelerden biridir aslında. Bu anlamda bir imgeler geçidini andıran bu filmde ve film ile oluşan etkileşimler sonucunda hem ana karakter hem de izleyici yeniden biçimlenecek; öznel ve nesnel imgelerin etkileşimi yeni öznellikler oluşacaktır. Bu anlamda Ticari Sinema'da olduğu gibi izleyicinin ana karakterle özdeşleştiği bir süreçten bahsetmek mümkün değildir. İmgelerin hem birbirleriyle hem de izleyicilerle kurdukları ilişkide kurulacak Deleuzecü anlamda arzu makinelerinin, moleküler zeminde faaliyet gösterdiği hesaba katılacak olursa bu tarz filmlerin, insanların yalnızca edimsel varlıkları ile değil virtuel (güçl) varlıklarıyla da bir bütün olarak etkileşime geçmesine olanak sağladığı söylenebilir. Daha doğrusu genelde Sanat Sineması'nda, imgelerin ve onların sunuluşunun, izleyicileri bu tarz bir yoruma ittiği ortadadır. *Hiroşima Sevgilim* filminin de gösterdiği gibi bu sinemanın, imgelerle doğrudan belleği hedef alarak, dolayısıyla doğrusal zaman anlayışını terk ederek belleği, bu anlamda insanı yeniden biçimlendirdiği söylenebilir. Ancak yine de Sanat Sineması son kertede kimlik zemininde yani molar zeminde var olmayı sürdürür çünkü onda temel olan bir yaratıcı olarak yönetmenin arzusudur. Nitekim Solanas ve Gettino'da Sanat Sineması'nı bu zeminde eleştirirler.

Solanas ve Gettino'ya göre İkinci Sinema'nın en büyük temsilcilerinden biri Godard'dır. Godard'ın hemen tüm filmlerinde yer alan Birinci Sinema biçimlerini boşa çıkarma, onların içeriğini boşaltma edimini, Solanas ve Gettino, bir burjuvazi eleştirisi olarak takdir ederler. Ancak devrimi yalnızca sinemanın biçimi içerisinde gerçekleştirmeye çalıştığı için de Godard'ı eleştirir ve yetersiz bulurlar. Solanas ve Gettino'ya göre bu tarz bir sinema kendi biçimi içerisinde anlamsızlaşmaya daha doğrusu içi boş bir biçim haline gelmeye mahkumdur. (Solanas ve Gettino, 1997: 42-44) Bu bağlamda, Solanas ve Gettino'nun İkinci Sinema'yı bir "olay" a bağlılık duymadığı için eleştirdiklerini düşünebiliriz. Sinemada herhangi bir "olay" ın yokluğu onu yalnızca biçimsel bir araştırmaya dönüştürür. Devrim değil kısıtlı bir devrim; sinema sanatında devrimdir amaçlanan.

Sanat Sineması'nda doğrusal zamanın ortadan kalkması, maruz kaldıkları kuvvetlere cevap vermeyen ya da veremeyen karakterlerin "doğrudan zamanın akışının tanıdığı" (Martin-Jones, 2006: 22) oldukları anlamına gelir. Bu durum hiç kuşkusuz filmlerdeki karakterlerin kendi tepkisel kuvvetleri perspektiflerindeki öznelliklerinden çıkışlarının bir yoludur. Biz de izleyiciler olarak Deleuze'ün ifadesi ile bir failin değil aksine bir kâhinin sinemasını deneyimler, onunla etkileşime geçeriz. (Deleuze, 1989: 2) Edimselin ötesini ve kendi virtüelliklerini (gücüllüklerini) gören ve deneyimleyen karakterler vardır karşımızda. Dolayısıyla bu virtüelliğin (gücüllüğün) bir biçimi olan zamanın bu filmlerde kendiliğinden birer imge halini aldığı, hareketin dolayımından kurtulduğu söylenebilir. Karakterler kendi virtüelliklerinde (gücüllüklerinde) yeni bir geleceği mümkün kılarlar. Hatta bu durum *Hiroşima Sevgilim* örneğinde görüldüğü gibi gelecekle de sınırlı değildir; geçmişe de açırlar. Çünkü imgeler ve dolayısıyla izleyiciler moleküler kesitteki etkileşimlere açık hale gelmişlerdir. Daha doğrusu filmlerin biçimi ve yapısı izleyiciyi bu tarz bir yoruma sürükler, tıpkı tarihin filmleri bu tarz bir yapıya sürüklediği gibi.

Ancak David Martin-Jones'un da vurguladığı gibi bu etkileşimler genelde bir "olay" a bağlanmadıkları için var olan kapitalist sistemdeki kimliklerin reddedilmesinden ziyade yenilenmesi ile son bulurlar. Ve tam da bu anlamda zaman-imgeler, karakterlerin ve filmleri deneyimleyen izleyicilerin virtüellikleri (gücüllükleri) ile etkileşime geçtikleri ölçüde ulusların-

ulusal kimliklerin yenilenmesine ön ayak olur. (Martin-Jones, 2006: 36-39) Farklı bir ifade ile İkinci Sinema aracılığıyla gerçekleşen yersizyurtsuzlaşma geniş ölçekte kapitalist yeniden yerliyurtlaşmanın gerekli bir parçası haline gelir. Nihayetinde sinemayı bu şekilde yalnızca biçimsel olarak devrimcileştirme çabası, kapitalizmin öznelik üretimi ile uyumlu bir hal alır. 1960'lı yıllarda devrimci görülen birçok tekniğin (jump-cut gibi) günümüzde Ticari Sinema'da kullanılıyor olması da bu durumun önemli bir göstergesidir.

Özetle Gettino ve Solanas'da İkinci Sinema'yı ileri bir adım olmasına karşın kimlik siyaseti içerisine hapsediği dolayısıyla biçimde yaptığı değişikliklerle temsil zeminine hızlıca geri döndüğü için eleştirir. Diğer yandan Gettino ve Solanas, İkinci Sinema ile kendilerinin de peşinde oldukları Üçüncü Sinema (Devrimci Sinema) arasında filmlerin gösterildiği ortama ve zamana göre biçimlenen bir geçişkenlik olduğunu da vurgularlar. Filmin niteliği, gösterilen zamana, ortama ve izleyicilere göre farklılık gösterecektir. İkinci Sinema'da zaman-imgelerin reddedilemez yapısı ona bu niteliği kazandırır. Bu bağlamda Deleuze'ün zaman-imgelerin belirleyici olduğu sanat filmleri ile Solanas ve Gettino'nun İkinci Sinema anlayışı arasında bir karşıtlık olmadığı, Solanas ve Gettino'nun, Deleuze'ün sinema anlayışını farkında olmadan bir adım ileriye götürdüğü söylenebilir.

Solanas ve Gettino'ya göre Üçüncü Sinema ise hem bir yıkım hem de bir inşa sinemasıdır. (Solanas ve Gettino, 1997: 46) Öncelikle Üçüncü Sinema kapitalizmin kendisine dair yarattığı imgenin yıkılmasını içerir. Bu imgenin iki işlevi vardır. Yukarıda söylendiği gibi Birinci Sinema'da yaratılan bu imge öncelikle izleyicileri belirli kimliklere tabi kılar ve ikincisi izleyicilere ne kendilerinde ne de tarihte görünenin dışında bir imkân olmadığına dair bir izlenim verir. Birinci Sinema, izleyicileri molar dünyaya hapsedtiği gibi onları dünyanın da bu edimsellik sınırlı olduğuna ikna etmeye çalışır; moleküler kesiti gizli kılar. Bu durumda Üçüncü Sinema, kapitalizmin kendisine dair oluşturduğu bu imgeyi yıkararak, öncelikle bireylerin kendi virtüelliklerinin (güçlülüklerinin) farkına varmalarını ve onunla etkileşime geçmelerini sağlar ve ikinci olarak yeni ve farklı bir tarihin üretimine ön ayak olur. Tarihi ve izleyicileri "olay"a bağlayarak yeni değerlerin ortaya çıkmasına olanak verir. Kısacası, Üçüncü Sinema öncelikle kabul edilen kimliklerde ve anlayışlarda bir çatlak oluşturma çabasıdır; bu anlamda molar kesitin sınırlılıklarının aşılması yönünde bir adımdır.

Diğer yandan, Üçüncü Sinema aynı zamanda bir inşa projesidir. Gettino ve Solanas'ın ifadesiyle Üçüncü Sinema, "hakikati kendi ifadeleri içerisinde yakalayan, canlı, yaşayan bir gerçekliğin kurulmasıdır." (Solanas ve Gettino, 1997: 46) Burada hakikatin Deleuzecü anlamda oluş halindeki şeylerin hem edimselliklerine hem de virtüelliklerine atıfta bulunduğu söylenebilir. Bu ifade dolaylı olarak da yeni devrimci özneliklerin kurulmasına kapı aralar.

Üçüncü Sinema Hareketi'ne dahil olan yönetmenler, izleyicilerin virtüelliklerini (güçlülüklerini) zaman-imgeler aracılığıyla hedef olarak, edimsel var oluşu olduğu kadar virtüel (güçlülük) varoluşu da değiştirmeye çalışırlar. Onların kapitalizmin kendisine dair sunduğu imge başta olmak üzere molar kesitte gerçekleştirdikleri yıkım, moleküler kesitle etkileşim ile sonuçlanırken, moleküler kesitte gerçekleşen etkileşimde, yeni bir molar zeminin oluşmasında neden olur. Moleküler zeminde gerçekleştirilen etkileşimin diğer yandan yeni bağlantılar, akışlar kurarak makinesel köleliğe son vermenin bir yolu olduğu da gözden kaçmamalıdır. Ancak burada önemli olan nokta bu etkileşimin yeni bir kısıtlayıcı kimlikle sonuçlanmaması yani İkinci Sinema ile arasında sınırın geçilmemesi için dikkatli olunması gerektiğidir. Kişilere (yönetmenlere) değil "olay"a, devrime bağlılık bu açıdan Üçüncü Sinema'nın yaratımı için

elzendir. Bu bağıllık hem molar zemindeki kimliklerin hem de moleküler kesitte yaratılmış olan makinelerin yani makinesel köleleliğin de yok sayılmamasını sağlayacaktır. Diğer yandan bu bağıllık sinemanın kendisine yalnızca biçimsel açıdan yaklaşılmasının da önüne geçer. Devrim bu anlamda “olay” a bağıllık olarak yeni bir anlama kavuşur ve sinemanın alanından taşar ve bu şekilde dolaylı olarak sinemanın alanını da genişletmiş olur. Nitekim Solanas ve Gettino’ya göre Üçüncü Sinema “anlatan, belgeleyen ya da pasif bir şekilde bir “olay” ı tanıtan sinema değildir. Aksine o, baskılayacak ve bir doğrultu verecek unsur olarak “olay” a katılmaya çabalar. Başka bir ifadeyle o dönüştürerek keşfeden bir sinemadır.” (Solanas ve Gettino, 1997: 47) Bu keşif içerisinde politika ile kişisel olan arasındaki ilişkiler açığa çıkar ve hatta bu bağlamda bu ikisi arasındaki ayırım yiter. Filmlerin kendisi bu yeni zeminde bir eylem haline gelir. Nitekim bir anlamda Üçüncü Sinemacı olduğu söylenebilecek Glauber Rocha’nın mitleri yeniden yorumladığı filmlerini de Deleuze bu zeminde yorumlar. Deleuze’e göre bu filmler “eylem halindeki sözcükler, eylem-sözcüklerdir.” (Deleuze, 1989: 222) Solanas ve Gettino’nun Üçüncü Sinema Hareketi’nin ilk resmi filmi olma özelliği taşıyan *Kızgın Fırınlar Saati* filminin her zaman kurguya açık olduğunu vurgulamaları da bu bağlamda anlama kavuşmuş olur. Solanas ve Gettino, filmlerinin biçimsel bir sabitliği olmadığını ve gösterilen ortama, tarihe ve izleyicilere göre yeni görüntülerin eklenebileceğini ya da tüm filmin baştan kurgulanabileceğini yazdıkları manifestoda belirtirler. Bu anlayış Deleuze’ün, sanat yapıtlarının minör bir bakış kazanması için molar kesitin reddedilmemesi ve hatta varlığının mücadele edilecek bir zemin olarak korunması gerektiğine dair vurgusu ile de uyumludur. Molar kesit her zaman göz önüne alınmalı, değiştiğinde (ortam ve tarih değiştiğinde) filmin kendisi de değiştirilmelidir. Bu şekilde “olay” a bağıllık da sürdürülmüş, devrimci anlayış benimsenmiş olur. Sabit olan artık form değil “olay” a bağıllıktır.⁴

Şimdi bu anlayış çerçevesinde Üçüncü Sinema’ya dair kimi örnekleri incelemeye başlayabiliriz. İnceleyeceğimiz ilk örnek Particio Guzman önderliğinde kurulan Equipo Tercer Ano’nun (Üçüncü Yıl Grubu) çektiği *La batalla de Chile* adlı 1975 yılında yayımlanan yapımıdır.

Allende’nin iktidarda olduğu sırada çekimlerine başlanan ve tarihin getireceklerini kayıt altına alma çabasının bir ürünü olan yapım, sosyalist bir hükümetin Şil’de iktidara gelmesi “olay” ına bağıllıkla şekillenmiştir. 3 filmden oluşan yapımın ilk kısmı, Guzman’ın ifadesi ile, “toplumun orta kesimlerinin yabancı güçlerden aldığı destekle” (Guzman, 1991:50) Allende hükümetine karşı gerçekleştirdikleri ayaklanmayı ele alır. İkinci kısım, farklı sol grupların ve hareketlerin bu ayaklanmaya karşı stratejilerini gösterir. Guzman’ın aralarındaki en basiti olarak tarif ettiği son bölüm ise Allende Hükümeti’ne bir anma niteliğindedir. (Guzman, 1991:50-51)

Filmlerin her bir bölümü kendi içerisinde bir bütün oluşturur ve didaktik bir yapıya sahiptir. Bu nedenle anlatıcı sesin oldukça aktif bir şekilde varlık gösterdiği bu filmlerin her birinin kendi içerisinde molar kesitte yer alan bir tarihsel anlatıyı içerdiği söylenebilir. Bu anlamda filmlerin tüm sahneleri birer hareket-imege örneğidir, en azından izleyiciyi bu tarz bir bakış açısına sürüklerler. Üçlemenin hiçbir bölümünde zaman kendi içerisinde dikkat çekici bir konum almaz aksine tüm filmlerin, hareket imgelerin yol göstericiliğinde kurulmuş tarihsel yapıları ilk bakışta reddedilemeyecek durumdadır. Her üç filmde de yer alan görüntülere bir anlatıcı eşlik eder. Görüntüler ister gerçekleştirilen eylemleri (ilk iki filmde), isterse burjuvazinin Allende hükümetine dair düşündüklerini (ilk filmde) isterse de sol örgütlerin

4 Diğer yandan filmin kendisinde molar zeminin korunması, İkinci Sinema ile Üçüncü Sinema arasındaki geçişkenliğin artması ile sonuçlanır.

söz konusu döneme dair tartışmalarını (üçüncü filmde) belgelesin, anlatıcı ses, her zaman imgelerin virtüelliklerinin (gücüllüklerinin) edimselleşmesine engel olur daha doğrusu imgelerin tek bir belirlenmiş biçimde edimselleşmesini garanti altına alır. Ancak dikkat çekici bir istisna bizi bir başka bakış açısına götürür.

Üçlemenin ilk bölümünün son sahnesinde, darbe yapan askerlerin kameraya doğru ateş ettiğini görürüz, sonra da görüntünün sallanarak sona erdiğini. Darbe yapan askerlerin filmi çekenlere saldırısı, başka bir deyişle filmdeki hareket-imgenin kendisine saldırıdır söz konusu olan. Bu şekilde filmin içerisinde gerçekleşen nedenselliğin dışına çıkarız. Saldırı bir anlamda imgelerin tek bir yönde edimselleşmesi garanti altına alan anlatıcının ölümü anlamına gelecektir. Bu anlamda filmin içerisinde gerçekleşen bir olaydan ziyade filmin kendisidir artık “olay” haline gelen. Daha doğru bir ifade ile filmin kendisini, Allende hükümette iken gerçekleşen “olay”lara bağladığı bu sahne ile net bir şekilde gösterilmiş olur. Hem filmin kendisi hem de filmi yapanlar “olay”ın içindedir; onlar bu şekilde şekillenir yani yeni öznellik biçimleri kazanırlar. Asıl olan artık filmin belirlenmiş yapısı değil bağlılığıdır. Bu bağlamda izleyiciler de temsil zeminindeki halk olmaktan uzaklaşmış ve değişime açık akışkan çokluklar haline gelmişlerdir. Diğer yandan filmin içerisine ve özellikle son sahnesine dahil edilen bu görüntü ile film de molar kesitten uzaklaşmış olur. Filmin kendisi bir kimlik olarak yitmiş, moleküler kesite geçmiş ve bu alanda olaya bağlılık zemininde yeni makinelerin dolayısıyla öznelliklerin kurulumuna kapı aralamıştır. Bu bağlamda, filmin, maruz kaldığı etkiye (güce) cevap verecek, verebilecek bir virtüelliği (gücüllüğünü) hissettiren bir yapıya büründüğünü söyleyebiliriz.

Bahsedilen virtüellik (gücüllük) ise üçlemenin ikinci bölümünde edimsel hale gelir. Sol güçlerin darbeye ve öncesindeki ayaklanmalara verdikleri tepkilerin irdelendiği bu bölümde, aynı sahneyi bir kez daha ancak bu kez dışarıdan yapılan bir çekimle yeniden izleriz. Dolayısıyla aynı “olay”ın bir başka hareket-ime içerisine hapsedildiği söylenebilir. Ancak filmin kendisinin de dahil olduğu bu “olay”ın farklı nedensellikler içerisindeki iki farklı gösterimi izleyicileri “olay”ın virtüelliğine (gücüllüğüne) ve dolaylı olarak kendi virtüelliklerine (gücüllüklerine) taşır. Bir kez daha yeni bir molar kesit, yeni bir neden-sonuç ilişkisi kurulmuştur. Ancak iki filmin arasındaki virtüellik (gücüllük) baki kalır ve izleyicilere yeni bir gücün perspektifine yerleştirir.

Daha önce söylediğim gibi bu bir istisnadır ve belgeselin didaktik yapısını bozduğu söylenemez. Oysa belgeselin her üç bölümünde de filmlerin kendisini ve izleyiciyi virtüelliğe (gücüllüğe) açma potansiyeli olan sahneler mevcuttur. Örneğin eylemlerin ya da askeri darbenin gösterildiği sahnelerde yaşanan kargaşa onların birer “olay” olarak ele alınmasına yani virtüelliklerinin (gücüllüklerinin) ortaya serilmesi yönünde bir çağrı gibidir. Olayların virtüelliği (gücüllüğü) ise olayların farklı şekillerde de edimselleşebileceğine işaret eder. Hiçbir şeyin net olmadığı, her şeyin farklı yönlerde gelişmesinin olası olduğu anlar oldukça fazladır. Üçüncü filmde sol örgütlerin olası bir darbeye karşı alınması gereken tavırları tartıştığı sahneler ise paradoksal bir biçimde hem olayların virtüelliğine hem de tarihte yer aldığı şekilde gerçekleşmesinin nedenlerine işaret eder. Ancak anlatıcı ses bir kez daha olayların tarihte bu şekilde gerçekleşme nedenlerine odaklanarak ve hatta bu durumu açıklayarak hem darbeyi hem de darbeye karşı gerçekleşen eylemleri bir “olay” olmaktan çıkartır onu molar zemine hapseder. Filmde anlatıcı sesin kurduğu nedensellik, imgeleri dolayısıyla izleyicileri bu anlamda köleleştirir ve edimsellelikle sınırlar. Allende Hükümeti’ne akıbetini belgeleme

amacıyla yola çıkan film, bu şekilde darbenin nedenlerini molar zeminde açıklayarak son bulur. Ancak ne olursa olsun biraz önce betimlenen vurulma sahnesi bu duruma gölge düşürmeye yeter; üçlemenin kendisi virtüelliklere (gücüllüklere) temas edebileceğimiz bir hale gelir.

İkinci olarak ele almak istediğim film Üçüncü Sinema Hareketi'nin de çıkış filmi olan *Kızgın Fırımlar Saati*. Genelde Latin Amerika'nın özeldi ise Arjantin'in kolonyal tarihinin, bu tarihin aldığı yeni formun ve mücadele yöntemlerinin irdelendiği bu üç bölümlük film de görünürde ağırlıklı olarak hareket-imgeler çerçevesinde meydana getirilmiştir. Örnek olarak ilk filmin ortalarında işçilerle mezbahada öldürülen hayvanların görüntüleri arasında yapılan çapraz kurgu verilebilir. Çapraz kurguyla işçiler ve hayvanlar arasında bir nedensellik kurulur ve işçilerin de tıpkı hayvanlar gibi sömürüldüğü ima edilir. Eisenstein'ın *Stachka* (*Grev, Sergey M. Eisenstein, 1925*) filmini hatırlatan bu sahne, daha çok beyazların yer aldığı reklamların gösterimi ile birleştirilir. Bu şekilde sömürülenin, yeni-kolonyal durumda büründüğü biçim de ifşa edilmiş olur. Yeni-kolonyal sömürenler ile sömürülenler arasında bir renk farkı da mevcuttur. Ayrıca kolonyalizm tarihinin irdelendiği ilk filmin başlarında burjuvaziye golf oynarken gösteren görüntüler kolonyalizm tarihine ait görüntülerle birlikte sunulurken aralarındaki bağlantı açığa serilir; kolonyalizmin yeni bir biçim altında da olsa varlığını sürdürdüğü öncelikle sömürülenlerin varlığının sürekliliği işaret edilerek ifade edilir. Nitekim Solanas ve Getino'ya göre ülkedeki oligarşinin de hayali hiçbir şeyin değişmemesini sağlamak yani bir anlamda zamanı durdurma işidir. *Kızgın Fırımlar Saati*'nde bu durum oligarşinin mezarlarında yer alan heykellerin çekimleri ile ifade edilir. Oligarşi tıpkı heykeller gibi değişmeden kalmak dolayısıyla dünyanın da değişmeden kalmasını talep etmektedir. Bu açıdan filmin molar kesitte yani tarihte yaşanan bir sürekliliği ifade etme çabasında olduğu açıktır. Filmde başka filmlerden de kimi görüntüler kullanılmıştır ancak bu görüntüler de filmin anlatımcı ve hatta dönemin koşulları düşüldüğünde ifşa edici niteliğine katkıda bulunur. Örneğin Joris Ivens'in *El cielo, la tierra de* (1966) filminden alınan görüntüler kapitalizme karşı o dönemde mücadele eden Vietnamlılarla kendi yeni-kolonyal sisteme karşı mücadeleleri arasındaki farklılığı vurgulamaya yöneliktir. Filmdeki anlatıcı Vietnamlıların düşmanlarını bulmak için kafalarını kaldırmalarının yeterli olduğunu belirtir ve ekler aynı şey bizim için çok daha zor çünkü "yeni-kolonyalizm bizimle aynı dili konuşuyor, bizimle aynı renkten, aynı ırktan, aynı dinden. Düşmanı ayırt etmek kolay değil." Bu şekilde filmde bir kez daha özdeşlik zemininde kurulan bir karşıtlıkla karşı karşıya kalırız yani izleyiciler olarak Deleuzecü anlamda molar zeminde faaliyet göstermeyi sürdürürüz.

Filmin önemli bir kısmını oluşturan ara yazılar da ise bu yeni-kolonyal biçime karşı yeni ideoloji ve eylem biçimleri üretmeye çağrıda bulunur. Ancak bu çağrılar filmin kendisini molar kesitten ayırmamıza izin vermez çünkü bunun nasıl yapılacağına dair bir fikir sunmaz. Dahası filmin bağlılığı da bir "olay"a değil, Arjantin tarihinin film de gerçekleşen yeni bir anlatımınadır. Bu bağlamda, irdelenen sahnelerden de anlaşılabilirdiği gibi kapitalizmin Arjantin'e dair sunduğu imgeye bir saldırı niteliğinde olduğu açıktır. Ancak filmin ikinci bölümünün başlamasıyla bu durum değişir.

Film ikinci bölümünün başında yer alan sözlerle, filmin ilk kısmında gösterilenlerin ve yer alan tezlerin tartışmaya açılması teklif edilir. Film Solanas ve Getino'nun kendi tarif ettikleri haliyle sanat filmlerinden ayıran en önemli şey de bu teklifin kendisinde saklıdır. Bu şekilde film "olay"ları gösteren ve yorumlayan bir temsil olmaktan çıkar ve kendisini bir "olay" haline getirmeye çalışır. Daha doğrusu film, izleyicilerle birlikte Arjantin'in tarihine hatta bir "olay"

olarak kendisine bağlanır. İzleyiciler bu şekilde izleyici, yorumlayıcı, Solanas ve Gettino'nun Franz Fanon'dan aldıkları ifadeyle "hain" olmaktan çıkartılır. Film deneyimleyenler kabul edilmiş bir kimlikle, bir işçi, bir öğrenci vb. olarak girdikleri salondan yeni öznellikler oluşturmakla görevlendirilmiş virtüellikler (gücüllükler) olarak çıkarlar. Kendi virtüellikleri (gücüllükleri) ile ilk zoraki karşılaşmaları ise filmin kendisini bir "olay"a bağlanış haline getiren sesleniş ile olur. Değişim salonda başlayacaktır. Çünkü filmin kendisi tartışmanın bir nesnesinden ziyade bir öznesi olarak ilk bölümde kendi tezlerini dile getirmiştir. Konuşma sırası şimdi izleyiciler de daha doğrusu konuşmaya başlamalarıyla birlikte yeni öznellik kurulumuna başlayacak olan insanlardadır. Bu şekilde film, molar kesitin yalnızca bir yorumu olmaktan çıkar. Filmle yaşanan karşılaşma, film vesilesiyle gerçekleşen bir karşılaşmaya dönüşür. İnsanların yaşadıkları farklı duygulanımlar hem filmdeki imgelerle hem de diğer insanların duygulanımlarıyla karşılaşır ve yeni bir özneliğin yaratımına zemin sağlar. Film kendisini bir yandan geri plana atarak insanların karşılıklı diyaloglarında yeni duygulanımlar yaşanmasına yer sağlarken bir yandan da reddedilemeyecek güçteki imgeleriyle yeni duygulanımların ve öznelliklerin katalizörü işlevi gösterir. Makinesel kölelikten kurtuluşun imkânı da bu şekilde belirmiş olur.

Film, izleyiciler arasından molar zeminde olduğu kadar moleküler zeminde de yeni bağlantıların kurulması farklı bir ifade ile yeni makinelerin kurulması için ön ayak olur. Ancak özneliğin, izleyicilerle ya da filmin kendisiyle sınırlı olmadığı da hatırlanmalıdır, Arjantin'in kendisidir söz konusu olan. Filmin gösterimi ile birlikte moleküler zeminde gelecekte yaratılacak her türlü makinenin, arzu üretiminin kendisi tartışma konusu yapılır ve hatta yapılmaya başlanır. Filmin kendisi ise bu durumda oluşmakta olan makinenin bir bileşeni görevi görür; akışın kendisi haline gelir. Bu şekilde filmin kendisi ile Arjantin ve hatta dünyanın kendisi ile doğrudan yeni bir bağlantı kurulmuş olur.

Filmde yer alan ve tartışmaya kıskırtan söz ve yazıların, filmin kendisini Deleuzecü anlamda bir ideaya dönüştürdüğü de söylenebilir. Çünkü filmin, kendisi bir çözüm olmaktan ziyade bir sorun olmuş dahası çözümünü de yani yeni öznelliklerin üretimini de beraberinde taşımıştır.

Bu anlamda *Kızgın Fırımlar Saati* filminin Deleuze'ün, moleküler kesitin karakteristiğini yaşatan, bu tarz duygulanımlara ön ayak olan sanat sinemasından uzaklaşsa da bir başka zeminde onunla yeniden ortaklaştığını söylemek mümkündür. Film hem kendisi ile (çünkü tamamlanmamıştır, virtüel (gücül) varlığı ile değişime her zaman açıktır, somut olarak söylemek gerekirse Solanas ve Gettino'nu ifadesiyle her zaman yeniden kurgulanabilir ve "olay"a bağlılığın devam etmesi için kurgulanmalıdır da) hem de kendisini izleyenlerin karşılıklı diyalogu ile yeni bir virtüelliği (gücüllüğü) edimsel hale getirmeye çalışır. Öncelikle izleyicilerin filmin kendisi ile birlikte oluşturdukları makine, tekillikler-insanlar arasında kurulan başka bir makineye doğru genişletilir. Artık izleyiciler, yalnızca molar zeminde yer alan birer kimlikten ziyade değişime açık çokluk olarak kavranıyorlardır. İnsanlar bu bağlamda kendi özdeş kimlikleri zemininde ilişkiler kurmaktan ziyade birer imge olarak diğer imgelerle ilişki kurma yolunda ilerleyen akışkanlıklar olarak ele alınırlar.

Sonuç

Üçüncü Sinema Hareketi izleyicileri kimliklerin sınırlılığında yeni öznelliklerin, arzulan makinelerin kuruluşu ile kurtarma çabası olarak yorumlanabilir. Bu kuruluştaki Üçüncü Sinema'ya yön veren bir "olay"a yani devrime bağlılıktır. Bu bağlılık onu İkinci

Sinema'dan ayırır. Diğer yandan Üçüncü Sinema, devrime bağlılığında gerçekleşen her bir edimselleşmesinde hem kendisi hem de "olay"ı, karşılıklı olarak yeniden ve yeniden kurar. Üçüncü Sinema'nın sabit bir biçim kazanmamasının ve İkinci Sinema ile arasındaki geçişkenliğin nedeni de bu sürekli oluş halidir. Üçüncü Sinema bu bağlamda "olay"la ilişkisinde hem belirler hem de belirlenir; öznellik üretimini gerçekleştirdiği kadar bir öznellik olarak kendisi de süreç içerisinde yeniden üretilmeyi sürdürür.

Sinemanın imge üretiminde dünyanın edimselliğini göstermek kadar onun virtüel (güçl) gerçekliğini edimsel hale getirme potansiyeli de ona ayrıcalıklı bir konum sağlar; sinema, imgelerin etkileşimi olarak dünyanın imge üreten temel bir bileşenidir. Bu bağlamda sinemanın Deleuzecü ontolojik temelinin, Post-Fordizm döneminde kapitalizmin koşulları ve öznellik üretimi ile çakıştığı söylenebilir.

Üçüncü Sinema, sinemanın bu gücünü kullanarak hem molar hem de moleküler zeminde işlev gösterir; Post-Fordizm döneminde gerçekleşen esnek öznellik üretiminin iki biçimiyle (toplumsal tabi kılma ve makinesel kölelik) birden mücadele eder; yeni devrimci öznellik biçimlerinin oluşumuna olanak sağlar. Üçüncü Sinema'nın molar zeminde verdiği mücadele, moleküler zeminde verdiği mücadeleden hiç kuşkusuz ayrılmaz durumdadır. Üçüncü Sinema bir yandan molar zemindeki kimliklerin moleküler zemindeki yankılamalarına işaret ederken diğer yandan da moleküler zeminde yeni makineler üreterek yeni molar kimliklerin oluşumuna ön ayak olur; izleyicilerin hem kendi hem de dünyanın virtüellikleri (güçlülükleri) ile temasa geçmelerini sağlar daha doğru bir ifade ile bu iki virtüellik arasındaki geçişkenliği artırır. Dolayısıyla Üçüncü Sinema'nın kapitalizmle mücadelede uygun bir biçimde iki kesit (molar ve moleküler) arasında salındığı söylenebilir. Tüm bu sayılan gerekçelerle Üçüncü Sinema Hareketi'nin hala daha varlık göstermeye devam ettiğini ve hatta hareketin temel metni olan Üçüncü Bir Sinema'ya Doğru adlı manifestodaki iddiaların birçoğunun da geçerliliğini koruduğunu iddia etmek mümkündür. Bu bağlamda günümüz sinemasının Üçüncü Sinema Hareketi'nden öğrenecek çok şeyi olduğu, bir anlamda bir "olay" olarak Üçüncü Sinema Hareketi'ne bağlanması gerektiği söylenebilir. Bu temelde sürecin asla bitmeyeceği açıktır ancak her başlangıç gibi bu başlangıcın, "olay"ın da yeterli olduğu söylenebilir.

Kaynakça

Albertsen, N. ve Diken, B., (2014). *"Organlı/Organsız Toplum"*, Ahmet Murat Aytaç ve Mustafa Demirtaş (der.), Göçebe Düşünmek, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları

Berardi, Franco "Bifo", (2012). *Ruh İşbaşında*, çev. Fırat Genç, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları

Burton, Julianne, (2011). *Cinema and Social Change in Latin America*, 1. Basım, Texas: University of Texas Press

Colebrook, Claire, (2013). *Gilles Deleuze*, çev. Cem Soydemir, 3. Basım, İstanbul: Doğu Bayı Yayınları

Colman, Felicity, (2011). *Deleuze and Cinema The Film Concepts*, 1. Basım, New York: Berg Publishers

Colman, Felicity, (2009) *"Cinema"*, Charles J. Stivale (der.) *Gilles Deleuze Key Concepts*, 2.

Basım, Durham: Acumen Publishing

Deleuze, Gilles, (1989). *Cinema 2: The Time-Image*, 1. Basım, Minneapolis: University of Minnesota Press

Deleuze, Gilles, (1996). *Felsefe Nedir?*, çev. Turhan Ilgaz, 4. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Deleuze, Gilles, (2006). *Bergsonculuk*, çev. Hakan Yüvefer, 1. Basım, İstanbul: Otonom Yayınları

Deleuze, Gilles, (2014). *Sinema I: Hareket-İmge*, çev. Soner Özdemir, 1. Basım, İstanbul: Norgunk Yayınları

Deleuze, Gilles, (2017). *Fark ve Tekrar*, çev. Burcu Yalım ve Emre Koyuncu, 1. Basım, İstanbul: Norgunk Yayınları

Deleuze, G. ve Guattari, F., (2014). *Anti-Odipus Kapitalizm ve Şizofreni 1*, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan ve Mustafa Yiğitalp, 2. Basım, İstanbul: Bilim ve Sosyalizm Yayınları

Diken, Bülent, (2013). *İsyan, Devrim, Eleştiri*, çev. Can Evren, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları

Guzman, Patricio, (1991). *"Politics and the Documentary in People's Chile"*, Julianne Burton (der.) *Cinema and Social Change in Latin America*, 1. Basım, Texas: University of Texas Press

Lazzarato, Mauricio, (2013). *"Sonsöz" G. Raunig, Bin Makine içinde (ss.99-109)* çev. Ferda Nur Demirci, 1. Basım, İstanbul: Otonom Yayınları

Lazzarato, Mauricio, (2016). *Göstergeler ve Makineler*, çev. Ferda Nur Demirci, 1. Basım, İstanbul: Otonom Yayınları

Marazzi, Christian, (2017). *Sermaye ve Duygular*, çev. Münevver Çelik, 1. Basım, İstanbul: Otonom Yayınları

Martin-Jones, David, (2006). *Deleuze, Cinema and National Identity*, 1. Basım, Edinburg: Edinburg University Press

Ranciere, Jacques, (2016), *Sinematografik Masal*, çev. Tacettin Ertuğrul, 1. Basım, İstanbul: Küre Yayınları

Solanas, F., ve Gettino, O. (1997). *"Towards a Third Cinema"*, Marcel Martin (der.), *New Latin American Cinema Vol. 1*, Detroit: Wayne State University, s. 33-57

Virno, Paolo, (2013), *Çokluğun Grameri*, çev. Volkan Kocagül ve Münevver Çelik, 1. Basım: Otonom Yayınları

Yaşayanlar Üçlemesinde “Bireyciliğin Sonucunda Bireyin Ölümü

Tamer Dağış*

Özet

16.yy.da başlayan Aydınlanma Çağı ve 18.yy.da yaşanan Sanayi Devrimi, ilk başta Avrupa kıtası olmak üzere tüm dünyada hızlı bir değişim hareketine dönüşmüştür. Özellikle Sanayi Devrimi'nin etkisiyle gelişen savaş sanayi ve geliştirilen silah teknolojileri sonucunda 20.yy.a gelindiğinde art arda iki dünya savaşı yaşanmış, Avrupa'da ortaya çıkan faşizm olgusu milyonlarca insanın katledilmesiyle sonuçlanmıştır. İnsanlık tarihinde ilk defa yaşanan dünya savaşları, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nda atom bombasının kullanılmasının da etkisiyle insan yaşamında büyük bir buhran ve boşluk duygusuna sebep olmuştur. Kapital sermayenin tüm dünyaya egemen olması, hız kazanan küreselleşme ve metalaşma olguları bireyler arası yabancılaşmayı arttırmıştır. Kapitalizmin daha fazla kar ve daha fazla ürün satışı hedefini hayata geçirebilmek için uygulamaya koyulan bireyci yaşam politikaları Horkheimer'in deyimiyle; bireyciliğin sonucunda bireyin ölümü ile sonuçlanmaktadır. Roy Andersson'un Yaşayanlar Üçlemesi 21.yy. insanın yaşamındaki anlam yitimi, yabancılaşma ve toplumdaki iktidar ilişkileri gibi olguları açık bir şekilde gözleme olanağı sunduğu için örneklem olarak seçilmiştir. Bu çalışmada 16.yy.da Avrupa'da başlayan Aydınlanma hareketinin ortaya çıkışından beş yüz yıl sonra yine Avrupa kıtasında ne gibi değişikliklere yol açmış olabileceği, Foucault'nun Özne ve İktidar kavramları ve Horkheimer'in “bireyciliğin sonucunda bireyin ölümü” söylemi üzerinden Yaşayanlar Üçlemesinde analiz edilecektir. Ayrıca bu çalışmanın, Roy Andersson sinemasının genel hatlarını ortaya çıkartarak alana katkı sağlaması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Roy Andersson, Yaşayanlar Üçlemesi, Özne ve İktidar, Bireycilik, İnsanları Seyreden Güvercin

ORCID ID : 0000-0002-3360-4578
E-mail : dagastamer@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.494403

Geliş Tarihi - *Received*: 10.12.2018
Kabul Tarihi - *Accepted*: 25.04.2019

Living Trilogy “The Decline of Individual Due to Individualism

Tamer Dağış*

Abstract

The Enlightenment movement in the 16th century and the Industrial Revolution in the 18th century have turned into a rapid change movement all over the world, firstly in Europe. Especially in consequence of the war industry developed under the influence of the Industrial Revolution and weapon technology, there were successively two world wars in the 20th century; the rise of fascism in Europe has resulted in the slaughter of millions of people. The World Wars in the history of human for the first time have caused the great depression and emptiness in human life especially with the use of the atom bomb in the Second World War. The dominance of capital all over the world, the acceleration of globalization and the phenomenon of commodification increase alienation among individuals. Application of individualistic lifestyle being able to accomplish the aim of capitalism which is to get more profit and more sales of product results in “The Decline of Individual Due to Individualism” with Horkheimer’s words. Roy Andersson’s Living Trilogy is selected as a sample since it provides an opportunity to observe phenomenon clearly such as losing sight of meaning and alienation in the life of people of the 21st century. In this study, the Living Trilogy will be analyzed throughout what the Enlightenment might cause to such changes in Europe five hundred years after the occurrence of the Enlightenment which started in the 16th century in Europe, Foucault’s The Subject and Power concepts and the saying of Horkheimer “The Decline of Individual Due to Individualism”. It is also expected that this study will contribute to the field by revealing the general notions of Roy Andersson’s cinema.

Keywords: Roy Andersson, The Living Trilogy, The Subject and Power, Individualism, A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence

ORCID ID : 0000-0002-3360-4578
E-mail : dagastamer@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.494403

Recieved - *Geliş Tarihi:* 10.12.2018
Accepted - *Kabul Tarihi:* 25.04.2019

Giriş

Orta Çağ'ın karanlık dünyasının ardından yaşanan Aydınlanma hareketi, insanlık tarihi açısından büyük bir kırılma yaratarak modernizmin temelini atar. Aydınlanma, kutsal olana karşı pozitivizmi, dine karşı bilimi öne çıkararak insanın varoluşsal anlamda uyanışını tetikler. Dogmaya karşı insan aklına yapılan vurgu, insanın doğadan sıyrılmasıyla akıl temelli bir sosyal yapıya dönüşür. Coğrafi keşifler ve bilimsel gelişmeler zaman içerisinde dini otoritenin kemikleşmiş yapısını esneterek sıradan halkın giderek özgürleşmesi suretiyle, ileride yaşanacak olan Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi gibi olguların tetikleyicisi olur. Bu dönemde yaşanan gelenekten keskin kopuş ve modernizm olguları bireycilik fikrini doğurur, çünkü (Elliot ve Lemert, 2011: 33) özgür bireylere ait fikir ve ideolojiler kapitalist Batı'da toplum ilişkilerinde model olarak kullanılmaya başlanılır. Geleneksel değerlerden kopuşun yaşandığı bu dönemde, insanlar Tanrı karşısında bağımsızlığa giden yolda özerkliğini ilan ederek biricikliğini keşfeder. Lakin Horkheimer, aklın bu denli yüceltilmesinin zaman içinde aklın kendisini de bir dogmaya dönüştürdüğünü ve yine akıl yoluyla doğa üzerinde kurulan egemenliğin insanın kendi üzerinde kurduğu egemenliği de beraberinde getirdiğini ileri sürer (Horkheimer, 2002: 120). Horkheimer, 20.yy.da liberal ideolojinin uyguladığı bireycilik politikalarının, insan üzerindeki olumsuz etkilerine dikkat çekerek, iktidar ve birey ilişkilerine eleştirel bir yaklaşım geliştirir.

Sosyal yaşamın çok hızlı bir şekilde evrilmesiyle birlikte mevcut iktidar biçimleri de farklılıklar göstermeye başlar. Foucault, bu kırılmayı daha net gösterebilmek için iktidar ilişkilerini; 18.yy. ve daha öncesi için "egemen iktidar" 19.yy. ve sonrası için "disipliner iktidar" olarak ikiye ayırır (Smith, 2007: 172-173). Geleneksel otorite figürü daha önceden monarşi ve dolayısıyla tek bir hükümdar yetkesi altında toplanırken, disipliner iktidar anlayışında iktidar, çoğulcu demokrasinin de etkisiyle parçalanarak toplumun en ücra köşelerine kadar yayılır. Bahsedilen bu iktidar anlayışının evriminde kuşkusuz ki değişen üretim koşulları ve hızla büyüyen sermayenin de etkisi büyüktür. Disipliner iktidar artık bireylerden direk bir şeyleri çekip almak yerine, terbiye etme stratejisini kullanarak onlardan daha fazla yararlanmaya çalışır (Foucault, 1992: 213). Yalnız burada Foucault'nun bahsettiği iktidar anlayışı, toplum ve bireyler üzerinden doğrudan bir baskı uygulayıcısı konumundaki klasik iktidar anlayışından farklıdır. O'na göre iktidar her yerdedir, toplumsal olan her şeye içkin konumda bulunur ve sürekli hareket halindedir. İktidar bu hareketliliğini ise bilgi üreterek gerçekleştirir; bilgi, söylem aracılığıyla dolaşıma çıkararak iktidarın yayılmasını, üremesini, güçlenmesini ve aynı zamanda yıpranarak yok olmasını sağlar (Foucault, 2007: 77-78). Burada önemli olan nokta iktidarın bilgi ve söylem aracılığıyla tüm insan yaşamına nüfuz etmesidir. Foucault'nun çalışmalarında, iktidar ilişkilerinin tüm toplumsal alana yayıldığı ve aynı zamanda bireysel anlamda ikili ilişkilere kadar indirgendiği görülmektedir.

Roy Andersson'un Yaşayanlar Üçlemesi olarak bilinen Sångar Från Andra Våningen (İkinci Kattan Şarkılar, 2000), Du Levande (Siz Yaşayanlar, 2007), En Duva Satt På En Gren Och Funderade På Tillvaron (İnsanları Seyreden Güvercin, 2014) filmleri klasik anlamda bir senaryoya sahip olmamakla birlikte merkezine doğrudan insanın kendisini yerleştirir. 21.yy. Avrupa'sının "yaşayan" insanların, yaşam belirtilerinden hayli uzak olan hayatları, Andersson'un kendine has sinematografisiyle görselleştirilir. İnsanlar kalabalık gruplar halinde yaşamalarına rağmen, birbirlerine ulaşacak enerjileri ve istekleri kalmamış gibidir. Kalabalıklar içindeki insanın yalnızlığı, çaresizliği ve kaderine teslim olmuşluğu absürt bir

anlatımla işlenir. Yaşayanlar Üçlemesi toplumun modern dönemden post-modern döneme evrilirken, tüketim toplumunu ayakta tutmak için üretilen bireyselleştirme politikalarının ne gibi sonuçlara yol açtığını ve bu toplum içinde dahi iktidar ilişkilerinin nasıl işlediğini açık bir şekilde gözlemleme olanağı sunduğundan dolayı örneklem olarak seçilmiştir. Filmlerde, iktidar mekanizmasının kendisine itaat edecek özneler üretmesi ve bu öznelerin aşırı bireyselleşme yüzünden insan kimliklerini ve bireyselliklerini kaybetmeleri, Horkheimer ve Foucault'nun söylem ve kavramları üzerinden tartışılacaktır.

Bireycilik Politikaları ve İktidar İlişkileri

Modern döneme girilirken, ortaya çıkan "birey olma" kavramı kendi içinde geleneksel olandan özgürleşme ve sıyrılma anlamı taşır. Rönesans'ın bir getirisi olarak bireysellik, özellikle 18.yy.da olumlu bir anlam barındırır, çünkü birey kendi varlığını yine kendisine dayandırarak öz benliğini keşfetmek ve özgür olmak ister. Bu dönemde ortaya çıkan bireycilik kavramı, bireyi bütün değerlerin üzerinde görür ve toplumun merkezine yerleştirir. En yüce amaç birey kavramına atfedilirken, iktisadi özgürlük ve serbest rekabet aracılığıyla bireycilik liberalizm için olmazsa olmaz bir değer haline alır¹. Ancak zaman içinde insanın biricikliğine ve eşsizliğine yapılan vurgu bir eşitsizlik istemine dönüşerek yeri doldurulamaz bir birey olma anlayışını doğurur. 19.yy.ın ekonomik koşulları bireyciliği ilke haline getirir, eşitlik ve özgürlük söylemlerini ise farklılaşma ve ayrışma ilkelerine dönüştürerek serbest rekabet bağlamında işbölümünün temelini oluşturacak şekilde revize eder (Simmel, 2009: 217-218). İnsanın kendini keşfetme sürecinde başlatmış olduğu özgürlük hareketi, kapitalist sistem tarafından manipüle edilerek insanlara yeniden sunulur, fakat bu sefer özgürlüğün çerçevesi özgürce rekabet etme, sınırsızca satma ve alma işlemi olarak çizilir.

Bireycilik terimi kitlelerden yalıtılmış Amerikan burjuvazisini tanımlamak için, ilk defa Alexis de Tocqueville tarafından 19.yy.da kavramsallaştırılır (Elliott ve Lemert, 2011: 29). Buradaki anlamıyla birey, genellikle zengin ve yüksek kültüre mensup, sosyal ilişkileri reddetmiş, kendi yaşantısındaki sorunlara kendi çözüm üreten anlamında kullanılmaktadır. Bireycilik bağlamında değerlendirildiğinde, insani gelişimin ilk etapta kitlelerden yalıtılarak gerçekleşeceği düşünülmüştür. Marx ve Engels (2013: 183) ise, bireylerin kendilerini geliştirmesinin, toplumdaki bağımsız olamayacağını, eğer bireysel bir gelişim gerçekleşecekse bunun yine toplum içinde ve toplum sayesinde olacağını ileri sürerek bu fikre karşı çıkarlar. Değişen üretim koşulları ve hızla endüstrileşen dünya düzeni de göz önünde bulundurulduğunda, bireycilik politikalarının burjuva sınıfının lehine işleyen bir strateji olduğunu düşünmek mümkündür. Giddens de buna benzer şekilde bireyciliğin tüketim kültürü ile yaklaşarak, kişisel ihtiyaçlar ve bu ihtiyaçların karşılanması üzerinden sistemin devamlılığını sağlayan bir yapıya büründüğünü belirtmektedir (2010: 247). Zira kitlelerden yalıtılan birey, günümüz koşullarında kendini tatmin etmek ve kendini özel hissetmek için ürün satın alacaktır. Horkheimer da bireyciliğin, toplumu serbest piyasada etkileşim yoluyla ilerleyen bir yapı olarak değerlendiren liberalizmin merkezinde bulunduğunu belirtmektedir (2002: 152). Horkheimer'ın eleştirdiği temel nokta, ilk ortaya çıktığı anlamdaki özgürlük ve eşitlik ilkesine dayalı olan bireycilik fikri değil, aksine eşitsizlik ve kölelik aracı haline dönüşmüş olan bireycilik fikridir. İnsan aklına, dolayısıyla bireye yapılan aşırı vurgu ve yüceltme aynı zamanda onun ölümünün de hazırlayıcısı olacaktır.

1 <http://www.mevzuatdergisi.com/2010/08a/01.htm#>. Erişim Tarihi: 20.11.2018

Modern dönemin giderek yalnızlaşan ve içe kapanan insanı, akli yaşamsal alanda giderek maddileştirerek bir araca dönüştürür. Bunun temel nedenlerinden birisi modernizmin getirdiği yeni yaşam tarzı sonucunda, eski değerlerin hızlı değişim sürecine girmesi ve insanların modern yaşam tarzlarına kendilerini uyumlayamamaları olarak değerlendirilebilir. Marcuse'a göre oluşan bu yeni toplum düzeni tamamen akıldışıdır, çünkü bu toplumda barış bile sürekli bir savaş tehdidiyle sağlanır (2010: 9). Kitle kültürü ve kültür endüstrisi gibi olguların, insanlara hazır yaşam kalıpları dayatması zaman içinde bireylerin kolektif etkinliklerden alıkoyarak içinden çıkılmaz bir yalıtılmışlık duygusu doğurur. Kişilerin kendi bireyselliklerini içinde buldukları dönem ve topluma göre kazandıkları da göz önünde bulundurulduğunda, bireyselleşmenin aşırılışması sonucunda, insanlar kendi kazanımları olan öz-bireyselliklerini de yitirirler. Debord, çağdaş toplumu, "gösteri toplumu" olarak isimlendirerek, bu gösteriye bizzat insanların olaylara çok fazla seyirci kalmasının neden olduğu belirtir ve bu sebeple insanların somut yaşamlarının değerini yitirdiğinin altını çizer (1996: 18, 107).

Horkheimer'in söylemi iktidarın, insanları bireyler haline getirdiği ve böylece onları denetim altında tuttuğu yönündedir. Foucault da Horkheimer'e benzer şekilde, iktidarın disiplin aracılığıyla birey imal ettiğini belirtir (1992: 214). Yalnız, Foucault iktidar mekanizmasının toplumun en ücra köşelerine kadar nasıl yayılmış olduğunu göstermeye çalışması bakımından Horkheimer'dan ayrılır. Onun ki daha çok günümüz bireylerinin, iktidarla girdikleri ilişkinin bilgisine ulaşmaya çalışarak, insanların iktidar tarafından nasıl farklı özneler olarak kurulduğunu göstermektir (Üşür, 2014: 121). Yani var olan bir olgunun olası nedenleri hakkında düşünür ve iktidarın bireyleri nasıl kendine itaat ettirdiğini inceler. İktidar ve özne ilişkisinin arkeolojik çalışmasını yaparak konuya tarihsel bir yaklaşım geliştirir. Horkheimer ise var olan bireycilik politikalarının insan yaşamında ne gibi olumsuz sonuçlar doğurduğu göstererek duruma eleştirel tutum takınır.

Birey, Özne ve İktidar

Foucault'nun iktidar kavramına yüklediği anlam, temelde bir yönetim ilişkisine dayanmaktadır, yani özelde bireylerin genelde grupların davranışlarının yönlendirilmesi olarak algılanmalıdır (Keskin, 2014: 21). Çalışmalarında iktidar kavramına yaklaşımı genel olarak iki evreye ayrılır. 1961 Deliliğin Tarihi ve 1975 Hapishanenin Doğuşu'na kadar olan dönemde iktidar, O'nun için daha çok bir baskı mekanizması olarak değerlendirilirken; 1976 Cinselliğin Tarihi adlı kitabıyla iktidarın bir baskı aygıtı olmasının yanı sıra baskıladığı özneleri bizzat kendisinin ürettiği yönünde bir değişim gösterir (Özmağas, 2012: 57). Yalnız, her iki döneminde de genel amacı; iktidar mekanizmasının nasıl işlediğini ve iktidarın, insanları nasıl kendilerine itaat eden öznelere dönüştüğünü ortaya koymaya yöneliktir. Bu yüzden, çalışmalarında iktidar ve özne kavramlarının bugünkü ilişkisini tespit edebilmek amacıyla iki kavramın da tarihsel süreçteki ilişkilerine ve dönüşümlerine odaklanır.

Foucault, iktidar mekanizmasının modern dönemdeki şekline evrilmeden önceki işleyiş yapısını antik dönemden başlayarak saptamaya çalışır. Örneğin site-yurttaş şeklinde örgütlenen Antik Yunan yönetimindeki iktidar anlayışında, Tanrı toprakların da sahibiyken, monarşinin kurucusu olarak gösterdiği Davud'un çoban-sürü merkezli iktidarında, Tanrı topraktan ziyade sürü üzerinde çobanlık yapan bir iktidar biçimine tekabül eder. Bu durumda Çoban'ın iktidarı bir toprak parçasına değil, bizzat sürünün üzerine yönelmiş durumdadır. Hıristiyan inancına göreyse, çoban hem sürüye hâkim (bütünselleştirici) olmak, hem de

her koyun hakkında tek tek bilgi sahibi (bireyselleştirici) olmak zorundadır. Ayrıca Yunan döneminde itaat yalnızca bir amaca yönelikken, Hıristiyan inanışında itaat başlı başına bir amaç haline gelerek çobanın emirlerine koşulsuz bir boyun eğmeye dönüşmüştür (Foucault, 2014: 29-41).

İçinde bulunduğumuz modern iktidar biçimi, hem site-yurttaş hem de çoban-sürü oyununu birleştirdiği için, Foucault'ya göre şeytansıdır (2014: 41). Bu bulgu, aynı zamanda iktidar mekanizmasının tarihsel süreçte ne yönde evrildiği ve güçlendiğini göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca, Hıristiyan iktidar anlayışının bireyselleştirici bir etkiye dönüşmüş olması da günümüz iktidar teknikleriyle benzerlik göstermektedir. Özellikle Yaşayanlar Üçlemesinde de açık bir şekilde görüleceği üzere, iktidarın bireyselleştirici politikaları günümüz toplumlarında hem yönetimi kolaylaştırmakta hem de bireyleri özneler haline getirmek suretiyle sistemin devamlılığını sağlamaktadır. Çünkü modern iktidar mekanizması özneler üretmek suretiyle işlerlik kazanır. O yüzden, bireyleri öznelere dönüştürerek kendisine bağlar. Bu bağlamda özne terimi iki anlama gelecek biçimde kullanılır: "Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne" (a.g.e, 2014: 63). Yani, "özne" terimi her iki tanımda da boyun eğme anlamı taşımaktadır. İlkinde doğrudan dışarıdan gelen bir boyun eğdirme söz konusuysen, ikincisinde ise bir takım söylemsel ve söylemsel olmayan pratikler aracılığıyla kişinin içeriden kendine boyun eğdirmesi söz konusudur. Keskin, katıldığı bir programda² bu durumu şu şekilde örneklendirir: Psikiyatri bir davranışı normal ve patolojik olarak sınıflandırır. Daha sonra patolojik davranışı kendi içinde alt kümelerle ayırır ve bu durumda kişiler "normal" olabilmek adına patolojik olarak sınıflandırılan davranışları sergilememek için kendi üzerlerinde bir iktidar uygulamak durumunda kalırlar. Yani iktidar mekanizması tarafından insanlara dayatılan kimlikler, cinsiyet kalıpları ve toplumsal normlar, bireyleri bu davranış kalıplarına göre davranmak durumunda bırakarak onları sınırlandırır. Burada açıkça görüldüğü üzere, iktidar mekanizması birtakım yöntemlerle insanları aynılaştırmaya yönelik yöntemler geliştirir ve bu belirlenmiş kalıpların dışında kalanlarıysa; bastırma, hapsetme, kapatma gibi tekniklerle düzelterek sisteme geri entegre etmeye çalışır. Örneğin; okul, aile, ordu, hapishane ve akıl hastanesi gibi kurumlarla insanlar normalleştirilerek üretim sürecine dâhil edilir (Canpolat, 2005: 104).

İktidar mekanizmasının kurmuş olduğu bu oyunun kusursuz bir şekilde işleyebilmesinin önkoşulu; ürettiği öznelerin görece özgür olmasıdır. Çünkü öznenin özgür olmadığı bir durumda iktidar ilişkisi yerini, öteki üzerinde sınırsızca uygulanan bir güce ve tahakküme bırakır. Burada bahsedilen öznenin özgür olması durumu ise, iktidarla kurulan ilişki içinde, öznenin de söz hakkına ve gerektiği durumda karşı koyma hakkına sahip olmasıdır. Ancak, öznenin özgür olma durumu da bu iktidar oyununa içkindir, çünkü iktidar mekanizması ürettiği özgür öznelerin üzerinde işlerlik kazanmakta ve bu özgür öznelerin toplumsal yaşamdaki hareketliliği ile yayılmaktadır. Bu yüzden iktidarın aslında her yerde olduğunun altı çizilmektedir. Foucault'nun iktidar anlayışında bir diğer önemli etken de iktidar mekanizmasının doğası gereği hareketli ve değişken yapısıdır. Yani iktidar ilişkileri güç dengelerine göre yön değiştirebilmektedir. Örneğin, kendilerinden yaşça büyük bir öğretmenle görüşme yapan genç bir öğrenci grubu ilk başlarda öğretmenlerinin yaşı ve statüsünden dolayı çekingen davranabilirken, konuşma ilerledikçe öğretmen, genç grup karşısında yaşlı olmasından ötürü çekingen davranan kişi konumuna gelebilir.

² <https://www.youtube.com/watch?v=AbmKP08bySo&index=38&list=WL&t=0s>. Erişim Tarihi: 24.09.2018

Foucault'nun iktidar-özne ilişkisine, Althusser ideoloji-özne kavramları çerçevesinden bakarak bireyleri özne olarak adlandıran şeyin ideoloji olduğunu belirtir ve ideolojiyi bir insanın ya da toplumun zihnindeki egemen fikirler olarak tanımlar (2002: 60). İdeoloji aracılığıyla özne konumuna getirilen insanların gerçeklik ile kurdukları bağın bu ideolojiye içkin olacağını belirterek aslında Foucault'unkine benzer bir çıkarımı başka bir şekilde ifade eder. Çünkü Althusser'e göre bireyler bilinçdışı süreçlerle özneler haline getirilmektedir (Özalmete, 2013: 200). Yani özneler kendi benliklerini dolaysız bir şekilde keşfettiklerini sanırken, aslında kendilik bilinçleri içinde buldukları dönem, iktidar ve söylem aracılığıyla oluşur. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, Althusser'in "ideolojisi" ve Foucault'nun "iktidarı" özne üreten olgulardır. Foucault da iktidarın işleyebilmesi için özne üretmek zorunda olduğuna dikkat çekerek, odak noktasını özne üzerine yoğunlaştırır ve iktidarın bireyleri özneleştirmek için üç tip nesneleştirme kipi kullandığını belirtir. Bunlardan ilki, bilim statüsü kazanmaya çalışan, filoloji ve genel dilbilgisi alanlarında konuşan öznenin nesneleştirilmesidir. İkincisi, öznenin kendi içinde bölünmesi ya da başkalarından ayrılması durumudur. Foucault bu duruma örnek olarak, akıllı-deli, sağlıklı-hasta, suçlu ve iyi çocuk ayrımlarını verir. Son olarak da insanın kendini özneye dönüştürme sürecine odaklanarak, insanların kendilerini nasıl cinsellik özneleri olarak tanımladıklarını öğrenmeye çalışır (Foucault, 2014: 58).

Foucault'nun çalışmaları bu bakış açısından değerlendirildiğinde tarihi yazılmamış özneler ve "ötekilere" yöneliktir. Bu çalışmalarda iktidar ilişkileri içerisinde normalleştirilmeye çalışılan, ama "anormal" oldukları gerekçesiyle araştırma konusu yapılmamış kişi ve kavramları konu edinen alternatif bir tarih oluşturulmaya çalışılır. Örneğin, Foucault Deliliğin Tarihi'nde akıllı-deli ayrımının tarihsel arka planına ve bu ayrımın ne şekilde değiştiğine yoğunlaşarak, akıl çağında "deli" olanların tarihini yazar. Buradaki odaklandığı temel noktaysa akıllı olanın ne zamandan beri akıllı olmayan üzerinde bir tahakküm kurmaya başladığıdır. Keza Hapishanenin Doğuşu'nda suç ve suçlu kavramının tarihsel arka planını irdeleyerek, suçluların ne zamandan beri sistemli bir şekilde kapatılmaya başladıklarını göstermesi de iktidar sahipleri ve yasa koyucuların suçlu ve suç işleme ihtimali olan bütün herkesin üzerindeki iktidarını açığa çıkarmaya yöneliktir. Foucault'nun yukarıda belirttiği son madde olan, insanların kendilerini cinsellik özneleri olarak kurması meselesi ise Cinselliğin Tarihi'nde tartışılır. İktidarın cinsellik edimiyle ilişkisine ve modern dönemde cinselliğin yatak odalarına hapsedildiğine işaret edilerek, aslında iktidar mekanizmasının yatak odalarına kadar girdiği ima edilir.

Foucault'ya göre iktidar asla bir kuruma indirgenemez, ayrıcalıklı bir sınıfın sahip olduğu birtakım güçler olamaz, ona göre iktidar sayısız noktadan dolaşıma giren bir ağ tabakasıdır. "İktidar şeyleri tanımlayan, arzusunun ne olduğunu öğreten, bilgiyi biçimlendiren ve söylemi üretendir" (Üşür, 2014: 120). Tanımdan yola çıkılarak yorumlanacak olursa; iktidarın toplumu ve tek tek öznelerin davranışlarını yönlendirme üzerine kurulu olduğu sonucuna ulaşılır. Foucault'nun yaklaşımından değerlendirildiğinde iktidarın bilgi üretimiyle ve söylem aracılığıyla insanlara gelerek onları öznelerle dönüştürdüğü görülür. Yani özneler kendilerine gelen söylem aracılığıyla üretilmiş olurlar. İktidarın buradaki temel amacı ise, kendine boyun eğen, üretken özneler imal etmesidir. Bu iktidar biçiminden herhangi bir kaçış olanağı yoktur, çünkü bilginin ve söylemin, yani iktidarın ulaşamayacağı alan yoktur. Foucault bu kaçışsızlığı göstermek adına, tüm ikili ilişkileri, ebeveyn ve çocuk arasındaki ilişkileri, cinsiyet ilişkilerini ve hatta akıllı olanlar ile olmayanlar arasındaki iktidar ilişkilerini örnek gösterir (2012: 178). Bu durumda iktidar olgusu, salt devlet mekanizmalarında ve onların alt kuruluşlarında değil, bizzat toplumsal yaşamın kılcal damarlarında bulunmaktadır. Foucault bu yaklaşımıyla

Marksist gelenekten ayrılır, çünkü O'na göre iktidar yalnızca yukarıdan baskı yoluyla gelen negatif bir olgu değil, aksine pozitif olarak her zaman ve her yerde iki yönlü olan, hatta (Foucault, 2012: 248) devlet iktidarının bile var olmasını sağlayan bir durumdur. Buradaki pozitif iktidardan kastedilen, iktidarın sadece yasa koyan bir baskı organı olmadığı, insan bedenindeki gücü ve becerileri arttırması ve eğitim yoluyla onlara yeni beceriler eklemesidir. Tabii bununda altında yatan temel amaç, insan bedeninden üretim ve tüketim süreçlerinde olabildiğince fazla yararlanmaktır.

Foucault, mevcut iktidar ilişkilerinin bulunduğu her yerde özgür özneler olacağı için, bu iktidara karşı bir direniş imkânı olduğunu da belirtir. Yalnız, direniş ne kadar kuvvetli olursa iktidar da aynı oranda bir güçle uygulanmaktadır. Yani bu şekildeki bir özgürlük ve direniş imkânı da bu iktidar oyununa içkin olacaktır. Foucault çözüm olarak, sosyal yapının içinde mevcut olan iktidar anlayışının değiştirilmesi gerektiğini belirtir (Foucault, 2012: 248). İktidarın bilgi ve söylem aracılığıyla üretmiş olduğu, kimlikler, kalıplar ve öznellik anlayışları reddedilerek, yerine yeni öznellikler geliştirilmelidir. Özellikle insanların sahip oldukları öznelliklerin evrensel ve doğal olmadığı, bu iktidar ilişkilerinin tarihsel ve kurgusal olduğu fark edilerek hakikat hakkında ileri sürülen her fikir sorgulanmalıdır. Mevcut iktidar ilişkileri insanların neyi nasıl düşüneceğini de büyük ölçüde belirlediği için Horkheimer (2002: 144) kurtuluşun özgür düşüncenin tutsaklıktan kurtarılmasıyla gerçekleşeceği ileri sürer. Hayatın uzun tarihsel sürecinde hepimiz küçük birer hücre olduğumuz için çözüme giden yolda Simmel'e göre hepimize düşen görev sadece anlamaktır (2009: 239). Foucault'nun çalışmalarının yapısını belirleyen temel nokta da bu anlama edimidir, çünkü eserlerinde süregelen iktidar-özne ilişkisinin işleyişini tarihsel olarak ortaya çıkarmayı dener. Eğer ki iktidar mekanizmasının nasıl çalıştığı ve insanları nasıl itaat öznelerine dönüştürdüğü tam olarak kavranılabirirse, bu durumdan sıyrılmak adına daha gerçekçi direniş imkânları da yaratılabilir.

Roy Andersson Sineması

Andersson 2000 yılında 2.Kattan Şarkılar ile başladığı, Siz Yaşayanlar ve İnsanları Seyreden Güvercin'le tamamladığı şiirsel-absürt-komedi olarak tanımlanabilecek Yaşayanlar Üçlemesi ile kendine özgü bir sinema dili oluşturur. Bütün hayatına şu ana kadar beş uzun film, sayısız reklam ve kısa film sığdıran yönetmenin, filmografisi uzun filmleri ekseninde değerlendirildiğinde, eserlerini iki döneme ayırmak mümkündür. Kendisinin ilk uzun filmi olan A Swedish Love Story'yi (İsveççe Aşk Hikâyesi, 1970) yönetmenlik eğitimi almak için kaydolduğu İsveç Film Enstitüsü'nün Stockholm'deki Film Okulu'ndan mezun olduktan sonra 1970'te çeker³. Film, ergenlik dönemindeki Annika ve Par'ın birbirlerine duydukları aşk üzerinden İsveç toplumunun kaybolan umutlarını, zedelenmiş refah devletini, ebeveynlerin ekonomik ve sınıfsal mücadelelerini gerçekçi bir üslupla anlatır. A Swedish Love Story özellikle ergenlerin bedenlerini ve cinselliklerini keşfetme öyküsünü abartısız ve oldukça yalın bir şekilde sunması bakımından sinema tarihinde özel bir yer edinir ve gösterildiği dönemde büyük bir beğeniyle karşılanır. Andersson 1975 yılında ilk filminden üslup olarak biraz daha farklı olan ikinci uzun filmi Giliap'ı çeker. Film, bir otelde geçici süreliğine garson olarak işe başlayan, hayattaki yerini tam olarak bulamamış Giliap ile aynı otelde çalışan genç ve güzel Anna arasındaki yaşanan ikili ilişkiye odaklanır. Yönetmen ilk filminde kurmuş olduğu anlatı yapısını, daha az diyalog ve daha uzun planlar kullanarak biraz daha esnetir. Onunki daha

3 <http://www.royandersson.com/eng/studio24/>. Erişim Tarihi: 29.10.2018

çok, çift olmak ve olmamak ikileminde kalan ya da bir çift olmak için iletişim kuracak kadar yaşam enerjisi olmayan Giliap karakteri üzerinden daha karanlık ve varoluşsal bir atmosfer yaratma çabasıdır. Giliap'ta insan olmanın sıradan ve garip yanlarını irdelemesi, tuhaf bir karakterin iç dünyasına yönelmesi ve yarattığı çıkışsızlık hissi, Yaşayanlar Üçlemesinde odaklandığı temalarla paralellik gösterir. Zaten Giliap yönetmenin kariyerinde büyük bir kırılma noktası olarak değerlendirilmektedir, çünkü film gişede başarısız olup neredeyse tüm eleştirmenlerden de olumsuz yorumlar alınca Andersson mali olarak batmış ve sinemaya tam yirmi beş yıl ara vermiştir. Bu film hakkında daha sonra, duygu olarak Stanley Kubrick'in Barry Lydon'da yaptığı şeye benzer bir şey yaptığını, Kubrick'in filminin kabul edilip kendisininin edilmediğini belirterek, bu tarz şeylerin zaman aldığını söyleyerek sitem eder⁴.

Bu ilk iki uzun filmi, Andersson'un gerçekçi/klasik dönemini oluşturmaktadır. Yönetmen, ilk dönem eserlerinde İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden etkilendiğini söyler ve bunun nedenini de Göteborg'da işçi bir ailenin çocuğu olarak doğmuş olmasına bağlar⁵. Çünkü O'na göre, işçi sınıfı gerçekçiliği çok sevmektedir ve özellikle ilk dönemlerinde soyutlamanın biraz daha üst sınıfa, burjuvalara göre olduğunu düşünür. Andersson ikinci filminden dolayı bozulan mali durumunu düzeltmek için reklam yönetmenliği yapmaya başlar ve günümüze kadar 400'e yakın reklam filmi yönetir (Hanich, 2014: 38). Reklam yönetmenliği sürecinde mesajını en etkili ve en kısa sürede verebilmek için ileride kendi tarzıyla özdeşleşecek olan yeni teknikler keşfeder ve kısa süre içinde Stüdyo 24 isimli kendi yapım şirketini kurar.

Andersson öğrencilik yıllarında çekmiş olduğu kısa filmlerinin haricinde, 1987'de Something Happened ve 1990'da World of Glory isimli iki önemli kısa film çeker. Bu filmlerde reklam yönetmenliği döneminde geliştirdiği teknikleri sanatsal anlamda sergileme olanağı bulur. Aynı zamanda 1975'te çektiği son filmi Giliap'tan sonra yeniden festivallerde görünür olup, ödüller almasının, 2000 yılında çekmeye başladığı üçlemenin yapımına da olumlu etki ettiği düşünülmektedir. Andersson Something Happened'da deneysel bir üslupla AIDS hakkında bilgi vermeye ve hastalığın yarattığı panik ortamını yumuşatmaya çalışır. World of Glory de ise yönetmenin artık yepyeni bir tarz yarattığını ve Yaşayanlar Üçlemesinin arka planını oluşturduğu söylemek mümkündür. Her şeyden önce filmin ismi (Muhteşem Dünya) ve içeriği birbirine tezat oluşturmaktadır, zira film bir grup modern kıyafetli insanın başka bir grup insanı çırılçıplak bir kamyonun arkasına doldurarak zehirli gazla katletme sahnesi ile açılır. Avrupa'nın Nazi geçmişine gönderme yapılan bu sahnedekine benzer sahneler üçlemesinde de karşımıza çıkacaktır. Ayrıca World of Glory'de belirgin olarak gözlemlenen, anlam yitimi, mutsuzluk, gündelik hayatın sıradanlığı, ortak bilinçaltı ve insanlar arası yabancılaşma gibi temalar da Yaşayanlar Üçlemesinde görülmektedir. Filmde, kurbanlarla özdeşleşme yaşanmaması için hiçbir yakın plan çekim bulunmaz; bunun yerine kullanılan sabit ve geniş açılarla izleyicinin görüntüyü aktif ve analitik olarak değerlendirmesi istenir (Brunow, 2010: 84). Çektiği reklamlarda ve kısa filmlerinde kurmuş olduğu bu anlatı yapısı, ileride çekeceği üçlemenin de omurgasını oluşturacaktır. Reklamları da dahil olmak üzere bu kısa filmlerde; sabit-geniş açılı çekimler, uzun plan-sekanslar, geniş alan derinliği, teatrallik derecesine varan 'tuhaf' oyunculuklar, absürt-şiirsel-gerçeküstü hikaye anlatımı, bir yabancılaştırma efekti olarak filmlerinin bazı bölümlerinde oyuncu ile izleyiciyi göz göze getirmesi, simetrik olarak tasarlanmış kusursuz setler ve gölgesiz, sert ışık kullanım tekniklerini etkili şekilde

4 <http://ankarasinemadernegi.org/listings/giliap/>. Erişim Tarihi: 29.10.18

5 <https://filmquarterly.org/2015/09/24/the-trivialist-cinema-of-roy-andersson-an-interview/>. Erişim Tarihi: 20.07.18

harmanlayarak kendine yeni bir üslup oluşturur. Sayılan bu özelliklerin tamamı ise üçlemede yetkinlik derecesine ulaşarak, Andersson'u auteur bir yönetmen haline getirir.

Andersson, Giliap'tan 25 yıl sonra çektiği üçüncü uzun filmi İkinci Kattan Şarkılar ile Cannes'da Büyük Jüri Ödülü kazanır; böylece üçlemenin ilk filmi hayata geçirilmiş olur. Film izleyicisine, İsveç'te yaşanan ekonomik sıkıntılarının etkilerini çeşitli insanların hayatlarında gözlemleme olanağı sunar. Bunu yaparken klasik anlamda giriş, gelişme ve sonuçtan oluşan bir anlatı yapısını tercih etmez, üstelik filmin herhangi bir başrol oyuncusu da yoktur. Filmdeki oyuncuların hepsinin yüzleri en az ölüler kadar beyazdır, kendisi bu beyaz yüz kullanımının, (Kaya, 2014: 47) karakterleri ve hikayeyi evrenselleştirmek için olduğunu belirtir. Yani film boyunca gördüğümüz; aslında bizim, bütün insanlığın hikayesidir. Yönetmen, World of Glory isimli kısa filmde iyice belirginleşen, yukarıda saymış olduğumuz anlatım tekniklerini bu filmde olabilecek en profesyonel düzeye yükseltir. Andersson'un özellikle resim sanatında çok fazla etkilenmesi sonucunda geniş alan derinliği kullanarak çektiği uzun plan sekanslarda, sahne bir resim tablosuymuşçasına sunulur ve izleyiciden filme aktif olarak katılması istenir.

Siz Yaşayanlar, birbirine fiziksel olarak çok yakın yaşayan, ama ruhen bir hayli uzak olan modern dünyanın insanların absürt hayatlarına genel plandan bakmayı deneyen üçlemenin ikinci filmidir. Film senaryo ve sinematografisi bakımından ilk filmle aynı özelliklere sahip olmasına rağmen, içerik olarak insanların acılarına, korkularına, acizliğine, davranışlarına kısacası varoluşun detaylarına daha fazla odaklanır. Üçlemenin diğer filmleriyle kıyaslandığında histerikli ruh hallerinin, bireyler arası yabancılaşma ve iletişimsizlik olgularının bu filmde daha baskın olduğu görülmektedir. Bütün insanlık, varoluşun dayanılmaz ağırlığı altında ezilmekte ve giderek yalnızlaşarak son demlerini yaşamaktadır.

Üçlemenin son filmi İnsanları Seyreden Güvercin, kırılma, aşağılanma ve empati eksikliği temaları üzerine kurulur (Kaya, 2014: 45). Ayrıca Andersson bu filmle 2014 Venedik Film Festivali'nde büyük ödülün de sahibi olur. Film teknik olarak üçlemenin ilk iki filmi ile büyük oranda benzerlikler taşımakla birlikte, filmin içindeki Sam ve Jonathan karakterlerine biraz daha ayrıntılı olarak yer verdiği için serinin diğer filmlerinden ayrılır. Ayrıca Sam ve Jonathan arasındaki ilişki ve diyaloglar, Samuel Beckett'in Godot'yu Beklerken oyunundan da esinler taşır (Lindqvist, 2016a: 552). Yönetmen filmin ortaya çıkışında ise Pieter Bruegel the Elder'in bir kış gününde avdan dönen insanları resmettiği Hunter in the Snow (Karda Avcılar, 1565) tablosundan ilham almıştır (Petho, 2015: 50). Andersson, filminin ana meselesini nasıl anlatacağını düşünürken; penceresinin dışındaki ağaçta konmakta olan bir güvercini fark eder ve aklına o güvercinin varoluş hakkında düşündüğü fikri gelir⁶. Hunter in the Snow tablosunda da karlı bir kış gününde avdan dönen insanlar ve çevre halkına bir ağacın üstünden bakan kuşlar bulunmaktadır. Buna benzer şekilde üçlemenin diğer filmlerinde de Andersson'un resim sanatından hayli etkilendiği görülmektedir.

Andersson'un sinemasına genel olarak baktığımızda "kendini iyi hisset" filmlerine bir karşı duruş, absürde doğru bir yönelişin hâkim olduğu görülmektedir (Hardy, 2016: 32). Özellikle ilk dönem filmlerinden sonra üretmiş olduğu eserlerde gerçekçilik anlayışının yerini soyutlamaya bıraktığı gözlemlenmektedir. Kendisi yaşadığı bu geçişi, insanlık için küçük, kendi için büyük bir adım olarak değerlendirir (Kaya, 2014: 47). İlk döneminde Yeni Gerçekçilik akımının etkisiyle eserler üretirken, ikinci döneminde ise daha çok gerçeküstüçülük ve Bunuel etkileri görülür. Filmlerindeki gerçeğin saflaştırılmış hali olan gerçeküstü görüntüleri

6 <https://www.youtube.com/watch?v=i5Xm1BTMik4&index=2&list=WL>. Erişim Tarihi: 31.10.2018

yakalayabilmek için titizlikle hazırlanmış stüdyolarda istediği etkiyi alana kadar otuz beş ila elli arasında tekrar çeker. Son dönem filmlerinde hiç yakın plan çekim kullanmaz, sahnedeki oyuncular mekânla birlikte geniş açıyla aktarılır. Çünkü mekân; oyuncuların duyguları, yaşam tarzları ve zevkleri hakkında bilgi taşıyıcısıdır. Andersson yarattığı bu sahne tasarımını “the complex image”⁷ olarak isimlendirmektedir. Çünkü O’na göre; bu sahnelerin sanatsal olarak tasarımı çok zordur, bu sahneleri analiz edebilmek için daha fazla çaba gerekmektedir ve izleyicinin üzerindeki etkisi daha kalıcıdır (Hanich, 2014: 40). Sahneleri bu şekilde tasarlarlarken, Amerikalı ressam Edward Hopper’ın gerçekliğin metafora dönüştüğü, sert ışıklı tablolarından da büyük oranda etkilendiği görülmektedir⁸. Sinemasında göze çarpan bir diğer unsur ise, “trivialism” (önemsizcilik) olarak adlandırdığı, hayatın içinde her gün yaşadığımız küçük, basit ve absürt olaylardır. Kahvaltı etme sahneleri, elimizi kapıya sıkıştırmamız, bir otobüs durağında beklediğimiz anlar, Andersson için son derece somut ve önemsiz varoluşumuzun bütünü oluşturur (Lindqvist, 2010: 214). Kendisi bu tarz sahnelerin insanların dikkatlerini sıradan şeylere çekerek onları ait oldukları yere, dünyaya döndürdüğünü ileri sürer (Andersson’dan akt. Lindqvist, 2016b: 23-24). Gerçeküstü bir anlatımla gerçekliğe öykünen yönetmen, bu gerçekçi dünyayı daha iyi betimleyebilmek için amatör oyuncular kullanır ve oyuncularını günlük hayatın içinden; alışveriş yaparken, benzin istasyonlarından ya da bir barda bira içerken bulmaktadır⁹.



Görsel 1: *İnsanları Seyreden Güvercin*’den bir kare

Görsel 2: Edward Hopper’ın *Nighthawks* isimli tablosu

Roy Andersson’un sineması içerik olarak değerlendirildiğinde, özellikle son dönem filmlerinde tarihsel göndermeler, anti-faşizan tutum, insan olmanın anlamı, aşırı bireyciliğin doğurduğu sorunlar, iktidar ilişkileri, insanlar arası yabancılaşma, ortak bilinçaltı ve anlam yitimi gibi olgulara rastlanmaktadır. Çalışmalarında özellikle bireycilik propagandasının sonuçlarını somut olarak ortaya koyarak, konunun vurgulanmasını sağlar (Lindqvist, 2010: 211). Bir diğer yandan, iktidar ve tahakküm ilişkilerini, hem devlet otoritesi hem de bireyler arası ilişkiler bazında gözleme olanağı sunar. Üçlemenin adının Yaşayanlar olması ise Andersson’un modern dünyanın insanını ironik bir biçimde tasvir etmesinden kaynaklanır. Zira üçlemedeki tüm insanlar adeta birer zombi gibidirler. Beyaz yüzleri, ağır aksak hareketleri, anlamdan uzak yaşamları ve tüm iletişimsizlikleriyle 21.yy. insanının belki de son demlerine geldiğine işaret etmektedir. Ayrıca üçlemede Avrupa toplumunun suçluluk duygusuna ve burjuvazinin ikiyüzlülüğüne de sıkça vurgu yapılır. Bu içeriksel bulgular çerçevesinde üçlemenin bütün filmleri, Horkheimer ve Foucault’un bakış açısından diğer bölümde detaylıca analiz edilecektir.

7 Bu kelime ‘idrak etme ve yaratma’ anlamında kullanılmaktadır.

8 <http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=1349&bhcp=1>. Erişim Tarihi: 06.07.2018

9 <https://www.theguardian.com/film/2001/feb/09/culture.features3>. Erişim Tarihi: 20.08.2018

Yaşayanlar Üçlemesinde Bireyin Ölümü

2.Kattan Şarkılar, Cesar Vallejo'nun "Kutlu olsun işinin başında olana" dizesiyle açılır. Bu dize hem filmin odaklandığı kötüye giden ekonomik koşulları hem de bu koşullarda işten çıkarılma ya da inatla işinin başında durma gibi olgulara işaret eder ve Andersson'un şiirsel üslubunun da habercisi olur. Film daha açılış sekansı itibariyle hem bireycilik politikalarının sonuçlarını hem de iktidar ilişkilerinin işleyişini ele vermektedir. Ekonomik durumun pek de iyi olmadığı bir ortamda iki iş adamı (Pelle ve Lennart) "Mutsuzluğun olduğu bir yerde kalmanın anlamı ne?" diyerek ülkeyi terk etme planları yaparlar. Artık mevcut ekonomik sistem kar getirmeyi durdurmuş, topluma kronik mutsuzluk olarak yansımaya başlamıştır. Bireycilik ve neo-liberal politikalarla beslenen iş adamı ve yatırımcılar gemi su almaya başladığında imkânları dâhilinde başka ülkelere göç etmeyi düşünmektedir. Aynı şekilde Eagleton'un ifade ettiği gibi iktidar ilişkileri de eşitlik ve sömürü ilişkileri bağlamında kendini gösterecektir. Eagleton'a göre "insanların kendi mutluluklarına uzanan kendilerine açmak için zaruri olan birinci iyilere herkes sahip olamaz ve insanların bazıları zorunlu maddi ve tinsel kaynaklardan mahrum kalır. İnsanın refahının hayati bir bileşeni olduğu savunulabilecek bir etken olarak başkalarından saygı görme de buna dâhildir" (2011: 101). Sahnede aynı zamanda iktidar mekanizmasının ikili ilişkilerin içinde nasıl işlediğine dair bazı ipuçları vardır. Örneğin, Lennert'in Pelle ile görüşmek için Pelle'yi kendi ayağına, yani solaryum salonuna çağırması, Pelle geldiğinde aralarında geçen diyalog ve ses tonu, Pelle'nin solaryumun içindeki bir adam karşısında sergilemiş olduğu ürkek vücut dili, Lennert'in Pelle üzerindeki iktidarını görünür kılmaktadır. Yalnız bu sahnede iktidar mekanizmasının belirleyici etkeninin maddi birikim ve zenginlik olduğu görülmektedir.

Filmin ikinci sekansında, işe gitmek için hazırlanan yaşlı bir erkek (Lasse) ve izinli gününde olan eşinin arasında yaşananlar ise; iktidar ilişkilerinin sadece yukarıdan ve baskı yoluyla gelmediğini, tüm ikili ilişkilere içkin olduğunu ve iktidar karşısında her zaman bir direnme imkânı bulunduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Konuya Althusserci bakış açısı ile yaklaştığımızda ise tüm bu iktidar oyununun kurgulanması için ideolojinin somut bireyleri özneler haline getirmesi ön koşuldur (Güngör, 2001: 227). Daha açık bir ifadeyle toplumsal yaşamdaki tüm iktidar ilişkilerinin süregelmesi için, tüm bireyler içlerine doğdukları toplum gereği bu toplumdaki genel ideoloji tarafından öznelere dönüştürülür. Bu sahnede de somut bir şekilde görüleceği üzere iktidar ilişkileri ikili ilişkilerin içine kadar sızmıştır. Kadın izinli gününde evde eşiyile birlikte vakit geçirmek ister, lakin Lasse işe gitmek zorundadır. Lasse kapıdan çıkmak istediğinde ise kadın adamın gitmesine engel olmaya çalışır, ama bu direnç karşısında Lasse daha baskın davranıp direnci kırarak işe gider. Hemen ardındaki sahnede ise Lasse'yi patronu Pelle'nin ayağına kapanmış bir vaziyette buluruz. Lasse patronu tarafından işten çıkarılmış ve bu işten çıkarma kararına patronun ayağına sarılarak direnç göstermektedir, ancak patronu bu dirence daha güçlü bir şekilde tepki göstererek ayağını kurtarır ve yoluna devam eder. Bir önceki ev sahnesinde yaşanan iktidar ilişkilerinin burada tam tersine dönmüş olması iktidar ilişkilerinin çok yönlü ve değişken olduğunu göstermektedir. Bu döngüsellik olgusuna Andersson'un filmlerinde sıkça rastlanmaktadır. Örneğin Lasse işten kovulduktan sonra yatağında üzgün bir şekilde oturmakta, eşi ise onu teselli etmeye çalışmaktadır. Bir sonraki planda ise yine bu sahne düzenine benzer şekilde Lasse'yi işten çıkararak Pelle de evindeki yatağında Lasse'ninkine benzer, üzgün bir şekilde oturup kameraya doğru bakmaktadır. Bu tarz sahneler özellikle vicdani konularda ister toplumsal ister bireysel anlamda olsun,

başkalarına yaşatılan olumsuz duyguların bir bedeli olacağına işaret etmektedir.



Görsel 3: İştten kovulan Lasse



Görsel 4: İştten kovan Pelle

Filmde göze çarpan iktidar ilişkilerini ırklar üzerinden de değerlendirmek mümkündür. Örneğin, elinde bir kâğıtla Allan Svenson'u aradığını söyleyen bir göçmenin, bir kapıyı çalması ve durumunu anlatması üzerine, aradığı kişinin orada olmadığı cevabını alıp kapının yüzüne kapanması hem göçmen meselesine karşı Avrupa'nın tutumunu hem de beyaz insanın diğerleri üzerindeki iktidarına işaret etmektedir. Bir sonraki sahnede ise göçmen, hiçbir neden yokken kaldırımdan geçen ırkçı bir grubun saldırısına maruz kalır ve bu sırada karşı kaldırımda otobüs bekleyen insanlar hiçbir müdahalede bulunmaz. Dünyada hızla yükselişe geçen ırkçı tutumlar ve yaşanan tüm bu kaosun, insanların olaylara sadece seyirci kalmasından kaynaklanıyor oluşu ise Debord'un tespitlerini kanıtlar niteliktedir. Ayrıca ırkçı saldırı yaşanmadan hemen önce, birkaç kişinin arkadaki caddede son derece lüks bir aracı ittirerek çalıştırmayı denemesi ise Avrupa toplumunun ilerlemeci politikalarının son durumunu betimleyen bir metafor olarak değerlendirilebilir. Filmin ilerleyen bölümlerinde daha net bir şekilde de görüldüğü üzere, şehirdeki tüm araçlar yollardadır, ama trafik bir adım bile ilerlemez. Yönetmen bu tarz metaforlarla medeniyetin ve modernitenin içinde bulunduğu durumu tasvir etmeye çalışır.

Filmde gösterilen ülke ekonomik olarak çöküşün eşiğindedir, Andersson'un evrenselleştirici bir anlatı sergilediği düşünülürse, aslında dünya çöküşün eşiğindedir. Bu çıkışsızlık ortamında bir iş yeri sahibi olan Kalle sırf sigortadan para alabilmek için kendi dükkânını yakmış ve büyük oğlu Tomas babasının tabiriyle, "şiir yazarak aklını kaçırmıştır." Andersson'un insanlığa dair çizmiş olduğu bu tabloda 'akıllıların' dünyası karanlık bir leke gibi gözükmektedir. Özellikle akıl hastanesi çekimlerinde daha açık ve ferah bir atmosfer hâkim olması akıllı olanlar ve olmayanların arasındaki farka işaret etmesi bakımından dikkate değerdir. Tomas, onu ziyarete gelen hiç kimseyle konuşmaz, oynanan bu medeniyet oyununa küsüp bir kenara çekilmiştir ya da (Marcuse, 2010: 155) bu hastalıkla içinde yaşadığı dünyayı protesto etmektedir. Akıllı olanlar ile olmayanların bir arada resmedildiği bu sahnelerde, akıl hastanesinde kalanların "akıllı" olanlarla kıyaslandığında, aslında ne kadar sakin ve naif oldukları görülmektedir. Ayrıyeten Foucault'nun bahsettiği, akıllı olanların akıllı olmayanlar üzerinde uyguladığı normalleştirici iktidar net bir şekilde göze çarpar. Zira iktidarın hepimizden istediği ve beklediği şey; normal olmamızdır. Sistemin devamını sekteye uğratabilecek herhangi bir olgu yine sistem tarafından normalleştirilme adı altında birtakım işlemlere tabi tutulur. İşte tam da burada Horkheimer, içinde bulunulan kaos ortamının bizzat akıl egemenliği tarafından ortaya çıkarıldığını "Akıl Tutulması" ismini verdiği eserinde tartışır. Aydınlanma ile başlayan akıl egemenliği artık sosyal yaşamda gözle görülür derecede bir tıkanma yaşamakta ve insan yaşamını olumsuz yönde etkilemektedir. Özellikle

bireycilik politikalarıyla kitlelerden yalıtılan birey büyük bir bunalımın içinde son demlerine yaklaşmaktadır.

İktidar mekanizmasının devlet boyutundaki yansımaları ise yüzüncü yaş günü kutlanacak olan emekli başkomutan Göring'in¹⁰ tören sahnesinde görülür. Törene yetişmek için aceleyle taksiye binen rütbeli bir asker, yaşamda yolunu bulmanın anahtarının geleneklerinde ve şanlı tarihlerinde olduğunu düşünmektedir. Lakin hiç ilerlemeyen trafiğin içinde -ki buradaki trafik modern dünyayı temsil etmektedir- şoföre nerede olduklarını sorması üzerine, şoförün; "aslına bakarsan birkaç metreden öteye gidemedik" şeklinde yanıt vermesi, yine ilerlemeci politikalara gönderme yapan meteforik bir diyalogdur. Asker törene yetiştiğinde, yüzüncü yaşına basmış emekli komutanın demir parmaklıkları olan ve altına sürgü koyularak yaşadığı yatağındaki haliyle bile diğerleri üzerindeki iktidarı açık bir şekilde görülür. Buradaki iktidar, milli duyguların söylem aracılığıyla bireyleri kendilerine tabi kılması sonucu oluşan iktidar mekanizmasına tekabül etmektedir. Foucault bu tarz iktidar ilişkilerinin hayatın her yerde olmasından dolayı konuya biraz negatif yaklaşırsa da, Marx (2014: 64) buradaki haliyle devlet iktidarın bir proleter devrimle ele geçirilmesinden sonra kurulacak olan komünist toplumda tüm sınıflarla birlikte ortadan kaldırılabileceğini ifade etmektedir.

İçinde bulunulan ekonomik açmazdan kurtulmak için milenyuma yaklaşılırken, iki bin yaşına basacak olan İsa'nın heykellerini toptan olarak Kalle'ye satan adam, iş görüşmesi sırasında Kalle'nin hayatındaki sorunlardan bahsetmesi üzerine, O'na fazla düşünmemesini öğütler, zira fazla düşünmek böyle bir dünyada iyi değildir. Buna karşılık Kalle'nin akıl hastanesindeki oğlunun oda arkadaşlarından birisi ise İsa'nın "tanrının oğlu olmadığını, sadece nazik bir insan olduğunu ve bu yüzden çarmıha gerildiğini" söylemektedir. Bir tarafta iki bin yıl önce doğmuş bir peygamberin bedenini metalaştırarak bolca kar etme planları yapan akıl sahipleri dururken, diğer tarafta İsa'yı sadece naif bir insan olarak değerlendiren akıllı olmayanlar bulunmaktadır. Yine akıllı olan ve olmayan insanların dünyaya bakışları ve düşünüş biçimleri kıyaslandığında asıl sorunun akıl dünyasında olduğu düşünülmektedir. Özellikle Kalle, iri gövdesi, kocaman göbeği ve yaşamı sonuna sıfır ekleyip satabileceği bir pazar olarak görmesiyle kapitalizmi temsil eder. Aklını kaçırana kadar şiirler yazan oğluna ise, tüm dünyanın bilip ayak uydurduğu bu düzene uyum sağlayamadığı için sinirlenmekte ve hastaneye her ziyafete gittiğinde öfke nöbetleri geçirmektedir.

Filmin final sekansında, İsa'nın heykellerini Kalle'ye satan adam bu işte başarısız olmuş, kamyonetin arkasındaki İsa heykellerini şehir çöplüğüne fırlatmaktadır. Bireyci politikalarla kurulmuş ekonomik dünyada artık daha fazla satış yapma olanağı kalmamıştır. Bu sırada arabasıyla buraya gelen Kalle, satıcının aracındaki tüm İsa heykellerini atıp gitmesiyle koskoca çöplükte tek başına kalmıştır, üstelik ilerideki yoldan "ölüler" Kalle'nin üzerine üzerine gelmektedir. En önde kurban edilmiş bir kız çocuğu, yanında başka bir ölü arkadaşı -ki Kalle ondan borç para almış ve adam ölünce artık borcu ödemesine gerek kalmadığı için sevinç duymuştur- ve insanlık tarihinde vahşice katledilmiş olan bütün ölümler Kalle'ye doğru ağır ağır yürürken, Kalle yönünü kameraya doğru dönerek izleyiciye bakar. Andersson geçmişte kalmış, üstü örtülmüş ya da örtülmeye çalışılmış bütün meselelerin üstünü açar ve izleyiciden vicdan muhasebesi yapmasını talep eder. 2.Kattan Şarkılar bu yönüyle kaybedilmiş insanlığa yakılan bir ağıt gibidir.

10 Hermann Göring, Nazi Almanyası dönemindeki hava kuvvetleri komutanıdır. Andersson burada İsveç'in geçmişteki Nazilerle olan bağlantısına gönderme yapıyor. Detaylı bilgi için bkz. <https://www.britannica.com/biography/Hermann-Goring>. Erişim Tarihi: 13.11.2018

Siz Yaşayanlar, Goethe'nin, "Sıcacık mis gibi yatağınızın keyfini sürün siz yaşayanlar, Lethe'nin buz gibi soğuk dalgası açıldıkta ayağınızı yalamadan önce" sözüyle başlar. Buradaki Lethe, Yunan mitolojisindeki yeraltı tanrısı Hades'in ölümler ülkesinde bulunan "unutuş" ırmağının bir adıdır¹¹. Mite göre nehrin içine girenler geçmişleri silinene kadar, yeni bir başlangıç yapmaları için öldürülür. Bu yüzden filmin içindeki birçok sahnede "yarın yeni bir gün" repliği geçer. Andersson bu metaforik anlatımla içinde bulunduğumuz yaşamda geçmişini unutup yeni bir başlangıç yapmamız için hayat nehrinin bizleri öldürmesi gerektiği düşünmüş olabilir. Zira o'na göre insanlığın işlediği günahlar filmlerdeki toplumsal depresyonun ve travmatik hallerin nedeni gibidir.

Filmin açılış sekansında, ofisinde¹² kâbus görerek uyanan bir adam, gördüğü kâbusu kameraya bakarak anlatır. Rüyasında şehre bombardıman uçaklarının geldiğini görmüştür. Bu açılış sahnesi insanlığın ortak bilinçaltında bulunan savaş korkusunu ve dehşet duygularını yansıtmaktadır. Aynı zamanda bu sahne modern öznenin büyük iktidar karşısındaki konumuna da işaret etmektedir. Yani bireye ait olan ya da bireyin kendisine ait olduğunu sandığı kimliği, istekleri ve tinselliği aslında iktidar tarafından şekillendirilmiştir (Turan, 2014: 287). Ayrıca, yönetmen rüyaların gerçek olabilme ihtimalini filmin final sekansında, şehre doğru yaklaşan bombardıman uçaklarının gelişiyile vurgular. Bu toplum düzeninde barışın bile ancak savaş tehdidiyle sağlanıyor oluşu, Marcuse'un çıkarımlarını hatırlatmaktadır. Üçlemenin bu bölümünde Andersson daha çok aşırı bireyselleşme sonucunda ortaya çıkan yalıtılmışlık, bireyler arası yabancılaşma ve anlam yitimi gibi olgulara odaklanır. İnsanlar hala bir toplum olarak yaşamaktadır, lakin artık ne birbirlerine ulaşacak istekleri ne de güçleri kalmıştır. Özellikle apartman yaşamında, insanlar aynı binada otursalar da birbirini tanımazlar, hatta birbirleriyle karşılaştıklarında birbirlerine karşı hafif bir hoşlanmama hissi, karşılıklı yabancılık duygusu hâkim olur (Simmel, 2009: 322). Andersson benzer sorunun hemen hemen herkesin yaşamında olduğunu vurgulamak istercesine aynı anda, birbirine yakın olmakla birlikte yine de farklı mekânlarda bulunan insanların hayatlarından bazı bölümler gösterir.

Toplumsal tahakkümün ve iktidar mekanizmasının en açık olarak görüldüğü yer bir işçinin gördüğü bir rüyayı anlatmasıyla açığa çıkar. İşçi rüyasında üst sınıfa mensup bir ailenin yemek takımını kırmıştır ve mülke zarar vermektan elektrikli sandalyede idam cezasına çarptırılır. Ayrıca işçinin masanın üstündeki örtüyü çekmesi sonucunda masanın üstüne kazılı olan Nazi amblemi ortaya çıkar. Andersson, bu ve buna benzer sahnelerle Avrupa burjuvalarının Nazi geçmişini her filminde açık etmeye çalışır. Sahne, iktidar ve tahakküm ilişkileri bağlamında değerlendirildiğinde üst ekonomik sınıfın, bu sahnede işçi ile temsil edilen alt ekonomik sınıf üzerindeki iktidarı görünür olur. Bu tarz bir iktidarın oluşum aşaması ise üretim araçları ve mülkiyetten kaynaklanmaktadır. Çünkü işçinin yaşamak için verebileceği tek şey, zamanı ve emeğidir. Üretim araçlarına sahip olmadığı için sistem tarafından en baştan itaat öznesi olarak kurulur.

Andersson'un tasvir ettiği 21.yy insanları, acılarını hafifletmek için bir barda bir araya gelerek son siparişlerini vermektedir. Çünkü yarın yeni bir gün olacaktır ve belki bu buhran da sona erecektir. Özellikle bu bunalım hali filmdeki kadın karakterlerden Mia üzerinde resmedilmeye çalışılır. Mia bir yemekte, erkek arkadaşının annesinin, iyiliği için kendisine

11 <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/yasar-sokmensuer/yarin-yeni-bir-gun-40404893>. Erişim Tarihi: 10.07.2018

12 Duvarda Picasso'nun *Don Kişot* isimli tablosunun bulunması Andersson'un resim sanatından etkilendiği gösteren bir başka detay.

alkol servis etmemesine öfkelenerek: “Benim için en iyisi bu mudur, bu kahrolası varoluşa, tüm pisliği ve aldatmacasıyla ve de günahkârlığıyla katlanmak ve ayık kalmak mıdır?” diyerek yaşanan buhranın etkilerini gözle görünür kılar. Aynı zamanda buradaki sevgililerin gündelik konuşmalarında yaşam-ölüm, yabancılaşma ve dilin sınırlılıkları gibi varoluşçu sorular filmin yinelenen konuları olarak örneklendirilir (Yang, 2013: 75).

İlk filmdekine benzer bir iktidar ve tahakküm ilişkisi bu filmde de yine göçmenler üzerinden anlatılır. Buradaki iktidar ilişkisine etki eden bir diğer unsur ise kimlik meselesidir –ki Foucault bağlamından konuyu ele aldığımızda sahip olduğumuzu sandığımız kimlikler bile bize iktidar tarafından dayatılmıştır. Bauman’ın da belirttiği üzere artık kimlik kavramı çağdaş yaşamdaki tartışmaya açık diğer olguları kavramak için bir araçtır (2005: 173). Filmin bu sahnesinde de bunun açık bir örneği mevcuttur. Arap asıllı bir berberin dükkânına saçlarını kestirmek için gelen beyaz bir Avrupalı arasında yaşanan basit bir tartışmada beyaz Avrupalının göçmen üzerindeki tahakkümü ve küçümseyici tavrı ortaya çıkar. İktidarın üretmiş olduğu bilgi (yazı soldan sağa doğru yazılır) söylem olarak bireye gelir ve onu bu söylem aracılığıyla kendisine tabi kılmak ister. Beyaz Avrupalı, Arapçanın tersten yazıldığı ve bunun normal olmadığını ima eden söylemiyle göçmen üzerinde iktidar uygulamaya çalışır. Göçmen, Arapçanın sağdan sola doğru yazıldığını, ama bunun tersten yazmak anlamına gelmediğini belirterek üzerinde söylemsel olarak uygulanmaya çalışılan iktidara direnç gösterir. Bauman Arap asıllı berberin bu direniş hareketini; şeylerin değişken yapısı dolayısıyla bükülebilir olduğu ve mevcut olumsuz durumların pes etmemek kaidesiyle iyileştirilebilir bir yapısı bulunduğu gerekçesiyle olumlar (2005: 175). Beyaz Avrupalınınsa buradaki söylemi, Batı merkezli iktidar anlayışının normalleştirici ve tek tipleştirici etkisine işaret etmektedir. Çünkü bu iktidar anlayışının neyin doğru ve normal olduğuna yönelik üretmiş olduğu birtakım kurallar bütünü vardır ve bu kurallara göre sağdan sola doğru yazı yazmak anormal bir durumdur.

İnsanları Seyreden Güvercin, “üçlemenin insan olmak konusundaki sonuncu bölümü” yazısıyla açılır. İlk sekansta camdan bir fanusun içindeki doldurulmuş güvercini dikkatle izleyen adam, filme ilham veren Hunter in the Snow tablosuna bir göndermedir. Andersson burada bakan ve bakılanı yer değiştirerek filmin varoluşçu atmosferini güçlendirmeye çalışır. Sahnedeki adam doldurulmuş güvercine bakarken; izleyici, güvercin ve adama bakmaktadır; güvercin ise bir dala konmuş, insanlara bakarak varoluşu düşünmektedir. Hepimiz varoluşun içinde haps olduğumuz için, Andersson filmlerine klasik bir başrol tayin etmez, çünkü bize gösterdiği aslında hepimizin hikâyesidir. Bu varoluş karşısında en çaresiz olduğumuz anın ölüm olmasından ötürü, ölümle üç buluşma başlığı altında bize ölümün gerçekliğini absürt bir şekilde anlatır. Birinci buluşmada bir adam şarap açarken birden yere yığılır ve oracıkta ölür, ikinci buluşmada yaşlı bir kadın ölürken mücevher çantasını da yanında götürmek ister, sonuncusundaysa bir adam büfeden yemek aldığı sırada ölür. Yalnız, ölüm insanlara bu kadar yakınken bile geride kalanlar sanki hiç ölmeyeceklermiş gibi yaşamlarına devam etmektedir. Hatta üçüncü ölüm sahnesinde geride kalanlar, ölen adamın büfeden satın aldığı yemeklerin şimdi ne olacağını tartışır. Andersson kuzey ülkelerine özgü mizah anlayışıyla, varoluş karşısında insan olmanın acizliğini, aptallığını ve çaresizliğini betimler.



Görsel 5: *Hunter in the Snow*



Görsel 6: *İnsanları Seyreden Güvercin*

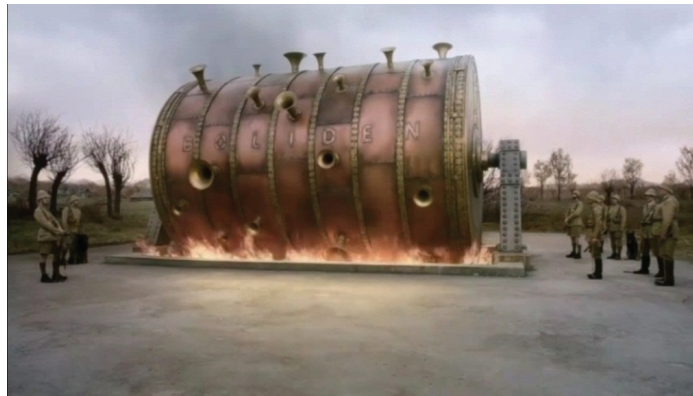
İnsan sosyal bir varlıktır ve yapısı gereği iletişim kurmaya ihtiyaç duyar, lakin Andersson'un tasvir ettiği bu dünyada iletişim neredeyse imkânsızdır. Adorno ve Horkheimer aydınlanma ile temelleri atılan bu durumun geldiği son noktada, insanların küçük hijyenik dairelerinde bağımsız yaşarken kristalleştirildiklerini ifade ederek, aydınlanmayı kitlelerin aldatılmasında kullanılan bir olgu olduğunu gerekçesiyle eleştiriler (2014: 162-163). Filmdeki aşırı bireyselleşme sonucu ortaya çıkan, buhran ve anlam yitimi: "İyi olduğunu duyduğuma sevindim" repliğiyle vurgulanır ve hatta bu replik filmin sloganı haline gelir. İnsanların birbirleriyle konuşacak hiçbir şeyi kalmamıştır, yine de son bir çırpınış olarak iletişimi sürdürmeyi denerler, ancak bu kez de kurulan iletişim tamamen yüzeysel kalır. Kamusal alanlarda dahi insanlar birbirlerine ulaşamayacak derecede kopmuşlardır, sanki hepsi umutsuz bir şekilde büyük yok oluşu bekler gibidir.

Filmdeki iktidar ilişkileri, filmin ana karakterleri sayılabilecek kadar merkezde duran Jonathan ve Sam arasında belirginlik gösterir. Foucault'nun bahsettiği iktidarın ikili ilişkilerin içine kadar sinmiş olması, Sam'in Jonathan üzerinde kurmaya çalıştığı iktidar ile açığa çıkar. Sam'in Jonathan adına kararlar vermesi ve ona yönelik "ağlak bir bebek, inatçı aptal" gibi küçültücü sıfatlar kullanması bu kanıyı kuvvetlendirir. Ayrıca başka bir sahnede Jonathan'ın kendini hüznü hissetmesi üzerine Sam, ona bu durumun normal olmadığını ve bir doktora görünmesi gerektiğini belirterek, normalleştirici iktidarın ürettiği bilgiyi söylem aracılığıyla Jonathan'a ulaştırır. Burada ima edilen bir normalleştirme mekanizması olarak psikiyatri kurumudur. Dolayısıyla Foucault'nun sözünü ettiği iktidarın toplumun kılcal damarlarına işlemiş olması bu sahne özelinde gözle görünür olur.

Andersson'un tek bir uzamda geçmiş zamanla şimdiki zamanı birleştirdiği bar sahnesinde -ki bu yaklaşık on bir dakika süren zorlu bir plan sekanstır- iktidar ilişkilerinin evrimine işaret eden bulgulara rastlanır. Geçmiş zamanı temsil eden kral ve ordusu, modern dönemdeki -yani şimdiki zamanda- bir bara giriş yapar. Geçmişin egemen iktidar anlayışını temsil eden ordu, bara girer girmez işe kadınların kamusal alandan tasfiyesiyle başlar. Bu sahne, iki cins olan erkek ve kadın arasındaki iktidar ilişkisi, özellikle erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünü göstermesi bakımından önemlidir. Yalnız, bu sahne özelinde değerlendirildiğinde kadının mevcut iktidara yönelik bir karşı söylem üretmemesi ve direnç göstermemesi, onun özgür olmadığı anlamına gelmektedir. Foucault, "eğer iki kişiden biri tamamen ötekinin yönetiminde olur ve onun üzerinde sınırsız ve sonsuz bir şiddet

uygulayabileceği nesnesi haline gelirse, burada iktidar ilişkileri olmaz der” (Canpolat, 2005: 100). Bu yüzden özgür öznelere olmadığı bu sahnede, var olan iktidar ilişkileri geçersiz kılınır; çünkü burada gösterilen bir türün diğeri üzerinde uyguladığı faşizanca egemenlikten başka bir şey değildir. Ayrıca sahnede egemen iktidar anlayışının tek bir kişide, yani kralda toplanması sonucunda kralın; ordusu, yaverleri ve sıradan halk üzerindeki iktidarı da açığa çıkar. Yalnız, buradaki iktidar ilişkisi de tek yönlü ve nesneleştirici olduğu için aynı sebepten geçersiz olur.

Bir diğeri iktidar ilişkisi ise üçlemenin ilk iki filminde de bulunan ırklar arasında var olan iktidar-tahakküm ilişkisidir. Andersson üçlemenin tüm filmlerinde Avrupalıların günümüzdeki çöküntü içindeki yaşamının nedenini geçmişte işlenmiş büyük günahlara ve toplu katliamlara bağlı olabileceğini ortak bilinçaltına yansıyanlar üzerinden resmeder. Jung bu durumu kişinin sahip olduğu kişisel bilinç dışından ayrı bir bilinç dışı daha olduğu teorisiyle açıklamaktadır. Jung’a ortak bilinç dışı; “...kişisel olabilecek bir şeyden tamamiyle [tamamıyla] uzak, tamamiyle evrensel bir olay; bu içeriklere her yerde rastlamak mümkün, kişisel bilinçte olmayacak şeyler bunlar” sözleriyle açıklamaktadır (2006: 145). Jung’un teorisinde açıklamaya çalıştığı aynı olguya bu sahnede rastlanmaktadır. Bahsi geçen sahnede Jonathan, hücreye benzeyen odasında otururken geçmişte yaşanmış korkunç bir katliamı düşünmüş ya da bu katliam birden aklına gelmiştir: Bir grup Avrupalı asker, siyahi insanları üzerinde “Boliden¹³” yazan büyük bir silindirin içinde, bir ritüel gerçekleştiriyormuşçasına katleder. Tüm bunlar yaşanırken, bir grup beyaz burjuva mabedinden çıkarak şampanyalar eşliğinde ölen insanlığın uğultulu şarkısı dinlemektedir. Jonathan ise ayakta duracak gücü kalmamış olan bu kalabalığa şampanya servis ederek, işlenen suça ortak olur. Yönetmen, yıllar önce yaşanan bu ve buna benzer katliamların vicdani rahatsızlığını hiçbir zaman atamayacağımızı, dolayısıyla modern dünyadaki anlam yitimi ve parçalanmışlık duygularının kalıcı olacağına dikkat çeker. Jonathan özelinde bir çıkarım yapıldığında; odasının bir cezaevi hücresine benzemesinin, bu odadaki kronik mutsuzluk ve bunalım halinin nedeninin fiili olarak dâhil olmadığı bu kötü tarihi olduğu söylenilebilir. Andersson üçlemesinde; insan doğasının sıradan yanlarını absürt bir şekilde gösterdiği gibi, en vahşi ve akıl almaz yanlarını da insanlıktan utandıracak derecede etkili bir anlatımla sergiler.



Görsel 7: Siyahi insanların katledildiği sahne

13 Maden ocaklarından çıkan zehirli kimyasalları Şili’de bir bölgeye bırakarak bölge halkının sağlığının bozulmasına sebebiyet veren İsveç şirketinin adı. Andersson geçmişte yaşanan bir katliam sahnesinde, katliam aracı olarak kullanılan silindirin üzerine bu şirketin adını yerleştirerek yakın dönemdeki bir başka felakete gönderme yapıyor. Detaylı bilgi için bkz: <https://www.evrensel.net/haber/336412/cevreyi-zehirleyen-isvec-tekeli-boliden-yargi-karsisinda>. Erişim Tarihi: 05.11.2018

Sonuç

Yaşayanlar Üçlemesinde analiz edilen verilere göre, uygulanan bireyci politikalar ve aşırı bireyselleşme sonucunda 21.yy. insanın hayatı giderek atomize olmuş, insanlar derin bir bunalım içine girmişlerdir. Aydınlanma döneminde kendi bilincini ve gerçekliğini “düşünüyorum öyleyse varım” diyerek kanıtlayan insan, bundan beş yüz yıl sonra yine kendi varlığını “tüketiyorum öyleyse varım” diyerek kanıtlayan insana evrilmiştir. İnsan yaşamındaki iletişimsizlik ve yalıtılmışlık olgularının, toplumsal yaşamda ruhsal çöküntüye ve anlam yitimine neden olduğu düşünülmektedir. İnsanın sosyal bir varlık olduğu göz önünde bulundurulduğunda, aşırı bireyselleşmenin bir getirisi olarak toplumsal yaşam ve bu toplumu oluşturan bireylerin hayatları hasar görmektedir. İktidar tarafından oluşturulan rekabetçi ortam ve uygulanan bireycilik politikalar insanların birbirinden ayırıştırılması ve yalıtılması suretiyle yönetilmelerini kolaylaştırmaktadır. Dolayısıyla bireycilik politikalarının burjuva sınıfın lehine işleyen bir mekanizma olduğunu söylemek mümkündür. Filmlerden elde edilen bu verilere göre Horkheimer’ın “bireyciliğin sonucunda bireyin ölümü” söylemi doğruluk kazanmaktadır.

Filmlerde gözeçarpan bir diğer sonuç ise, iktidar ilişkilerinin toplumun kılcal damarlarına kadar nüfuz etmiş olmasıdır. Foucault’nun iktidar mekanizmasını gözlemlemek için işaret ettiği ikili ilişkilerin neredeyse tamamında, bir iktidar-tahakküm ilişkisi bulunmuştur. Akıllı olanlar ile olmayanlar ve Avrupalı beyaz ırkın diğerleri üzerinde uyguladığı iktidar bunlardan en belirgin olanlarıdır. Sistem kendi devamını sağlayabilmek için, normalleştirilmiş özneler imal etmekte ve bu “normal” kalıbının dışında davranış sergileyenleri normalleştirme adı altında birtakım yöntemlerle tekrar itaat öznelerine dönüştürmektedir. Ayrıca Foucault’nun belirttiği iktidar ilişkilerinin haricinde, üst ekonomik sınıfa mensup kişilerin maddi birikimleri ve zenginlikleri aracılığıyla alt sınıf üzerinde bir iktidar uyguladığı ortaya çıkmaktadır.

Andersson’un filmlerinde gözlemlenen aşırı bireyselleşmenin sonucunda oluşan anlam yitimi ve toplumsal çöküntü gibi olguların ortadan kaldırılması için, insanların tekrar bir olması, birbirleriyle diyalog kurması ve daha kolektivist bir toplum düzeni kurulmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü üçlemede gösterilen neredeyse bütün karakterlerin durumları, sudan çıkarılan bir balığın kara üzerindeki son çırpınışlarını andırmaktadır. Dolayısıyla iyileşme için geçmişte yaşanan savaşlar ve toplu katliamlar gibi büyük bir yıkıntıya neden olan tarihsel gerçeklerle yüzleşilerek aynı kötü tablonun bir daha yaşanmaması için dünya çapında ırkçılığa karşı mücadele verilmeli ve iktidar tarafından üretilen bütün söylemler sorgulanmalıdır.

Kaynakça

Adorno, W. T. ve Horkheimer, M. (2014). Aydınlanmanın Diyalektiği. (N. Ülner, ve E. Ö. Karadoğan, Çev.) İstanbul, Kabcı.

Althusser, Louis, (2002). İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları. (Y. Alp, ve M. Özışık, Çev.) İstanbul: İletişim.

Andersson, R, (Yönetmen). (1970). A Swedish Love Story. Stockholm: Europa Film.

- Andersson, R, (Yönetmen). (1975). Giliap. Stockholm: Sandrews.
- Andersson, R, (Yönetmen). (2000). Sångers Från Andra Våningen. Stockholm: Studio 24.
- Andersson, R, (Yönetmen). (2007). Du Levande. Stockholm: Studio 24.
- Andersson, R, (Yönetmen). (2014). En Duva Satt På En Gren Och Funderade På Tillvaron. Stockholm: Studio 24.
- Bauman, Z. (2005). Bireuyselleşmiş Toplum. (Y. Alogan. Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Brunow, Dagmar, (2010). The language of the complex image: Roy Andersson's political aesthetics. Journal of Scandinavian Cinema. (1), 83-86.
- Canpolat, Nesrin, (2005). Foucault. N. Rigel (Ed.), 21. yüzyıl iletişim çağını aydınlatan kuramcılar kadife karanlık (ss. 75-130). İstanbul: Su Yayınevi.
- Elliott, A, ve Charles, L, (2011). Yeni bireycilik. (B. Kıcır, Çev.) İstanbul: Sel.
- Eagleton, T. (2011). Postmodernizmin Yanılsamaları. (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, Michel, (1992). Hapishanenin doğuşu. (M.A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge
- Foucault, Michel, (2007). Cinselliğin tarihi. (H.U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, Michel, (2012). İktidarın gözü. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, Michel, (2014). Özne ve iktidar. (I. Ergüden, O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Hanich, Julian, (2014). Complex staging: the hidden dimension of Roy Andersson's aesthetics. Movie A Journal of Film Criticism. (5), 37-50.
- Hardy, M. Francesca, (2010). Roy Andersson's "Living Trilogy" and cinematic metaphysics. Film-Philosophy Conference. (ss. 32).
- Horkheimer, Max, (2002). Akıl tutulması. (O. Koçak, Çev.) İstanbul: Metis.
- Giddens, Anthony, (2010). Modernite ve bireysel-kimlik geç modern çağda benlik ve toplum. (Ü. Tatlıcan, Çev.) Ankara: Say.
- Guy, Debord, (1996). Gösteri toplumu. (A. Emekçi, O. Taşkent, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Güngör, S. (2001). Althusser'de İdeoloji Kavramı. Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi 6(2): 221-231.
- Jung, G. C. (2006). Analitik Psikoloji. (E. Gürol, Çev.). İstanbul: Payel.
- Kaya, Evrim, (2014). Meşe ağacı ve aptallık. Altyazı Dergisi. (ss.45-47). Vol.145, Aralık.
- Keskin, Ferda, (2014). Özne ve iktidar. (Michel, Foucault. Özne ve İktidar, Önsöz) İstanbul: Ayrıntı.
- Lindqvist, Ursula, (2010). Roy Andersson's Cinematic Poetry and the Spectre of César

Vallejo. Scandinavian-Canadian Journal / Études scandinaves au Canada (19), 200–229.

Lindqvist, Ursula, (2016a). The art of not telling stories in Nordic fiction films. A Companion to Nordic Cinema. (ss. 547-565).

Lindqvist, Ursula, (2016b). Roy Anderssons Songs from the Second Floor: contemplating the art of existence. Washington: University of Washington Press.

Marcuse, Herbert, (2010). Tek boyutlu insan/ ileri işleyim toplumunun ideolojisi üzerine incelemeler. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea.

Marx, K. ve Engels, F. (2013). Alman ideolojisi. (T. Ok, O. Geridönmez, Çev.) İstanbul: Evrensel.

Marx, K. ve Engels, F. (2014). Komünist Manifesto. (N. Satlıgan, Çev.) İstanbul: Yordam.

Özalmete, O. Erdem, (2013). Uzak'a Lacancı bir bakış. G. Yaşartürk (der.), Ve sinema. (ss.197-216) İstanbul: Doruk.

Özmkas, Utku, (2012). Foucault: iktidardan biyoiktidara. Cogito. (ss. 53-81). Vol.70-71, Yaz.

Petho, Agnes, (2015). Between absorption, abstraction and exhibition: inflections of the cinematic tableau in the films of Corneliu Porumboiu, Roy Andersson and Joanna Hogg. Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies. (11), 39-76. Doi: 10.1515.

Smith, Philip, (2007). Kültürel kuram. (S. Güzelsarı, İ. Gündoğdu, Çev.) İstanbul: Babil.

Simmel, Georg, (2009). Bireysellik ve kültür. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis.

Turan, M. (2014). Özne ve İktidar. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. 6(22), 283-297.

Üşür, S. Serpil, (2014). İdeolojinin serüveni yanlış bilinç ve hegemonyadan söyleme. İstanbul: İmge.

Yang, M. Q. Julianne, (2013). Towards a cinema of contemplation: Roy Andersson's aesthetics and ethics. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). The University of Hong Kong, Hong Kong.

İnternet Kaynakları:

(2004). Giliap. Erişim Tarihi: 29.10.18, <http://ankarasinemadernegi.org/listings/giliap/>.

(2015). The "Trivialist Cinema" of Roy Andersson: an interview. Erişim Tarihi: 20.07.18, <https://filmquarterly.org/2015/09/24/the-trivialist-cinema-of-roy-andersson-an-interview/>.

(2015). Roy Andersson on A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence. Erişim Tarihi: 31.10.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=i5Xm1BTMIk4&index=2&list=WL>.

(2016). Roy Andersson biography. Erişim Tarihi: 29.10.2018, <http://www.royandersson.com/eng/studio24/>.

Doğan, B. Bahar, (2010). Klasik liberal teoride bireyciliğin yeri ve önemi ile bireycilik ve kalkınma sorunsalı arasındaki etkileşimler. Erişim Tarihi: 20.11.2018, <http://www.mevzuatdergisi.com/2010/08a/01.htm#>.

Fraenkel, Heinrich, ve Manvell, Roger, (11.10.2018). Hermann Göring. Erişim Tarihi: 13.11.2018, <https://www.britannica.com/biography/Hermann-Goring>.

Kırnalı, Gülener. ve Kocael, İlker, (2017). Toplum ve siyaset (14): Foucault: özne ve iktidar konuk: Ferda Keskin. Erişim Tarihi: 24.09.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=AbmKP08bySo&index=38&list=WL&t=0s>.

Körük, Türker, (2016). Bir Edward Hopper Parodisi Olarak: Roy Anderson. Erişim Tarihi: 06.07.2018, <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=1349&bhcp=1>.

Kuseyri Murat, (2017). Çevreyi zehirleyen İsvec tekeli Boliden yargı karşısında. Erişim Tarihi: 05.11.2018, <https://www.evrensel.net/haber/336412/cevreyi-zehirleyen-isvec-tekeli-boliden-yargi-karsisinda>.

Sökmen, Yaşar, (2017). Yarın yeni bir gün. Erişim Tarihi: 10.07.2018, <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/yasar-sokmensuer/yarin-yeni-bir-gun-40404893>.

Peculiar, Funny, (2001). Roy Andersson. Erişim Tarihi: 20.08.2018, <https://www.theguardian.com/film/2001/feb/09/culture.features3>.

Melodram ve Tragedyanın Ahlaki Evreninin Çağan Irmak Filmlerindeki Dönüşümü

Duygu Turgay*

Özet

Gerek melodram gerekse tragedyaya olsun her iki tür de ahlak dersi vererek ahlaki olanı vurgulamayı amaçlamaktadır. Melodram, ahlaksal ölçüler içinde sıralanmış olaylar dizisinden oluşan bir türdür. Aristoteles'in tanımı ile tragedyaya da ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir. Çalışmada melodram ve tragedyanın ahlaki değer vurgusuna dayanan anlatısının Çağan Irmak filmlerine nasıl yansıdığı ve bu filmlerde bu yansımanın nasıl bir dönüşüm geçirdiği sorularına cevap bulmak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda melodramın ve tragedyanın "ahlaki" tanımı ve bu tanımın her iki türün anlatı yapısına yansımaları üzerinde durulmuştur. Ayrıca çalışmada Çağan Irmak'ın örneklem alınan filmleri incelenerek Çağan Irmak'ın "ahlak" kavramını nasıl ele aldığı üzerinde de durulmaktadır. Çalışmada Çağan Irmak'ın *Issız Adam* (2008), *Dedemin İnsanları* (2011), ve *Unutursam Fısılda* (2014) olmak üzere üç filmi örneklem olarak alınmıştır. Çalışmada örneklem olarak alınan bu filmlerde melodram ve tragedyaya kavramları çerçevesinde sinematik imajlar incelenmiştir. Çağan Irmak, filmlerinde hem melodram hem de tragedyanın unsurlarından ve anlatı yapısından yararlanmaktadır. Ayrıca Çağan Irmak'ın filmlerinde, ahlaki değer vurgusu yaptığı da söylenebilir. Fakat bu ahlaki değer vurgusu ne melodramda olduğu gibi keskin çizgilerle birbirinden ayrılmış zıtlıklar üzerinden yapılmakta ne de tragedyada olduğu gibi ahlaki yönden üstün karakterler ile gerçekleştirilmektedir. Çağan Irmak filmlerinde, toplumsal ahlaki normlardan ve de karakterlerin eylemlerinden çok, evrensel ahlaki normlara ve karakterlerin duygu durumlarına ağırlık verilerek bu filmler, ahlaki yönden melodram ve tragedyaya türlerinden farklılaşmıştır.

Anahtar Kelimeler: Melodram, Tragedya, Ahlak, Çağan Irmak Filmleri

ORCID ID : 0000-0002-3116-3772
E-mail : duyguturgay@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.511812

Geliş Tarihi - *Received*: 11.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 30.03.2019

Transformation of Moral World of Melodrama and Tragedy on Çağan Irmak Films

Duygu Turgay*

Abstract

Both melodrama and tragedy, aim to emphasize ethicalness by moralise. Melodrama is a genre consisting of a series of events sorted in moral measures. According to the definition of Aristoteles, tragedy is imitation of an act which is morally earnest, has a beginning and a end, has a certain duration. In this study; it is aim to answer two questions: First, melodrama and tragedy' s narrative of grounding emphasis on moral value how to reflect to Çağan Irmak films and secondly in these films how to transform this reflection. In accordance with this purpose; it is emphasized the moral definition of melodrama and tragedy and the reflection of this definition to both genre' s narrative structer. This study also investigated the sampling films of Çağan Irmak and how he handles the notion of morality. This study sampled three films of Çağan Irmak; *Issız Adam* (Deserted Man, 2008), *Dedemin İnsanları* (Grandpa' s People, 2011) and *Unutursam Fısılda* (Whisper it when I forget, 2014). It is investigated that, the cinematic images of that sample films, as part of melodrama and tragedy concepts. Çağan Irmak cites both melodrama and tragedy elements and narrative structures. That' s also sayable that, Çağan Irmak emphasises moral value in his films. But he doesn' t make this emphasis with obvious contrasts as melodrama; nor with topflight characters on moral ground as tragedy. Instead of social moral norms and acts of characters, he focuses on universal moral norms and moods of characters and becomes distinct from melodrama and tragedy on moral grounds.

Key Words: Melodrama, Tragedy, Morals, Çağan Irmak Films.

ORCID ID : 0000-0002-3116-3772
E-mail : duyguturgay@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.511812

Recieved - *Geliş Tarihi*: 11.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi*: 30.03.2019

Giriş

Ahlak temel olarak bir insanın neyi yapıp neyi yapmaması gerektiğini söyleyen kurallar bütünüdür. Ahlak konusunda Antik Yunan'dan günümüze tarihsel olarak değişen görüşler mevcuttur. Gerek melodram gerekse tragedya kendi dönemlerinin ahlak görüşünden etkilenmişlerdir ve her iki tür de ahlak dersi verme işlevini üstlenmektedirler. Dolayısıyla bu türler etkin oldukları ve ortaya çıktıkları dönemin ve de coğrafyanın ahlaki düzenini oluşturmak ve de bu düzeni pekiştirmek açısından önemli işleve sahip türlerdir.

Melodram, Fransız devriminden sonra ortaya çıkan bir türdür. Dolayısıyla melodramın ahlak anlayışında da bu dönemin yansımaları görülür. Bu dönemde toplumsal düşüncelerin değişmesinin etkisiyle yeni bir ahlak görüşü oluşturulmaya çalışılmış ve melodram da bu görüşün topluma yayılması ve de toplum algısında pekiştirilmesi görevini üstlenmiştir. Tragedya ise kökeni Antik Yunan'a dayanan bir türdür ve bu tür de yine Antik Yunan'da hakim olan ahlak anlayışının yansımalarını sunar bizlere. Her iki tür de ahlak dersi verme amacı güden türlerdir. Dolayısıyla her iki türde de anlatı yapısı ve karakterler bu amaç doğrultusunda şekillenmiştir.

Çağan Irmak, filmlerinde hem melodram hem de tragedyanın anlatı unsurlarından yararlanmaktadır. Ayrıca Irmak, filmlerinde melodramın ahlaki olanı vurgulama ve de tragedyanın acı ve korku yoluyla tutkularından arındırma işlevlerinden de yararlanmaktadır. Fakat Irmak filmlerindeki ahlaki görüş, melodram ve de tragedyaadaki ahlaki görüşten farklılaşmaktadır. Bu çalışmada da Çağan Irmak filmlerinin melodram ve tragedyadan farklılaşan ahlak görüşünün ve bu ahlak görüşünün nasıl bir dönüşüm geçirdiğinin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda melodram ve tragedyanın ahlak anlayışına bakılacak ve bu türlerde ele alınan ahlaki görüş ile Çağan Irmak filmlerinde yansıtılan ahlak görüşü karşılaştırılacaktır. Melodram her ne kadar Fransız Devrimi ile şekillenen bir tür olsa da diğer ülke sinemalarına da uyarlanmış ve genel özelliklerini bu ülke sinemalarında da korumuştur. Çağan Irmak'ın Türk sinema yönetmeni olması ve de Yeşilçam'ın melodramın en popüler dönemini oluşturması nedeniyle çalışma melodramın ahlaki evreni açısından Yeşilçam melodramlarıyla sınırlandırılmıştır. Tragedya kavramında ise, tragedyanın kökeninin Antik Çağa dayanması nedeniyle, Aristoteles'in Poetika kitabı üzerinden yola çıkılarak tragedyanın tanımı ve ahlak anlayışı ele alınmaktadır.

Çalışmada Çağan Irmak'ın *İssız Adam* (2008), *Dedemin İnsanları* (2011), ve *Unutursam Fısılda* (2014) olmak üzere üç filmi örneklem olarak alınmıştır. Bu filmler Çağan Irmak'ın ahlak anlayışını yansıtan ve onun ahlaki görüşünü anlamamızı sağlayan filmlerdir. Çalışmada örneklem alınan filmler, bu filmlerdeki sinematografik imajlara bakılarak incelenecektir. İmaj gerçeğin zihnimizdeki yansımasıdır. Bu konuda değişik felsefecilerin görüşleri bulunmaktadır. Çalışmada Gilles Deleuze'ün hareket-ımaj kavramı ve David Hume'un imaj ile ilgili görüşleri üzerinden filmler incelenecektir.

Ahlak

Ahlak Kavramı

Ahlak, köken olarak Arapça bir kelimedir. Bu kelime "bir insanın yaradılışı gereği gerçekleştirdiği davranışı dile getiren Arapça Hulk sözcüğünün çoğuludur. Bu kavram töre, gelenek, görenek, alışkanlık, yerleşik hale gelmiş duygululuk durumu ve karakter anlamlarını çoğul olarak kapsamaktadır" (Gündüz, 2010:2). Genel olarak "ahlak, insan ilişkilerinde

iyi ya da doğru veyahut kötü ya da yanlış olarak adlandırdığımız değer yargılarını ifade eder”(Aktan, 2009:39). “Dar anlamda ahlak ise kişi vicdanının belirli hareketleri doğru ve iyi olarak vasıflandırırken kullandığı kuralların bütünüdür” (Barut, 2001:142). Nilgün Çelebi’ye göre (2003:6) ahlak; halk edilmişlerin halk edilmiş olmalarından dolayı birbirleriyle olan ilişkilerinde uymaları gereken kurallar manzumesidir. Ahlaki tavır ise, ötekinin de dikkate alındığının izini, işaretini taşıyan tavidir. Dolayısıyla bu durum insanın davranışlarında neyin değerli olup neyin değerli olmadığı ve insanın hangi boyut çerçevesinde davranışlarını şekillendirmesi gerektiği sorularını da akla getirmektedir.

Ahlakla ilgili tanımlardan yola çıkarak Wren (Aktaran Gündüz, 2010:14-15) ahlakın kavramlaştırılması ile ilgili bir sınıflama yapmış ve bu kavramlaştırmaları altı başlık altında toplamıştır. Bunlardan ilki Erekbilimsel ahlak kavramsallaştırmasıdır. Bu kavramsallaştırmalar ahlakın amacını insanın mutluluğu, güzellik ve Tanrı gibi objektif, geniş kapsamlı değerler bulmak olarak görmüştür. Örneğin, Antik Yunan’da ahlak, bu kavramsallaştırma çerçevesinde mutluluk ile bağdaştırılmıştır. İkincisi Yargısal Ahlak kavramlaştırmasıdır. Bu kavramlaştırmada ahlak; yasalar, haklar ve zorunluluklarla ödevler arasındaki evrensellik göz önünde bulundurularak iki taraflı bağlantılar şeklinde açıklanmaya çalışılmıştır. Ahlakın kavram olarak üçüncü sınıflandırması kendini gerçekleştirme kavramsallaştırmasıdır. Buna göre ahlak benlik ve benlik özellikleri açısından değerlendirilir. Dördüncü kavramsallaştırma süreci ahlak kavramlaştırmasıdır. Bu ahlak tanımında ahlaki eylemlerde akılcılık, yani iyice düşünme ve buna göre seçim yapma süreçleri vurgulanır. Wren’in yaptığı bir diğer ahlak kavramı sınıflandırması sezgisel ahlak kavramlaştırmasıdır. Bu kavramlaştırmada ise kişinin sezgilerine göre ahlaki değerlerin ve ilkelerin algılanabileceği düşüncesi yer alır. Altıncı sınıflandırma romantik ahlak kavramlaştırmasıdır. Bu ahlak kavramlaştırmasına göre ahlaki karar, toplumsal kurumlardan ayrılarak, kişinin özgür iradesi ile var olabilir. Romantik ahlak kavramlaştırması toplumsal kurumların çoğuna karşı çıkar ve ahlakı özgürleşerek, eğitilmiş bir saflık durumuna gelme olarak görür. Bu kavramlaştırmalardan yola çıkılarak söylenebilir ki ahlak her ne kadar toplumsal yaşama yönelik kurallar olsa da tüm bu ahlakla ilgili görüş ve kavramlaştırmaların ortak yanı ahlakta “ruhsal ve sosyal unsurların bulunduğu. İster akla ister duyguya dayansın her türlü ahlak anlayışında esas olan ahlakın, ferden ruhsal yaşayışından doğmuş olduğudur”(Topçu, 2014:18).

Ahlakla İlgili Görüşler

Ahlakla ilgili olarak tarihsel ve de toplumsal bağlamda birbirinden farklılaşan görüşler mevcuttur. Örneğin Antik Yunan’da ahlak, mutluluk ile açıklanırken Ortaçağ Avrupası’nda ahlak teolojik bir boyut kazanarak kutsal metinlerle temellendirilmeye çalışılmıştır. 17. Yüzyıldan sonra ise Antik Yunan ahlak anlayışından ayrılan değişik ahlaki görüşler ortaya çıkmıştır. Bu dönem modern felsefenin de doğuşuyla ahlak anlayışında akılcılık görüşü önem kazanmıştır. On dokuzuncu yüzyıldan sonra ise ahlak, varoluşçuluk anlayışı ile açıklanmaya çalışılmıştır. Varoluşçulukta “bireyin uyması gereken hiçbir doğaüstü ya da doğaötesi davranış kodu yoktur. Yaşam kurallarımız, kendimiz için kararlaştırdığımız kurallardır.” (Billington, 1997:237).

Antik Yunan’da ahlak anlayışı genellikle mutluluk ve de erdem üzerine temellendirilmiştir. Bu görüşe göre sonucunda insana mutluluk veren eylemler ahlakidir. Bu görüş sadece Antik Yunan’da değil, diğer dönemlerde de varlığını sürdürmüştür. Mutluluk ahlakının öncü savunucuları Platon ve Aristoteles’tir. Sokrates’in öğrencisi olan Platon

Sokrates'in görüşlerinden etkilenmiştir. Dolayısıyla ilk başlarda iki düşünürün birbirine benzer görüşleri bulunur. Sokrates'e göre (Platon, 1998:22), insanın hayatı dünyanın hayatından daha önemlidir; asıl bilgi dünyayı değil, insanı bilmektir. İnsan kendi hayatını yönetmelidir; iyi ile kötüyü, doğru ile eğriyi ayırt etmesini öğrenip hem kendini hem başkalarını adam etmelidir. Dolayısıyla mutluluk öğrenilebilen bir olgudur ve bilgi ile de yakından ilişkilidir. Fakat bu bilgi insanı bilmeye dayalıdır ve bu bilgi insanın iyi ile kötüyü ayırt edebilmesini sağlar. Platon da kötülüğün bilgisizlik sonucu olduğunu savunur. O da Sokrates gibi, iyiliği bilmekle iyi olunacağını ve iyi eylemlerde bulunulacağını savunmaktadır. Fakat son zamanlarında Sokrates'ten farklılaşan görüşlerini ileri sürmüştür ve kötülüğün sadece bilgisizlikten değil, belli hastalıklardan da kaynaklanabileceğini savunmuştur. Platon'un ahlak görüşünde erdem ağırlık noktası olarak görülür.

Aristoteles de ahlaki mutluluk ile açıklamaktadır. Aristoteles'e göre (2014:29) eylemlerimizin amacı mutluluktur. Fakat ona göre ölçülülük de esastır. Bu ölçülülük ise akla ve aklın ölçülerine dayandırılmaktadır. Sokrates ve Platon'dan farklı olarak Aristoteles ahlaki davranışta bilginin değil, eylemin etkili olduğunu savunur. Bu nedenle erdemli olmak demek, erdemli hareket etmek demektir. Tüm bu düşüncelerin temelinde mutluluk kavramı yer alır ve insanı mutluluğa götüren ise erdem olarak kabul edilir. Antik Yunan'da ahlakla ilgili düşüncelerden bazıları da ahlaki haz ile ele almaktadırlar. Bu düşüncenin öncü savunucusu Aristippos'tur. Ona göre haz veren şey ahlakidir. İnsan eylemlerinin amacı da acı veren duygulardan uzaklaşarak haz veren duygulara yaklaşmaktır. Epiküros da hazza yönelik bir ahlak anlayışını savunur.

Ortaçağ'a gelindiğinde ahlak görüşlerinde değişiklikler yaşandığı görülür. Antik Yunan'da mutluluk üzerine temellenen ahlak görüşü Ortaçağ'da dini temeller üzerine kurulmuştur. "Bu dönemde davranış Tanrı'nın insana nasıl yaşaması gerektiğini bildiren emirlerine uygun düşmekliğine veya düşmemekliliğine göre değerlendirilir. Tanrı, insan için yüce ve yüksek bir ideal getirdiğinden, Ortaçağ insanı eksikliğini, başarısızlığını ve günahkârlığını her daim duyumsamak durumunda olan biridir" (Cevizci, 2001:19). Ortaçağ'da dini metinlere dayalı otoriter bir ahlak anlayışı ile karşılaşmaktadır. Ortaçağ'ın teolojik yaklaşımının yanında Antik Yunan ahlak görüşü de devam etmiştir.

On yedinci yy'dan sonra, Batı'da modern felsefeye geçişin de etkisiyle, Antik Yunanın mutluluk ve erdem üzerine kurulu ve Ortaçağ'ın teolojik ahlak görüşünden farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Geçmiş çağlardan farklı olarak bu dönemdeki düşünceler insan temel alınarak oluşturulmuştur ve hakim görüş akıl ve rasyonellik üzerinedir. Bu dönem Thomas Hobbes, Rene Descartes, Baruch Spinoza ve 18. Yüzyılda İmmanuel Kant gibi düşünürlerin ahlakla ilgili görüşleri bulunmaktadır. Descartes (1942:77) hakikati aramanın en büyük erdem olduğundan bahseder. Bununla birlikte onun ahlak görüşünde düşünce de önem taşımaktadır. Çünkü iyi ve doğruya akıl yoluyla ulaşılabilir. Hobbes da (2007:97) ahlak görüşünü insanın varlığını korumasıyla ilişkilendirir. Fakat bir kişi, başkaları da aynı şekilde düşündüklerinde, barışı ve kendini korumayı istiyorsa her şey üzerindeki bu hakkını bırakmalı ve başkalarına karşı ancak kendisine karşı onlara tanıyacağı kadar özgürlükle yetinmelidir. Dolayısıyla kişinin varoluşundan daha önemli olan toplumun varoluşudur. Doğa-tanrıca bir düşünür olan Spinoza'nın da ahlak konusunda düşünceleri bulunmaktadır. Spinoza düşüncelerini doğa ile bağdaştırmaktadır. Ona göre insan doğanın bir parçasıdır ve de doğada nedensellik vardır. Dolayısıyla insan da nedensellik ilişkisi içerisinde ve ahlaki olan bakımından da nedensellik

önem taşır. Spinoza'ya göre ahlaki davranış, "insan doğasının herkesin boyun eğmek zorunda olduğu yasaları olarak ortaya çıkar; bu yasalara, duygularının köleleştirdiği insanın körce ve gerçek nedenleri bilmeden itaat ettiği yerde, şeylerin zorunlu düzenine ilişkin sağlam kavrayışa ulaşmaya çalışan özgür insan tarafından hakiki anlamları kavranarak uyulur" (Cevizci, 2001a:146-147). 18. yüzyıl düşünürü olan Kant da ahlaki akılla ilişkilendirmektedir. Ona göre ahlaksal kavramlarının yer ve kaynağı priori olarak akılda bulunur. Kant, ödev ahlakının savunucusudur ve evrensel bir ahlak yasası olup olmadığı sorusunu tartışmıştır. Kant ahlaki olanı ödev ve genel ahlak yasalarıyla açıklamaktadır. Ona göre (2002:27) ödevin ve genel olarak ahlak yasasının saf, deneysel uyarıcıların yabancı hiçbir şey katmadığı tasarımı, insanın kalbi üzerinde yalnızca akıl yoluyla deneysel alanın sunabileceği diğer bütün güdülerden daha güçlü bir etkisi vardır; bu tasarım, değerliliğinin bilinciyle bu güdülerini küçümser ve zamanla egemenliği altına alabilir. Dolayısıyla kişinin ahlaki eyleminde etkilidir.

On dokuzuncu yüzyıl itibarıyla varoluşçu düşünce etkisini göstermeye başlar. İlk varoluşçu düşünür Soren Kierkegaard'dır. Kierkegaard'a göre tanrı inancı ile akıl birbirinden ayrılmaktadır. Friedrich Nietzsche'nin de ahlakla ilgili görüşleri bulunmaktadır. Nietzsche'ye göre (2001:21) her durumda bir şeyler aşılmalıdır. Ahlak da kendi kendini aşmalıdır. Jean Paul Sartre da ahlaki olanı özgürlük ile bağdaştırmıştır. Sartre, insanın eylemlerinde özgür olması gerektiğini savunmaktadır. Dolayısıyla ahlaki eylemin temelinde de özgür irade olmalıdır.

Ahlakın Temel Kavramları

Ahlak ile ilgili görüşleri olan düşünürler, ahlaki davranışın temelinde ne olduğu konusunu ilgilendirmiş ve bazı temel kavramları incelemişlerdir. Ahlak felsefesinin incelediği bu temel kavramlar; iyi, kötü, sorumluluk, özgürlük, vicdan, erdem, ahlaki karar, ahlaki erdem, mutluluk ve ödev kavramlarıdır. İyi ve kötü birbirine zıt kavramlardır. Dolayısıyla iyi tanımının karşısı kötüdür. Sorumluluk, kişinin yaptığı eylemin sonuçlarını üstlenmesidir. Özgürlük, kişinin özgür iradesi ile karar vermesi ve eylemlerini gerçekleştirebilmesidir. Vicdan, kişinin iç sesidir. Erdem, iyiye yönelme durumudur. Ahlaki karar ve de ahlaki eylem kişinin özgür iradesi ile bağlı olduğu ahlak yasalarına uygun karar vermesi ve de bu kararı eyleme geçirmesidir. Mutluluk, insanın gerçekleştirdiği eylemin sonucunda ruhsal huzurunun olmasıdır. Ödev ise kişinin ahlak yasasına uygun şekilde davranmasıdır.

İyi-Kötü

Ahlak deyince ilk akla gelen kavramlar iyi ve kötü kavramlarıdır. "İyi, insanın insan olma değerine ve yaşadığı topluma yararlı ve değerli olandır" (Çüçen, 1999:287). Bu tanıma göre iyi, kişinin yaşadığı toplum değerlerine bağlıdır. Bir başka tanıma göre "iyi, ahlak açısından ahlaki eylemin ulaşmak istediği nihai hedeftir. Her ahlaki eylem sonuçta iyiye ulaşmak ister. İyi, kendi başına var olan bir değerdir" (Gökalp, 2010:22).

Epiküroscular iyiyi haz veren şey olarak tanımlarken stoacı düşünce iyiyi erdemli yaşam olarak tanımlamaktadır. Aristoteles'e göre (2014:26) bir şey kendisi olduğu için aranıyorsa ya da kendinden dolayı seviliyorsa iyidir. Bu durumda iki türlü iyi bulunmaktadır. Kimi şeyler kendilerinden dolayı, kimi şeyler ise çeşitli nedenlerden dolayı iyi sıfatını hak ederler. Sokrates'e göre (Platon, 2013:66) ise manevi nitelikler tek başlarına iyi ya da kötü anlamına gelmezler. Onlar bilgelik ya da aptallığın varlığına bağlı olarak yararlı ya da zararlı hale dönüşürler. Erdem de yararlı bir şey olarak bir tür bilgelik olmak zorundadır. Sokrates iyi olanı bilgi ile açıklamaktadır. Dolayısıyla bilgili olan insan iyidir. Platon da benzer bir

görüŖe sahiptir Platon'a göre ise "en yüksek iyi, bilgi ve hazzın ölçü, güzellik ve doğruluğa göre birleşmiş bir karışımıdır" (Akarsu, 1998:106). Bu düşünceye göre iyi olan bilgi, mutluluk ve güzellikle bağlantılıdır. Fakat bunun yanında ölçünün de olması gerekir. Platon'a göre (1999:79) kölelik de, özgürlük de ölçüyü aşarsa kötüdür; Tanrıya boyun eğmek de ölçülü bir davranıştır; insana boyun eğmek ise ölçüsüzlüktür. Aklı başında kimselerin yasası Tanrı, akılsız kimselerin yasası zevk ve sefadır. Platon'un bu görüşünden köleler gibi alt sınıfların da iyi olabileceği, fakat iyi olmanın altında ölçülülüğün yattığı düşüncesi anlaşılmaktadır. Aristoteles (2014:31-33) iyi olan şeyleri üç gruba ayırır. Bunlar, dışsal iyiler, ruha ait ve bedene ait iyilerdir. Ruhla ilgili iyiler gerçek iyilerdir. Eylemler ve ruhsal eylemler de bunlara dahildir. Bir şeyin güzel bulunması ruhta olur, bu da ruhta sevilen şeydir. Erdeme uygun eylemler de bu şekildedir. Bu eylemlerin hem kendileri hoştur hem de erdemi sevenler açısından bu eylemler hoş kabul edilir. Dışsal eylemler olmadan yaşamak zordur. Dostlar, zenginlik, siyasi güç gibi dışsal iyiler de kişinin yararınadır.

Kant'a göre (2002:5) ahlakça iyi olması gereken için, bir şeyin sadece ahlak yasasına uygun olması yetmez, aynı zamanda ahlak yasasının uğruna da yapılmış olmalıdır; yoksa o uygunluk yalnızca rastlantısal ve belirsizdir. Ayrıca Kant (2002:16) ahlaksal diye adlandırabileceğimiz eşsiz iyiyi, ancak akıl sahibi varlıklarda bulunan –ve istemeyi, umulan etki değil de, bu tasarım belirlediği ölçüde- yasa tasarımının kendisinden başka bir şeyin oluşturamayacağını söylemektedir.

Spinoza, iyiliği ve kötülüğü yine doğa bağlamında açıklamıştır. Spinoza'ya göre (2011:200) iyilik deyince, kesinlikle bize faydalı olduğunu bildiğimiz şeyi; kötülük deyince, tersine, bir iyiliğe sahip olmamıza engel olduğunu kesinlikle bildiğimiz şeyi anlarız. Bu açıdan iyi ve kötü doğamızla uyuşan ya da uyuşmayan bir anlama sahiptir. Dolayısıyla Spinoza'ya göre kendi doğası ile uyuşan şeylerle birleşmek için, kendi ilişkilerini, kendi ilişkileriyle uyuşan ilişkilerle birleştirerek gücünü arttırmak için karşılaştığı şeyleri elinden geldiğince düzenlemeye çalışan birey, iyi olarak adlandırılır.

Özgürlük

Ahlak açısından özgürlük kişinin aldığı kararları ve de eylemleri özgür iradesi ile gerçekleştirmesi anlamına gelmektedir. "Özgür olmak varoluşun sonsuz zorluklarını tanımak ve ahlaki davranışın hazır reçetesinin olmadığını fark etmek demektir" (Billington, 1997:302). Dolayısıyla ahlaki bakımdan olgun olan kişi davranışını belli bir kişi ya da kişilerin ihtiyaçlarına göre belirlemede özgürdür. Platon'a göre, "ruhun gerçekten değerli olan bölümü, hem iradeye, hem de içgüdülere hâkim olan akıldır. İçgüdüler kötüdür. İrade ise, ancak içgüdülere karşı olduğu ve aklın buyruğuna uyduğu vakit iyidir" (Birand, 1958:60).

Spinoza'ya göre (2011:123) irade ve zihin tekil istekler ve fikirlerden başka bir şey değildirler. Halbuki tekil istek ve fikir tek ve aynı şeyden ibarettirler; o halde irade ve zihin tek ve aynı şeyden ibarettir. Kant'a göre de kişiler eylemlerinde özgür olmalıdır. Ona göre (2002:64-71) isteme, akıl sahibi olmaları bakımından, canlı varlıkların bir tür nedenselliğidir ve özgürlük bu nedenselliğin, onu belirleyen yabancı nedenlerden bağımsız olarak etkili olabilme özelliğidir. Doğa zorunluluğu ise, akıl sahibi olmayan bütün varlıkların nedenselliğinin, yabancı nedenlerin etkilemesiyle etkin olmaya belirlenmesi özelliğidir. Kant'a göre özgür bir isteme ile ahlak yasaları altında olan bir isteme aynı şeydir. Bunun yanında duyular dünyasının belirleyici nedenlerinden bağımsız olma (aklın, kendisine hep yüklemesi gereken bu bağımsızlık) özgürlüktür. Jean Jacques Rousseau' ya göre de (1987:15-30) özgürlük insan

doğasının bir sonucudur. İnsanın ilk uyacağı yasa ise, varlığını koruması ve kendisine özen göstermesidir. Bununla birlikte salt isteklerin itişine uymak özgürlük değil köleliktir, kendimiz için koyduğumuz yasalara boyun eğmekse özgürlüktür. Rousseau, özgürlük için eşitliğin olması gerektiğini de savunmaktadır. Tüm bu görüşlerden anlaşılmaktadır ki ahlaki eylemin ve de ahlaki kararın olabilmesi için kişinin özgür iradesinin olması gerekir ki bu özgür irade de kişinin seçim yapabilmesi anlamına gelmektedir. Kişinin seçme özgürlüğü ise ancak akıl ile gerçekleşebilir.

Vicdan

Vicdan bir insanın eylemlerinde iyi ve kötüyü ayırt ederek bir yargıda bulunması durumudur. Bu açıdan vicdan kişinin eylemde bulunurken başvurduğu iç ses, iç mahkemedir. Erich Fromm (2005:162-179) vicdanı iki şekilde ele almaktadır. Bunlar otoriter vicdan ve insancıl vicdandır. Otoriter vicdan kişi için içselleşmiş bir dış otoritenin sesidir. Bu dış ses, devlet, aile bireyleri ve toplumdaki kültürel otoriteler olabilir. Bu vicdanda cezalandırma ve mükafatlandırılma durumu kişinin eylem ve kararları üzerinde etkilidir. Bir kişinin çekindiği dışsal otorite o kişinin içsel otoritesini yani vicdanını besleyen kaynağıdır. Otoriter vicdan için iyi vicdan, otoriteyi memnun etme, suçlu vicdan ise onları memnun etmeme bilinçliliğinden kaynaklanmaktadır. İnsancıl vicdan ise kişinin kendi sesidir. Bu vicdan dış yaptırımlardan ve de ödüllendirmelerden bağımsızdır. Vicdan sadece aklımızın değil, tüm kişiliğimizin tepkisi olduğundan duygusal bir özelliğe de sahiptir. Tüm kişiliğimizin işlemesine ve de açılımına neden olan eylemler, düşünce ve duygular insancıl iyi vicdanın özelliklerindedir. Bu durumun tersi olarak tüm kişiliğimizi zedeleyen eylem, düşünce ve duygular ise suçlu vicdana özgü rahatsızlık ve huzursuzluk hislerini tetikler. Yani vicdan iç sesimizin bize verdiği tepkidir. Kısaca insancıl vicdan insanın öz çıkarının ve bütünlüğünün ifadesidir.

Erdem

Erdem kişinin sürekli iyi ve de değerli olana yönelmesidir. “Erdem, kişinin ahlaki gelişmişliği ve olgunluğunun bir yansıması olarak kabul edilir” (Gökalp, 2010:22). Erdemli insan, sadece kendisi için iyi olanı değil, başkaları için de iyi olanı düşünerek hareket eder. Sokrates’e göre (Platon, 2013:43) erdem iyi şeyleri elde etme isteğidir. Fakat iyiye ulaşmada adalet ve ölçülülüğün de olması gerektiğini savunur. Spinoza’ya göre (2011:201-240) insana atfedilmesi (nispet edilmesi) bakımından erdem, sırf kendi tabiatının kanunlarıyla tanınabilen bazı şeyleri yapmak gücüne sahip olmak bakımından, insanın özü ya da tabiatıdır. Erdemin birinci ilkesi ise kendi varlığını korumaktır. Ve bu Aklın düsturuna göre olur, öyle ise her kim kendi kendisini bilmezse, bütün erdemlerin ilkesini ve bunun sonucu olarak bütün erdemleri de bilmez.

Platon’a göre (2012:24) akıllılık, zekilik, bilgelik, ölçülülük ve cesaret, adaletin ön koşuludurlar ve bütün bunlar, biricik tek erdemın basamaklarından başka bir şey değillerdir; insanlara güç, enerji ve yetenek veren bu erdem, insan olmak, tanrıyı andıran ruhun taşıyıcısı olmaktır. Aristo ise erdemi ölçülülük ile açıklamaktadır. Antik Yunan’da genel olarak mutluluk, erdem ile açıklanmaktadır. Erdem ise akla, iyi ve güzel olana dayandırılmıştır. Kısaca kişiyi mutluluğa götüren erdemdir ve kişinin ahlaki davranışı gerçekleştirebilmesi için erdemli olması gerekir.

Melodramın Ahlaki Evreni

Melodram, ahlak dersi veren bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla

melodramın bir işlevi de ahlaki değer vurgusu yapma işlevidir. Melodramın tarihsel gelişimine bakıldığında kökeninin Ortaçağ ahlaki oyunlarına ve masallar, türküler gibi sözlü anlatılara dayandığı görülmektedir. “Ortaçağ ahlaki oyunları, toplumun Hristiyanlığa bağlı bir şekilde yaşaması için, bu dinsel öğretinin temellendiği değerleri işler, iyilik ve erdem niteliklerine vurgu yapar. Sözlü anlatı gelenekleri ise masallar, efsaneler, halk öyküleri gibi geniş alanı kapsar” (Akbulut, 2008:36). Melodramlarda da iyilik ve erdem niteliklerine vurgu yapılır ve bu nitelikler geleneksel ve muhafazakar bir ahlak anlayışı çerçevesindedir.

Melodramın bir kaynağını da tragedyaya oluşturmaktadır. Her ne kadar melodram tragedyaya karşı ortaya çıkmış bir tür olsa da tragedyadan tamamıyla bir kopuş da sergilemez. Örneğin tragedyanın anlatı yapısındaki pathos (acı veren) melodramlarda da bulunmaktadır. Melodram anlatılarını mağdur karakterler oluşturur, bu mağdur karakterin başına peş peşe ve aşırı bir şekilde trajik olaylar gelmektedir. Melodramın ilk kullanımında belirgin biçimde yer alan bu aşırılık hali Mehmet Fatih Uslu’ya (2011:84) göre melodramın nasıl yoğun bir ahlaki yükü dolu olduğunun göstergesidir. Bu ahlaki yük, oyunların tüketicileriyle kurulan ilişkinin de temel zeminini oluşturmuştur. Böylelikle seyircinin zihnindeki keskin çizgilerle ayrılmış iyi - kötü karşıtlığı pekiştirilmiş olmaktadır. Karakterin başına acı veren olayların gelmesi ile izleyici ve karakter arasında bir yakınlık kurulmaktadır.

Brooks’a (1995:20) göre melodram sadece ahlakçı bir tiyatro değildir; ahlaki evrenin varlığını kanıtlamak, ifade etmek, göstermek, bulmaya çalışmakla birlikte, kötü niyetlerle ve sapıklıkla da maskelenmiştir. Melodram sadece ahlaki değerleri yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda Brooks’un dediği gibi iyilik ve ahlaki olanı, hayal gücü ile yansıtarak toplumdaki ahlak anlayışını da pekiştirir. Melodramlar kendince ahlaki olmayı da göstererek ikisi arasında bir karşılaştırma sunar bizlere. Bu nedenle de melodram anlatılarında belirgin zıtlıklarla ahlaki ve gayri ahlaki birbirinden ayrılmıştır. Melodramın ahlak anlayışının temelinde ise iyi ve kötü kavramları yer almaktadır.

Melodram tür olarak Fransız Devrimi’nden sonra ortaya çıkan ve tragedyaya karşı duruş sergileyen bir türdür. Fransız Devrimi’nin ahlak açısından önemli bir sonucu insan haklarına yaptığı vurgudur. Bu dönem değişen düşünce yapısı ile yeni bir toplum ve ahlak düzeni oluşturulmaya ve oluşturulmaya çalışılan bu düzenin toplum tarafından benimsenmesine çalışılmış, melodram ise bu amacı gerçekleştirme işlevini üstlenmiştir. Melodram bu ahlak anlayışını zıtlıklar üzerinden vermeye çalışır. Yeşilçam melodram anlatıları da zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Melodram, klasik anlatı yapısına sahip bir türdür. Klasik anlatının bir özelliği olan her şeyi açıklama ve görünür kılma anlayışı melodramlar için de geçerlidir. Dolayısıyla melodramlar da neyin ahlaki neyin ahlaki olmadığını, özellikle karakterler üzerinden belirgin farklılıklar yaratarak ve de geride hiçbir soru işareti kalmayacak şekilde izleyiciye açıklar. İzleyici kimin ve neyin iyi, kimin ve neyin kötü olduğu kanısına kolaylıkla varır. Ayrıca bu şekilde izleyicinin iyi karaktere yakınlık duyması ve mükafatlandırılması isteği sağlanırken, kötü karaktere karşı cezalandırılma isteği oluşmasına da fırsat sağlanmış olur.

Melodram genellikle ahlaki olanı olaylar üzerinden değil, karakterler üzerinden sunar. Örneğin iyi kadın karakterlerin yanında birbiriyle tamamıyla zıt olan kötü kadın karakterlere de rastlanır. İyi karakterler her yönleri ile iyidir, kötü karakterler ise her yönleriyle kötüdür. “Sadık eşin karşısında aldatan eş, namuslu kadının tam karşısında iffetsiz kadın, fedakar anne ki genelde öz annedir, karşısında fedakar olmayan üvey anne” (Özsoy, 2004: 287). Öyle ki “iyi olan karakterler, saflıklarıyla, dürüst, temiz, namuslu olmalarıyla daima aşkı hak ederler.

Kötü olanların tek düşüncesi ise onların bir araya gelmelerini önlemektir. Bunun için yalan söylerler; iftira atarlar; hile yaparlar” (Akbulut, 2008: 107). Bu karakterler aralarındaki farkı belirginleştirmek amacıyla fiziksel özellikleri açısından da birbirinden farklılaşır. İyi kadın karakterlerin saç rengi genellikle esmerdir. Kötü kadın karakterler ise sarışındırlar. Dolayısıyla melodram açısından zıtlıklar iyi ve kötü olanın algısı ve de ayırdı için önemlidir.

Melodramların ahlak açısından bir özelliği de kaderci bir anlayışa sahip olmalarıdır. Bu anlayış negatif konumlanmış özne kullanımı ve ilahi bir gücün iyi karakter üzerindeki etkisi ile görünür kılınmaktadır. “Asya sinemalarında melodramın önemli bir unsuru, “negatif olarak kurulmuş” özne konumudur. Seçim yapan, karar alan, harekete geçen, olaylara yön veren etkin özne konumunun aksine, “negatif olarak kurulmuş özne” edilgen, kendini silen, olaylar tarafından yönlendirilen bir konumu ifade eder” (Suner, 2006:187) Yeşilçam melodramlarında da karakterler negatif konumlanmış özne konumundadırlar. Bu melodramlarda başına gelen talihsiz olaylara karşı edilgen konumda olan karakter ilahi bir güç tarafından yönlendirilir. Melodram anlatıları mutlu son ile biter. Bu da melodramlardaki kaderci anlayışın bir yansımasını sunar. Her yönüyle iyi olan karakter sonunda ilahi bir şekilde mükafatlandırılırken kötü karakter cezalandırılır. İyi karakterler başlarına gelen bu talihsiz olaylar karşısında hem mağdur duruma düşerken hem de yaptıkları hataların cezasını da çekmektedirler. Buradan da anlaşılabilir gibi melodramlardaki ahlak anlayışının teolojik, geleneksel ve de muhafazakar bir ahlak anlayışı olduğu söylenebilir.

Melodramlar, kendi dönemine ait toplumdaki baskın düzenin ve anlayışın bir yansımasını sunmaktadır. Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarında ataerkil bir toplumun yansımaları görülmektedir. Ahlak açısından bakıldığında da melodramlardaki ahlaki anlayış toplumsal algı ve baskın düşünce ile şekillenmektedir. Melodramlarda ideal bir kadın modeli sunulmaya çalışılmaktadır. Bu kadın modeli ise iyi kadın karakterler üzerinden sunularak erkeğin görmek istediği kadın modelidir. Dolayısıyla melodram kadınları, iyi bir eş, iyi bir anne ve de iyi bir vatandaşdır. Karakter özelliği olarak da sadık, fedakar, sabırlı, namuslu ve erdemlidirler. Bu karakterler sevdikleri erkeklere karşı özverilidir ve sevdikleri erkeklerin istekleri doğrultusunda davranışlarını değiştirebilirler.

Tragedyanın Ahlaki Evreni

Aristoteles, Poetika isimli kitabında tragedyanın tanımını yapmakta ve de unsurlarını açıklamaktadır. Aristoteles tragedyanı şöyle tanımlar: “Tragedya ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir” (1987:22). Tragedyanın kökeni Antik Yunan’a dayanmaktadır. Nitekim bu dönem ahlak görüşünü de yansıtır. “Platon’a göre tragedya insanın kötü duygularına, ölüm korkusuna yöneliktir” (Nutku, 1990:36). Tragedyanın ahlaki açıdan önemli bir özelliği kişilerin başına gelen talihsiz olaylar yoluyla ahlak dersi vermesidir.

Aristoteles (1987:23) tragedyanın altı unsuru olduğunu belirtmektedir. Bunlar 1. Öykü, 2. Karakterler, 3. Dil, 4. Düşünceler, 5. Dekor ve 6. Müziktir. Bu unsurlardan dil ve müzik taklit araçlarını, dekor taklit tarzını, diğerleri ise taklit nesnelere göstermektedir. Bu unsurlarda en önemlisi olay dizilerinin birbirine uygun biçimde bağlanmasıdır. Çünkü tragedya karakterlerin değil, onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde yaşadıkları hayatın bir taklidini oluşturmaktadır.

Aristoteles'e göre tragedyada olay dizisi önemlidir. Çünkü "karakter, aksiyon ile biçimlenmektedir" (Nutku, 1990:44). Tragedyada karakter doğuştan iyi ya da kötü değildir. Karakterin ahlaki olarak iyiliğini belirleyen onun eylemleridir. Olay dizisi tamamlanmış ve de belli bir bütünlüğe sahip olmalıdır. Bu bütünlüğe Aristoteles hareket birliği demektir. "Hareket (eylem) Birliği, olayların belli bir konu çevresinde toplanması ve birbirini olasılık ve zorunluluk kurallarına göre izlemesi demektir" (Şener, 2006:33). "Olasılık, yaşamda olmasa bile, bir tragedyada akla ve duyguya uygun düşen ölçüdür. Zorunluluk ise, birbirini izleyen olayların belli bir gelişim zinciri ile kurulu olmasıdır" (Nutku, 1990:42). Antik Yunan'daki ahlaki olanın akıl ile bulunabileceği düşüncesi tragedyanın anlatı yapısına da yansımaktadır. Neden sonuç ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde bir olayın kendinden önce gelen olayla mantıksal bir bağının olması gerekir. Dolayısıyla bir olay kendinden önce olan bir olayın zorunlu bir nedenini oluşturmaktadır. Tragedyanın olay dizisi mantıksal bir düzlemde ilerlemekle birlikte beklenmedik olaylara da yer verilmektedir. Bu beklenmedik ve olağanüstü olaylar korku ve acıma duyguları ile oluşur.

Tragedya gerçeğe yakın bir türdür. Melodramda olduğu gibi karakterler trajik olaylarla karşılaşır fakat melodramın abartı yapısı tragedyada yer almaz. Bu gerçeklik karakterin gerçek hayatta yaşayan insanların olduğu gibi sunulması ile de kendisini gösterir. Aristoteles (1987:42-45), tragedya karakterlerinin dört özelliği olduğundan bahseder. Bunlar 1. Ahlaki olarak iyi olmaları 2. Niteliğine uygun olmaları: İçinde bulunduğu toplumdaki konumuna uygun hareket etmelidir. 3. Benzerliğin olması: Karakter koşullar çerçevesinde inandırıcı ve gerçeğe benzer biçimde hareket etmelidir. 4. Tutarlı olmaları: Karakter tutarlı davranışlar sergilemelidir. Karakterin tüm bu özellikleri ahlaki olanın karakterin kendi karakteristik özelliğinin bir sonucu değil eylemlerinin bir sonucu olarak şekillendiğini göstermektedir. Bu dönem Antik Yunan mutluluk, erdem ve de bilgiye dayanan ahlak anlayışının yansımaları tragedyanın anlatı yapısında görülmektedir. Ahlaki olarak üstün bir karakter ile izleyicinin karaktere yakınlık duyması sağlanmaktadır. Böylece ahlaki olarak üstün bir karakterin de bilgisizlik sonucu hata yapabileceği ve bu dönem ahlakiliğin bilgi ile bağdaştırıldığı görüşü anlaşılabilir. Karakterler iyilerdir fakat hatasız değildir. Karakterin niteliğine uygun hareket etmesi ise Antik Yunan'da daha düşük görülen kadın ve kölelerin de ahlaki olarak iyi olabilecekleri düşüncesini göstermektedir. Dolayısıyla bu durumdan ahlaki olanın, kişinin statüsü ile alakalı olmadığı anlaşılabilir. Tragedyada karakterler tutarlıdır, çünkü karakterler özlerinde iyidirler ve de kişisel özellikleri değişmez. Asıl değişen bu kişilerin bilgileridir. Bunu da deneyimleyerek öğrenirler ve başlarına gelen olaylardan bir ders çıkarırlar. Ayrıca tragedyalar karakterin yenilgisi ya da ölümü ile sonuçlanır. Çünkü kişinin mücadele ettiği durum karakterin arzusundan çok daha değerlidir. Dolayısıyla tragedyadaki ahlak anlayışı kişi odaklı değil, toplum odaklı, erdeme dayalı bir ahlak anlayışıdır. Kişiyi mutluluğa götüren ise erdemdir.

Dil, müzik ve dekor da tragedyanın zenginleştirici araçlarıdır. Tragedyanın bir unsuru düşüncedir. "Aristoteles', düşünce ögesi ile bugün "tez" ve "tema" dediğimiz ögeyi belirtmektedir. Oyunda ileri sürülen bir görüş, bir konu, bir öneri, ya da bir sav, oyunun düşünsel içeriğini oluşturur. Poetika'da düşünce, toplum ahlakına bağlıdır; doğru ve olası da olmalıdır" (Şener, 2006:39). Dolayısıyla düşünce önemli bir yer teşkil eder.

Tragedyanın ahlak anlayışını inceleyebilmek için olay dizisinde yer alan bazı kavramlardan da kısaca bahsetmek gerekir: Bu kavramlardan biri "hamartia"dır. Hamartia,

“trajik kahramanın yaptığı bir hatayla bahtında bir dönüşüm olmasıyla ortaya çıkan trajik durumdur” (Nutku, 1990:48). Peripetie (baht dönüşümü) kavramı da hamartia ile benzerlik gösterir. Fakat “Peripetie, eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesidir. Bu da, olasılık ya da zorunluluk yasalarına uygun olarak oluşur” (Aristoteles, 1987:34). Peripetie, kader ile gerçekleşen baht dönüşümüdür. Dolayısıyla peripetiede karakterin hatası söz konusu değildir. Peripetie ile ilişkili olan Anagnorisis kavramı ise tanınma anlamındadır. Bu kavram bilgisizlikten bilgiye geçişi ifade etmektedir. Anagnorisis “Aristoteles’in Poetika’sında birinin ötekini çeşitli izlerden, eşyalardan ve yaptığı hareketlerden dolayı tanınması” (Nutku, 1990:237) olarak tanımlanmaktadır. Tragedya anlatılarında pathosa da yer verilmektedir. Bu kavram Aristoteles’e (1987:35) göre acı veren hareket olarak nitelendirilmektedir. Tragedya ile ilgili bir diğer kavram da katharsis (arınma) kavramıdır. Bu kavram tragedyanın işlevi olarak karşımıza çıkar. Tragedyada karakterin tutkularından arınması korku ve acıma duyguları ile sağlanmaktadır. Aristoteles’e (1987:37) göre katarsisin oluşmasını sağlayan acıma, layık olmadığı halde acıya uğramış bir kimse karşısında duyulur. Korku da, acıyı çekenle izleyici arasında bir benzerlik bulunması ile sağlanır. Bu nedenle tragedya karakterleri gerçeğe uygun karakterler olmalıydılar. Ayrıca karakter ahlaki yönden üstün olmalıdır ki mutluluktan felakete düşmesi ile izleyicide korku ve de acıma duyguları uyandırılabilin.

Kısaca tragedyanın tüm bu özellikleri ve de tanımı göz önünde bulundurulduğunda tragedyanın anlatı yapısının Aristoteles’in ve de yaşadığı dönemin ahlaki görüşünün bir yansımaları sunduğu söylenebilir. Dolayısıyla tragedyanın ahlaki görüşünün bilgi, erdem ve de Antik Yunan’daki mutluluk temeline oturtulduğunu söylemek doğru olacaktır.

Çağan Irmak Filmlerinde Ahlaki Görüş

Çalışmada film analizlerinde ahlakla ilgili sinematografik imajlara bakılacaktır. İmaj gerçeğin zihnimizdeki yansımasıdır. Bu yansıma görüntü ile de bağlantılıdır. Henri Bergson Madde ve Bellek kitabında imgeyi kavranan madde olarak tanımlamaktadır. Jean Paul Sartre (2009:15) ise imajın bedensel bir şey olduğunu savunur. Ona göre imaj dış bedenlerin sınırları ve duyular aracılığıyla kendi bedenimiz üstündeki eylemin ürünüdür. İmajlar algılarımızı etkiler. David Hume’a göre (2009:358) insanlar güçlü bir biçimde imgelemleri tarafından yönetilir ve duygularını herhangi bir nesnenin gerçek ve asıl değerinden çok kendilerine görüldüğü ışığı dikkate alarak belirlerler. Onlara güçlü ve diri bir tasarım ile çarpan şeyler genellikle daha bulanık bir ışıkta görünenlere baskın çıkar.

Deleuze, sinemayı hareket imaj ve zaman imaj kavramlarıyla incelemektedir. Gilles Deleuze’ e göre (2014:13) sinema bize, dolaysız olarak bir hareket-imaj verir. “Hareket-imajı, mantıksal neden-sonuç ilişkileriyle örülmüş, zaman-mekan bütünlüğüne sahip, kendi içinde tutarlı bir kurmaca dünya sunar. İmgeler kendi içlerinde tanımlanabilir, ayırt edilebilir ve diğer imgelerle iç tutarlılık ve süreklilik içeren bir zincir oluşturacak biçimde ilişkilendirilebilir” (Suner, 2006:120). Deleuze’e göre (2014:38) sinematografik hareket-imajın özü, araçlardan ya da hareketli cisimlerden, ortak tözleri olan hareketi ya da hareketlerden bunların özü olan hareketliliği çekip çıkarmaktır. “Hareket imajı, imajlar topluluğunda diğer imaj türlerinin kaynağını oluşturan bir imajdır. Temel bir imaj olarak hareket imajı, tüm evreni, kendisi aracılığıyla kavradığımız bir ‘sinematografik kavramdır” (Yılmaz, 2015:44).

Deleuze hareket imajın üç çeşidinden bahseder. Bunlar algılanım-imajlar, eylem-imajlar ve duygulanım-imajlardır. Bu türleri de bir örnekle açıklar (2014, 95-97): Eylem-imaj, karakterin eylemi, hareketi ile ilgilidir. Bu imaj türünde karakter bir hareket ve eylem içerisindedir.

Eylem-ımağ da, kamera hareketleri, montaj ile aktarılır. Beckett'in filminde karakter ileri atılıp bir duvar boyunca yatay olarak kayıp gider, daha sonra, düşey bir eksen izleyerek duvarın kenarına tutunarak, bir merdivenden çıkmaya uğraşır. "Bir eylemde bulunmaktadır", bu bir eylemin algılanımıdır ya da bir eylem-ımağdır. Daha sonra karakter bir odanın içerisine girer ve burada odadaki şeyleri ve hayvanları algılamaya başlar. Bu an algılanım-ımağdır. Daha sonra ise yakın plan çekime geçilir ve karakterin o anki duyguları yakın planla görünür kılınır. Bu ise kendi kendinin algılanımıdır, duygulanım-ımağdır. "Bu üç tür çeşide, mekânsal olarak belirlenmiş üç tür plan karşılık gelebilir: Uzak plan özellikle bir algılanım-ımağ oluştururken, orta plan bir eylem-ımağ, yakın plan da bir duygulanım-ımağ olacaktır" (Deleuze, 2014:100).

Deleuze Sinema 1- Hareket İmağ kitabında hareket imajın büyük biçimi ve de küçük biçimini de açıklamaktadır. Deleuze'e göre (2014:210) büyük biçim, durum-eylem-durum, durumdan durumu değişikliğe uğratan eyleme gitmektedir. Oysa tam tersine eylemden duruma, yeni bir eyleme doğru giden bir başka biçim daha vardır: Eylem-durum-eylem. Bu sefer, durumun örtüsünü kaldıran, durumun yeni bir eylemi harekete geçirecek olan bir parçasını ya da bir yanını açığa çıkaran, eylemdir. Eylem el yordamıyla ilerler ve durumun örtüsü de karanlıklar içinde ya da muğlaklık içinde kaldırılır. Eylemden eyleme, durum azar azar ortaya çıkar, değişiklik gösterir ve sonunda ya aydınlığa kavuşur ya da gizemini korur. Kapsayan olarak durumdan düello olarak eyleme giden eylem-ımağı Deleuze büyük biçim diye adlandırır. Kolaylık açısından, bir eylemden, bir davranıştan ya da bir habitustan, kısmen örtüsü açılmış bir duruma giden eylem-ımağı ise küçük biçim diye adlandırmıştır.

İssız Adam Filmi

Hareket imajda mutlaka bir değişim gerçekleşir. Bu değişim ise neden sonuç ilişkisi ile mantıksal bir düzlem çerçevesindedir. İssız Adam filminde de gerek karakterler gerekse eylem ve durumlarda değişimler görülür ve bu değişim mantıksal bir neden sonuç ilişkisi içerisinde ilerler. Filmin başlarında Alper'in nasıl biri olduğu üzerinde durulur. Ve izleyici Alper'i tanımaya başlar, Alper'in mücadele ettiği durumla tanışır. Deleuze'e göre de filmlerin başlangıcı kişilerin tanıtımı ve de problemle karşılaşılması ile ilerler. Daha sonra ana karakter bu problemi çözmek üzere eylemde bulunur. Sonrasında ise mutlu son ya da mutsuz bir son oluşmaktadır. Film bu şekilde Deleuze'un bahsettiği büyük biçim ile durum-eylem-durum şeklinde ilerlemektedir. İssız Adam filminin ilk sahnesinde Alper sosyal medyada Şeyma nickli bir kadınla cinsel içerikli konuşmaktadır. Sonrasında sosyal medyada yazıştığı kadın olduğu anlaşılan kişinin evine gider, kadın onu yatak odasına yönlendirir. Filmin başında gösterilen bu görüntülerle ve filmin ilerleyen bölümlerinde buna benzer görüntülerin tekrar edilmesi ile Alper'in yaşantısı hakkında izleyiciye bilgi sunulmaktadır: Alper, tek başına yaşayan, arkadaşı olmayan ve gününbirlik ilişkilerle cinsel arzularını tatmin eden bir adam olarak karşımıza çıkar. Bu, filmde Alper'in farklı zamanlarda sık sık cinsellik yaşaması ve etrafında kimsenin olmaması ile görünür kılınmaktadır. Alper'in filmde bu şekilde sunulması ile izleyicide her şeyi çabuk tüketen ve hayatı anlık yaşayan biri olduğu algısı oluşmaktadır. Fakat Alper'in bu durumu Ada'ya aşık olması ile değişim gösterir. Her şeyi çabuk tüketen ve bulunduğu toplumun normlarına karşı çıkan Alper filmin sonlarına doğru aile babası gibi davranmaya başlar. Ahlaki açıdan bu değişim karakterin kendi arzularından sıyrılması ve de aşkın kendi arzusundan daha üstün olduğu mesajını da görünür kılmaktadır.

"Hareket-ımağının en belirgin biçimi olan eylem-ımağı, doğrudan ana karakterin anlatı mekanı içindeki amaçlı eylemliliği etrafında örgütlenmiştir. Böylece anlatı, temel çatışmalar

içeren durumların ortaya konması ve daha sonra bu çatışmaların anlatı mantığı içerisinde ana karakter aracılığıyla çözümlenmesi biçiminde ilerler” (Suner, 2006:121).. Filmde Alper’in doğup büyüdüğü yerin toplumsal yapısı ve kendi özgür iradesi ile yaşama arzusu arasında bir çatışma görülür. Alper’in ailesi filmde kırsal kesim insanını akla getirmektedir. Bu ayrım, Alper’in annesi ile yaptığı telefon konuşmasında görülmektedir. Bu sahnede Alper modern bir evde yalnız başına cep telefonu ile konuşurken annesi geniş bir aile ile eski tüplü bir televizyonun yanında, eski ev telefonu ile konuşmaktadır. Filmde bu şekilde ana karakterin çatışma durumu tanıtılmaktadır.

Hareket imajda karakter bir soruna karşı tepki verme eğilimindedir. Böylelikle hareket imaj sinemasında izleyici karakterle özdeşleşir. Çünkü hareket imajda karakter izleyici durumunda değil, eylemde bulunma durumundadır. İssız Adam filminde Alper’in özgür iradesi ile Ada’dan ayrılması, yaşadığı toplum normlarının koyduğu evlilik müessesine karşı koyuşudur. Bu ayrılık sahnesi öznel kamera ile Alper’i izleyici konumunda verdiğinden, izleyici Alper ile özdeşleşmeyi tam sağlayamamaktadır. Fakat bu sahnede Ada’nın tepkisi yakın planla verilmektedir. Bu Deleuze’un bahsettiği duygulanım imaj anıdır ve izleyici Ada ile özdeşleşme yaşar. Hume’a göre (2009:219) duygular daha doğal olarak imgelemden ve onlara ilişkin olarak oluşturduğumuz her diri tasarımıdan doğarlar. Duygudaşlığın doğası ve nedeni budur; başkalarının görüş ve duygularını saptadığımız zaman onlara bu yolla derinlemesine gireriz. Bu, yakın plan çekimlerle de sağlanmaktadır. Aslında filmde iyi ya da kötü diyebileceğimiz bir karakter yoktur. Fakat karakterler soruna tepki verdiklerinden ve de eylemde bulduklarından izleyici bu iki karaktere ve de onların duygularına yakınlık duymaktadır.

Dedemin İnsanları Filmi

Filmde, Mehmet Bey’in görüldüğü ilk sekansta Mehmet Bey beyaz takım elbise; siyah, parlak, temiz bir çift ayakkabı ve siyah çorap giyinmiştir ve beyaz bir arabadan inerek kavga eden çocuklara doğru ilerler. Görüntü aşağıdan yukarıya doğrudur ve kamera hareketi devam ettikçe beyaz şapkalı, gri kravatlı, beyaz yelekli ve beyaz ceketli Mehmet Bey görülür. Hume’a göre (2009:290) imgelem alçaktan yükseğe geçerken içsel nitelik ve ilkelerinde bir karşıtlık bulur. İmgelemin bu can atan ilerleyişi zihnin şimdiki durumuna uyar ve güçlük, onun dinçlik ve şevkini söndürmek yerine, onu sürdürme ve artırma biçimindeki karşıt sonucu doğurur. Erdem, deha, güç ve zenginlikler bu nedenle yükseklik ve yücelik ile ilişkilendirilirler; tıpkı yoksulluk, kölelik ve budalalığın iniş ve aşağılık ile ilişkilendirilmesi gibi. Mehmet Bey’in de bu giyim tarzı onun özenli, temiz biri olduğu; alt çekimin kullanılması erdemli, yüksek mevkide -ki Mehmet Bey yaşadığı çevrede saygı gören, ahlaki yönden üstün bir karakterdir-biri olduğu algısı yaratır. Ayrıca canlı ve sıcak renkler de duygusal olarak mutlu ve neşeli bir durum algısı oluşturmaktadır.

Filmin ana karakterini oluşturan Mehmet Bey de filmin başından sonuna kadar aktif konumdadır. Yaşadığı yerde ötekileştirme sorunu vardır. Mehmet Bey ise ötekileştirmeye karşıt bir tavırla davranmaktadır. Hareket imaj açısından bakıldığında Mehmet Bey bir çatışma içerisinde: Ötekileştirme sorunu ile karşı karşıyadır ve bu sorunla mücadele etmek üzere eyleme geçme gerekliliğinin izleyici de farkındadır. Filmin sonunda ise eylemden tekrar başka bir duruma geçildiği görülür. Bu filmde de anlatı iki karakter üzerinden ve iki parçada gerçekleşmektedir ve durum-eylem-durum şeklinde Deleuze’ün hareket imajın büyük biçimi olarak adlandırdığı şekilde ilerlemektedir. Merkez nokta ise anlatı ilerledikçe

değişiklik gösterir. İlk başta Mehmet Bey üzerinden ilerleyen anlatı filmin sonlarına doğru Ozan üzerinden ilerlemeye başlamıştır. Böylelikle iki karakterin hayatı ve çatışması filmde görünür kılınmaktadır.

Hareket imajın bir diğer özelliği de önemli ile önemsiz olan şeylerin ayırt edilebilecek şekilde olmasıdır. Çünkü hareket imajda eylemler merkezdedir. Dedemin İnsanları filminde de neyin önemli neyin önemsiz olduğu ya da neyin ahlaki neyin ahlaki olmadığı kolayca ayırt edilebilmektedir. Mehmet Bey'in hayatını sonlandırması eylemi de bunu ayırt edebilmeyi sağlamaktadır. Toplumun içerisinde bulunduğu durumun Mehmet Bey'in doğduğu yere kavuşma arzusunun daha önemli olduğu bu intihar eylemi ile karşımıza çıkar. Ayrıca filmde Türklük – gavurluk çatışması ile biz bilincinin vurgulanması da aslında birlik ve beraberliğin ve de ailenin önemini anlaşılır kılmaktadır.

Unutursam Fısılda Filmi

Unutursam Fısılda filminde Hanife ve Hatice isimindeki iki kardeşin birbiriyle çatışması konu edilmektedir. Bu kardeşler birbirinden farklı karakteristik özelliklere sahip karakterlerdir. Bu filmde de karakterlerin eylemi gerçekleştirme nedenleri verildiğinden izleyici karakterler hakkında iyi ya da kötü diye bir ayırmda bulunamamaktadır.

Filmde Hatice, ablası Hanife'nin şiir defterini çalar ve hayallerini gerçekleştirmek için Tarık ile İstanbul'a kaçar. Böylelikle bir eylemde bulunarak mücadele ettiği durumu çözüme kavuşturmaya çalışır. Hatice bu eylemi sonucu kendi arzularını gerçekleştirmiştir, bu eyleminin sonucunda da mutlu olmuştur. Fakat hırsızlık yaparak ahlaki bir eylemde bulunmamıştır ki filmde bu eylemi, her ne kadar nedeni arzularına ulaşmak da olsa, ahlaki olarak gösterilmez. Çünkü Hatice, ablasının defterini çalarak kazandıklarını, filmin sonunda kaybetmiştir. Bu filmde de kişilerin özgür iradeleri ile kendi arzularını gerçekleştirmelerinin ahlaki bir davranış olarak görüldüğü fakat bu eylemler sonucunda başkalarına zarar vermenin ahlaki olmadığı algısının yaratıldığı görülmektedir. Hanife'nin mutsuz olma nedeni özgür iradesi ile hareket etmemesidir. Dolayısıyla Hanife açısından eylemsizlik söz konusudur. Hanife, toplumun kendisine biçmiş olduğu rolü oynar ve bu nedenle de mutsuz bir hayat geçirir. Bu filmde de merkezde ilk olarak Hatice yer alırken filmin sonlarına doğru Hanife filmin merkezine geçer. İlk başta olaylara yön veren Hatice filmin sonunda negatif özne konumuna geçmektedir. Filmin başında negatif özne konumunda olan Hanife ise filmin sonunda olaylara yön veren, aktif bir karakter olarak karşımıza çıkar. Böylelikle anlatı iki karakter üzerinden ve karakterlerin eylemleriyle ilerlemektedir.

Bu filmde de durum- eylem -durum şeklinde hareket imaj görülmektedir. Filmde ilk olarak Hatice ve Hanife tanıtılır. Hatice'nin içerisinde bulunduğu durum ile arzularının çatışması bir sorun olarak göze çarpar. Hatice bu durumla mücadele etmek üzere eyleme geçer ve bu eylemi sonucunda başarılı olur. Fakat sonrasında anlatı yön değiştirir ve filmin başında negatif konumlanmış özne durumundaki karakter olan Hanife'nin eyleme geçtiği görülür. O da sorun karşısında eyleme geçmiştir. Böylelikle kişilerin tutku ve arzularının ötesinde kardeşlik, aile ve aşkın çok daha önemli olduğu düşüncesi oluşmaktadır.

Sonuç

ÇağanIrmakhemmelodramhem detragedyanınanlatıunsurlarındanyararlanmaktadır.

Bununla birlikte bu her iki türün ahlak dersi verme ve ahlaki değerleri vurgulama işlevlerinden de yararlanmaktadır. Fakat Çağan Irmak filmlerinde, bu unsurlar ve de ahlak anlayışı, bu türlerdeki kullanımından farklılaşmaktadır.

Irmak filmlerinde karakterler arzularını gerçekleştirmek için mücadele ederler. Eyleme geçerler. Nitekim arzularına kavuşurlar fakat arzularına kavuşmalarının sonrasında başka sorunlarla karşılaşır. Ahlaki açıdan değerlendirildiğinde kişilerin arzularını gerçekleştirmeleri kişiyi mutluluğa ulaştırdığından ahlaki kabul edilebilir. Fakat Irmak filmlerinde filmin başlarında kişisel arzular ön planda olduğundan, bu mutluluk karakterlere indirgenmektedir. Kişilerin kendi arzularına ulaşması konusunda mükafatlandırılma ya da cezalandırılma diye bir durum söz konusu değildir. Bu davranış kişinin tamamıyla özgür iradesi ile gerçekleştiğinden ve de kişinin kendi hayatına ilişkin olduğundan gayri ahlaki görülmeyebilir. Fakat karakterlerin hatalı eylemleri vardır ve bu eylemler sonucunda başka insanlar zarar görüyorsa bu durumda karakterler arzuları ile kazandıklarını kaybetmekle cezalandırılmaktadırlar. Melodramın ahlak görüşünde toplumsal düzene ve de toplumdaki baskın anlayışa göre şekillenen muhafazakar bir ahlak anlayışı görülür. Tragedyada ise bilgi ve erdem ile ahlakiliğin açıklandığı bir ahlak anlayışı hakimdir. Çağan Irmak filmlerinde ise karakterler yaşadıkları toplumda kendilerinden beklenen davranışları gerçekleştirmezler. Tam tersi yaşadıkları toplum tarafından kendilerine diretilen davranış modellerini reddederek kendi arzularını gerçekleştirirler. Nitekim bu eylemlerinin sonucunda mutlu olurlar. Bu şekilde Çağan Irmak filmlerinde, toplumda hakim olarak diretilen ahlaki görüşe karşı bir duruş olduğu söylenebilir. Bu açıdan değerlendirildiğinde Çağan Irmak filmlerindeki ahlaki görüşün toplumla sınırlandırılmayan evrensel ve özgür iradeye dayalı bir ahlak anlayışı olduğu söylenebilir.

Melodramların anlatı yapısında olduğu gibi Çağan Irmak filmlerinde de çatışma ve karşıtlıklardan yararlanılmaktadır. Fakat bu karşıtlıklar melodramlardaki gibi karakterlerin ahlaki durumlarını yansıtmak amacıyla değil, karakterler arasındaki çatışmayı ortaya çıkarmak amacıyla. Melodramlarda karakterler üzerinden yansıtılmaya çalışılan ahlak anlayışından farklı olarak, Çağan Irmak filmlerinde karakterler ne iyi ne de kötüdürler. Onlar sadece arzularını gerçekleştirmeye çalışırlar ve bu arzularını gerçekleştirme isteklerinin altında yatan nedenler görünür kılınarak izleyicinin onlara yakınlık duyması sağlanmaktadır. İzleyici birbiri ile çatışan her iki karakterin de davranışlarının altında yatan nedeni bildiğinden her iki karakterin davranışına da hak vermektedir. Karakter açısından Çağan Irmak filmleri tragedya anlatılarına daha yakındır. Çünkü bu karakterler gerçeğe daha yakın ve doğuştan iyi kabul edilen karakterlerdir. Fakat tragedyada karakterler arzularına ulaşmazlar. Çünkü mücadele ettikleri durum kendi arzularından çok daha değerlidir. Dolayısıyla tragedyanın sonunda karakter ya yenilir ya da ölür. Çağan Irmak filmlerinde ise karakterler arzularına kavuştukları için mutludurlar. Onları asıl mutsuz eden, arzularına ulaştıklarından sonra başlarına gelen talihsiz olaylar sonucundadır. Bu talihsiz olaylara ise Çağan Irmak filmlerinde, çatışan karakterleri bir araya getirmek, aile ve insanın doğasına yönelik ahlaki değerleri vurgulamak için başvurulmaktadır. Ayrıca tragedya anlatılarında karakter tutarlıdır, yani başında nasılsa anlatının sonunda da aynıdır. Dolayısıyla gerek melodram gerekse tragedyada karakterler daha pasif durumdadırlar. Oysa Çağan Irmak filmlerinde karakterler düşünsel ve de karakteristik özellikler bakımından değişim göstermektedirler. Bu değişim sonucunda kendi arzularından daha önemli değerlerin olduğu bilincine vararak hatalarını görebilmektedirler. Ahlaki açıdan bakıldığında karakterlerin hatalı davranışlarını görebildiklerinden bir ders çıkarmaları

da bu şekilde sağlanmaktadır. Böylelikle izleyici ahlaki açıdan önemli olanın evrensel ahlaki değerler olduğunun algısına da varmaktadır.

Ahlakın temel kavramları arasında özgürlük de yer almaktadır. Ahlaki açıdan kişilerin özgür iradeleri ile karar almaları ve eyleme geçmeleri gerektiği düşünüldüğünde Çağan Irmak filmlerinde özgürlükçü bir ahlak anlayışı olduğu söylenebilir. Melodramlarda karakterler negatif konumlanmış özne konumundadırlar. Dolayısıyla başlarına gelen olaylara karşı pasif bir durum sergilerler ve ilahi bir gücün iyi karakteri mükafatlandırması söz konusudur. Tragedyada da karakterin baht dönüşümü gerçekleşir. Bu durum ya karakterin bilgisizlikten yaptığı bir hata ile ya da kaderin yönlendirmesi ile gerçekleşir. Her iki türde de karakterler yaptıkları davranışların sorumluluğunu üstlenir, iyi davranışlarından dolayı mükafatlandırılıp kötü davranışlarından dolayı cezalandırılırlar. Çağan Irmak filmlerinde de karakterler yaptıkları davranışların sorumluluğunu üstlenmekle birlikte, kendilerinden beklenen davranışları gerçekleştirilmeyip kendi özgür iradeleri ile hareket ederek, özgürlükçü bir tavır sergilemektedirler. Dolayısıyla bu filmlerde karakterler eylemlerinden kendileri sorumludurlar. Nitekim bu nedenle de başkalarını suçlamaz ve eylemlerinden dolayı pişmanlık da duymazlar. Karşı oldukları şey, özgür iradeleri ile eylemlerini gerçekleştirilememeleridir.

Irmak filmleri ikili bir anlatı yapısına sahiptir. Bu filmlerde birbiriyle çatışan her iki karakterin de gerçekleştirmek istediği arzuları vardır. Nitekim bu arzularına da kavuşurlar. Fakat bu arzulara kavuşmak için yaptıkları eylemler yaşadıkları toplumda ahlaki görülmemektedir. Daha sonraki anlatıda ise ana karakter, başına gelen talihsiz olaylar sonucu çatıştığı karakter ya da durumla bir araya gelir. Bu bir araya gelme durumu karakterlerin hatalarını görmelerine ve de kendi arzularından çok daha değerli ahlaki bir görüşe yönelmelerine neden olur. Kısaca izleyici hem karakterin arzusuna yönelmesine hak verir hem de filmin sonunda karakterlerin tutku ve arzularından arınması ile evrensel bir ahlak anlayışının vurgulandığına şahit olur.

Kaynaklar

- Akarsu, Bedia (1998). *Mutluluk Ahlakı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Akbulut, Hasan (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Aktan, Coşkun Can (2009). "Ahlak ve Ahlak Felsefesine Giriş". *Hukuk ve İktisat Araştırmaları Dergisi*. 1(1), s. 38-59.
- Aristoteles (1987). *Poetika*, İsmail Tunalı (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles (2014). *Nikomakhos'a Etik*, Furkan Akderin (çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Barut, Basri (2001). "Türk Basınında Etik". 1. Ulusal Uygulamalı Etik Kongresi Kitabı. Ankara: Ortadoğu Teknik Üniversitesi Felsefe Bölümü, s. 142-147.
- Billington, Ray (1997). *Felsefeyi Yaşamak: Ahlak Düşüncesine Giriş*, Abdullah Yılmaz (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Birand, Kamıran (1958). *İlk Çağ Felsefesi Tarihi*. Ankara: Ajans Türk Matbaası.
- Brooks, Peter (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and The Mode of Excess*, New Haven. CN: Yale University Press.
- Cevizci, Ahmet (2001). *Ortaçağ Felsefesi Tarihi*. Bursa: Asa Kitabevi.

- Cevizci, Ahmet (2001a). Onyedinci Yüzyıl Felsefesi Tarihi. Bursa: Asa Kitabevi.
- Çelebi, Nilgün (2003). "Ahlak, Etik ve Toplum". Bilge: Yayın Tanıtım Eleştirel Tahlil Dergisi. (39), s. 3-11.
- Çuçen, Kadir (1999). Felsefeye Giriş. Bursa: Asa Kitabevi.
- Dedeoğlu, Gözde (2004). Etik Düşünce ve Postmodernizm. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles (2014). Hareket İmge, Soner Özdenir (çev.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Descartes, Rene (1942). Metafizik Düşünceler, Mehmet Karasan (çev.), İstanbul: Maarif Matbaası.
- Fromm, Erich. (2005). Kendini Savunan İnsan: Ahlak Psikolojisi Üzerine Bir Araştırma, Devrim Doğan Yüzer (çev.), İzmir: İlya Yayınları.
- Gökalp, Nurten (2010). Duygu ve Etik. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Gündüz, Mustafa (2010). Ahlak Sosyolojisi. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Hobbes, Thomas (2007). Leviathan: Veya Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti, Semih Lim (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hume, David (2009). İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme, Ergün Baylan (çev.), Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Kant, Immanuel (2002). Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi, İoanna Kuçuradi (çev.), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (2001). İyinin ve Kötünün Ötesinde: Bir Gelecek Felsefesini Açış, Ahmet İnam (çev.), İstanbul: Yorum Yayınevi.
- Nutku, Özdemir (1990). Dram Sanatı. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Özsoy, Aydan (2004). "Türkiye'de 1960'lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi". Sinemada Anlatı ve Türler, Ahmet Gürata, Fatma Küçükkurt (Ed.), Ankara: Vadi Yayınları, s. 277-300.
- Platon (1998). Sokrates'in Savunması, Niyazi Berkes (çev.), İstanbul: Cumhuriyet Yayınları.
- Platon (1999). Mektuplar, İrfan Şahinbaş (çev.), İstanbul: Çağdaş Matbaa ve Yayıncılık.
- Platon (2012). Devlet, Cenk Saraçoğlu ve Veysel Atayman (çev.), İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.
- Platon (2013). Menon, Furkan Akderin (çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Rousseau, Jean Jacques (1987). Toplum Sözleşmesi, Vedat Günyol (çev.), İstanbul: Anadolu Yayıncılık.
- Spinoza (2011). Etika, Hilmi Ziya Ülken (çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Suner, Asuman (2006). Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Kimlik, Aidiyet ve Bellek. İstanbul: Metis Yayınları.

Sütçü, Özcan Yılmaz (2015). Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi. İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Şener, Sevda (2006). Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Topçu, Nurettin (2014). Ahlak. İstanbul: Dergah Yayınları.

Uslu, Mehmet Fatih (2011). Melodram Ve Komedi: Osmanlı’da Türkçe ve Ermenice Modern Dramatik Edebiyatlar. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara.

Toros Yayla Köylerinde Sinema Deneyimleri: Modernlik, Şehir, Sinema Ve Seyirci İlişkilerine Dair Bir Soruşturma¹

Aydın Çam*

İlke Şanlıer**

Özet

Bu çalışma, anaakım sinema tarihi araştırmalarının geleneksel yöntemlerinden belirgin biçimde ayrılarak, Yeni Sinema Tarihi yaklaşımından hareketle 1960–1980 yılları arasında, Adana’ya 170, Mersin’e 70 kilometre mesafede ve yaklaşık 1.500 metre rakımda konumlanan Toros yayla köylerindeki sinema deneyimlerini merkezine almaktadır. Temel amaç, bahsi geçen dönemde salonlarda ya da seyyar sinemalar aracılığıyla Toros yayla köylerinde gerçekleşen seyir deneyimlerini araştırmak; eğer yaşandıysa, sinemayla birlikte gerçekleşen kültürel değişimleri/dönüşümleri saptamak ve çözümlenektir. Bu bağlamda bazı araştırma soruları şöyle sıralanabilir: (1) 1960–1980 yılları arasında Toros yayla köylerinde film gösterimleri hangi mekânlarda, hangi koşullarda ve hangi etkinliklerle gerçekleştirilmiştir? (2) Gerçekleştirilen gösterimlere kimler katılmıştır ve bu katılımcıların seyir deneyimleri nelerdir? (3) Bahsi geçen dönemde, yayla köylerindeki seyir deneyiminin gündelik hayattaki yansımaları nelerdir? (4) Sinemayla birlikte, bahsi geçen köylerde bir kültürel dönüşüm yaşanmış mıdır? Eğer yaşandıysa bu dönüşümü nasıl tanımlayabiliriz? Araştırmayı gerçekleştirmek için yazar ve senarist Osman Şahin’in çalışmalarından hareketle seyyar sinemacıların film gösterimi yaptıkları izlekler çıkarılarak yayla köyleri belirlenmiştir. Araştırmanın gerçekleştirileceği köylerin belirlenmesinde Osman Şahin’in 1974’te Yedinci Sanat dergisi için gerçekleştirdiği “Toros Dağları’nda Sinema Soruşturması” adlı söyleşide konuştuğu seyyar sinemacı Musa Özder’in ifadelerinden yararlanılmıştır. Buradan hareketle araştırma, Mersin ili sınırları içinde bulunan Toros yayla köylerinde 1960–1980 yılları arasında yapılan seyyar sinema gösterimlerini izlemiş, 1970 yılı ve öncesinde doğan katılımcılarla sözlü tarih yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Araştırma sonucunda bahsi geçen köylerdeki sinema etkinliklerinin, seyir mekânlarının ve deneyimlerinin, Batılı geleneksel/konvansiyonel sinema çalışmalarının önermelerinden son derece farklı biçimlerde gerçekleştirildiği görülmüştür ve çalışmada bu farklılıklar değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çukurova Bölgesi Sinema Tarihi, Yeni Sinema Tarihi, Seyirci Deneyimleri, Köy Sinemaları, Seyyar Sinema

ORCID ID : 0000-0002-4168-3093 & 0000-0002-0971-3379

E-mail : aydinaksu@gmail.com; ilkesanlier@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.514088

Geliş Tarihi - *Recieved*: 17.01.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.04.2019

1 Bu çalışma Çukurova Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen SBA-2018-10631 kodlu ve Sinema Çerçileri – Toros Dağlarında Seyyar Sinema Deneyimi başlıklı bireysel araştırma projesi kapsamında gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın ilk hali 23–25 Kasım 2018 tarihleri arasında Akbank Sanat Beyoğlu / İstanbul’da gerçekleştirilen 1. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu’nda Sinema Çerçileri – Toros Dağlarında Sinema Deneyimi başlığıyla sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Experiences of Cinema in Taurus Highland Villages: A Query on the Relations of Modernity, City, Cinema, and Audiences

Aydın Çam*

İlke Şanlıer**

Abstract

Drawing apart from the traditional methods of mainstream cinema history research and based on the New Cinema History approach, this research focuses on the cinema experiences of Taurus highland villagers located at an altitude of approximately 1.500 meters and at a distance of about 170 km to Adana and about 70 km to Mersin from 1960 to 1980. The main objective is to explore the cinematic experiences of the villagers of Taurus highlands through travelling cinema and/or cinema halls, and to identify and analyze the cultural changes/transformations that took place through cinema. In this context, some research questions can be listed as follows: (1) In which places and under what occasions did the film screenings take place in Taurus highland villages between 1960 and 1980? (2) Who had participated to the screenings and what were the moviegoing experiences of these participants? (3) What were the reflections of the moviegoing experiences in the daily life of highland villagers? (4) What were the contributions of cinema to cultural transformation in these villages? If there were any, how can we define these transformations? In order to carry out this study, we identified the highland villages to research from the works of writer and scriptwriter Osman Şahin. In the selection of the villages, we followed the route of Musa Özder, a travelling film exhibitor, and his statements in an interview entitled "Cinema Investigation in the Taurus Mountains," conducted by Osman Şahin in 1974 for the Yedinci Sanat magazine. Hence, we conducted oral history interviews with villagers who were born in or before 1970 and lived in Taurus plateau villages within the borders of Mersin province between 1960 and 1980. Based on our findings, we conclude with a discussion of how the cinema activities and places, and moviegoing experiences in these villages may direct us to quite different paths from the Western notions of audience in traditional/conventional cinema studies.

Keywords: Cinema History of Çukurova Region, The New Cinema History, Experiences of Audiences, Rural Cinemas, Travelling Cinema

ORCID ID : 0000-0002-4168-3093 & 0000-0002-0971-3379
E-mail : aydinaksu@gmail.com; ilkesanlier@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.514088

Recieved - *Geliş Tarihi:* 17.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi:* 15.04.2019

Giriş

Felsefi Bir Etkinlik Olarak Seyir Deneyimini Soruşturmak

“Hayat çok yönlüdür, tarih de öyle...”

Braudel, 2016: 183

Felsefe sözcüğünün karşılığı olarak *Türk Dil Kurumu* tarafından yayınlanan *Güncel Türkçe Sözlük*'te (www.tdk.gov.tr) önerilen bazı tanımlar şunlardır: “(1) Gerçeğin (realitenin) tümünü, özdek ve yaşam ile ilgili türlü belirtileri neden, ilke ve erekler bakımından inceleme amacı taşıyan düşünce etkinliği; (2) Bilgi, kavram, inanç ve kuramların çözümlenmesi ve eleştirilmesinde açıklık arayan düşünme yöntemi; (3) Genel olarak mantık, ahlâk, estetik, fizikötesi ve bilgi kuramı gibi dallardan oluşan geniş bilim alanı.” Buradan hareketle felsefeyi ve felsefe yapma etkinliğini, gerçeğin/gerçekliğin ilke ve erekler bakımından incelenmesi ve bunu yaparken de bilgi, kavram, inanç ve kuramların çözümlenmesi ve eleştirilmesinde açıklık arayışı olarak özetleyebiliriz. Tüm bu etkinlik sırasında olguların mantıkî, ahlaki, estetik, metafizik, ontolojik ve epistemolojik boyutlarını gözetmemiz ve doğal olarak felsefi güdüyle tetiklenen merakımızı örgütlememiz gerekir. Nihayetinde felsefe ancak ve ancak örgütlenmiş bir merakla hâsıl olabilir, tıpkı sinema gibi. Evet, filmler bir yandan kendi başına felsefe yaparken, diğer yandan “hem hayatın içinde yer alan hem de hayattan taşan unsurları yakalama anlamında verili hayatların dışına çıkan, iki dünya arasında çatallanmalar yaratan, iki dünya arasında gidip gelerek yeni oluşlar yaratan bir felsefe üretmektedir” (Öztürk, 2018: 25). Ama takdir edersiniz ki hem film üretimi hem de bir filmde yola çıkarak farklı yaşamlar, olgular, fenomenler, zamanlar ve mekânlar arasında bağlantı kurma girişimi ancak örgütlenmiş bir merakla mümkün olabilir. Örgütlenmiş bir merak ve disiplinli felsefe yapma girişimi bize olguları yeni biçimlerde yorumlama ve dünyaya başka bir biçimde bakma olanağı sağlar. Bunların yokluğu ise öncül veriyle yetinerek basmakalıp fikirlerin tekrarına, ön kabullere, önyargılara, birörnekleştirme girişimlerine ve kanaatlerin hakikate dönüşerek yenilenmesine yol açar: Elinde çekiç olan kişi, bir süre sonra her meseleyi çivi gibi görmeye başlar. Oysa felsefe yapma niyeti, ilk elden çekiçten şüphe eder.

Biz bu çalışmada, Toros yayla köylerinde 1960–1980 yılları arasında gerçekleşen seyir deneyimlerinin de sinematik felsefenin bir alanı olduğunu düşünerek, seyir deneyimine dair Batılı geleneksel/konvansiyonel önermeleri soruşturmayı denemekteyiz. Tarihsel olarak sinema alanındaki akademik yazın, şehirleşme ve modernleşme ile doğrudan ilişkilendirilen, yalnızca metropol-merkezli bir deneyim olarak sinemayı araştıran, Batılı geleneksel/konvansiyonel bakışla yürütülen çalışmaları ağırlıklı olarak içermektedir. Oysaki sinema üretim, dağıtım ve gösterim ile seyir deneyimi şehir ya da sinema salonu gibi mekânsal sınırları aşan çok-katmanlı bir toplumsal ilişkiler ağını kapsar. Bu ilişkiler ağını anlayabilmenin yolu da sinema seyir, mekân ve gösterim deneyimlerini merkez-dışı, şehir-dışı, hareketliliği kapsayan, sınırların daha geçirgen olduğu deneyimler biçiminde düşünebilme ve tahayyül etme çabasını gerektirir. Fernand Braudel'in öndeyişte andığımız sözü tam da bu amacı hatırlatır niteliktedir: Sinema seyir deneyimi çok yönlüdür, tarihi de öyle. Bu bağlamda, Toros yayla köylerinde 1960–1980 yılları arasında vuku bulan sinema seyir deneyimlerine ilişkin yürüttüğümüz araştırmamızdan elde ettiğimiz bulgular ve elinizdeki makalede sunduğumuz

modernlik ve şehir-dışı seyir pratiği tartışması, Türkiye’de kalıplaşmış sinema tarihi bilgisinin çok ötesinde deneyimlerin de gerçekleştiğini göstermektedir. Biz de bu çalışmada öncelikle Toros yayla köyleri gibi özgün bir yerel coğrafyada tarihsel bir araştırma yapmanın yöntemsel boyutlarını tartışıp, ardından sözlü tarih çalışmalarıyla derlediğimiz bulgularla şu sorulara *Yeni Sinema Tarihi* (Maltby, Biltereyst & Meers, 2011; Biltereyst & Meers, 2016; Biltereyst, Maltby & Meers, 2019) perspektifiyle yanıt aramaktayız: (1) 1960-1980 yılları arasında Toros yayla köylerinde film gösterimleri hangi mekânlarda, hangi koşullarda ve hangi etkinliklerle gerçekleştirilmiştir? (2) Gerçekleştirilen gösterimlere kimler katılmıştır ve bu katılımcıların seyir deneyimleri nelerdir? (3) Bahsi geçen dönemde, yayla köylerindeki seyir deneyiminin gündelik hayattaki yansımaları nelerdir? (4) Sinemayla birlikte, bahsi geçen köylerde bir kültürel dönüşüm yaşanmış mıdır? Eğer yaşandıysa bu dönüşümü nasıl tanımlayabiliriz? Bu sorularla yürütülen araştırmanın temel bulgularının özellikle seyir deneyimleri bağlamında ve modernlik, şehir, sinema ve seyir ilişkisine dair Batılı geleneksel/konvansiyonel önerilerle çelişen yönleri ise okumakta olduğunuz bu metne kaynaklık etmektedir. Elinizdeki makalede de, öncelikle araştırma yöntemine dair bilgiyi sunup, ardından çelişkileri ve ikilikleri daha iyi betimleyebilmek amacıyla kuramsal ve kavramsal çerçeve ile bulguları bir arada ilişkilendirerek sunuyoruz.

Araştırmanın Yöntemi: Yeni Sinema Tarihi Çalışmaları ve Sözlü Tarih

Yeni Sinema Tarihi çalışmaları ve yazımı için *bellek ve arşiv* özellikle merkezi bir önem taşımaktadır; bu nedenle film ve yönetmen odaklı bir sinema çalışmasından çok, sinema seyir deneyimini de kapsayacak şekilde tüm üretim ve tüketim pratiklerini içeren bir çalışma alanı oluşmuştur. Seyir deneyimini toplumsal bir deneyim/etkileşim alanı olarak ele alan Yeni Sinema Tarihi yaklaşımı, film tarihinden daha bütüncül bir sinema tarihi anlayışını kapsar. Bu alana dair bilgiyi üretmede elbette yazılı ve görsel arşiv materyallerinin önemi yadsınamaz. Ancak tüm bu materyallerden daha çok, hâlâ hatırlanabilir bir dönemi incelediği için yeni sinema çalışmaları, sözlü tarih yöntemini hem epistemolojik hem de yöntemsel olarak öncelikli kullanır. Hatta sözlü tarih çalışmalarının öncülleri arasında sinema tarihine ilişkin araştırmaların da bulunması ilginçtir. Kevin Brownlow’un (1968), 1916-1928 yılları arasında Amerikan sessiz sinemasını konu alan çalışması *The Parade’s Gone By...* sinema alanında olmasının dışında, genel olarak sözlü tarih yönteminin ilk örneklerindedir. Sözlü tarih çalışmaları, ‘büyük bir çoğunluğun yaşamını biçimlendiren olayların aslında sıradan, günlük olgular olduğunu’ önerir. Dolayısıyla özgün ve sıra dışı vakalardan çok gündelik yaşama dair olgular özellikle sözlü tarihçinin konusudur. Böylelikle sözlü tarih, Stephen Caunce’nin de (2001: 20) belirttiği gibi, “tarihi herkese açmaya yönelik bir araca” dönüşerek alternatif bir tarih bilgisinin üretilmesini sağlar. Tarihin alternatif olma iddiası, yalnızca ne söylendiği değil, aynı zamanda tarihi olanın nasıl söylendiğiyle de ilgilidir. Örneğin şehir, metropol ya da iktidar merkezli tarihyazımı pratiğine alternatif olarak çeperde, kırsalda ya da yerelde iktidar sahibi olmayanın, sıradanın tarihini yazmak gibi. Sinema tarihyazımında dolaysız deneyimin ve tanıklığın önemi kadar, bu deneyimlerin nerede yaşandığı da önemli olabilmektedir.

Yerel coğrafyalarda insanların gündelik yaşam pratikleri ile doğrudan ilişkilendirilmiş seyir deneyimlerini araştırmada sözlü tarih yöntemi, sinema tarihyazımında başat bir önem taşımaktadır. Richard Maltby’nin Biltereyst ve Meers ile derlediği *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (2011) başlıklı çalışma Yeni Sinema Tarihi ve yeni sinema

tarihyazımında sözlü tarihin kullanımı üzerine pek çok araştırmayı içermektedir. Amerika Birleşik Devletleri'nde farklı yerel coğrafyalarda sinema seyir deneyiminin değerlendirildiği *Going to the movies: Hollywood and the social experience of cinema* (Maltby, Stokes ve Allen 2007) başlıklı derleme de oldukça önemlidir. Başka bir coğrafyada, Hindistan'da, sinema seyir deneyiminin toplumsal boyutları üzerine doktora tezi ve araştırma çıktıları ile Lakshmi Srinivas (1998, 1999 ve 2002), kapsamlı ve şimdiye kadar akademik yazında kabul görmüş olanın dışında bulgular sunmaktadır. Daniela Treveri Gennari, Hipkins ve O'Rawe'ın (2018) sinema çalışmalarında coğrafi kategorilerin kullanımını sorguladıkları ve sinemayı ontolojik olarak şehir merkezinden çıkararak araştırmaları içeren derlemesi de yerel sinema tarihyazımı örnekleri arasında anılmalıdır. Türkiye'de de gittikçe zenginleşen böylesi tarihyazımı anlayışıyla üretilmiş, Anadolu şehirlerinin sinema tarihini ve bu şehirlerdeki sinemaya gitme deneyimlerini merkezine alan örnekleri önemli bulmaktayız. Örneğin Oğuz Makal (2002) ve Dilek Kaya (2017), eski İzmir sinemalarını; Hakan Aydın (2008), 1910-1950 yılları arasındaki Konya sinemalarını; Arzu Ertaylan (2013), Yeşilçam dönemi Van sinemalarını; Ali Sait Liman (2014), 1923-1980 yılları arasındaki Gaziantep sinemalarını; Meltem Özkan Altınöz (2015), Karabük'ün endüstrileşme döneminde ilçede faaliyet gösteren *Yenişehir Sineması*'nı incelediği araştırmalarında yerel bilgi ve deneyimi derlemiştir. Ankara sinemalarını ve bu şehirdeki seyir deneyimini inceleyen çalışmalar (örneğin Karagözoğlu, 2004; Evren & Karadoğan, 2008; Mungan Yavuztürk, 2013; Öztürk, 2013) hem mekânsal deneyimler hem de seyredilen filmlerin alımlanması açısından çok değerli bulgular sunar. Halen devam etmekte olan iki çalışmadan da söz etmek gerekir: Yektanurşin Duyan'ın, 1960-1980 yılları arasında Mardin'in şehir merkezinde yaşayan kadınların sinemaya gitme deneyimlerini ve sinemayla kurdukları ilişkiyi irdeleyen sözlü tarih çalışması ile Ayşe Toy Par'ın yürüttüğü ve 1940'lı yıllarda taşrada yaşayan kadınların sinemaya gitme deneyimlerini içeren araştırması Türkiye'deki Yeni Sinema Tarihi yazımına çok önemli katkılar sağlayacaktır. Son olarak, çok-mekânlı ve çok-katmanlı bir araştırma olarak tasarlanan, yürütücülüğünü Hasan Akbulut'un yaptığı, Ruken Öztürk, Emine Uçar İlbuğa ve Mert Gürer'in araştırma ekibinde yer aldığı TÜBİTAK destekli *Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek: Türkiye'de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması* başlıklı proje, İstanbul, Ankara, Kocaeli ve Antalya'daki seyir deneyimlerinden hareketle, 1960-1980 yılları arasında sinema kültürünü, sinemaya gitme deneyimini sözlü tarih yöntemi aracılığı ile ortaya koymaktadır. Bu projenin akademik (örneğin Akbulut, 2017; Akbulut, 2018; Uçar İlbuğa, 2017 ve Uçar İlbuğa, 2018) ve sanatsal/belgesel çıktıları çalışmalarımız için ilham verici niteliktedir.

Yukarıda benzer örnekleri sıraladığımız araştırmamız için ise özellikle Osman Şahin'in Toros dağlarında film satan sinema çerçileriyle ve seyircilerle gerçekleştirdiği, 1974 yılında *Yedinci Sanat* dergisinde yayımlanan "Toros Dağları'nda Sinema Soruşturması" adlı çalışması esin kaynağı olmuştur. Öncelikle bu soruşturmada adı geçen altı köyde (Arslanköy, Yavca, Kavaklıpınar, Tırtar, Çağlarca ve Yüksekoluk) seyyar sinemacıların ve seyircilerin peşine düşmeyi hedeflediysek de, araştırmamız anlatılarla desteklendikçe söz konusu altı köyle sınırlı kalmadı. Saha araştırmasını ve derinlemesine görüşmeleri Arslanköy, Ayvagediği, Fındıkpınarı, Gözne, Kargıpınarı, Kızılbağ, Yavca köyleri ile Adana ve Mersin şehir merkezlerinde Temmuz-Aralık 2018'de gerçekleştirdik. Her ne kadar yedi köyde görüşmeler yaptysak da Toros dağlarındaki yaklaşık 40 köyde gerçekleştirilen sinema etkinliklerine ve seyir deneyimine dair anlatıyı derledik. Araştırmamız boyunca verilerimizi yapılandırılmamış ya da yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşmelerin yanı sıra gözlem, yerel gazete arşivleri,

merkezi meclis tutanakları, yerel yönetimlerin kayıtları ve görsel materyaller gibi diğer kaynaklarla çeşitlendirdik. Bu makalede özellikle, seyir deneyimlerine ilişkin derinlemesine görüşmelerden elde ettiğimiz bulguları sunuyoruz. Saha araştırması boyunca 7 kadın, 32 erkek olmak üzere toplam 39 kişiyle derinlemesine görüşme yaptık. Katılımcılarımızın üçü seyyar sinemacı ve ikisi sinema işletmecisiydi. Katılımcıların doğum tarihleri 1933 ile 1970 yılları arasında değişirken, yaş ortalamaları 63'tür. Her ne kadar araştırmamızın konusu sinema seyir ve gösterim deneyiminin 1960-1980 yılları arasındaki dönemini belgelemek olsa da, toplumsal, siyasal ve ekonomik bağlamı anlamamız açısından tarihsel anlatıyı mümkün olduğu koşullarda 1940'ların ortasına kadar geriye taşıyabildik.

Tüm saha çalışmalarımızı Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi - Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde lisans eğitimine devam eden beş öğrencimizle birlikte yürüttük. Bu sayede araştırma yapmayı eğitim etkinliklerinin bir parçası olarak değerlendirdiğimiz için zanaatı aktarma fırsatını da bulduk. Sahada öğrencilerimizle beraber araştırmayı yürütmek, yöntemsel açıdan iki önemli yarar sağladı. Öncelikle katılımcılarımız, genç arkadaşlarımızın öğrenme merakı karşısında geçmiş deneyimlerini aktarma konusunda daha hevesli oldular; daha çok hatırlama çabası içine girdiler. Bu sözlü tarih derlemesi için verimizin zenginleşmesi anlamına geldi. İkinci olarak ise sözlü tarihin sunduğu eşitlikçi olanaklar, bizim araştırmacı olarak bilgi toplayan rolümüzü hem katılımcılarımız hem de öğrencilerimizle eşitledi; dolayısıyla hem kendimize hem de araştırma konusu ve sürecine yeniden bakmamızı sağladı. Bu ise tarihyazımı deneyiminin diğer sosyal bilim araştırmalarından biraz daha farklılaşarak araştırmacının sorumluluğuna dair yeni sorgulamaların da önünü açtı. Tam da buna bağlı olarak ifade etmeliyiz ki, her ne kadar araştırma ve raporlama etiğinin ilkelerinden biri katılımcıların kimliklerinin anonim olarak korunması olsa da, çalışmamızın sinema tarihine ve yerel tarihe katkıları, katılımcıların yaşantılarının ve deneyimlerinin görünür kılınması ve tevdi edilmesi, araştırma güvenilirliğinin güçlendirilmesi ve sosyo-politik bir dönüşüme olanak vermesi nedeniyle benzer sözlü tarih çalışmalarında (Roux, 2015) olduğu gibi bulgularımızı katılımcılarımızın onayını alarak gerçek isimleri ile sunmaktayız. Braudel'in "tarihin çok yönlülüğü" önermesinin, yalnızca tarihi yazanların değil tarihi yaşayanların da isimlerini teslim ederek geçerli olabileceğine inanıyoruz. Elbette ki sözlü tarihçiler olarak, sözlü tanıklıklardan yararlanarak giriştiğimiz bu tarih yazma çabasında tanıklıklardan edindiğimiz bilgileri tartma sorumluluğunu üzerimize almaktayız.

Modernlik, Şehir, Sinema ve Seyir(ci) İlişisine Dair Temel Önermeler, Araştırma Bulguları ve Değerlendirmeler

Batılı geleneksel/konvansiyonel yaklaşımda şehir ve sinemanın modernlikle güçlü bağları olduğu önerilmektedir. Bu üç olgu arasında simbiyotik bir ilişki vardır: Şehir (ve şehirli olmak), sinema (ve seyir) ve modernlik üçlü bir ilişkiyle birbirlerine bağlıdır. Modern şehrin ve sinemanın doğuşu aşağı yukarı eş zamanlıdır; şehir ve sinema bir bakıma modernliğin kahramanlarıdır (Öztürk, 2007: 22). Zaten sinema neredeyse tüm coğrafyalarda, özellikle de o coğrafyadaki ilk yıllarında varlığını şehirlerde bulmuştur. Örneğin Walter Benjamin (2007: 72), sinemanın şehrin karabasana dönmüş yaşamında radikal bir değişim yarattığını söyleyerek henüz erken dönemde bu ilişkiye dikkatimizi çeker: "Bir zamanlar içkiçievlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının

dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız." Sinemanın paramparça ettiği eski şehirlerin -dolayısıyla eski yaşam biçiminin- yerini yenileri almaktadır ve sinema seyircisi de bu yeni şehirlerde varlığını bulan kentsoylu bir topluluktur. Öyle ki, 1900'lerden itibaren yaşanmakta olan bu yeni dönemi *Film Çağı* olarak adlandıran Arnold Hauser'e göre, ortaya çıkan bu yeni şehirli topluluk ancak sinema seyircisi olmakla nitelendirilebilmektedir. Hauser (1995: 423), "Filmcilik kazandığı büyük başarıyı, küçük kentsoylu sınıfının isteklerinin, kitlelerin psikolojik buluşma yeri olduğunu fark etmesine borçludur" der. Orta sınıf, işçi ordusuyla, küçük memurlarıyla, özel büro hizmetlileriyle, gezici satıcılarıyla ve çıraklarıyla sınıflar arasında gidip gelerek çimentosunu filmin oluşturduğu yeni bir sınıf meydana getirir: Bu, küçük kentsoylu yeni orta sınıftır. Tabii ki sinemayla şehri ve şehirli olmayı ilişkilendiren bu ve benzeri önermeler hiç de dayanaksız değildir. 1900'lerin başından itibaren farklı coğrafyalarda özellikle metropollere akın eden kitleler, sinemanın yarattığı kamusal alanlarda bir araya gelme ve toplumsallaşma fırsatı bulmuştur. Yirminci yüzyılın başında sadece Paris, Berlin, Viyana ya da Londra gibi Avrupa metropollerinde değil, İstanbul, Kahire, Kalküta ya da Moskova gibi dünyanın farklı coğrafyalarındaki metropollerde de sinema gündelik hayatın merkezindedir.

Bundan dolayıdır ki yakın zamana kadar sinema tarihyazımının merkezinde metropoller yer almıştır. Hatta bu tarihyazımında, metropollerin ya da diğer şehirlerin merkezlerinin dışında bir sinema seyir etkinliğinin gerçekleşmiş olmasına dahi ihtimal verilmediği olmuştur. Örneğin Esra Biryıldız, Fransa'da *Pathé Frères* aracılığıyla ve seyyar sinemacılık etkinlikleriyle, gösterimlerin hemen ilk yıllardan itibaren şehir dışına taşındığını söyler ve ekler: "Ancak [bu] günlere özellikle Türkiye'de hiç ulaşılammıştır; filmler ancak kentlerdeki sinema salonlarında izlenebilir durumdadır (...) Kentsel bir olgu olarak ortaya çıkan cafelerdeki gösterimlerle başlayan sinema, Pathé'nin aracılığı ile kent dışına çıkmıştı ancak sinemanın gelişimi, yaşanan ekonomik ve toplumsal koşullar özellikle ülkemizdeki sinemayı kentlere mahkûm etmiştir" (Biryıldız, 2004: 55). Oysa hem farklı çalışmalar hem de Adana şehir merkezi ve Toros yayla köylerinde gerçekleştirdiğimiz araştırmalar bize, ulusal sinema tarihimizin ilk günlerinden itibaren İstanbul dışında seyyar sinemacılık etkinliklerinin gerçekleştirildiğini, Anadolu'daki bu seyyar gösterimlerin kısa sürede şehirlerde kalıcılaştığını ama şehir dışında da seyyar sinemacılığın yoğun biçimde sürdürüldüğünü göstermektedir. Örneğin 1902'de, Anadolu'daki film gösterimlerinin çoğunlukla seyyar sinema makineleriyle gerçekleştirildiği bir dönemde, Yunanistan'dan gelen bir sinematografçı, önce Mersin'de hemen ardından da Adana'da film gösterimleri yapmıştır (Özuyar, 2013: 150). Bunun ardından 1910'larda Adana ve Mersin'de ilk sinema salonları düzenli gösterimlere başlamıştır. 1924 tarihli *Adana Ticaret Rehberi*'nde (Oğuz, 2014: 97) şehirde düzenli olarak sinema gösterimleri yapan iki sinemanın kaydı bulunmaktadır. 1940'ların ikinci yarısında, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde Adana ve Mersin'in şehir merkezlerine en uzak dağ köylerinde dahi seyyar sinemacılar aracılığıyla film gösterimleri gerçekleştirilmiştir. 1947'de Mersin'e 70 kilometre mesafede ve yaklaşık 1.500 metre rakımda konumlanan Arslanköy'de, Çukurova Bölgesi'nde bulunan Amerikan askeri personelinin teknik desteğiyle ilk film gösterimi yapılır. Sadece bir yıl sonra bu kez katır sırtında taşıdıkları projektör ve jeneratörleriyle gelen *sinema çerçileri* köyde film gösterir (Şahin, 1996: 301-307). 1960'lardan itibaren Arslanköy'de hem açık havada hem de Halkevi'nin sağladığı bir salonda, daha önce seyyar sinemacılıkla hayatlarını kazanan Musa Özder ve kardeşi Mehmet düzenli film gösterimleri yaparlar. 1972'de ise Sami Dünder ve oğulları Nazım ve Ömer köyün ikinci salon sineması olan 300 koltuklu *Arı Sineması*'ni faaliyete

geçirir. Bu dönemde, araştırmanın gerçekleştirildiği köylerden Arslanköy, Güzelyayla (Kızılbağ), Gözne, Ayvagediği, Kargıpınarı ve Fındıkpınarı'nda düzenli film gösterimlerinin yapıldığı salon, açık hava, teras/dam, bahçe ve yayla sinemaları bulunmaktadır. Bununla beraber başta Tırtar, Yavca, Değnek, Değirmendere ve Dalakderesi olmak üzere, neredeyse her yayla köyünde seyyar sinemacılar aracılığıyla film gösterimleri yapılmaktadır. Aynı dönemde bu bölge film çekimlerine de tanıklık eder. Dolayısıyla Toros yayla köylerinde, özellikle 1960-1980 yılları arasında son derece devingen bir sinemacılık etkinliği gerçekleşmiştir.

Aslında geleneksel/konvansiyonel yaklaşımda sinema ve seyrin modernlikle ilişkisi, şehir aracılığı olmadan da güçlü bir biçimde kurulmaktadır. Öncelikle sinemanın doğrudan modernliğin sanatı olduğu, hiçbir sanatın modernliği ondan daha iyi temsil edemeyeceği önerilir. Mario Pezzella'ya (2006: 11) göre sinema, modernitenin sembolik sanatıdır. Jean-Paul Sartre'a göre de sinema zamanın temsilinin en aşikâr aracıdır. Sartre'a göre, sinema uygarlığı yansıtan bir sanattır ve insana "içinde yaşadığı dünyanın güzelliğini, süratin, makinaların şiirini ve sanayinin insanlık dışı muhteşem kaçınılmazlığını" öğretmektedir (Sartre'dan aktaran Harvey, 2010: 233-234). Eric J. Hobsbawm (1999: 259) hiçbir sanatın, "tamamen gelenek dışı olan sanatsal bir modernizmin gereklerini ve amaçlanmamış zaferini sinemadan daha dramatik biçimde temsil edemeyeceğini" söyler. John Orr (1997: 32) ise sinema ve modernlik ilişkisini daha da ileri bir düzeye taşıyarak sinemanın, "yenilikçi bir biçim olarak, hem modern sanat yapıtının uzlaşımına hem de modernliğin kendisine meydan okuduğunu" ileri sürer. Öyle ki sanat olarak sinemanın modernlikle ilişkisi kadar seyrin de modernlikle ilişkisi güçlü biçimde kurulmaktadır. Sözüünü ettiğimiz literatürde sinemaya gitmek, modern şehir yaşamının en önemli etkinliğidir ve bir bakıma sinemaya gitmek modernliğin bir gereğidir. Bundan dolayıdır ki Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) gibi kurumlar düzenli aralıklarla tiyatro ve sinemaya gitme verilerini derler ve yayımlar. TÜİK tarafından sinema verisinin tiyatro verisiyle bir arada sunulması başlı başına onun üst kültüre ait bir sanat dalı kabul edilmesiyle ilintilidir. Hâlihazırda bu iki veri TÜİK tarafından *Kültür İstatistikleri* ana ayrımının altında kamuya sunulmaktadır. Yani bu paradigmaya göre, modern bir sanat olan sinemayı takip etmek ve sinemaya gitmek, şehirli olmanın bir gereği, kültürlü olmanın da bir imleyenidir.

Toros yayla köylerinde gerçekleştirdiğimiz araştırmalar sırasında, katılımcıların genellikle şehirlere, özellikle de metropollere atfedilen bazı nitelermeleri kendi köyleri için kullanmış olmaları dikkat çekicidir. Örneğin Bilal Ay (13 Temmuz 2018 tarihli görüşme) Arslanköy'ün sakinlerinin sadece Yörükler'den değil, Çukurova Bölgesi başta olmak üzere Anadolu'nun çok farklı yerlerinden gelenlerden oluştuğunu ifade etmekte ve bu bakımdan köyün son derece "kozmpolit" olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle köyün sabit ve seyyar sinemalara ev sahipliği yapması ya da sinema salonlarının konser, tiyatro veya diğer kültürel etkinlikler için kullanılması tesadüf değildir. *Arı Sineması*'nın kurucusu olan büyükbabasıyla aynı adı taşıyan, halen Mersin'de yaşayan ama çocukluğunu Arslanköy'de geçiren Sami Dünder da aynı vurguyla Arslanköy'ün eğitilmiş sakinleriyle, kültürüyle, sineması ve tiyatrosuyla öne çıktığını belirtmekte ve köy için "Kozmpolit. Yapısı çok farklıdır" demektedir (26 Temmuz 2018 tarihli görüşme). Bu bağlamda Sami Dünder'ın sinemadan uzaklaşmayı "kültürel kayıp ve gerileme" olarak nitelendirmesi de önemlidir. Sinemaya gitmek okur-yazarlıktan bağımsız bir biçimde eğitilmiş olmak anlamına gelmektedir. Sabit ve/veya seyyar sinemaların etkin bir biçimde çalıştığı 1960-1980 yılları arasında, köyün şehirle ilişkisinin nadiren kurulduğu bir dönemde, kadınların erkeklerle bir arada film izlemeleri kültürel bir

etkinlik olarak görülmektedir:

“Sinemaya kadınlı erkekli herkes gelirdi o dönemde. Hiç kimse de yadırgamazdı bunu. Yani o ayrı bir kültür olarak görünmüştü. Şimdiki gibi yani, sinemaya herkes gidebilir. Gitmesinde bir sakınca yok. O dönemde, 70’li yıllardan ve kapalı bir toplumdaki bahsediyoruz, Arslanköy’de özellikle bu, hiçbir şekilde yadırganmamıştır” (S. Dünder ile görüşme, 26 Temmuz 2018).

Araştırmamız sırasında görüştüğümüz katılımcıların neredeyse tamamı, geçmişini özlemle anarak, hem sinema sanatının kendisini hem de seyir etkinliklerini kültürle ve/veya kültürlü olmakla özdeşleştirmektedir. Aslında bu durum, yukarıda zikredilen kabullere denk düşmektedir: Sinemaya gitmek şehirde ya da köyde, kültürlü olmakla özdeşleştirilir; muhafazakâr bir tutum içinde sinemayı reddetmek ise geri kalmışlık olarak addedilir. Üstelik yine yukarıda anılan film izleme istatistiklerine dayanarak kültürlü olma ya da olmama meselesini göz önünde bulundurduğumuzda, aslında bu köylerde yaşayanların en az şehirliler kadar seyir deneyimine sahip olduklarını söyleyebiliriz. Toros yayla köylerinde Nisan-Mayıs ayları gibi başlayan ve Eylül-Ekim aylarında sona eren yaz sezonunda, ortalama haftada bir kez seyyar sinema gösterimi gerçekleştirilmektedir. Bununla beraber salon sinemalarında, okullarda ya da kahvehanelerde yıl boyu film gösterimleri yapılmaktadır. Sami Dünder, Arslanköy’de *Arı Sineması*’nda yıllarca her gün 300-400 seyircinin katılımıyla film izlendiğini aktarmaktadır. Tüm bunlar bize, sinemanın sadece şehirlere özgü bir olgu olmadığını, en ücra köylerde dahi bu deneyimin yoğun bir biçimde gerçekleştiğini göstermektedir. Dolayısıyla şehir (ve şehirlilik), sinema (ve seyir) ve modernlik ilişkisi, zorunlu bir ilişki değildir; pekâlâ bu ilişki köyler için de kurulabilir.

1900’lerin başında İstanbul’daki gösterim mekânlarının ve seyir etkinliklerinin günümüzdekinden epey farklı olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin, 1909’da yayımlanan gazetelerin ilanlarında Sigmund Weinberg idaresindeki *Pathé Frères Sinematograf Tiyatrosu*’nun Kadıköy *Zamboğlu Bahçesi*’nde kadınlara mahsus bir gösterim yapacağı okunmaktadır. Bu gösterimin ince saz takımıyla icra edileceği ve yine aynı yıl *Feyziye Kiraathanesi*’ndeki diğer bir gösterimin ise kanto ve duettoyla bir arada gerçekleştirileceği benzer gazete ilanlarında yer almaktadır (aktaran Gökmen, 1989: 22). Sadece ulusal değil, uluslararası alanda da sinema gösterimlerinin mekânı, gösterimin yapısını dönüştürecek kadar çeşitlidir. Fuarlar, panayırlar, sirkler, tiyatrolar, barlar ya da kahvehaneler gibi çok farklı mekânlar film gösterimlerine ev sahipliği yapmaktadır. İstanbul’da erken dönem sinema mekânları çoğunlukla kiraathaneler, birahaneler ya da çay bahçeleridir. Film gösterimleri bu mekânların genel-geçer eğlence yapısına uygun bir biçimde, bazen ortaoyunu ya da gölge oyunuyla, bazen ince saz takımının icrasıyla, bazen de bir meddahın gösterisiyle birlikte gerçekleştirilmektedir. Üstelik bu dönemde dil engelleri nedeniyle de sinema mekânları son derece gürültülüdür. Örneğin, bazı sinemalarda film gösterimini gerçekleştiren operatör, yazılar geldikçe bunları seyircilere tercüme etmekte (Fikret Adil’den aktaran Akçura, 2004, s. 204), bazen de tercümenin yanı sıra filmi seyircilere izah etmektedir (Baha Gelenbevi’den aktaran Akçura, 2004, s. 205). Kimi sinemalarda ise okuma-yazma bilmeyenlerin bir tanıdıklarıyla beraber geldikleri ve ısmarlanan sinema bileti karşılığında bu kişinin diyalogları açıkladığı görülmektedir (Eugene Hinkle’den aktaran Özyılmaz, 2006, s. 46). Ama bu durum, sinemanın ilk yıllarında sadece İstanbul’a özgü değildir. İngiltere’de *music-hall*’lerde, Fransa’da *café-concert*’lerde ya da Amerika Birleşik Devletleri’nde *smoking-concerts*’lerde benzer biçimlerde film gösterimleri, diğer eğlence biçimleriyle iç içe geçmiştir. Bu yıllarda seyir, farklı etkinliklerle iç içe ve gürültülü bir biçimde

gerçekleşmektedir. Ama kısa süre sonra Fransa, Almanya, İngiltere ya da Amerika Birleşik Devletleri'nde, sinemanın henüz onuncu yılında düzenli film gösterimlerinin gerçekleştirildiği salonlar hizmete açılmış, Birinci Dünya Savaşı yıllarında bu salonlar yaygınlaşmış ve salt sinema gösterimlerine özel mekânlar oluşturulmuştur. Aynı dönemde İstanbul'da da başta Beyoğlu olmak üzere, şehrin her yerinde sinema gösterimine özgü salonlar açılmış ve her ne kadar diğer mekânlarda gösterimler devam etse ya da sinema salonlarında tiyatro veya konser gibi farklı etkinlikler yapılırsa da, 1930'lardan itibaren bu salonlar birörnek hale gelmiştir. Gerek Batı'da gerekse İstanbul'da birörnekleşen –bir bakıma disipline kavuşan– bu gösterim mekânlarında seyirin de disiplin altına alınması uzun sürmez. Geleneksel olarak seyirciden filmi mutlak bir sessizlikle ve adeta büyülenmiş bir biçimde, huşu içinde izlemesi talep edilir. İzleyicinin gösterim sırasında sessiz, film karşısındaysa görünmez bir tanık olması beklenir:

"[Seyirci] onun varlığını tanımadan akıp giden anlatı karşısında görünmezdir. Bu nedenle de klasik üslupta ne doğrudan izleyiciye hitaba ne de oyuncunun kameraya bakışına yer verilir (...) İzleyici ya görünmez bir tanık konumundadır ya da ondan bağımsız olarak gelişen ancak (sinemanın dışındaki) ortak bir dünyada meydana gelen olaylara sanal bir katılımcı olarak davet edilir" (Elsaesser ve Hagener, 2011: 38).

Oysa seyir sırasında görünmez olmak, başka bir deyişle film karşısında seyircinin edilgen konumda kalması Toros yayla köylerinde pek görülmez.

Toros yayla köylerinde dinlediğimiz seyir deneyimleri bizi Batı yerine Doğu'da yapılan çalışmalarda karşılaştığımız durumlara, örneğin Lakshmi Srinivas'ın (1998, 2002) Hindistan'daki çalışmalarına götürmektedir. Srinivas (2002: 160) Hindistan'daki seyirin Batı'daki deneyimlerden epey farklı gerçekleştiğini ifade etmektedir. Örneğin Hindistan'da seyir bireysel değil de bir tür topluluk deneyimi olarak vuku bulmaktadır. Sinemaya bazen arkadaşlardan oluşan bir grupta ya da bazen her yaşta üyenin yer aldığı geniş aileler halinde gidilir. Seyir de şakalaşmaların, bağırış-çağırışların, kahkahaların ve bazen de ağlamaların eşlik ettiği yoğun gürültüyle gerçekleşir. Oysa Batı'da seyir aşırı bireyselleşmiştir ve son derece disiplinli bir eylemdir: Seyirciler sessiz olmalı¹ ve sadece perdede akıp giden filmle ilişki kurmalıdır. Bu karşılaştırma temelinde, Toros yayla köylerindeki seyir deneyimi Hindistan'dakine son derece benzemektedir. Arslanköy'e yakın yaylalardan sinemaya topluca gidilir. Üstelik hem Arslanköy ya da Yavca gibi köylerin sakinleri hem de bu köylerdeki gösterimlerin potansiyel katılımcıları olan, yakın yaylalarda yaşayanlar büyük ölçüde aynı sülaleye mensup kişilerdir². Salonu ya da gösterimin gerçekleştirildiği alanı dolduran insanların hemen hemen tamamı birbirlerini tanımaktadır. Bu nedenle de sinemaya gitmek, *toplanmak* olarak addedilir; sinemaya gitmek için toplanılır, gösterim için toplanılır ve gösterimden sonraki günlerde de filmi yeniden anlatmak için toplanılır (F. Ay ile görüşme, 13 Temmuz 2018). Tüm bu toplanma durumuna bağlı olarak, seyir deneyimi gösterimden çok

1 Srinivas (1998: 325), Amerika Birleşik Devletleri'nde seyircinin film karşısında, etnografik bir araştırmayı olanaksız kılacak kadar sessizliğe büründüğünü ve görünmez hale geldiğini ifade etmektedir.

2 Başta Arslanköy olmak üzere, Toroslar'daki yayla köylerinin sakinleri büyük ölçüde, sonradan yerleşik hayata geçen göçerler, Yörük aşiretleridir. Bu nedenle bazen bütün bir köyün sakini tek bir soyadını taşımaktadır. Arslanköy gibi nispeten kalabalık yerleşim yerlerinde dahi, nüfusun büyük oranda iki ya da üç soyadından oluştuğu durumlara sıklıkla rastlanmaktadır. Bununla beraber, daha sonra yerleşik hayata geçen Yörük aşiretlerinin adları –örneğin Köseliler, Bahşılliler, Sakarlılar ya da Arpaçlılar– mahallelere, köylere ya da semtlere verilmiştir.

önce başlar ve çok sonra biter. Köye seyyar sinemanın geleceği önceden duyurulmuştur ve tarla ya da bahçelerde çalışanlar büyük bir heyecanla seyre hazırlanmaktadır. Bununla beraber gösterimden saatler önce seyyar sinemacı tarafından plak ya da kasetten şarkılar çalınmaya da başlamıştır (E. Yıldız ile görüşme, 13 Temmuz 2018 ve S. Öz ile görüşme, 28 Ağustos 2018). Seyir, heyecanlı bir hazırlık dönemini kapsar ve bu heyecan gösterim sırasında da devam eder. Gösterimler de son derece heyecanlı ve coşkuludur (M. Kızır ile görüşme, 13 Temmuz 2018); seyirciler heyecandan kâh ayağa kalkar kâh otururlar (S. Öz ile görüşme, 28 Ağustos 2018). Örneğin, filmdeki bir sahnede ezan okunduğunda herkes saygıdan ayağa kalkar (S. Dünder ile görüşme, 26 Temmuz 2018). Sinemayla ilk kez karşılaşanların düştükleri tuhaf durumlara dair yapılan şakalara ve kahkahalara ağlayanların sesleri karışır; bazen bir filmi daha önce izlemiş olanlar, yeniden gösteriminin öncesinde ağlamaya başlar (B. Ay ve F. Ay ile görüşme, 13 Temmuz 2018). Ağlamalar film sırasında, hatta filmden sonra da devam eder. Seyyar sinemacı Hasan Kınalı, kendisinin de sinemada ağlayan kadınlara eşlik ettiğini aktarmaktadır: “Kadınlar ağlar, ben de ağlardım. Lambalar yandıktan sonra, ağlayanlar vardı hep (...) O köylü kadınları görsen hayret edersin” (30 Ağustos 2018 tarihli görüşme). Seyirciler perdedeki kavgalara “Vur lan vur!” diyerek eşlik etmekte, filmin kahramanı kavgadan galip çıktığında tezahüratlar yükselmekte, seyirciler kötü karakterleri ısıklamakta, taşlamakta hatta perdeye ateş etmektedir (H. Kınalı ile görüşme, 30 Ağustos 2018 ve Sabri Şenevi ile görüşme, 13 Aralık 2018). Cüneyt Arkın ya da Serdar Gökhan’ın canlandırdığı kahramanlar, bir filmde bayrağı alıp kaleye diktiğinde herkes ayağa kalkar ve alkışlar (S. Dünder ile görüşme, 26 Temmuz 2018). Ya da romantik bir sahnede kadın ve erkek karakterler birbirlerine yakınlaştıklarında, örneğin öpüştüklerinde yaşlı kadınlardan itirazlar yükselir: “Dur, dur!” (F. Ay ile görüşme, 13 Temmuz 2018). Dahası, performatif seyir filmden sonra da devam eder: Gösterimin hemen ardından filmdeki sahneler, başta çocuklar olmak üzere, seyirciler tarafından canlandırılır. İzleyenler izlemeyenlere filmi anlatır; bir dahaki seyre kadar misafir sohbetlerinin başlıca konusunu filmler oluşturur. Gösterimden saatler önce başlayan seyir deneyimi, gösterimin ardından bazen günlerce devam eder. Tüm bu süreçte seyirci, film karşısında hiçbir zaman edilgen kalmaz; tersine son derece etkin ve performatiftir. Bu bakımdan da Batılı seyirciyle ve seyir deneyimiyle neredeyse hiç benzerliği yoktur ve daha çok Srinivas’ın (1998, 2002) Hindistan’daki seyirciler için dile getirdiği özellikleri taşımaktadır.

Geleneksel/konvansiyonel yaklaşım bunlarla beraber, seyir deneyimine dair ön kabul ve basmakalıp eğretilmelere dayanan bir dizi önerme daha sunar. Bu önermeleri ve onların araştırma bulgularımızla çelişen bağlamlarını şöyle özetleyebiliriz: Özellikle gösterim için düzenlenmiş bir salonda film izlemek, seyirciden gündelik hayatın mekânından ve zamanından azade olmasını talep eden, çoğu zaman tuhaf bir deneyimdir. Film başlamadan hemen önce salonun karanlığa gömülmesi, fizikî gerçekliğin yavaşça ortadan kalkması, mekânın sınırlarının silinmesi ve seyircinin perde düzlemi üzerinde akıp giden imgelerle karşı karşıya kalması gündelik hayatta karşılığını kolay bulamadığımız bir deneyimdir. Bu yüzden de çoğu zaman seyir deneyimi, benzer biçimde gündelik hayatta karşılığı olmayan rüya görme deneyimiyle özdeşleştirilmiştir. Örneğin Thorsten Botz-Bornstein, *Filmler ve Rüya*lar (2011: 67) adlı çalışmasında “Ekranda cereyan eden olaylar, bir filmin rüyalarla açıkça biçimsel bir benzerlik taşıyor olmasından ötürü, ‘seyircinin rüyası’ olarak da görülebilir. Seyirci, bir film seyrettiğine inanmak yerine, rüya görüyor olduğuna da inanabilir pekâlâ” demektedir. Bu, seyir deneyiminin ilk günlerinden bu yana seyircinin yüzleştiği yeni fenomen karşısındaki

durumunu özetleyen bir önermedir. Fransız yönetmen ve eleştirmen Jacques de Baroncelli henüz 1915'te bir seyir deneyiminin ardından, "Bugünlerde, nasıl olduysa, bir utanç keyfimizi kaçırıyor. İnsanlar perdede yüzer gezen imgelere kapılmışlar, gündelik varoluşlarını tamamen geride bırakarak, bir rüya ya da bir fantezide sürüklenip gidiyorlar" demektedir (aktaran Abel, 1988: 125-128). 1920'lerde sinema eleştirileri yazan sürrealist şair Robert Desnos da sinema deneyimini sıklıkla rüyayla ilişkilendirmektedir. 1923'te *Paris-journal'* de yayımlanan *Le Rêve et le cinéma (Rüya ve Sinema)* başlıklı yazısında, "Arzudan rüyaya geçiş, sinemaya duyulan açlık ve onun aşkıyla mümkün olur. Gündelik hayatımızda yokluğunu hissettiğimiz maceraları, karanlık sinema salonlarında yapay rüyalarla telafi ediyoruz" diyen Desnos (aktaran Abel, 1988: 283-284); 1927'de bu kez *Le Soir'* de yayımlanan *Les Rêves de la nuit transportés sur l'écran (Perdeden Aktarılan Gece Rüyalari)* başlıklı yazısında bir kez daha film izleme ve rüya görme deneyimlerini özdeşleştirmektedir: "Sinema salonlarının karanlığı tam da uykudan hemen önceki haliyle yatak odalarımıza benziyor. Perde de belki rüyalarımıza denk düşüyor" (aktaran Abel, 1988: 320). Bu konudaki en olağanüstü benzetimlerden birisi şair, yazar ve eleştirmen Jules Romains'e aittir. Romains, 1911'de yayımladığı *La Foule au cinémarographe (Sinematoğraf Karşısındaki Kalabalık)* başlıklı yazısında, seyir deneyimini ve seyircinin bu deneyim sırasındaki durumunu son derece ayrıntılı biçimde tasvir eder:

"Başlarını suyun altına sokan bir yüzücü gibiler; gözleri, ağızları ve dişleri sımsıkı kapanmış. Rahatsızlık hatta eziyet veren bir boğulma hissini deneyimliyorlar. Sonra birden tekrar suyun üzerine çıkıyor ve derin bir nefesle hayata geri dönüyorlar. Ansızın, çember şeklindeki bir ışık huzmesi uzaktaki duvarı aydınlatıyor. Bu kez tüm salon aynı anda çılgılığı basıyor: Açık bir biçimde yeniden doğumun ilk 'hoş geldin' nidası bu. Toplu rüya görme deneyimi şimdi başlıyor. Uyuyorlar; gözleri artık görmüyor. Bedenlerinin bilincinde değiller. Tüm bunların yerine, bir rüyanın süzülerek gelip-geçen imgeleri var" (Romains'ten aktaran Abel, 1988: 53-54).

Seyir deneyimine dair ilk kanaatlerden ve üretilen eğretilmelerden biri rüyaya dair ise, en az bunun kadar yaygın bir diğeri de mağaraya dairdir. Kaynağını Platon'un mağara alegorisinden alan bir eğretilmedir bu. Platon'un *Devlet'*inin *Yedinci Kitap'*ı bu alegoriden yola çıkan bir soruşturma ile açılır: İnsanlar çocukluklarından itibaren yerin altında, mağaraya benzer bir mekânda yaşamak zorunda bırakılmıştır. Bu mağarada zincirlenmişlerdir ve başlarını her hangi bir yöne dahi çevirmelerine olanak yoktur. Sadece karşısındaki duvara bakabilmektedirler. Bu esir topluluğunun arkasından ve yüksekten bir ateşin ışığı parlamaktadır. Ateşle topluluk arasından bir yol uzanmaktadır ve bu yolun üzerinde tıpkı kukla oynatanların seyircinin önüne kurdukları ve üzerinde sanatlarını icra ettikleri tahta perdeye benzeyen alçak bir duvar vardır. Bu duvarın üzerinden ise insanların ve başka yaratıkların tahtadan ve taştan heykelleri, kısaca sanat yoluyla imal edilmiş her şey geçirilmektedir. Esir topluluk, karşısındaki duvarda kendilerinin ve arkalarından geçirilen öteki şeylerin gölgelerinden başka bir şey göremez. Dolayısıyla bu insanlar duvarda gördükleri gölgelerden söz ederken gerçek nesnelere söz ettiklerini sanmaktadır ve bu gölgelerden başka hiçbir şeyi gerçek yerine koymazlar. Bu eğretilme, sadece *hakikat* ve *sahte* hakkında değil, *gerçek* ve *kurmaca* ya da *gerçek(çi)lik* ve *biçim(cilik)* gibi pek çok ikiliğe dair sinema tarihinin ilk günlerinden bu yana süregelen tartışmaların merkezinde yer alır; bu bakımdan belki de sinema çalışmaları tarihinin en yaratıcı eğretilmelerinden biridir. Üstelik sadece sinemayla da sınırla kalmayarak, değişen imge üretimi tekniklerine de uyarlanabilmektedir (Andersen, 2014: 37). Esirlerin arkalarında bulunan yoldan, duvarın üzerinden taşınan nesnelere sanat yapıtları değil de dünyaya dair

farklı imgeler ve idealler olduğunu düşündüğümüzde, gölgelerin televizyon ya da video gibi ortamlarla dolayımınarak bize sunulan hakikat olduğuna dair şüphemizi nasıl ortadan kaldıracabiliriz ki? Ya da güncel *hakikat-sonrası çağ* (*post-truth era*) önermelerini göz önünde bulundurduğumuzda, medya aracılığıyla kurulan dünyanın Platon'un mağarasından farkı nedir ki?

Sinema salonlarının ve bu salonlarda gerçekleşen seyir deneyimlerinin geleneksel/konvansiyonel yapısının Platon'un mağara alegorisindeki durumla benzeşen çok yönü vardır: Tıpkı alegoride olduğu gibi, kendilerinden beklenen ve talep edilen disiplinde, tam bir sükunet içinde koltuklarında oturan seyirciler; karşılarında az sonra üzerinden gölgelerin akıp gideceği boş bir perde; arkalarında gölgeleri perdeye düşürmek için kullanılan bir projeksiyon makinesi; gölgelerin daha önce yakalandığı ve sabitlendiği pelikül ve gösterimin vuku bulduğu mekân olarak, mağaraya son derece benzeyen, fizikî gerçeklikten yalıtılmış ve sınırları muğlaklaşmış, karanlık salon. Batılı seyir pratiğinde seyirciden talep edilen, mutlak bir biçimde sadece perdeye odaklanması ve perdede süregiden gösteriyi takip etmesidir. Bu bakımdan seyirci tutsak ya da esir olarak da adlandırılmaktadır: Batılı yaklaşıma göre sinema seyircisi *tutsak seyircidir* (*captive audience*). Ancak, seyircinin bu tutsaklığı çoğu zaman farkında olunmayan gönüllü bir tutsaklıktır (Kırel, 2012: 29). Pascal Bonitzer (2011: 85) bu mahkûm olma durumunu uç bir önermeye taşıyarak sinema seyircisinin, "Platon'un mağarasındaki esirden çok, *Arka Pencere*'deki [*Rear Window*, Alfred Hitcock, 1954] sakata ya da *Otomatik Portakal*'ın [*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971] bir koltuğa zincirlenmiş olarak karşısındaki sinema perdesine yansıtılan korkunç ve tiksindirici sahneleri gözlerini kapamadan seyretmek zorunda olan kahramanına" benzediğini ileri sürer. Ancak bizler, seyircinin olağan akışındaki bir dünyada hiçbir zaman için Bonitzer'in *Otomatik Portakal* filmiyle örneklediği biçimiyle imgelerin akışına mahkûm edildiğini düşünmüyoruz. Bu eğretilen seyircinin öznel bilincini göz ardı ederek, onu iletişimin salt edilgen bir ögesi olarak tasavvur etmektedir. Edilgen izleyici, salonda süregiden gösterinin tahakkümü altındadır ve üstelik gösteri tarafından büyülenmiş durumdadır; kurduğu bağı koparmayı bir an için bile düşünemez, özgürleşmek istemez. Ama diğer yandan Bonitzer'in bu önermesi bize sinemayı bir pencere olarak tasavvur etmenin yolunu da açar ki bu tasavvur seyirciye dair güçlü bir özgürlük potansiyeli de barındırır.

Aslında sinema perdesini ve seyir deneyimini bir pencere olarak tasavvur etmek, onu rüya deneyimiyle özdeşleştiren eğretilmeler kadar erken döneme dayanır. Sinemanın ilk çeyrek yüzyılında Fransız yazınının tipik eğretilmelerinden biri, sinemanın yeryüzünde şeffaf/geçirgen bir pencere açtığına dairdir (Abel, 1988: 17). Hatta Fransız eleştirmen Émile Vuillermoz 7 Şubat 1917'deki yazısında sinemayı "hem hayata hem de rüyalara açılan muhteşem bir pencere" olarak nitelendirir (aktaran Abel, 1988: 102). Bu önermeye göre sinema, perde aracılığıyla bir pencere oluşturur. Bu, dünyaya açılan bir penceredir. En azından kuramsal olarak, kurulan bu pencere aracılığıyla bir mekân ve zamanın içine sonsuz sayıda farklı mekân ve zamanı getirmek mümkündür. Bu, farklı mekân ve zamanları, farklı varoluş biçimlerini bir araya getiren, bir bakıma yeni mekânlar ve zamanlar yaratan bir penceredir. Ancak sinema salonunun mekânsal düzenlenişi ve perde, aslında seyircinin hayallerine kapılmasını ya da bir rüyanın içinde savrulmasını engellemektedir. Bir yandan yeni mekân ve zaman bağlamlarını seyirciye sunarken, diğer yandan onu güvenli bir mesafede tutar. "[Bu pencere aracılığıyla kurulan] filmde anlatılan olaylara olan (gerçek ve eğretilmeli) mesafe, sinema salonunun karanlığında oturan izleyici açısından bakma eylemini güvenli kılar" (Elsaesser ve

Hagener, 2011: 31). Yani bir bakıma seyirci hem pencerenin içinde hem de dışındadır ya da ne pencerenin içinde ne de dışındadır. Pekiyi, bir pencere açan ama aynı zamanda pencereyi de çerçeveleyen, yani onun sınırlarını belirleyen perde muğlaklaşsa ya da sinemasal evrenle fizikî evreni mutlak bir biçimde birbirinden ayıran salonun mekânsal düzenlenişi bu ayrımı olanaksız kılacak biçimde dönüştürülseydi ne olurdu? Ya da şöyle soralım: Tamamen karartılmış bir sinema salonunda tamamen karanlıktan oluşan bir film parçası gösterildiğinde, yani bu örnek için sinemasal evrenle fizikî evren arasındaki sınırları belirleyen ışık tamamen ortadan kalktığında, seyirci de karanlığa gömülüp gerçekliğe tutunmasını sağlayan duyularını yitirmez miydi? Böyle bir varsayımda seyircinin gerçek ve temsili ayırt etmesini sağlayan referansları bulması pek de kolay olmazdı. Ama bir pencere, çoğu zaman için bir mağara ağzı gibi fizikî gerçekliğini algılamamanın mümkün olmadığı mekânlardan dışarıya açılmaz. Bunun yerine iki ayrı mekânı ve de gerçekliği bir araya getiren *arayüz* olarak çalışır. Tam da bu nedenle, Toros yayla köylerindeki seyir deneyiminin, seyircinin gerçeklikle ilişkisini de dönüştürme potansiyeli olan pencereler aracılığıyla kurulduğunu söyleyebiliriz.

Öncelikle şunu belirtmemiz gerekir ki, Toros yayla köylerinde yürüttüğümüz araştırmalar sırasında tespit ettiğimiz gösterim mekânlarının fizikî yapıları, daha ilk elden bir mağara eğretilemesini olanaksız kılmaktadır. David Harvey (2010: 234) mekân bağlamında yorumladığı sinema için, “Sinema ve müziğin birleşmesi, sanatın ve mimarlığın mekânsal pasifliğine karşı etkili bir panzehir oluşturur. Ancak, sinemanın derinliği olmayan bir ekrana ve bir sinema salonuna hapsolmuşluğu, onun da tuhaf bir biçimde mekâna bağlı olduğunu hatırlatan bir şeydir” demektedir. Bu önermesi aslında çalışmamız boyunca sorduğumuz sorulara açtığımız geleneksel/konvansiyonel yaklaşımın tüm basmakalıp ifadelerini içermektedir. Sinema, mekânsal olarak sadece Batı’da olduğu biçimiyle düşünülmemekte ve kabul edilmektedir. Oysa biz araştırmamız sırasında, Arslanköy ve Kargıpınarı’nda tıpkı şehirlerde olduğu gibi düzenlenmiş sinema salonlarıyla karşılaştık ama hem bu köylerde hem de diğerlerinde, seyyar ya da sabit sinemacılığın gerçekleştirildiği çok çeşitli mekânlara da tanıklık ettik. Örneğin Arslanköy’de *Arı Sineması* ve *Halkevi Sineması* gibi iki salonda film gösterimleri yapılırken, Çınaraltı Kahvehanesi’nin ya da köyün okulunun bahçesinde, açık havada film gösterimleri yapılmaktaydı. Kargıpınarı’ndaki *Belediye Sineması*’nın 800 koltuklu salonunun üzerinde, yaz aylarında film gösterimlerinin yapıldığı bir teras/dam sineması bulunmaktaydı. Benzer bir teras/dam sinemasıyla Güzelyayla (Kızılbağ) köyünde de karşılaştık ki bu sinema neredeyse Toros dağlarının eteklerine yaslanmıştı; makine dairesinin ardından dağlar yükselmekteydi. Yavca, Tırtar, Değnek, Değirmendere, Dalakderesi, Yeniköy ya da Aladağ gibi onlarca köyde, kahvehanelerde, okul bahçelerinde, köy meydanlarında, bir film gösterimi yapmaya olanaklı –hatta kimi zaman olanaksız– hemen her türlü mekânda gösterimlerin gerçekleştiğini saptadık. Gözne ve Ayvagediği’nde olduğu gibi, örneğin *Dilek Sineması* adıyla faaliyet gösteren ve sadece üç ay için kurulan, geçici yayla sinemalarının hikâyelerini ilk elden dinledik. Etrafı tamamen Toros dağlarıyla çevrilen, adeta bir çanağın tabanında konumlanan ve bu nedenle televizyon yayınlarının sinyali alınmadığı için 1990’ların ortalarına kadar yoğun bir sinemaya gitme deneyiminin yaşandığı Fındıkpınarı’nda aynı anda salon, teras/dam ve bahçe sinemalarının işletildiğini dinledik. Araştırma kapsamında görüştüğümüz Abdullah Demirtaş, çocukluğunu ve gençliğini geçirdiği Fındıkpınarı’nda bulunan bahçe sinemasında, gösterimlerin kavak ağaçlarının altında gerçekleştirildiğini ve kimi zaman ağacın yapraklarının arasında sızan projektör huzmeleriyle adeta büyüldüğünü son derece şairane bir biçimde aktarmaktadır (30 Ağustos 2018 tarihli görüşme). Gerek saha ziyaretleri sırasında tespit ettiğimiz gösterim

mekânları gerekse görüşmelerde aktarılan tanıklıklar bize geleneksel/konvansiyonel sinema mekânlarından son derece farklı gösterim mekânları olduğunu kanıtlamaktadır. Bu mekânların fizikî yapıları, fizikî dünyadan yalıtılmış sinema deneyimini olanaklı kılan kapalı ve karanlık salonların aksine sinema deneyimini fizikî dünyayla bütünleştirmektedir. Ağacların dallarının arasından sızan projektör huzmeleri, bir okul ya da kahvehanenin kerpiç duvarına gerilen iptidai perde, bir masanın üzerine ya da sehpaye kurulan projektörler, derme çatma makine daireleri, kahvehaneden ödünç alınan sandalyelerle ya da okullardan temin edilen sıralarla kurulan oturma düzeni, çoğu zaman bu sandalyeler ya da sıralar yetmediği için evlerden getirilen kilimlere, yaygılara ya da minderlere oturanlar... Oturarak, yatarak, ayakta ya da at sırtında film izleyenler... Tüm bunlar bir mağara eğretilmesi kurmayı zaten olanaksız kılan deneyimlerdir.

Diğer yandan, Toros yayla köylerinde yürüttüğümüz araştırmalar sırasında katılımcıların geçmiş günlerden bir rüya gibi bahsettiklerini sıklıkla gördük ki bu aslında geçmişe duyulan özlemle açıklanabilir. Görüşmecilerimizden seyyar sinemacı Hasan Kınalı sinemayla geçen yıllarını bir rüya gibi anımsadığını ifade ederken, hâlâ seyyar sinemacılık yaptığı günlerin rüyasını gördüğünü ve rüyasında film oynattığını belirtmiştir. Bununla beraber *pencere*, görüşmelerimizde sıklıkla karşılaştığımız bir olgu olmuştur. Örneğin Ümmiye Koçak çocukluğuna dair seyir deneyimlerini aktarır ve 1970’li yılların ortalarında televizyondan izlediği filmlerin de bu deneyimde önemli bir yer tuttuğunu söylerken, televizyonla kurulan yasak ilişkinin pencere aracılığıyla gerçekleştiğini belirtmektedir. Koçak ve yaşıtı bir çocuk grubu, bir köy evinin hemen bitişiğinde yer alan ve evden bir kapıyla geçilebilen kahvehanenin televizyonunu gizlice izlemektedirler. Kahvehanede zaman zaman kumar oynatıldığı için, eve geçişin sağlandığı kapı sıvayla kapatılmıştır:

“Eve geçmek için de bir teka var, kapı. Kumar oynatılıyor diye kapatmışlar. Küçük kapı, tahtadan. Ama onun üzerinde sıva var. Bizim orada evler çamurla sıvanır. Beyaz. O tahta aralıkları iki, üç milim aralık ya, sıvasını böyle onun bıçakla keserdik, kahvede kışın. Şimdi ev sahibinin kızı var, benim yaşlarımda. O en alta iskemlenin üzerine oturuyor. Bütün böyle delikten bakıyoruz. Üstüne biraz daha yüksek bir sandık geliyor. Benim üzerime, benim üzerime... Pencereye belki o deliklerden emin olun on kişi bakıyor” (Ümmiye Koçak, 13 Temmuz 2018 tarihli görüşme).

Hâlihazırda mekânda pencere açan ekrana, diğer bir pencere aracılığıyla bakmak... Dünyayla, bu pencere aracılığıyla ilişki kurmak... Katılımcılarımızdan bazıları sinemanın özellikle çocuklar için yeni pencereler açtığını söylerken tam da bunu kastetmektedir. Örneğin İbrahim Kalay, 1970’lerde Arslanköy’deki bazı muhafazakâr ailelerin çocuklarına sinemayı yasakladıklarını aktararak nedenini şu şekilde açıklamaktadır:

“[Aileler] o yeniliği kabullenemiyor bir türlü, anlatabiliyor muyum? [Sinema] o çocuğun dünyasında yeni bir pencere açacak, ondan korkuyor belki de bağınaz aile. Yani, çocuk zira onun gündüz –rençper kendisi bahçede– en büyük yardımcısı. Kendi bahçeye gidiyorsa, üç-beş koyunu varsa, koyunu güden de çocuğu. E, belki de onu yapmayacak, sinemaya kaçıp gidecek ileride. Ondandır korkuyor. Köyü terk edip gidecek (...) Zira bu sinema herkesin hayatına yeni bir kapı, yeni bir pencere açmıştır. Ufkunu, hayal dünyasını geliştirdi çocukların” (İbrahim Kalay, 18 Temmuz 2018 tarihli görüşme).

Henüz bir çocukken Arslanköy’de, *Arı Sineması*’nda film izleyen Sami Dünder da o

yıllarda çocukların sinemayla kurdukları ilişkiyi benzer bir eğretilenlikle aktarmaktadır:

“Benim hissettiğim şeydi: Dünya görüşün bir kere açılıyor. İnsanların diksiyonları o dönemde yerleşiyor. Arslanköy farklı bir konuşma kültürüne sahiptir (...) Kültürünüz farklı, dünya görüşünüz farklı, işte sadece yaşadığınız alanın Arslanköy’den ibaret olmadığını, farklı farklı kelime dağarcıklarınızın geliştiğini görüyorsunuz (...) [Sinema] Yeni bir dünya açardı insanlara” (Sami Dünder, 26 Temmuz 2018 tarihli görüşme).

Bu bağlamda son olarak, katılımcılarımızdan Sabri Şenevi’nin *Umut* filminin (Yılmaz Güney, 1970) çekimleri sırasında Yılmaz Güney’le tanışmasının hikâyesini ve yönetmenin kendisine öğüdünü aktarmalıyız. Şenevi, *Umut*’un çekimleri sırasında henüz bir çocuktur ve her Adanalı çocuk gibi hem Güney’i hem de sette neler olup bittiğini merak etmektedir. Bir gün, Adana çarşısında gerçekleştirilen çekimler sırasında, esnaf olan amcası Şenevi’ne sete gidip Yılmaz Güney’i çağırmasını söyler; yönetmene dükkânında kahve ikram etmek istemektedir. Şenevi hemen sete gider ve çekimlere ara verildiğinde Güney’e amcasının teklifini iletir. Güney kabul eder ve amcasının dükkânını ziyaret eder; kahveler içilirken de konu Şenevi’nin sinema sevgisine gelir. Amcası Şenevi’nin sinemayı çok sevdiğini, bir filmde diğerine koşup durduğunu ve sinema sevdası yüzünden kendisini evde ya da dükkânda zapt etmenin mümkün olmadığını anlatır. Güney, Şenevi’ne döner ve kendi filmlerini de izleyip izlemediğini sorar. Şenevi, tüm filmlerini izlediğini ve bazılarının çok etkisinde kaldığını söyler. Yılmaz Güney, Şenevi’nin sözünü bitirmesini bekler ve sonra konuşur: “Oğlum, sinema çok güzel bir şeydir, sinemayı sev. Hayatı sinema öğretir, sen de hayatı sinemadan öğren. *Sinema dünyaya açılan bir penceredir. Önemli olan ise, o pencereden nasıl baktığındır*” (Güney’den aktaran Sabri Şenevi, 13 Aralık 2018 tarihli görüşme). Evet, sinema bir penceredir ve bu pencere bize hem zamana hem de mekâna dair sonsuz bir özgürleştirici bakış olanağı sağlar.

Sonuç: Yeni(den) Bakma Biçimleri

“Seyirci, anlamadan önce hissetmeye hazır olduğunda, ona her şeyi gösteren ve anlatan öyle çok film var ki!”

Bresson, 2012: 63

Toros yayla köylerinde, özellikle 1960-1980 döneminde gerçekleşen sinema deneyimlerini irdelemeye çalıştığımız bu araştırmanın sonuçlarından ilki, sinemanın şehir ve modernlikle ilişkisine ve seyir deneyimlerine dair Batılı geleneksel/konvansiyonel yaklaşımların sunduğu önermelerin araştırmanın kapsadığı dönem ve coğrafya için pek çok açıdan tartışılmalı olduğuna dairdir. Batılı geleneksel/konvansiyonel yaklaşım Toros yayla köylerinde vuku bulan sinema(cılık) etkinliklerini ve seyir deneyimlerini öngörmediği gibi, bu etkinlikleri ve deneyimleri açıklamaktan da uzaktır. Bu uzaklık bize Toros yayla köylerindeki seyir deneyimleri bağlamında açıklamamız gereken bir dizi olgu sunar: Öncelikle Toros yayla köylerinde görüldüğü üzere geleneksel/konvansiyonel yaklaşımın önerdiği biçimde, sinema şehirle birlikte var olmak zorunda değildir; şehirden bağımsız sinema deneyimlerinin de, üstelik güçlü bir biçimde gerçekleştiği coğrafyalar olmuştur. Yine buna bağlı olarak şehir, sinema ve modernlik ilişkisi üçlü bir koşula dayanan simbiyotik bir ilişki de olmak zorunda değildir. Modernlik de, tıpkı sinema gibi farklı coğrafyalarda şehirlerin dışında deneyimlenen bir olgudur. Bu noktada modernliği Marshall Berman’ın önerdiği biçimde değerlendirmek,

Toros yayla köylerinde gerçekleşen deneyimi açıklamakta yarar sağlayabilir. Berman, “Modern olmak, kişisel ve toplumsal yaşamı bir girdap deneyimi gibi yaşamak; insanın kendini ve dünyasını sürekli bir çözümlüş, yenilenme, sıkıntı, kaygı, belirsizlik ve çelişki içinde bulmasıdır” der: “Kısaca, katı olan her şeyin ergiyip havaya karıştığı bir evrenin parçaları olmak... Öte yandan bir modernist olmak, insanın kendini bu girdabın içinde bile bir şekilde evinde hissetmeyi başarması, bu girdabın ritimlerini özümsemesi; bu girdabın akıntıları arasında, mahvedici akışının ortaya çıkmasına izin verdiği gerçeklik, güzellik, özgürlük ve adalet biçimleri arayışında olmak demektir” (Berman, 1994: 460). Toros yayla köylerinin sakinlerinin topyekûn bir gerçeklik, güzellik, özgürlük ve adalet biçimleri arayışında olduklarını tabii ki iddia edemeyiz. Ancak araştırmalarımız sırasında, sinemayla birlikte tüm bu duyguların az ya da çok deneyimlendiğine tanıklık ettik. Dolayısıyla artık şehir, sinema ve modernlik ilişkisine dair yeni bakış açılarına ihtiyacımız var.

Bununla beraber, geleneksel/konvansiyonel yaklaşımın sinemacılık etkinliklerine ve seyir deneyimlerine dair ön kabullerini ve peşin hükümlerini de gözden geçirmemiz gerekmektedir. Toros yayla köylerinde seyir, Batılı şehirlerde olduğu gibi bir örnek gösterim mekânlarında, bir örnek etkinliklerle gerçekleşmemiştir. Gösterimler sinema salonlarının yanı sıra, şehirlerde örneklerine nadir rastlanır biçimde, teras/dam sinemalarında, bahçelerde, yaylalara kurulan geçici gösterim mekânlarında, köy meydanlarında, kahvehanelerde, çay bahçelerinde ve okullarda yapılmıştır. Gösterimler için çoğu zaman sabit, yerleşik sinema mekânları değil, sürekli değişen yerler ve mekânlar kullanılmıştır. Bununla birlikte gösterimi gerçekleştirenler de hareketlidir; bölgedeki pek çok köyde ve yaylada sinemacılık seyyar biçimde icra edilmiştir. Toros yayla köylerindeki sinema deneyimi, geleneksel/konvansiyonel yaklaşımın önermelerinden farklı olarak hemen her ögesiyle hareketliliğe göndermede bulunmaktadır: Öncelikle gösterilen filmin kendisi ilk elden harekete göndermede bulunur. Gösterimi gerçekleştiren sinemacı da hareketlidir; belli bir mekânda yerleşmek yerine belli izlekler üzerinde gösterimleri gerçekleştirir. Bu açıdan seyyar sinemacı belli köyleri birbirine bağlayan bir ağ oluşturur. Nihayetinde seyirci de hareketlidir; gösterimin gerçekleştirileceği köye, yakın köylerden, mahallelerden ya da yaylalardan gelinir. Bu mekânlardaki gösterimler ise, Batılı şehirlerdeki örneklerin aksine, kapalı ve fizikî gerçeklikten yalıtılmış mekânlarda değil, açık ve fizikî gerçeklikle iç içe geçmiş mekânlarda yapılmıştır. Üstelik yine Batılı örneklerin aksine sükûnet içindeki bir örnek seyir deneyiminin yerini gürültülü ve performatif seyir deneyimi almıştır. Seyirci son derece “disiplinsiz” ama aynı zamanda filmle karşı karşıya geldiğinde bir o kadar da etkindir. Bu farklılıklar bizi seyir deneyimini geleneksel eğretilmelerle değil de yeni bakış açılarıyla değerlendirmemiz gerektiğine taşımaktadır. Nihayetinde sinema, çoğu zaman durağanlıkla itham edilen “taşrayı” son derece devingen bir mekân olarak yeniden örgütlemiştir ve dolayısıyla şehir dışındaki sinemayı geleneksel/konvansiyonel yaklaşımın önermeleriyle değerlendirmek mümkün değildir. Bu yüzden Sepil Kirel’in de dikkat çektiği gibi, sinema ile ilgili akademik çalışmalarımızda kuramsal yaklaşımlardan yararlanırken özenli bir tutum içinde olmamız gerektiği ortaya çıkmaktadır: “Batı’da üretilen kuramsal zeminin her kültüre ait sinemasal olguları açıklamakta yararlı anahtarlar olamayacağı açıktır” (Kirel, 2012: 38). Sinema tarihini ve seyir deneyimlerini çözümleyebilmek için yeni bakışlara, yeni yaklaşımlara ihtiyacımız var. Bu, pekâlâ “kendi içine kapalı bir sinemasal kuram arayışı yerine kuramsal zemine eleştirel biçimde bakabilmekle” (Kirel, 2012: 38) sağlanabilir ama aynı zamanda araştırmacılar olarak bakışımızı, yaklaşımımızı dönüştürecek saha deneyimlerine, deneyimlerimizi değerlendirmemize, çözümlememize, yorumlamamıza ve aktarmamıza olanak sağlayacak yeni kavramlara ve kavram setlerine de ihtiyacımız olduğu açıktır.

Geleneksel / Konvansiyonel Yaklaşım	Yeni Yaklaşım
Sinema, şehir ve modernlik ilişkisi	Şehirden bağımsız sinema deneyimi
Birörnek gösterim mekânları ve gösterim pratiği	Salon sinemaları, teras/dam sinemaları, bahçe sinemaları, yayla sinemaları, köy meydanları, kahvehaneler, çay bahçeleri, okullar...
Sabit, yerleşik sinema mekânları ve gösterim	Hareketlilik ve seyyar sinema
Kapalılık ve fizikî gerçeklikten yalıtılmış sinema salonları	Açıklık ve fizikî gerçeklikle iç içe geçmiş sinema mekânları
Genellikle sükûnet içindeki birörnek seyir(ci) ve disiplinli seyir	Gürültülü ve performatif seyir(ci); farklı seyir pratikleri
Rüya ya da mağara eğretilmesi	Pencere eğretilmesi

Tablo 1: *Modernlik, Şehir, Sinema ve Seyirci İlişkilerine Dair Geleneksel/Konvansiyonel Yaklaşım Karşılık Yeni Bir Yaklaşım Önerisi*

Hindistan sinemalarında vuku bulan seyir deneyimlerini etnografik yöntem(ler)le araştıran Lakshmi Srinivas, ülkesindeki film çalışmalarının, popüler sinemaya yabancılaşmış ve onu halk kültürü olarak gören eğitilmiş orta-sınıf araştırmacıların öncülüğünde yürütüldüğünü söyler (2002: 156). Araştırmacıların sinema sanatına dair öznel ilgileriyle, yaygın biçimde vuku bulan seyir deneyimi ve seyirciler arasındaki mesafe, iki grup arasındaki ilgi ve ilişkiyi neredeyse olanaksız kılmaktadır. Srinivas'ın bu saptaması, Türkiye'deki film araştırmalarının bazı önemli sorunlarını da açıklamaktadır. Ulusal sinema çalışmalarımızın çoğunlukla filmleri ve/veya yönetmenleri merkeze alması, bu çalışmaların sadece filmleri, yönetmenleri, akımları ya da türleri kapsayacak biçimde, aslında film çalışmasına dönüşmüş olması; ulusal sinema tarihimizin merkezine İstanbul'un oturtulması; sinema tarihimizle ilgili çoğu çalışmanın özgünlükten uzaklaşarak tekrara düşmesi ve birincil kaynaklar yerine ikincil kaynaklarla gerçekleştirilmesi bu temel sorunlardandır. Bunlarla beraber, seyircinin de tıpkı araştırmacı gibi orta-üst sınıftan müteşekkil ve mutlaka şehrli bir kitle olduğuna dair ön kabul, Batılı geleneksel/konvansiyonel önermelerin sinemayla ilgili hemen her meselenin açıklanması için tek yaklaşım olarak benimsenmesiyle birleştiğinde, toplumu ve toplumsal deneyimleri açıklamaktan uzak ve hatta ona yabancılaşmış bir araştırma ekolünün ve araştırmacı öbeğinin oluşmasına yol açmıştır. Oysa bugün, filmler ya da yönetmenlerle beraber seyircinin ve seyir deneyimlerinin de yapının temel öğelerinden olduğunu görmekteyiz. Aynı biçimde İstanbul'un dışına çıkarak bir "yerel sineması çalışmalarına" girişilmesi gerektiğini de. Tüm bunları gerçekleştirmek için ise, Toros yayla köylerinde yürüttüğümüz araştırmanın hemen ilk günlerinden itibaren tanıklık ettiğimiz üzere, yeni bakışlara ihtiyacımız olduğunu görmekteyiz. Araştırmanın yürütüldüğü bölgede, 1960-1980 yılları arasında gerçekleşen ve muhtemeldir ki farklı coğrafyalarda farklı dönemlerde vuku bulan seyir deneyimlerini değerlendirmek için yeni tanımlara ihtiyacımız var. Ortaya yeni tanımları koymalıyız, yeni sorular sormalıyız ve araştırmalarımız için yeni yöntemler geliştirmeliyiz. Olguları açıklayabilmek için yeni alegorilere, eğretilmelere, kavramlara ve kavram setlerine ihtiyacımız var; yazmak için de öyle. Yeni bakışlara ihtiyacımız var. Robert Bresson (2012: 63), herhangi bir seyircinin herhangi bir filmi anlamaya girişmeden önce onu hissetmeye çalışmasının önemli olduğunu söylemektedir. Seyirci hissetmeye hazır olduğunda, film ona her şeyi gösterecek ve anlatacaktır. Biz, Bresson'un bu önermesini sinema araştırmaları ve sosyal bilimler çerçevesinde yeniden kurmayı öneriyoruz: "Araştırmacı hazır ise, seyircinin ona sunacağı çok şey olacaktır."

Teşekkürler

Bu çalışma, Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi – Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü öğrencilerinden Hande Canbolat, Eren İlbuğa, Necati Öz, Elif Şimşek ve Yıldırım Yeniçeri'nin büyük katkılarıyla gerçekleştirilmiştir; kendilerine teşekkürü borç biliriz.

Kaynakça

- Abel, Richard. (1988). *French Film Theory and Criticism – A History / Antology 1907-1939 Volume I: 1907-1929*. New Jersey: Princeton University Press.
- Akbulut, Hasan. (2017). "Cinemagoing as a Heterogeneous and Multidimensional Strategy: Narratives of Woman Spectators". *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 7(4), s. 530-541.
- Akbulut, Hasan. (2018). "Bir Seyirci Araştırmasından Etnografik Deneyimler ve Hikâyeler". *Folklor/ Edebiyat*, 95(24), s. 13-34.
- Akçura, Gökhan. (2004). *Aile Boyu Sinema – İvr Zıvr Tarihi 7*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Andersen, Nethan. (2014). *Shadow Philosophy: Plato's Cave and Cinema*. Londra & New York: Routledge.
- Aydın, Hakan. (2008). "Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910-1950)". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19, s. 61-74.
- Benjamin, Walter. (2007). *Pasajlar* (6. Baskı). A. Cemal (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, Marshall. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor – Modernite Deneyimi*. Ü. Altuğ ve B. Peker (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilteyst, Daniël. & Philippe Meers. (2016). New Cinema History and the Comparative Mode: Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 11, s. 13-32.
- Bilteyst, Daniël, Richard Maltby & Philippe Meers. (Eds.) (2019). *The Routledge Companion to New Cinema History*. New York: Routledge.
- Biryıldız, Esra. (2004). "Kent Dışında Sinema", N. Türkoğlu, M. Öztürk & G. Aymaz, (der.), *Kentte Sinema Sinemada Kent*, İstanbul: YeniHayat Yayıncılık, s. 53-55.
- Bonitzer, Pascal. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (2. Baskı). İ. Yasar (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Botz-Bornstein, Thorsten. (2011). *Filmler ve Rüyalara – Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-wai*. C. Soydemir (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Braudel, Fernand. (2016). *Tarih Üzerine Yazılar*. M. A. Kılıçbay (çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Bresson, Robert. (2012). *Sinematograf Üzerine Notlar*. N. Güngörmüş (çev.), İstanbul: Küre Yayınları.
- Brownlow, Kevin. (1968). *The Parade's Gone By...* Londra: Secker & Warburg.
- Caunce, Stephen. (2001). *Sözlü Tarih ve Yerel Tarihçi*. B. B. Can & A. Yalçinkaya (çev.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Elsaesser, T. ve Hagener, M. (2011). *Film Kuramı – Duyular Yoluyla Bir Giriş*. B. Soner ve B. Yıldırım (çev.), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Ertaylan, Arzu. (2013). “Yeşilçam Döneminde Van’ın Sinema Kültürü”. *Turkish Studies: International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(8), s. 1839-1857.
- Evren, Burçak & Karadoğan, Ali. (2008). *Sinemada Son Adam: Makinist Ramazan Çetin – Ankara Sinemaları Tarihi*. Ankara: DKİV Yayınları.
- Gennari, Daniela Treveri, Danielle Hipkins, & Catherine O’Rawe. (2018). *Rural Cinema Exhibition and Audiences in a Global Context*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Harvey, David. (2010). *Postmodernliğin Durumu – Kültürel Değişimin Kökenleri* (5. Baskı). S. Savran (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Hauser, Arnold. (1995). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (2. Baskı). Y. Gölönü (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hobsbawm, Eric J. (1999). *İmparatorluk Çağı 1875-1914*. V. Aslan (çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Karagözoğlu, İnal. (2004). *Ankara’da Sinemalar Vardı*. İstanbul: Bilişim Yayınevi.
- Kaya, Dilek. (2017). “Eski İzmir Sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekân, Toplum, Seyir”. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 8(2), s. 93-138.
- Kırel, Serpil. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* (2. Baskı). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Le Roux, Cheryl. (2015). “Oral history research ethics: should anonymity and confidentiality issues be dealt with on their own merit?”. *Africa Education Review*, 12(4), s. 552-566.
- Liman, Ali Sait. (2014). “Gaziantep’te Sinema, Seyir ve Seyirci (1923-1980)”. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 47, s. 97-123.
- Makal, Oğuz. (2002). *Tarihin Penceresinden İzmir Sinemaları (1909-1930)*. İzmir: Alo Bilgi Kültür Yayını.
- Maltby, Richard, Melvyn Stokes, & Robert Clyde Allen (Eds). (2007). *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema*. Exeter: University of Exeter Press.

- Maltby, Richard, Daniël Biltreyst, & Philippe Meers (Eds). (2011). *Explorations in new cinema history: approaches and case studies*. Chichester, UK: Wiley-Blackwell.
- Mungan Yavuztürk, Gülseren. (2013). "Ankara'da Yayımlanmış Sinema Dergilerinin Kısa Tarihi". *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 1(2), s. 79-92.
- Oğuz, Remzi. (2014). *1924 Adana Ticaret Rehberi*. H. Altıparmak (çev.), Adana: Adana Ticaret Odası Yayınları.
- Orr, John. (1997). *Sinema ve Modernlik*. A. Bahçıvan (çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Özkan Altınöz, Meltem. (2015). "Endüstri Kenti Karabük'ün Sosyal Yaşantısının Şekillenmesinde Yenişehir Sineması'nın Rolü". *Itobiad: Journal of The Human & Social Science Researches*, 4(1), s. 83-99.
- Öztürk, Mehmet. (2007). *Sine-Masal Kentler - Modernitenin İki "Kahraman"ı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Öztürk, Serdar. (2013). "Türkiye'de Sinema Mekânlarını Sözlü Tarih Üzerinden Anlamak". *Millî Folklor*, 98, s. 19-31.
- Öztürk, Serdar. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş - Film-Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Özuyar, Ali. (2013). *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar (1896-1945)*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Özyılmaz, Özge. (2016). "Türkiye'de Sesli Filme Geçiş". *Alternatif Politika Dergisi Sinema Özel Sayısı*, s. 30-54.
- Pezzella, Mario. (2006). *Sinemada Estetik*. F. Demir (çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Srinivas, Lakshmi. (1998). "Active viewing: An ethnography of the Indian film audience". *Visual Anthropology*, 11(4), s. 323-353.
- Srinivas, Lakshmi. (1999). *Movie Magic: An Ethnography of the Cinematic Experience*. Unpublished PhD Dissertation, University of California, Los Angeles.
- Srinivas, Lakshmi. (2002). "The active audience: spectatorship, social relations and the experience of cinema in India". *Media, Culture & Society*, 24, s. 155-173.
- Şahin, Osman. (1974). "Toros Dağları'nda Sinema Soruşturması". *Yedinci Sanat*, 19, s. 50-53.
- Şahin, Osman. (1996). "Toroslar'da Sinema Çerçileri". Dinçer, S. M. (der.). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk Yayınları, s. 301-307.
- Türk Dil Kurumu - Güncel Türkçe Sözlük. www.tdk.gov.tr. Erişim Tarihi: 10 Ocak 2019.
- Uçar İlbuğa, Emine. (2017). "1960-1970'li Yıllarda Kent ve Taşra Karşıtlığında Türkiye'de Kadınların Sinema İzleme Pratikleri Üzerine Bir Araştırma". *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 45, s. 388-402.

Uçar İlbuğa, Emine. (2018). "1960–1970’li Yıllarda Antalya’da Sinema İzleme Deneyimi". İlef Dergisi, 5(1), s. 61–90.

Görüşmeler

Abdullah Demirtaş ile 30 Ağustos 2018 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

Bilal Ay ve Fatma Ay ile 13 Temmuz 2018 tarihinde gerçekleştirilen grup görüşmesi.

Emine Yıldız ile 13 Temmuz 2018 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

Fatma Ay ile 13 Temmuz 2018 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

Hasan Kınalı ve Hayriye Kınalı ile 30 Ağustos 2018 tarihinde gerçekleştirilen grup görüşmesi.

İbrahim Kalay ve Maide Kalay ile 18 Temmuz 2018 tarihinde gerçekleştirilen grup görüşmesi.

Memnune Kızır ile 13 Temmuz 2018 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

Sabri Şenevi ile 13 Aralık 2018 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

Sami DüNDAR ile 26 Temmuz 2018 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

Sinan Öz ile 28 Ağustos 2018 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

Ümmiye Koçak ile 13 Temmuz 2018 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

Sinema ve Edebiyat İlişisine Yöntemsel Bir Bakış

Süreyya Çakır*

Özet

Tarih içinde sinema ve edebiyat ilişkisi, sinema ile diğer sanatlar arasındaki ilişkinin en kayda değer, en yaygın biçimlerinden biridir. Hem sinema dilinin oluşumunda hem de gelişiminde edebiyatın, özellikle romanın etkisi büyük olmuştur; uyarlamalar içinde roman en önemli yeri tutmuştur. Edebiyat da özellikle biçimsel özellikler açısından sinemanın anlatım olanaklarından faydalanmıştır. Ancak bu karşılıklı ilişkinin değerlendirilmesinde yazınsal metne sadakate dayalı geleneksel uyarlama anlayışı ölçüt olarak alınmış, bu doğrultuda bu ilişkiye ve uyarlamalara genellikle olumsuz bir bakış hâkim olmuştur. Günümüzde son derece merkezi bir yerde duran uyarlamalara dair ikili karşıtlıkların sınırlılıklarına dayanmayan ve daha geniş bir yorumlama alanı sunan bir yaklaşıma gereksinim var. Bu çalışmanın amacı kültürün tüm olasılıklarıyla bağlantı kurma zeminine sahip olan Bakhtinyen perspektifi kullanarak, uyarlamalara dair sadakate dayalı bakma biçiminin sınırlılıklarını aşan, daha kuşatıcı ve çok-katmanlı bir yaklaşım geliştirmeye çalışmaktır. Sadakat ile ilgili meseleleri gözden çıkarmadan lakin meseleyi çok yönlü ve bağlamsal bir eksende tartışmayı mümkün kılan Bakhtinyen metinlerarası diyalojik yaklaşım böyle bir bakma biçimini mümkün kılmaktadır. Genel olarak bu çalışmada, metinlerarası ilişkilere, özelinde sinema ve edebiyat ilişkisine ve onun en temel biçimi olan uyarlamalara dair bir yaklaşım geliştirme potansiyeli taşıyan bu yaklaşımın temel önermelerinin ve kavramlarının sinema ve edebiyat ilişkisi açısından içerimleri üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Sözcükler: edebiyat, sinema, Bakhtin, metinlerarası diyaloji

ORCID ID : 40-0002-1098-0212
E-mail : scakir@sakarya.edu.tr
DOI: 10.31122/sinefilozofi.512804

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.04.2019

A Methodological View on the Relationship Between Film and Literature

Süreyya Çakır*

Abstract

The relation between literature and film through the history has been one of the most notable and common forms of the relationship between cinema and other arts. Literature, especially novel had great influence on the formation and development of film language and novel played an important role in literary film adaptations. Literature has also benefited from the expression possibilities of cinema in terms of formal features. However, in evaluating this mutual relationship, loyalty to literary texts has been taken as criterion by traditional adaptation understanding and in this respect this relationship and adaptations have generally been dominated by a negative outlook. Today there is a need for a more comprehensive approach that does not rely on the restrictions of dual oppositions of adaptations and offer a broader interpretation space. The main aim of this study is to develop more encompassing and multi-layered aspect on adaptations using Bakhtinyen perspective which has the basis of linking with all possibilities of culture and transcends the limitations of the discourse of loyalty and offers a more encompassing and multi-layered approach. The Bakhtinyen intertextual dialogic approach, which makes it possible to discuss the issue in a multidimensional and contextual axis without sacrificing loyalty-related issues, makes such a way of looking possible. In general, this study focuses on the implications of the basic propositions and concepts of this approach in terms of the relationship between cinema and literature, which has the potential to develop an approach to intertextual relations, in particular the relation between cinema and literature and adaptations that are its most basic form.

Keywords: film, literature, Bakhtin, intertextual dialogism

ORCID ID : 40-0002-1098-0212
E-mail : scakir@sakarya.edu.tr
DOI: 10.31122/sinefilozofi.512804

Recieved - *Geliş Tarihi:* 15.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi:* 15.04.2019

Giriş

Eski zamanlardan beri farklı anlatı biçimleri/türler arasında karşılıklı bir etkileşim olmuş; her yeni anlatım biçimi geçmiş çağların geleneklerinden, kültürel mirasından, anlatı biçimlerinden faydalanmıştır. Sinema da diğer sanatlarla ilişki içinde doğmuş ve gelişmiştir. Masal, çizgi roman, tiyatro, resim, fotoğraf, halk edebiyatı, roman sinemanın özellikle başlangıç evresinde etkilendiği öğeler arasındadır. Sinemanın “diğer sanatların reenkarnasyonu (yeniden doğumu) olarak ortaya çık[tığını]” söyleyen Bazin (2000: 67) , onun evriminin, “diğer sanatların evriminin belirleyicilerinin bir finali görünümü içinde” olduğunu belirtir (2000: 65). Bunda, sinemanın yalnızca, en son ortaya çıkan sanat dalı olmasının değil, diğer sanat dallarıyla “kaynaşmaya yatkın” yapısının da payı vardır (Özön, 1964: 796). Wollen’ın da belirttiği gibi, “Tek bir öze dayalı, katışıksız sinema” diye bir şey söz konusu değildir (1989: 155). Sinema, doğası gereği diğer sanatlarla bağlantılı, melez bir sanattır; ancak sadece diğer sanatların bileşkesinden oluşan bir sentez değil, diğer sanatlardan aldıklarını kendi yapısı içinde özümseyip kendine mal eden bireşimsel bir sanattır. Bu nedenle Badiou, sinemanın ancak diğer sanatlarla bağlantısı içinde kavranabileceğini söyler: “Sinema çok özel bir anlamda yedinci sanattır. Diğer altı sanatla aynı düzlemde onlara eklenmez, onları ima eder, diğer sanatların artı bir’idir. Onlar üzerinde, onlardan hareketle, onları kendi kendilerinden eksiltten bir hareketle iş görür.” (2013: 94).

Lakin sinema diğer sanatlarla bu sıkı bağına karşın daha çok edebiyat ile karşılaştırılmıştır. Aslında tarihsel olarak çok da temelsiz değildir sinemanın sürekli olarak edebiyat ile kıyaslanması. Sinema kurmaca ve anlatsal özelliklerinden dolayı en çok edebiyat, özellikle roman ile daha sıkı bir ilişki/etkileşim içinde olmuştur (Taylan, 1994: 89). Sinemanın ortaya çıkışında yazınsal kültür öğeleri ciddi bir öneme sahip olmuş, sinema dilinin oluşumu kadar gelişiminde de romanın etkisi büyük olmuş, uyarlamalar içinde roman en önemli yeri tutmuştur (Özön, 1964: 798). İlk yıllarında tiyatro ve edebiyata sıkı sıkıya bağlı olan, ağırlıklı olarak sinemanın edebiyattan yararlandığı tek yönlü olarak gelişen bu ilişki, kısa zamanda çift yönlü bir nitelik kazanır. Modernist/Postmodernist itkiler ekseninde biçimsel, estetik ve auterist nitelikli etkileşimlerin yanı sıra, tecimsel saikler ve popüler ilgiler nedeniyle de süreklilik kazanır bu ilişki. Kimi zaman ticari, kimi zaman estetik kaygılarla, öykü ve söylem olanakları açısından film ve roman teması içinde olur; yazar ve yönetmenin kesişen yolları bugüne uzanır. Görüntü temelli sanat olan sinema ile sözcük temelli sanat olan edebiyat -özellikle roman- anlatım araçlarının farklılığı gibi biçim özelliklerini belirleyen sınırlamaların dışında, aynı çağın anlatı formları olmaları, “düşsel yaratı yakınlıkları” ve bir takım teknik ortaklıklar ve benzerlikler dolayısıyla karşılıklı etkileşim içinde olur. “Sinema neyi göstereceğini, bakışının konusunu seçerken roman alanına, roman da nasıl sergileyeceğini saptarken sinema tekniklerine yakınlaşır.”(Aykın, 1983: 482) Hem kökensel özellikleri ve gelecek olasılıkları hem de aynı çağın anlatı formları olmaları açısından önem taşıyan, farklı nedenselliklerden kaynaklanan sinema ve roman ilişkisi, kimi zaman diyaloga kimi zaman rekabete dayalı aşk ve nefret duyguları eşliğinde günümüze dek varlığını sürdürür.

Lakin, sinema ile edebiyat arasında günümüze dek devam eden bu ilişki, sinema ve edebiyat arasındaki yoğun ortaklık zeminine ve sanatsal iletişim açısından geniş bir imkân alanı olarak durmasına rağmen özellikle yazınsal uyarlamalar söz konusu olduğunda, genellikle olumsuz sonuçlar üreten bir mesele olarak karşımızda durmaktadır. Bu olumsuzlama, uyarlamalarda basitleştirmeye/popülerleştirmeye dayanan sorunlardan kaynaklandığı gibi,

kaynak metne sadakati temel alan geleneksel uyarlama anlayışının hâkim bakış açısı ile de ilgilidir. Bu nedenle, meselenin ne olduğu ve ona nasıl yaklaşmak gerektiği üzerinde durmak önem taşımaktadır. Bu amaçla, sinema ile edebiyatı birbiri karşısında hakimiyet ilişkisi içinde konumlandırılan uyarlama anlayışlarının varsayımları ve sınırlılıkları üzerinde durmak ve bunları aşmak üzere daha uzlaşmacı ve geniş ölçekli bir yaklaşım geliştirmek, bu sınırların aşılacağı bir imkân alanı olarak önümüzde durmaktadır.

Sinema-Edebiyat İlişkisinde Ölçüt Meselesi

Hem tarihsel açıdan hem de günümüzde son derece merkezi bir yerde duran sinema-edebiyat ilişkisinin en temel biçimi ve en önemli somutluk alanı olan uyarlamalar oldukça karmaşık ve çelişkilerle dolu bir mesele olarak karşımızda durmaktadır. Sinema ile edebiyat arasında günümüze dek devam eden ilişkinin, genellikle, “karşılıklı yarar ve birbirini besleyen bir diyalogdan ziyade bir rekabet ve mücadele ilişkisi olarak görül” düğünü söyler Stam (2005:4). Yazarla yönetmen arasında, yazınsal kültürle film kültürü veya iki ayrı dil sistematığı arasındaki çatışma ilişkisi olarak ele alınan bu ilişki; sözcük/imge, yazar/yönetmen gibi karşıtlıklar temelinde sinema ve edebiyatı rakip olarak gören ikili düşünce biçiminin sınırlılıkları altında kalmıştır. Ayrıca bu mesele, karşılaştırmalı saygınlık meselelerini de beraberinde getirmiştir. Bu karşılaştırmada binyıllarca süren bir geleneğe sahip olan edebiyat, ortalama yüzyıllık bir geleneğe sahip olan sinema ile karşılaştırılmış; genellikle edebiyat gibi sözcük temelli sanatları sinema gibi görüntü temelli sanatların üzerinde konumlandırılan geleneksel hiyerarşi tarafından edebiyat daha saygın, seçkin ve üstün olarak görülmüştür (Stam, 2014: 21, 223). Olumsuz sonuçlar üreten bir mesele olarak görülmesiyle bağlantılı olarak uyarlamalar genellikle olumsuzlanmıştır. Oysa edebiyatın kayıplarından ziyade kültürün kazanımları veya uyarlama ile bağlantılı kültürel meseleler üzerine düşünmek gerekir.

Bazin, sanat olarak sinema söz konusu olduğunda, estetik düzlemdeki etkileşimlerin -biçimsel ve avangard etkileşimler- zenginleştirici olduğunu, ayrıca endüstriyel bir olgu olarak sinemanın uyarlamalarla ilgili popülerleştirme ve basitleştirmeye dayanan kimi sorunları olsa da, uyarlamalardan kültürün ve edebiyatın bir şey kaybetmeyeceğini, tersine sinemanın gelişimine katkıda bulunacağını öne sürerek uyarlamaları savunur (1995: 124-125). Filmin görme/işitme gibi çeşitli duyuları bir araya getirme kapasitesinden ve kendinden önceki sanatları özümseyen birleşik bir dokuya sahip olmasından dolayı uyarlamalar, tüm bu farklı alanların iç içe geçtiği ilişkiyel bir yapı oluşturur. Filmsel anlatının resmi, şiiri veya müziği içerebilme veya metaforik olarak bunların yol-yöntemlerini örnek olarak onları çağrıştırmak özelliğinden dolayı uyarlamalar sanatsal referansları genişleterek sinemaya özgü gösterenlerin çokluğu avantajına sahip olabilir (Stam, 2005: 23-24). Ayrıca, film uyarlamaları, kaynak metnin alanını genişletir. Uyarlamalar basitçe daha üstün görülen kaynak metnin soluk bir taklidi değildir; yeni bir bağlama aktarılan “alıntıdır”; dolayısıyla kaçınılmaz olarak yeniden işlevlendirilir. Bu nedenle uyarlama, kaynak metnin anlamını ortadan kaldırmak yerine, onu Benjamin’in demokratik olarak bulduğu bir süreç içinde “yayar” (Ray, 2000:45). Benjamin şöyle söyler: “[T]eknik yolla yeniden üretim, özgün yapının kopyasını yapının aslı için düşünülemez konumlara getirebilir. Her şeyden önce ister fotoğraf, ister plak aracılığıyla olsun, yapının izleyiciye gelmesini sağlar.” Bunun yanı sıra, yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı çoğaltır ve günceller (1993: 49). Bu bakış açısı içinde uyarlamalar da bir bağlamda üretilmiş olanı başka bir bağlamda yeniden üretirken onun alanını genişletir, çoğaltır ve günceller. Örneğin, Feride Çiçekoğlu’nun 1986 yapımı *Uçurtmayı*

Vurmasınlar romanından aynı adla uyarlanan film (1989) romana vurgu yapmış, onun alanını genişletmiş, yaygınlaştırmıştır. Filmden sonra romanın baskı sayısı ile birlikte görünürlüğü artmış, daha çok okunmuştur. Nitekim herkese kendi düşsel tasarımı olanağını sunarak onu daha çekici kılan yazının bu düşsel sorgulama olanağını daha fazla sayıda okura sunan filmin bu yaygınlaştırma işlevini filmin armağanı olarak gören ve bu nedenle beyazperdeye gönül borcu olduğunu söyleyen yazar Çiçekoğlu bu borcu şöyle gerekçelendirir: “Öykü, bir rastlantılar dizisi sonucu 1989’da film olmasaydı, Barış [öykünün ve filmin kahramanı] alçakgönüllü bir kitabın sayfaları arasından mırıl mırıl konuşmayı sürdürecekti; ta ki kitabın ilk ve tek basımı kim bilir kaç yıl içinde tükenene dek.” (2016: 9) Dolayısıyla kaynak metnin alanını genişleten ve hayat içinde merkezi bir yerde duran uyarlamalar hakkında düşünce geliştirmek, bunun için de ikili karşıtlıklara dayanan bakma biçiminin sınırlılıklarını aşmak gereklidir.

Çok yönlü boyutlar taşıyan uyarlama meselesine farklı yaklaşımlar söz konusudur. Özellikle edebiyat çalışmaları alanı ile karakterize olan ve kaynak metne sadakati temel alan geleneksel uyarlama söylemi, uzun bir süre tek bakma biçimi olarak egemenliğini sürdürmüştür. Film sürekli olarak romana göre değerlendirilmiş, eleştirilerde ahlaki bir kavram olan *sadakat* ölçüt alınmış ve edebiyatın sinemaya üstünlüğü varsayımına dayanan ikili karşıtlara dayanan bakma biçimi hâkim olmuştur. Bu doğrultuda uyarlamalara bakış genellikle belli bir önyargı içermiş ve bu ilişki olumsuzlanmıştır. Bunun karşısında ise son yıllarda film çalışmalarının önem kazanmasıyla yükselişe geçen, metne sadakati sorunsallaştıran, özellikle Robert Stam’ın uyarlama çalışmalarında kendini ortaya koyan bir diğer yaklaşım, kendine özgü ontolojik özelliklere sahip iki ayrı sanat dalı arasında sadakatin mümkün olmadığını, kaynak metin ile uyarlama metin arasında eşdeğerlik olmak zorunda olmadığını öne sürer. Stam, her ne kadar çoğu edebiyat uyarlamasının vasat veya yanlış yönlendirilmiş olduğu gerçeği önümüzde dursa da iki sanat arasındaki ilişkiye dair daha köklü ve bilinçsiz varsayımlar temelinde yükselen edebiyatın sinemaya üstün olduğu argümanına yaslanan ve bu nedenle filme ve uyarlamalara karşı olumsuz yargılar içeren geleneksel uyarlama söyleminin, uyarlamalarda kaynak metin olan edebiyatın kayıplarından ve belli uyarlamaların hatalı yorumlarından söz ettiğini ancak ne kazanıldığını ihmal ettiğini öne sürer (2005:3-4). Kaynak metne sadakatin mümkün ve hatta arzulanır bir şey olmadığını iddia ederek sadakat söylemini eleştiren bu yaklaşımın son derece haklı gerekçeleri vardır. Bu çalışmada bu yaklaşıma yakın durulmakla birlikte bu bakma biçiminin de belli sıkıntıları vardır. Nitekim Metz, film çalışmaları alanının da filmik sistemlerin estetik üstünlüğü iddiasına dayanarak bir başka ikiliği yeniden ürettiğini öne sürer (2008: 210).

Sadakat söylemi ile ilgili tüm eleştirilere karşın, uyarlama örneklerindeki uygulamalarda kaynak metne sadık uyarlama pratikleri ve metne sadakatin savunucuları varlığını sürdürmektedir.¹ Uyarlama işlemi, çoğu zaman, kaynak metne şu veya bu ölçüde bağlı olarak

1 Roman uyarlamalarında kaynak metin ile ilişkide genellikle üç tutum gözlenmiştir: Ya kaynak metne birebir sadakat temel alınmış; veya tersi olarak kaynak metin sadece esin kaynağı olmuş, kaynak metnin değişikliğe uğratıldığı bir serbest uyarlama söz konusu olmuştur. Üçüncü olarak ise, kaynak metne birebir sadakatten ziyade, onun estetiğini film estetiğinin olanakları ölçüsünde yeniden üreten yaratıcı uyarlamalar gündeme gelmiştir. Uyarlamalarda kaynak metne birebir sadık kalındığı, Aykırı’nın deyişiyle “Romanın sinemaya egemen kılındığı” ilk tutumda, kaynak metnin özellikleri öne çıkar. Sinemasal öğeler usçu ve sözel başka bir anlatı biçiminin yapısına bağlandığından, sinemasal dil kurulamamıştır; görsel dil kurulumu içindedir. “Metne öncelik veren biçimsel bir benzerlik amacı dolayısıyla, kamera perspektifindeki çeşitli görsel, devinimsel gerçeklerin hep birlikte yaratması gereken yaşam somutlanışı, uzam ve zaman boyutları içinde çeşitli öğelerin birliğiyle sağlanabilecek

yürütüldüğü için onun yorumlanmasında veya eleştirilmesinde sadakat meselesi geçerliliğini korumaktadır. Palmer, sinema-yazın ilişkisini değerlendirmede yetersiz bir ölçüt olan sadakat kavramının kaynak metinle uyarlama metni arasındaki ilişkinin niteliğini açığa çıkarmada hala gözle görülür bir öneme sahip olan retorik bir güç olduğunu söyler (2004:264). Sinematik sadakate olan ilgi, başlangıçta, film uyarlamalarının büyük başarı kazanması ile artış göstermiş; film kendi popüleritesini sağladıktan sonra da bu ilgi devam etmiştir. Günümüzde ise Birleşik Devletler’de uyarlamalar, Hollywood’un yıllık üretiminin üçte birini oluşturmaktadır ve yıllar içinde en yüksek gişe getirisi olan filmler uyarlamalar olmuştur (Kranz ve Mellerski, 2008:1). Sadakat, genel bir okuyucu kitlesinin algısında küresel Hollywood film endüstrisinin yaşam kaynağıdır (Metz, 2008: 211). Ticari saiklerin dışında izleyici tepkileri açısından ve etik meselelerle bağlantılı olarak da sadakat söylemi kendine yer etmeyi sürdürür. Çok sevdiğimiz romanların bozulmadan, çarpıtılmadan uyarlanması konusundaki isteğimiz hala canlılığını sürdürmektedir. Ayrıca, uyarlamalarda ünlü, kanonik bir yapıtın veya best-seller metnin nasıl yeniden üretildiğini, başka bir araca nasıl dönüştürüldüğünü merak etmemizden dolayı sadakat, izleyici tepkileri açısından da önemli bir meseledir. Sadakatin insanın güvenlik ve ölümsüzlük arzusunu içerdiğini söyler Kranz ve Mellerski. Görece sadık uyarlamalar, sanatsal büyüklüğün kalıcı anıtlarını üreten edebi atalarımızın veya yakın zamanlarda kanonik bir nitelik kazanan yazarlarımızın gelecekte de yaşamaya devam edeceği fikrine bağlı olarak, en muhafazakâr kültür anlayışımıza oynarlar. Sadık uyarlamalar yoluyla büyük yapıtlar başka bir araçta yaşamaya devam eder, yazılı sözcüğün ulaşacağından daha çok akla ve ruha ulaşır; böylelikle insanoğlu uygarlığın, zamanın rüzgârlarına karşı hiç değişmeyeceği düşünüyü kurar. Dolayısıyla film uyarlamaları söz konusu olduğunda finansal getirinin yanı sıra işin içine psikolojik tatmin de girer (Kranz ve Mellerski, 2008:2). Tüm bunların yanı sıra sadakat söyleminin uyarlama sürecinde ahlaki mihenk noktaları belirleme gereksiniminden kaynaklanan daha derin bir etik meseleden çıkamamakla da ilgisi vardır (Leitch, 2008: 206). Örneğin uyarlama bir film Dostoyevski uyarlaması olduğundan söz ediyorsa, uyarlamada Dostoyevski’yi ararız; bulamadığımızda ise filmin Dostoyevski uyarlaması olduğunu söylemesi ve Dostoyevski’nin yokluğu arasındaki çelişki etik bir mesele olarak karşımızda durur. Tüm bu nedenlerle sadakat ile ilgili tüm bu meseleler varlığını sürdürdüğü sürece sadakat söylemi de varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Geleneksel sadakat söyleminin eleştirisi ise, bu yaklaşımın sınırlılıklarına dikkat çeker.

Her şeyden önce, olay yeri, olay örgüsü, karakterler ve temanın filmsel yeniden üretimi ve romanın biçimi hakkında önemli sorular sormasına bağlı olarak belli düzeyde evrensel gerçekler içermesinden dolayı sadakate dayalı bakma biçimini kabul etmek

orkestralama eksiktir.” (1983: 495) İkinci tutum olan serbest uyarlamalarda, roman bir ‘senaryo hammaddesi’ olarak kullanılır; “sinema öyküsü boyutlarına indirgen”ir (Aykın, 1983:495). Burada kaynak metin esin kaynağı oluşturur; yorumlama büyük ölçüde serbesti içindedir. Her ne kadar, kimi zaman kişiler, öykünün konusu dış çizgileriyle korunsun da, kaynak yapıtın dilsel özellikleri bozulur. Bu uyarlama anlayışı temel alınarak gerçekleştiren birçok uyarlama metninde özgün metin temel yapısal özelliğini yitirmiştir. Metnin yeniden üretildiği bir diğer uyarlama anlayışı ise “romandaki nitelikleriyle yaratıcılığın sinema dilinde gerçekleştirilmeye çalışılması biçimindedir.” (Aykın, 1983:496) Kaynak yapıtın temel nitelikleri korunarak onu sinema dilinde yeniden üreten bu yapıtlar, en başarılı uyarlama örnekleridir. Bu durumda roman yalnızca sinemaya öykü malzemesi sağlayan bir kaynak olmaktan çıkarak, sinema estetiğinin özelliklerine göre yeni yorumlamalara olanak sağlar; çok yönlü kullanıma örnek oluşturarak bir başka düzlemde estetik okuma alanı oluşturur. André Bazin’in deyişiyle bu tür filmler, artık, “sahnelenmiş öyküler değil, kamera ve oyuncularla yazılmış yapıtlar olmaktadır.” (Aykın, 1983:496)

zorunda olduğumuzu belirtse de bu yaklaşımın sınırlılıklarını eleştiren Stam, uyarlamaların teorik durumu/konumu veya uyarlamalara karşı analitik bir ilgiden ziyade uyarlamaların niteliği ile ilgilenen sadakat temelli geleneksel uyarlama söyleminin ve yapıta körü körüne bir bağlılığı öngören sadakat talebinin, film yapım süreçlerini ve üretim tarzı farklılıklarını ihmal ettiğini belirtir. Sinemada yazınsal uyarlamalar söz konusu olduğunda, roman gibi sözcüklere dayalı tek-kanallı bir araçtan, film gibi yalnızca yazılı ve sözlü sözcüklerle değil, aynı zamanda müzik, ses efektleri ve hareketli görüntüler içeren çok-kanallı bir araçla yapılan uyarlamalarda yazınsal sadakat ne ölçüde mümkündür? Üstelik metne aşırı sadakat, örneğin maliyet ve üretim yapıları göz önüne alındığında, gerçek film yapımı süreçlerini ihmal eder. Üretimi bireysel bir boyut taşıyan yazın, daha çok dağıtım aşamasında altyapısal sorunlarla karşı karşıya kalırken, sinema, yapımının her aşamasında bunlarla yüz yüzedir. Bunun da ötesinde her iki medyada özcü varsayımlara dayanan sadakat kavramı, romanın bir özü olduğunu ve bunun aktarılabileceğini öne sürer. Oysaki aktarılabilecek böyle bir öz yoktur. Olası değişik okumalara açık, çok yönlü açık bir yapı vardır karşımızda; tekil bir roman metni, sınırsız bağlamda yeniden yazılabilir ve yeniden yorumlanabilir; sonsuz olarak metinlerarası aktarımları besler ve onlardan beslenir. Metin kaç türlü okunursa o kadar sayıda uyarlaması mümkün olabilir. Üstelik neye sadık kalınacağı da açık değildir. Yönetmen her ayrıntıya sadık kalmak istediğinde zamansal kısıtları olan sinemada bunu vermek olanaklı değildir. Veya yazarın niyetine mi bağlı kalınacaktır? Oysa yazarlar genellikle kendi niyetlerini gizlerler ve karşımızda çoklu okumalara açık bir metin durmaktadır. Bu durumda özgün metne sadakatin nasıl mümkün olacağı sorusunu sorar Stam. Ona göre edebiyatın bireysel üretimine karşı sinemanın işbirliği gerektiren ekip projesi olması, bütçe kısıtlarına sahip olması, yetenek, stüdyo veya yapımcı baskıları, sansür gibi meseleler ve sinemanın çok katmanlı doğası gibi iletişim aracına özgü nitelikler yüzünden filmsel uyarlama otomatik olarak farklıdır -kimi zaman belli açılardan ya da serbest bir uyarlama söz konusu olduğunda tümüyle- ve aracın değişmesinden dolayı özgündür. Film temel hikâyenin ana hatlarını özetlerse de, uyarlama metinde ortaya çıkan gerçek sonuç, birçok açıdan ölçülemez; edebiyatta her şey bir dil meselesidir; metin yeniden anlatır lakin kaynak metni bire bir yansıtmaz. Kaynak metin açık bir yapıdır, sürekli olarak sınırsız bağlamda yeniden yazılır ve yeniden yorumlanır; sonsuz olarak metinlerarası yer değiştirmeleri besler ve onlardan beslenir. Tüm bu argümanlara dayanarak Stam, filmin kaynak metne sadık olamayacağını, kaynak metin ile uyarlama arasında eşdeğerlik olmak zorunda olmadığını belirtir (Stam, 2005: 4, 15-19).

Sadakat söylemi karşısında sadakatin mümkün ve uygun olmadığını öne sürerek sadakat söylemini eleştiren ve büyük ölçüde haklılık taşıyan eleştirilere karşın uyarlama meselesinde sadakat söylemi denklemin küçük bir parçası değil, hala önem taşıyan, dikkate alınması gereken bir yan taşımaktadır. Dolayısıyla uyarlama meselelerini tümüyle kavramak istiyorsak, sadakat meselesi ile de ilgilenmek zorundayız. Halen geçerli olan önemine binaen metne sadakat yaklaşımının uyarlama çalışmalarında kullanılması kaçınılmazdır ancak bu yaklaşımın kısıtlarını da aşmak üzere. Bu iki ayrı sanat formuna özgü farklı nitelikleri göz önüne alarak, kaynak metin olan romana sadakati sinemasal uyarlamaların değerlendirilmesinde tek bir ölçüye dönüştürmek yetersiz kalmaktadır. Geleneksel sadakat söyleminin sınırlılıklarını aşma ve sadakat dışında başka meselelerle bağlantı kurma potansiyeli açısından karşı-yaklaşım oldukça yol açıcudur, sinema-edebiyat ilişkisini farklı açılardan sorunsallaştırmayı, bağlamsallaştırarak analiz etmeyi mümkün kılar ancak post-yapısalcılıktan beslenen bu perspektif, anlamın belirsizliği ve sonsuz bağlamda yeniden üretilebileceği fikri ile hem metnin

içindeki özel anlamla hem de yazarın özgünlüğüyle bağ kurmayı güçleştirmekte, metinlere ve yazara/yönetmene dair belli tutanak noktaları geliştirme açısından sorun içermekte, metinler arasındaki açık uçlu olasılıkların sonsuz permütasyonu arasında kaybolma riski taşımaktadır. Bu noktada, hem sadakat yaklaşımına, hem de sadakat karşıtı yaklaşıma karşı tek yönlü eleştiri getirmekten ziyade bu farklı yaklaşımlar arasında işbirliği/uzlaşma gereksinen perspektiflerin çoğulluğuna kapı aralamak daha yol açıcı görünmektedir. Metnin yeniden üretimi belli açılardan örneğin tematik açıdan kaynak metne uygunluk taşıyabilir; romanın öyküsü/konusu, hikâyenin geçtiği yer ve zaman, biçimsel özellikler açısından hikâyeye ve ona ait detaylara sadık kalınabilir ve bu noktalarda sadakat söylemine başvurmak yerinde olabilir. Lakin sinema ve edebiyat ilişkisine ve uyarlamalarda kaynak metin dönüştüğü yapıya dair farklı meseleleri içeren bağlamsal yaklaşım da büyük önem taşımaktadır. İki ayrı aracın farklı doğasından kaynaklanan bir ortamda gerçekleşen aktarım sürecinde değişikliğin kaçınılmaz olduğu kabul edildiğinde “uyarlamayı bir dönüştürme süreci” olarak ele alabiliriz (Taylan, 1994: 89). Kaynak metnin dönüşümünü ihanet olarak görüp uyarlamaları reddetmek yerine kaynak metin ile ilişkiyi sorunsallaştırmak, ana metin ile uyarlama metin arasındaki süreklilik ve değişim noktalarını anlamlandırmak açısından metinlerarası diyalojik bir yaklaşım önem taşımaktadır.

Uyarlama sürecinin kazandığı tüm karışık görünümlere nüfuz etmek üzere metne sadakate dayalı geleneksel uyarlama söyleminin aşılmasına ve uyarlamaların değerlendirilmesinde dönüşüm metaforu ile bağlantılı olarak daha üretken bir ölçüt geliştirmeye ihtiyaç var. Uyarlamayı, bir sanat yapıtını diğerinin temsili biçimi olarak görmekten ziyade karşılıklı temasa dayanan ilişkisellik içindeki bir pratik olarak kavramak önemlidir. Bu nedenle sinema ve edebiyatın eş düzeyde önemsendiği karşılaştırmalı bir yöntem temelinde yükselecek eleştirel yaklaşımların çoğulluğu, bu ilişkiselliği kavramak açısından zenginleştiricidir. Metz, film metinleri ve onların anlamlarının belirlendiği söylemsel sistemler arasındaki metinlerarası ilişkiler ağına odaklanmak gerektiğini söyler (2008: 210). Bu noktada bu ilişkinin ele alınmasında sadakat ile ilgili meseleleri gözden çıkarmadan lakin meseleyi çok yönlü ve bağlamsal bir ekseninde tartışmayı, metnin yeni bir bağlamda nasıl yorumlandığı üzerinde düşünmeyi mümkün kılan metinlerarası karşılaştırmalı bir perspektif yol açıcudur. Bakhtinyen metinlerarası bir yaklaşım bu çok yönlü boyutlar ile bağlantı kurmamıza imkân tanımaktadır.

Sadakatten Metinlerarası Diyalojiye

Dil felsefecisi, kültür ve edebiyat teorisyeni olarak Mikhail Bakhtin'in yaklaşımının en önemli yönü, metinleri yorumlamada kullandığı *diyalojizm* (söyleşim/söyleşimcilik) kavramıdır. Bu kavram, 60'lı yıllarda J. Kristeva'nın yorumuyla *metinlerarası ilişkiler* ya da *metinlerarasılık* kavramıyla karşılanmıştır (Rifat, 2008:15). Bakhtinyen bir kavrayışla metinlerarasılık, yalnızca biçimlerin ve tekniklerin gelişimiyle sınırlı olmayan, belli bir tarihsel, toplumsal ve kültürel artalan içinde başka sözcelerle ve başka yapıtlarla ilişkisellik içinde gelişen dinamik bir olgudur (Aktulum, 1999:24). Genel olarak metinlerarası ilişkilere, özelinde sinema ve edebiyat ilişkisine ve onun en temel biçimi olan uyarlamalara dair bir yaklaşım geliştirme potansiyeli taşıyan bu *metinlerarası diyalojik* yaklaşımın temel önermelerinin ve kavramlarının sinema ve edebiyat ilişkisi açısından içerimleri nelerdir?

Diyalog ve Diyaloji, çokseslilik, heteroglossia, kronotop Bakhtin'in kullandığı temel kavramlar olarak öne çıkar. Diyalog; dilsel, söylemsel, toplumsal her türlü katmanlaşmanın

ilişkilenmesini olası kılar. Her şey; farklı sesler, diller, toplumsal katmanlar arasındaki diyalog ile mümkündür. Bakhtin, sanat yapıtını “verili bir diyalog içerisinde yer alan bir yanıt olarak, biçimi aynı diyalogtaki diğer yanıtlarla olan karşılıklı ilişkisince belirlenen bir yanıt” olarak ele alır (2001: 50). Dilsel yapıda diyalog, sözün yapılanmasındaki kompozisyonel biçim olduğu kadar, sözcüğün tüm anlamsal ve anlatımsal katmanlarına nüfuz eden diyalojizmin de dikkate alınmasını gerektirir. Bakhtin’e göre en basit günlük konuşmadan en karmaşığına her söz edimi diyalojik yapıdadır. Söylemin diyalojik bir yönelimi vardır; her sözcük başka dönemlerin, başka seslerin kendine yer bulduğu diyalojik etkileşimsel bir alandır. “Sözcük bir diyalogda, diyalogun içinde canlı bir yanıt olarak doğar: sözcük zaten nesnede olan yabancı bir sözcükle girdiğı diyalojik etkileşimde şekillenir. Bir sözcük kendi nesnesine ilişkin bir kavramı diyalojik yoldan oluşturur.” (Bakhtin,2001:56) Diyalojik yaklaşım, karşıt bakış açılarını daha yüksek bir düzeyde senteze ulaştırarak bir biçimden ziyade, farklı söylemlere, farklı dillerin hiç birine ayrıcalık tanımaksızın eşit düzlemde hepsine alan açar; çokselsli, özgürlükçü, hiyerarşik olmayan, karnavalesk bir söyleşime, açık uçlu anlatıma kapı aralayan bir bakış açısına dayanır. Ona göre diyalojizm, öteki ile ilişkiyi, çoğul ve çeşitlilik taşıyan sözceleri özgül bir estetik biçime/ türe tercüme eder.

Sibel Irzık, karşılıklı dışsallık ve ötekilik ilişkisinin tüm bilme biçimlerinde ve deneyim alanlarında geçerli olduğu Bakhtin’in yaklaşımını şöyle nitelendirir: “Kendini tanımlamak için gözlerini ötekine çevirmek, yabancı olanı anlatmak için kendi konumuna sıkı sıkıya bağlı kalmak.” (2001: 9) Irzık, bu yaklaşımı, yalnızca insanlararası ilişkilere dair bir ilke değil, her türlü bilmenin önkoşulu olan “epistemolojik bir varsayım” olarak değerlendirir; aynı zamanda bu, farklı kavramlar ve soyutlama düzeyleri, bilmenin tüm nesnelere ve biçimleri, her türlü deneyim alanları arasında da aynı “karşılıklı dışsallık ve ötekilik ilişkileri” geçerli olduğu için, bir çözümleme yöntemidir (2001: 9). Bir şeyi anlamak için dışarıklı olmak gerektiğini, yabancı bir kültürün kendisini derinlikli olarak ancak bir başka kültüre açabileceğini dolayısıyla anlamın derinliğinin bir başkasıyla veya yabancı bir anlamla diyaloga girdiğinde açığa çıktığını ve böylece kapalı anlamların ve tek yönlülüğün aşılabileceğini söyleyen Bakhtin şöyle sürdürür: “Biz yabancı kültüre onun kendine sormadığı soruları yöneltiriz ve içinde kendi sorularımıza cevaplar ararız ve yabancı kültür bize yeni bakışlarını yani semantik derinliklerini ortaya sererek cevap verir. Kendi soruları olmaksızın birisi bir başkasını ya da yabancı olanı yaratıcı olarak anlayamaz. (...) Böylesi iki kültürün diyalog ilişkisi birbirine karışmak ya da birbirinin içine girmek değildir. Her ikisi de kendi birliğini açık bütünlüğünü korur ama her ikisi de karşılıklı olarak zenginleşmişlerdir.” (Aktaran Akbal Süalp, 2004:60). Bakhtin’in kültürlerarası ilişkiyi tartışırken önerdiği yatay ilişki biçimi, sinema-edebiyat ilişkisine nasıl yaklaşmak gerektiğine dair bir bakış açısı sunar. Bu iki anlatı biçimini birbiri karşısında hiyerarşik olmayan bir biçimde konumlandırma; anlam derinliği içeren çoğul bir perspektif içeren bir diyalog zemini içinde sinema-edebiyat ilişkisinin sadakat dışında farklı yönlerini açığa çıkarmayı, yatay bir düzlemde kültürün olası tüm içerimleriyle bağlantı kuran bir söylem geliştirmeyi mümkün kılar. Bireşimsel bir sanat olan sinema kendi özgüllüğünü konumlandırabilmek için diğer sanatlarla ve edebiyatla karşılıklı dışsallık ve ötekilik ilişkileri aracılığıyla diyaloga girmek zorundadır; keza aynı şey edebiyat için de geçerlidir. Böyle bir yaklaşımla uyarılma sürecini, her sözün yazılı, sözlü, görsel tüm kültürel üretim biçimleriyle bağlantılı olmasının yarattığı çokselsli, çok dilli olanaklar içeren birer imkân alanı içinden birbiriyle söyleşen metinlerin teması olarak ele almak mümkün olur. İki metnin diyalog içine girdiğı uyarılma ilişkisinde, her iki anlatı birbirinin içine karışarak ya da birbirinin içine girerek değil, kendi birliğini, açık uçlu bütünlüğünü koruyarak zenginleşir.

Diyalojizmde, *çok-dillilik (polyglossia)* *çok-seslilik (polyphony)* ve *heteroglossia (dış-dilsellik)*², dilin toplumsal söylem çeşitliliğini anlatmak için anahtar kavramlar olarak öne çıkar. Farklı dillerin, farklı bakış açılarının, birçok doğrunun ve düşüncenin çatışarak içerildiği bir çokseslilik ve çok dillilik alanıdır dil ve söylem; farklı düşünceler ve seslerin birbirine açıldığı, birbiriyle söyleştiği karnavalesk bir atmosfer hâkimdir bu alana. Bakhtin'e göre çokdilliliğin dilleri birbiri ile çelişirken aynı zamanda diyalojik bir biçimde birbiri ile ilişkilidir ve kaynaşma içermeyen bir bütünlük içinde karşılıklı olarak birbirini tamamlar. Hem edebiyat hem sinema birer çokseslilik ve çok dillilik alanıdır. Her iki anlatı biçimi de diğer türleri kullanmıştır. Tarihsel gelişim sürecinde kimi türleri dışarıda bırakan, kimilerini ise kendi yapısı içine katan romanın diğer türlerin parodisi olduğunu söyler Bakhtin (2001:167). Keza film de diğer türleri ve diğer dilleri içeren bileşik bir yapıya sahiptir. Sinemanın müzik, resim, görüntü, yazı, ses unsurlarını içeren beş katmanlı doğası nedeniyle diğer sanatlarla olan organik bağı onu çok-sesli, çok-dilli özellikler açısından eşsiz bir yere koyar. Şimdiki zaman ile temas içinde oluşlarından dolayı dinamik ve değişime açık olan sinema ve romanın bu çok-dilli, çok sesli yapıları farklı tür ve biçimlerin teması için uygun bir zemin oluşturur. Uyarılma metinde içerilen çoksesli bir söylem içinde, farklı türe ait estetik değişkenler bir hâkimiyet ilişkisi içinde bulunmaksızın bir arada bulunur; farklı türler, farklı akımlar, farklı söylemler iç içe geçer ve kaynaşma içermeyen özgün bir bütünlük içinde diyalojik olarak birbiri ile ilişkili hale gelirler.

Bakhtin dillerin farklılığını ve çeşitliliğini betimlemek için kullandığı, farklı güçlerin çarpıştıkları alanı *Heteroglossia* (söylemlerin ayrışıp çatıştığı alan) ifadesi ile kavramsallaştırır. "Heteroglossia, belli bir ulusal dil içinde var olan biçimlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesidir." (Irzık, 2001:17). Heteroglossia, yalnızca dil için değil, tüm toplumsal yaşamı kuşatan farklı dil ve söylemlerin bir arada bulunup çatışmasını ifade eden bir kavramdır (Oktay, 2009). Bakhtinci diyalojik yaklaşıma göre, roman, gerçek dünyanın temsili bir kaydı değil, bu iki dünyanın kopmaz bir biçimde birbirine bağlı olduğu, farklı dillerin ve söylemlerin içerildiği çokdilliliğe, çoksesliliğe ilişkin olan çatışmaların sahnelendiği bir formdur. Ses çeşitliliği ve heteroglossia romana girerek onu özgül kılacak bir biçim içinde örgütler ve romanı bir tür olarak farklılaştırır (Bakhtin, 2001:78). Bakhtin'in roman için kurduğu tümceyi sinema için de yinelemek mümkündür. Sinema da roman gibi "söz tiplerinin [*raznorecie*] toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve böylesi koşullar altında serpilen farklı bireysel sesler aracılığıyla temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin dünyasının tümünü orkestralar." (Bakhtin, 2001:38) Bakhtin, edebiyatı kültürel bir fenomen olarak ortaya çıkaran, edebiyatın "derinlik oluşturan dizileri" dediği, yaşama ve tarihe kök salmış hem birincil hem ikincil yapıları kapsayan karmaşık ve çok yönlü bir diyalojizmden söz ederken, aynı zamanda film için de elverişli kavramlar sağlar. Bir metnin bağlamını şekillendiren diğer tüm sistemler ve diziler ile ilişkilendirmeyi sağlayan bu tarz bir diyalojizm, her sözün, edebiyattan sosyo-kültürel alana ve bilimsel araştırmalara kadar uzanan ana türlerin yanı sıra, hem sözlü hem yazılı hem basit hem karmaşık, kısa diyaloglardan günlük anlatıya kadar uzanan ikincil düzeydeki yapıları da içeren geniş bir *söz türleri* alanı ile olan ilişkisine dikkat çeker. Böylelikle sinemada da söz türlerine böyle bir

2 Bu kavram, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* kitabında dış-dilsellik olarak çevrilmiş (Bahtin, 2004: 32,37). Fatma Erkman-Akerson ise, bu ifadeyi şöyle açıklamaktadır: "[poli-] çok, [hetero-] birbirinden farklı olan çift demektir, [glossia]ise, sözler bütünüdür, bir gruba özgü konuşma tarzı olarak da düşünülebilir." (Erkman- Akerson, 2010: 206)

dillerüstü yaklaşım, sinemadaki birincil ve ikincil düzeydeki yapılar arasında bağ kurmayı mümkün kılar (Stam, 2014:212-214). Bakhtin'in bir tür tanrı gibi ele alınan yaratıcı yazara karşı, onu "kişilerarası bölge"de konumlandırın, daha mütevazı ve insan etkileşimlerine açık bir rol biçen yaklaşımı, birinin sözünün diğeri ile iç içe geçtiği "melez yapı" olarak sanatsal ifade yaklaşımına da zemin hazırlar. Bu bakış açısına göre farklı söylemlerin, yeteneklerin, tarzların, üslupların orkestrasyonu olarak görülen uyarılama da farklı medyaları, söylemleri ve işbirliklerini birleştiren "melez" bir yapı niteliğini kazanır (Stam, 2005: 9). Tıpkı roman gibi sinemada da, sanatsal bir işlemde geçerek Heteroglossia'nın metne dâhil olmasıyla, dili dolduran toplumsal ve tarihsel sesler, dile dair tüm biçimler ve yazarın/yönetmenin çağına özgü heteroglossia'ya dair toplumsal-ideolojik konumunu dışa vuran öğeler, yapılanmış bir biçimsel sistem oluşturacak biçimde örgütlenir (Bakhtin, 2001:79). Söylem ve türlerin diyalogu olarak Heteroglossia'nın filme girmesiyle her türlü söylemsel ve türsel özelliklerin uyarılama metinde nasıl bir araya gelerek kendine özgü bir biçim ve dünya kurduğunu açıklamak mümkün kılar.

Bakhtin'in çok-dilli ve çok-sesli olanaklar açısından zengin olan roman formu için önerdiği ve sinema için de son derece uygun olan bu metinlerarası diyalogik yaklaşım, aynı zamanda zaman-mekânsaldır (kronotop). Hem yaşamın, hem anlatıların temel koordinatlarıdır zaman ve mekân. Mekân coğrafya ile, zaman ise tarih ile bağlantı kurmayı mümkün kılar. Zaman-mekânın anlatıda devreye girmesi, tarih ve coğrafya ile ilişkilenmeyi, sosyo-kültürel ve politik bağlamsallaştırmaya olanak tanır. Ne ekonomik belirlenimci ne de biçimci olan Bakhtin, biçimi tarihsel olarak ele almayı mümkün kılan *kronotop* deyişini kullanır. Bakhtin, söylemde biçim ve içeriğin tek bir bütün olarak görüldüğünü, amacının soyut biçimsel yaklaşım ile aynı derece soyut bulduğu ideolojik yaklaşım arasındaki kopukluğu gidermek olduğunu söyler (2001:33). Tarihsel süreçlerin metinlerarası diyalogun çerçevesini ve sorunsallıklarını belirleme/etkileme gücü vardır. "Toplumsal olarak özgül bir ortamda tikel bir tarihsel uğrakta anlam ve şekil kazanan canlı sözce, ... toplumsal diyalogun aktif bir katılımcısı olmaktan kaçınmaz" der Bakhtin (2001: 53). Ona göre, söylemin oluşum koşulları, yalnızca söyleyen ile dinleyen arasındaki karşılıklı etkileşime dayanan bireylerarası ilişki tarafından değil, aynı zamanda aynı kültür çerçevesi içinde üretilmiş ve üretilmekte olan tüm söylemlerle bağlantılı olarak şekillenir. Dolayısıyla hem söylemin tarih içindeki yerinin belirlenmesi hem de onun bireylerarası düzlemde toplumsal bir veri olarak alınması gereği ortaya çıkar. Bakhtin'in yöntemi, böyle bir "toplumsal tarih" temelinde "farklı söylemler arasındaki etkileşimin, karşılıklı alışverişin" incelenmesine dayanır (Yücel, 1991: 44-45). Metinlerarası ilişki, "metinlerin dünyadan ve tarihten kopuk soyut bir 'metinsellik' özelliği"ne bağlı olduğu, yalnızca bir metnin diğer metinlerin simgeleri tarafından belirlenme biçimini ifade eden, metinlerarası gönderme içeren bir metinlerarasılık değil, Bahtin'in farklı türlerin ve biçimlerin belli bir zaman-mekan içinde diyalog halinde olduğu önermesiyle bağlantılı tarihsel bir anlama sahiptir (Irzık, 2001:15). Böyle bir yaklaşımla uyarlamalarda sadakat söyleminin dışında bıraktığı diğer sanatlar ve araçlar arasındaki, yazar ve alımlayıcı arasındaki diyalogiyi içeren farklı analiz çerçeveleri kurulabilir. Kronotoplar aracılığıyla metinsel ile metin-dışı arasında çakışma olmadan belli bir mesafe içeren temas olanağı yakalanır. Böylelikle edimsel dünya ile yapının dünyası arasında bir köprü kurulur.

Bakhtin, zaman ve mekânın birbirinden ayıramayacağını ifade eden kronotop kavramına, "edebiyatın biçimsel olarak kurucu kategorisi anlamını" atfeder (2001: 316). Bakhtin kuramını her ne kadar edebiyat alanından örneklerle çok özel bir anlatı türü olarak

gördüğü roman ile somutlaştırmış olsa da onun metindeki mekân, zaman ve kişiler arasındaki ilişkilerce belirlenen tarihsel süreci toplumsal boyutta irdelemeyi mümkün kılan koronotop kavramı, kültürün tüm alanlarında kullanılabilir elverişli bir kavramdır. Tül Akbal Süalp'in de belirttiği üzere her söz, tüm yazılı ve sözlü kültürel üretim biçimleri, edebiyattan bilimsel metinlere kadar tüm metinler yazıldıkları, söylendikleri, gösterildikleri zaman-mekânı hem temsil eder hem de kendileri temsilin nesnesi olurlar (2004: 62). Mekânsal ve zamansal ilişkilerin iç içe geçerek öyküye ve olaylara dâhil olduğu boyutlar, roman kadar herhangi bir kültürel ürüne, filme somutluk kazandırır, ona hayat verir. "Felsefi, soyut unsurlar, toplumsal genellemeler, fikirler yerçekimine uyar gibi zaman mekâna doğru çekilirler ve orada kanlı canlı bir varlık bulurlar; böylece sanat eserinin ya da kültürel herhangi bir üretimin tahayyül eden ve ettiren gücü işler hale gelir. Zaman-mekân yapının yerçekimliliğini sağlayandır." (Akbal Süalp, 2004:94). Stam, Bakhtin'in zamanın somutlandığı ve hikâyenin ve tarihin hareketlerine duyarlı hale geldiği bir yer olarak roman tanımının kimi açılardan edebiyattan çok sinema için uygun olduğunu söyler çünkü edebiyat sözcüklerden oluşan sanal bir uzam içinde kendini ifade ederken sinematik zaman-mekân, gerçekçi ve belli boyutlardaki perde boyunca kendini tamamlar ve genellikle saniyede 24 kare olmak üzere tam zamanda kendini ortaya koyar. Film, zaman ve uzamın içsel ilişkiselliği düşüncesine somutluk kazandırır: "çünkü sinemada bir kayıta yapılan her hangi bir değişiklik diğerinde de değişiklikleri gerektirir: hareket eden nesnenin daha yakın çekimi o nesnenin aşikar olan hızını artırır, zamansal araç olan müziğin varlığı bizim uzam izlenimlerimizi farklılaştırır." (2014:214-215)

Dolayısıyla yalnızca sinemaya değil, uyarlamalara dair bir yorumsama imkânı olan Bakhtin'in kronotop kavramı, sinema ve edebiyatı ilişkilendirirken dilsel yapılarla olduğu kadar onları kuşatan toplumsal katmanla da bağlantı kurmayı mümkün kılan bir yaklaşım sunar. Böylelikle sinema ve edebiyat ilişkisine, diğer türler ve biçimlerle dizimsel ve dizinsel olarak ilişkilendirme biçimini içeren yapısal unsurların yanı sıra artzamanlı ve eşzamanlı tarihsel unsurlar açısından da bakmak mümkün olur ve belli bir bağlam ekseninde uyarlamaları sorunsallaştırmanın yolu açılır. Bu yaklaşım mesela uyarlama filmde roman metninin tarihsel bağlamı değiştiğinde ne tür göstergelerin değiştiğini anlamlandırmaya vesile olur. Örneğin konusu 1960'larda geçen ve Osmanlı-Türk modernleşmesine dair meselelerin ipuçlarını içeren 1973 tarihli Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli* adlı romanının konusunun 1980'lere taşındığı uyarlama filmi (Ömer Kavur, 1987), 1980'lerin ikliminin zaman-mekânsal sorunsallıkları, askeri darbe ile ilgili yan anlamlar açısından düşünmek mümkün olur. Böylelikle romandan sinemaya taşınan unsurlar kadar uyarlama filmdeki fark açısından da meseleye odaklanmak uyarlamayı daha zengin anlam katmanları açısından da açılımına olanağı sunar.

Yapıt, alımlayıcılar ve dış dünya arasındaki mübadele sürecinin zaman-mekânsal olmasının yanı sıra, yapının da kendine özgü yaşamını oluşturan özel bir zaman-mekândan söz etmek mümkündür (Bakhtin, 2001: 328-329). Bakhtin'e göre, sanatsal imgenin edimsel dünya ile ilişkisi diyalojiktir ve yapıta veya yazara özgü farklılıklar taşıyan zaman-mekânlardan oluşur; yapıtta içerilen farklı zaman-mekânlar arasındaki ilişki arasında karmaşık diyalojik etkileşimler vardır (2001:326). Toplumsal-tarihsel, kültürel referans noktaları ile bağlantı kurmayı mümkün kılan yapıtta içerilen zaman-mekânsal boyut, temsil etme açısından güçlü bir öneme sahiptir.³ Zaman dokunulur ve görünür hale gelirken zaman-mekân anlatıdaki

3 Aslında Bakhtinci yaklaşım açısından sanatsal metnin rolü, gerçek yaşamı temsil etmek değil, farklı dillerin ve söylemlerin birbiriyle içerildiği bir çokseslilik alanı içinden çokdilliliğe ilişkin çatışmaların

olaylara somutluk, yaşam kazandırır; olay iletilebilir ve bilgi verir, gösterilebilir hale gelir. Bu durumda zaman-mekân olayların gösterilebilirliği, temsil edilebilirliği açısından gerekli zemini oluşturur; tüm soyut öğeler zaman-mekân aracılığıyla yaşam bulup sanatın imgeleme gücünü harekete geçirir (Bakhtin, 2001:324-325). Zaman ile mekânın bağlantılı olduğuna ve bir tür içindeki farklı zamansal ve uzamsal özelliklerin buluşmasına gönderme yapan Kronotop kategorisi, metnin kendisinin zaman-mekansal ifadelerini ve öykünün içindeki zaman-mekân ilişkilerini içeren çok katmanlı bir ilişkisellik önerir. Hem romanda hem filmde bizim zaman ve mekân anlayışımızı tarihselleştirmemize imkân veren kronotop kavramını roman gibi farklı mekânsal ve zamansal göstergelerin örgütlendiği bütünlük olan filmin dünyasına tercüme ederek söylersek onun da açık veya örtük kendi kronotopları vardır ve metin-dışı kronotoplarla filme içkin olan kronotoplar arasında diyalojik bir ilişkilene biçimi söz konusudur. Örneğin, etkisinde kaldığı Dostoyevski ile bağlantısı kurulabilecek Zeki Demirkubuz filmlerinde bir metafor olarak kullanılan kapı imgesi, metin-dışı ve metinlerarası göndermeleri olan eşik kronotopuna örnek olarak gösterilebilir. Kafka romanlarında da karşılaşılan bir imge olan kapı imgesi üzerinden yapılacak metinlerarası karşılaştırmalı bir okuma denemesi, iç-mekânların dış dünya ile ne tür bir dolayım ile ilişkilendiğini gösteren farklı anlamsal olasılıkları açıklamaya vesile olabilir.

Kronotop fikriyle Bakhtin, somut zaman-mekânsal yapıların anlatsal olasılıkları, karakterleştirmeyi ve söylemi nasıl şekillendirdiği üzerinde durur. Kronotopun roman kadar sinemada da karşılığını bulması, her ne kadar anlatı teknikleri, malzemeleri farklı olsa da sinema ve edebiyatın karşılıklı etkileşimini mümkün kılan ortak yönlerin varlığı ile de ilgilidir. Bu iki anlatı biçimi olaylar, olayların tekrarlanması, olay örgüsü, karakterler ve karakterleştirme gibi kurmaca anlatılara özgü unsurlar açısından benzer yanlar taşırlar. (Sözen, 2008: 92) Edebiyatta olduğu gibi sinemada da olay, kişi, yer ve zaman arasındaki ilişkiler, zaman-mekânsal olarak inşa edilir. Zamanın, mekânın ve eylemin belli bir yapı ekseninde örgütlendiği sinemasal söylemde, anlatsal öge kadar insan, zaman, mekân ve toplum ilişkiselliğini de içeren kronotop, öykünün belirleyici unsurları arasında yer alır. Sinemada mekân, olayların geçtiği yer, mekânın atmosferi ve onun nasıl algılandığı ile bağlantılı olarak işlev görür ve bu işlev ya alışılmış ya karşıt işleviyle anlam kazanır. Mekân gibi zaman da olayların zamanı ile karakterlerin zaman algısı arasındaki uyum/çelişki üzerine oturtulur (Sözen, 2008: 97-98). Sinemanın çok katmanlı, bileşik yapısı dolayısıyla “sinemada kronotop analizi ‘görsellik ve mekân-zaman’, ‘ses/müzik ve mekân-zaman’ gibi hem görüntüsel hem de sessel boyutun ilişkileri içinde incelenir.” (Sözen, 2008: 98). Ayrıca bir roman uyarlaması söz konusu olduğunda yazınsallık ve mekân-zaman ilişkisi gibi yazınsal boyut ile alakalı ilişkiler de devreye girer.

Edebi kronotoplarla sinemasal kronotoplar arasındaki metinlerarası dönüşümün alanı son derece geniştir. Bir romanın film uyarlaması; ortamın söylemlerinin ve ideolojilerinin süzgecinden geçen mevcut türleri ve iç içe geçmiş metinleri özümseyerek ve değiştirerek, stüdyo tarzı, ideolojik yönelim, politik ve ekonomik sınırlılıklar, auterist eğilimler, karizmatik yıldızlar, kültürel değerler gibi bir dizi filtreden geçirerek, farklı bir aracın protokollerine göre bu dönüşümleri yapar. Uyarlamalar enerjileri ve yoğunlukları yeniden dağıtır, akışları ve yer değiştirmeleri teşvik eder; yazmanın dilsel enerjisi, uyarlamanın görsel-işitsel-kinetik-performatif enerjisine dönüşür. Uyarlamalar zamanlarının söylemsel enerjileri ile ilgili

sahnelenmesidir. Nitekim, ona göre iyi edebiyat, “yaşamdaki ve dildeki diyalojiye, çoksesliliğe hakkını veren edebiyattır. Roman, tam da bunu yapabilmek üzere oluşmuş bir edebi biçimdir.” (Irzık, 2001: 20)

olduğundan, üretim anında dolaşımda bulunan ideolojik eğilimlerin barometresi olurlar. Romanın sinema için her yeniden yapımı, yalnızca romanın zamanını ve kültürünü değil, fakat aynı zamanda uyarlamamanın zamanı ve kültürünün de esaslarını açığa çıkarır. Bakhtin, her çağın kendi tarzına göre, geçmişin yapıtlarına yeniden vurgu yaptığını söyler. Klasik bir eserin tarihsel yaşamı, aslında, onu toplumsal ve ideolojik olarak yeniden vurgulamanın kesintisiz bir sürecidir. Bu anlamda, uyarlama, vurguyu tekrarlama işidir; yeni dizge ve söylemler yoluyla kaynak metnin yeniden vurgulanmasıdır. Her yeni dizge, söz konusu kaynak metnin belli yanlarını açığa çıkarırken, aynı zamanda yeniden vurgulama anındaki ortamın söylemleri hakkında da bir şey söyler. Romanın yeniden tasarlanması yoluyla uyarlamalar, dizgeleri ve söylemleri açığa çıkararak onlara görünür, işitilir ve algılanır bir biçim verir; onlara bir tür nesnel maddesellik kazandırır (Stam, 2005:45-46). Örneğin, edebiyat ve sinemanın eşsiz uyumunun örneklerinden biri olan 1848 tarihli *Beyaz Geceler* öyküsünün Visconti uyarlamasında (1957) olaylar St. Petersburg'dan İtalya'ya taşınırken ve yalnızca insanlararası ilişkileri değil kentsel mekan ile ilişkiyi de farklılaştıran ve insanın yalnızlaşması ve yabancılaşmasını dert edinen 19. Yüzyıl modernleşme sürecine has olan nitelikler 20. yüzyılın merkezlerinden biri olan İtalya'da yeniden üretilirken, hem romanın hem filmin zaman-mekânının temel unsurları açığa çıkar. Romanın kimi yanları daha belirgin hale gelirken yeni bağlama dair ortamın söylemleri eklenir; İtalyan Yeni Gerçekçiliğine dair kimi sokak görüntüleri filme yeni katmanlar ekler. Böylelikle, metinlerdeki süreklilik noktaları kadar, yeni metnin bağlamında yeni anlamların izini sürmek mümkün olur; klasik bir eser farklı bir zaman-mekânda farklı katmanlar eklenerek yeniden üretilirken alanı genişletilmiş olur. Dostoyevski'nin klasik eseri uyarlama film ile kendi tarihsel serüvenini yaşarken yeniden vurgulanmış, yaygınlaşmış ve güncellenmiş olarak tarih içindeki yolculuğuna devam eder.

Sonsöz

Hâkim anlatı biçimi olarak romanı görüp uyarlama filmi onun simülasyonu olarak ele almak da, bunun karşısında metne sadakate dayalı söylemi tümüyle reddetmek de bir indirgemecilik biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ne geleneksel uyarlama anlayışının sorunsalı belli bir somutluk içinde tutan katı sınırları içine hapsolmeden ne de açık uçlu olasılıkların sonsuz permütasyonu arasında kaybolmadan sinema ve edebiyat ilişkisine dair tartışmaları gerekçelendirmeyi mümkün kılan belli tutanak noktaları geliştirmek zorundayız. Bu noktada sadakat söylemine onu imtiyazlandırmadan belli ölçülerde alan açmanın yerinde olduğunu savunan ancak uyarlamalarla ilgili başka meselelerle de bağ kurmamızı mümkün kılan metinlerarası bir yaklaşım önem kazanmaktadır.

Andrew, uyarlamayı, medyanın özü ya da sanat eserinin ihlali gibi savaşlardaki mücadele için değil, geldiği ve yöneldiği dünyayı anlamak için, tüm kültürel pratikleri kullandığımız gibi kullanma önerisinde bulunur. Bu dünyaların özenle incelenmesi, bundan dolayı, ciddi bir emek ve eleştirel bir anlayış gerektirir (1999: 460). Böyle bir eleştirelilik için yazınsal film uyarlamaları karşısında belli katı yargıların uzağında durmalı, verili hiyerarşilerin uzağında konumlanılmalıdır; ifadelerimiz, vargılarımız daha az ahlaki olmalı, bağlamsallık ve metinlerarasılık içermelidir. Uyarlamada metne sadakat ile daha az ilgilenilmeli, kaynak metni okuma, eleştirme, yorumlama ve yeniden yazmaya dayanan diyalogik yansımalara daha çok dikkat çekilmelidir. Eğer tüm bunları yapabilirsek, diğer sanat formlarını da dikkate alan ve aralarındaki farkları anlamaya çalışan bir eleştirelilik üretebiliriz (Stam, 2000:75-76). Bu durumda yine biz başarılı veya başarısız uyarlamalardan söz edeceğiz fakat bu sefer tartışma,

sadakat kavramından ziyade “yaratıcı enerjilerin transferi”, “özgöl diyalojik tepkiler” veya “okumalar”, “eleştiriler”, “yorumlar” veya kaynak metnin “yeniden yazımları” gibi farklı medya biçimleri ve ifade malzemeleri arasındaki farkı dikkate alan analiz biçimlerine göre inşa edilecektir (Stam, 2005: 46).

Böyle bir eleştirelilik için farklı sanat türlerini her katman ve düzlemde ilişkilendirmeyi mümkün kılan Bakhtin’in diyalojik yaklaşımı, indirgeyici olmayan yaratıcı anlamaya katkıda bulunabilir. İki sanat yapıtı arasındaki temas, yalnızca estetik bir mesele değil, uyarlamayı etkileyen bir dizi toplumsal/tarihsel unsur olduğu için aynı zamanda toplumsal tarihe özgü çok yönlü bir meseledir. İç ve dış arasındaki geçirgenliğin, metinsel özellikler kadar metin-dışı faktörlerin de hesaba katılmasını gerektiren metinlerarası Baktinyen yaklaşım, uyarlamalara bakarken yalnızca metinsel bakma biçiminin -hiç kuşkusuz kendi içinde önemli ancak yetersiz olan- sınırlılıklarını aşma imkânı sunar. Sinema ve edebiyatı birbiri karşısında eş düzeyde ve diyaloga dayalı olarak ilişkilendirmeyi; metinler arasındaki, türler arasındaki, okur, yazar ve metin arasındaki, metinsel ve metin-dışı arasındaki çok yönlü diyalojik ilişkişelliği, uyarlama metin içindeki tüm iç içe geçişleri kavrama potansiyeli taşıyan bir imkân alanı olarak duran Baktinyen bakma biçimi, bir yandan her bir anlatı biçimini diğeri karşısında eş-düzeyde ve kendi özgüllüğü içinde konumlandırırken sinema ve edebiyat arasında zenginleştirici bir diyaloga vesile olabilir.

Kaynakça

Andrew, Dudley (1999). “From Concepts in Film Theory: Adaptation”, Film Theory and Criticism, Ed:Leo Braudy, Marshall Cohen, 5.b., Oxford: Oxford Univ.Press.

Akbal Süalp, Z. Tül (2004). ZamanMekân, İstanbul: Bağlam Yay.

Aktulum, Kubilay (1999). Metinlerarası İlişkiler. Ankara: Öteki Yay.

Aykın, Cemal (1983). “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II”, Türk Dili, Sayı: 383, Kasım.

Badiou, Alain (2013). Başka Bir Estetik, 2b., çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yay.

Bakhtin, Mikhail (2001). Karnavaldan Romana, Der. Sibel Irzık, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bahtin, Mihail M. (2004). Dostoyevski Poetikasının Sorunları, çev. Cem Soydemir, İst: Metis Yay.

Bazin, André (1995). Çağdaş Sinemanın Sorunları, Çev. Nijat Özön, 2.b., Ankara, Bilgi Yayınevi

Bazin, André (2000). Sinema Nedir? Çev: İbrahim Şener, İst: İzdüşüm Yay.

Benjamin, Walter (1993). Pasajlar, Çev:Ahmet Cemal, İst:YKY.

Çiçekoğlu, Feride (2016). Uçurtmayı Vurmasınlar, 23. B., İstanbul: Can Yay.

Erkman-Akerson, Fatma (2010). Edebiyat ve Kuramlar, 2. B., İstanbul: İthaki Yay.

Geloin, Ghislaine, (1988). “The Plight of Film Adaptation in France: Toward Dialogic

Process in TheAuteur Film", Film and Literature, Ed:Wendell Aycock and Michael Schoeneker,Texas Techical Unv.Press.

İrızık, Sibel (2001). "Önsöz", Karnavaldan Romana içinde. Mikhail Bakhtin, Der. Sibel İrızık, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kranz, David L. ve Nancy C. Mellerski, "Introduction", In/Fidelity: Essays on Film Adaptation, ed.,

David L. Kranz ve Nancy C. Mellerski, UK, Newcastle: Cambrige Publishing, 2008.

Leitch, Thomas, "Fidelity Discorse: Its Cuse and Cure", In/Fidelity: Essays on Film Adaptation, ed., David L. Kranz ve Nancy C. Mellerski, UK, Newcastle: Cambrige Publishing, 2008.

Metz, Walter, "A Tale of Two Potters", In/Fidelity: Essays on Film Adaptation, ed., David L. Kranz ve Nancy C. Mellerski, UK, Newcastle: Cambrige Publishing, 2008.

Oktaç, Ahmet (2009). "Bakhtin'le Tanışırken", <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1198> (25.02.2009'da indirildi.)

Özön, Nijat (1964). "Roman ve Sinema", Türk Dili Roman Özel Sayısı, Sayı: 154 (Temmuz 1964).

Parla Jale, (2000). Don Kişot'tan Bugüne Roman, İstanbul: İletişim Yay.

Palmer, R. Barton, (2004). "The Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of Film Noir", A Companion to Literature and Film, ed. Robert Stam ve Alessandra Raengo, Blackwell Yay.

Ray, Robert B., (2000). "The field of 'Literature and Film'", Film Adaptation, Der. James Naremore, London: Athlone Press.

Rıfat, Mehmet (2008), Eleştiri Kuramcıları, İstanbul: Sel Yay.

Sözen, Mustafa (2008), "Bakhtin'in Romanda Kronotop Kavramı ve Sinema", Akdeniz Sanat, Kasım, s. 91-107.

Stam, Robert (2000). "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", Film Adaptation, Der: James Naremore, London: The Athlone Press.

Stam, Robert (2005). "Introduction: The Theory and Practise of Adaptation", Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation, ed. Robert Stam ve Alessandra Raengo, Blackwell Publishing .

Stam, Robert (2014). Sinema Teorisine Giriş, İstanbul: Ayrıntı Yay.

Taylan, Cem (1994). "Sinemada Yazınsal Kaynaklardan Uyarılma Süreci", Kuram, Kitap: 4 Ocak.

Wollen, Peter, (1989). Sinemada Göstergeler ve Anlam, Çev. Zafer Aracagök, İstanbul, Metis Yayınları.

Yücel, Tahsin (1991). Eleştirinin ABC'si. İstanbul : Simavi Yay.

Uyarlama Sinema Filmleri Üzerine Bir Sorgulama: Sinema Seyircilerinin Okuma Pratikleri

Reyhan Yıldız Kayadevir*

Özet

Edebiyat çoğu zaman bilhassa konu bakımından sinemayı desteklese de, zaman zaman edebiyat ve sinema ilişkisi iç içe geçmekte ve yaşanan kültürel değişimin de etkisi ile sinemayı, edebiyatın neredeyse hatırlatıcısı konumuna getirmektedir. Öyle ki, günümüz edebiyattan uyarlama filmleri, çoğu izleyicinin edebî eser olarak bilmediği veya bildiği, fakat zaman yaratıp okumadığı eserlerden oluşmaktadır. Bu uyarlama filmlerin etkisi edebî eserin önüne geçtiğinde, izleyici filmin kitabı ile karşılaştığında kitabı filminden dolayı bir merak ile satın almaktadır. Bakıldığında edebî eserin bilinirlik düzeyi filmin yanında sönümlenirken, eskinin okuma pratikleri de yerini yeni okuma pratiklerine bırakmaktadır.

Sinema ve edebiyat ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde, bu çalışmada sinema seyircisinin okuma pratikleri ele alınacak, sinema seyircileri ile yapılacak görüşmeler için yarı yapılandırılmış derinlemesine mülakat tekniği ile alımlamaları incelenecektir. İzleyici, sinemada izlediği filmin edebiyat eseri olduğunun farkında mı? Farkında ise, bu eseri daha önce okumuş mu? Okuduğu eseri bir de sinemada görmek için mi gelmiş, yoksa eseri çok duymuş, fakat okumak yerine sinemada izlemeyi mi tercih etmiş? Bu sorular ışığında izleyicilerde edebiyat ve sinema ayırdı olup olmadığı, farkındalık seviyeleri, bilinç düzeyleri hakkında bilgi edinilebilir. Aynı zamanda görüşmecilerden alınan cevaplar günümüz sinemasının gölgesinde seyreden edebiyat açısından değerlendirildiğinde, izler kitlenin okuma pratiklerini ortaya koymak açısından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Uyarlama Sinema Filmleri, Alımlama, Okuma Pratikleri.

ORCID ID : 0000-0003-2332-8706
E-mail : reckcesc@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.508817

Geliş Tarihi - *Received*: 06.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 10.04.2019

Reading Practises of Cinema Audience: An Analysis of the Film Adaptations

Reyhan Yıldız Kayadevir*

Abstract

Although literature often feeds into cinema in terms of subject matter, at times the relationship between literature and cinema is closely intertwined to such an extent that cinema almost serves as a reminder of the literary work. Thus, most people first encounter the story through adaptations today but not necessarily through original literary work. Some members of audience would not know the work at all while others do but are unable to allocate time to read. When these adaptation films have a greater effect, they would feed the curiosity and desire of the audience in accessing their book versions. While the level of recognition (familiarity) of the literary work is fading beside the film, the reading practices of the old are also replaced by the new.

This study will examine the reading practices of the cinema audience and use semi-structured in depth interview techniques with their members in order to discuss the audience's receptiveness. Is the audience aware that the film is based on a literary work? If they are, have they read the work before? Has the reading made them want to see the work in the cinema, or instead of reading at all, have they preferred to see it on screen? In the light of these questions, it is possible to obtain information about whether there is a distinction between literature and cinema for the audience, but also to examine the consciousness and awareness levels. The outcomes would also serve to reveal the reading practises of the audience once the answers are evaluated in terms of the literature which is overshadowed by today's cinema.

Keywords: Adaptation Cinema Films, Reception, Reading Practices.

ORCID ID : 0000-0003-2332-8706
E-mail : reckcesc@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.508817

Recieved - *Geliş Tarihi*: 06.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi*: 10.04.2019

Giriş

Edebiyat, sinema sanatı var olduğundan bu yana hemen hemen her dönemde sinemaya eşlik etmiş, edebiyat eserlerinin sinemaya konu oluşuyla başlayan bu birliktelik günümüze kadar da süregelmiştir. Edebiyat ve sinemanın birlikteliği çok konuşulan, oldukça eleştirel bir birliktelik olsa da, bu iki alan birbirini desteklemeye devam etmiştir. Sinema ve edebiyat birlikteliğinde, sinemanın edebiyat eserlerini konu edinirken, edebiyat eserinin özgünlüğünü gözetmemesi durumu kuşkusuz en çok tartışılan konuların başında gelmektedir. Burada ise, sinemaya uyarlanan eserlerde özgünlük tartışması sürekli gündeme gelirken, uyarlama filmlerin ne denli aslını yansıtıp yansıtmadığından ziyade, izler kitle ve okurun uyarlama filmler hususunda öncelikleri, farkındalıkları ve değerlendirmeleri çalışmanın ana hatlarını oluşturmaktadır.

Çalışma, edebiyat ve sinema ilişkisi bağlamında “21. yüzyılda sinema, edebiyatın hatırlatıcısı konumunda mı?” sorusundan hareketle; edebiyat-hayal gücü ve uyarlama filmlerde metin-senaryo ilişkisini sinema ve edebiyat birlikteliğinde okur ve izler kitle görüşleri üzerinden değerlendirmektedir. Çalışmanın ilk varsayımı, 21. yüzyılda sinemanın izleyiciye görsel efektler ve tekniklerle daha kısa sürede, daha fazla tüketim imkânı sunduğundan dolayı hız çağına en uygun araç olduğu yönündedir. Bu durumda bu varsayım etrafında, edebiyat ve sinema ilişkisi iki yönlü değerlendirilebilir: Edebiyat sinemayı konu bakımından beslemektedir ve sinema da edebiyat eserini gündeme taşımaktadır. Sinema ve edebiyat birlikteliğindeki bu karşılıklı etkileşimden dolayı sinema ve edebiyat sık sık birlikte anılmaktadır. İki alan arasındaki tartışmaların odağını edebî eserin özgünlüğü oluştursa da, bu çalışmada, edebiyat ve sinema birlikteliğinde hangi tarafın diğerine üstünlüğü ve zayıflığından ziyade, iki tarafın da tercih edilmesinde izler ve okur kitle görüşleri bağlamında bir değerlendirme amaçlanmaktadır. Çalışma edebiyatın sinema karşısında değer kaybettiğini savunan görüşü dikkate alarak, izleyicilerin okuma pratiklerini gözlemlemek açısından önemlidir.

Sinema ve edebiyat birlikteliğinde okur ve izler kitle görüşlerini almak için yarı yapılandırılmış derinlemesine mülakat yöntemi kullanılmıştır. Bu görüşmelerden elde edilen veriler, çalışmanın birincil veri kaynaklarını oluşturmaktadır. Literatür taraması kapsamında incelenen; kitap, dergi, makale ve elektronik kaynaklar çalışmanın ikincil verilerini oluşturmaktadır. Yarı yapılandırılmış derinlemesine mülakat soruları hazırlanırken edebiyatı ayrı, sinemayı ayrı ele alan ve ardından iki alanı da sentezleyen sorular üzerinden çok yönlü bir sorgulama yapılmıştır. Sorular okur ve izler kitlenin uyarlama filmlere bakış açısını ortaya koyarken aynı zamanda her iki kitlenin de her iki alanla bağlantısı ve farkındalık seviyelerini de ölçümlenmektedir. Görüşmecilerin sorulara verdiği cevaplar bağlamında okuma pratiğinin izleme pratiği ile yer değiştirip değiştirmediği gözlemlenmeye çalışılmıştır.

Sinema ve edebiyat birlikteliğinde okur ve izler kitle görüşlerini değerlendirmek için seçilen görüşmeciler, kartopu örneklem yöntemi ile belirlenmiştir. Edebiyatla bağlantılı olarak okur kısmını temsil eden ve kitaplarla ilişkileri daha derin olan kütüphanecilerle başlayan görüşmeler, sinemayı temsilen, izler kitle kısmını oluşturan aynı zamanda popüler kültürü de temsil edeceği ön görülen öğrenciler ile eş zamanlı olarak devam etmiştir. Belirli bir sayıya ulaştıktan sonra cevaplar birbirini aynı şekilde takip etmeye başladığında, sonucun değişmeyeceği öngörüldüğünden görüşmeler sonlandırılmıştır. Çalışmanın örneklem evreni yirmi görüşmeci ile sınırlandırılmıştır. Bu görüşmeciler kütüphaneciler ve öğrencilerden oluşmaktadır. Çalışma, görüşmecilerin sinemada izleme pratikleri ile okuma pratiklerini sentezlerken, aynı zamanda bu pratikleri farkındalık açısından sorgulayan bir saha çalışmasıdır.

Edebiyat ve Hayal Gücü İlişkisi

Filmin kısa süreli tutsaklığıyla kıyaslandığında, edebiyat eseri filme oranla oldukça uzun bir yolculuk olarak tanımlanabilir. Edebî eserin her sayfasında ayrı bir dünyaya sürüklenirken, her satıra hayal gücü eşlik etmektedir. Kişinin hayal gücü ile eşlik ettiği satırlarda dilediğince gezinme ve düşünme özgürlüğü bulunduğundan dolayı yaratıcılık da aynı oranda gelişme göstermektedir. Esslin (2001:35) edebiyat ve sinema ilişkisini Shakespeare'in Hamlet'i ve Tolstoy'un Savaş ve Barış'ı üzerinden değerlendirmektedir. Bu kitapları okurken imajları zihnimize dönüştürüyoruz; fakat izlerken bu süreç tersine dönmektedir. Çünkü izlerken yaratılan imgeleri görmekte ve duymaktayız; fakat okuma sürecine eşlik eden imgeleri hayal gücümüzde yaratmaktayız. Bu nedenle aynı kitabı okuyan birçok kişi zihninde farklı karakterler yaratabilmektedir. Fakat film söz konusu olduğunda zihinde yaratım süreci, filme aktarılanlarla sınırlanmaktadır.

Kitabın her bireyin zihninde farklı canlanan imgeleri sinemada birden çok faktöre bağlıdır. Çünkü sinema bir ekip çalışmasıdır; fakat edebiyat eseri bireysel bir üretilimdir. Sinema maliyetli ve zaman kısıtı bulunan bir araç olmasına rağmen edebî eser bu konuda esnektir. Yazarın tasvir ettiği yerlerin sınırı tamamen okurun hayal gücüne bağlıdır (Kale, 2010:267). Her okur, farklı hayal ettiğinden dolayı, her biri kendi yolculuğunu yaşamaktadır. Edebî eserde zaman, mekân ve karakter sınırlaması olmadığından dolayı, hayal gücü bireyin hayal gücüyle paralel ilerlemektedir.

Currie (1995:164) sinemayı, hikâyeyi görsel şekilde sunan bir araç olarak tanımlamaktadır. Bu yolla hikâye, dilsel biçimlerden ayrılmaktadır. Dilsel ve görsel arasındaki farkı anlamaya çalışırken, "görselliğin ne gibi farklı bir deneyim olduğu?" sorusuyla karşılaşmaktayız. Çünkü izlediğimiz filmler okuduğumuz romanlardan da tiyatro oyunlarından da çok farklıdır.

Bu bağlamda değerlendirildiğinde, edebiyatın hayal gücü ile ilişkisi bireyin hayal etme yetisi ve yaratıcılık ile bağlantılıyken, film söz konusu olduğunda yönetmenden oyuncuya, mekân seçimine kadar birçok faktör ortaya çıkmaktadır. Okunan eserde karakterin zihninde yaratım süreci, büyük oranda bireyin hayal dünyası ile tamamlanırken, izlenen filmde karakterin imajı, güzel veya çirkin oluşu, ses tonu dahi bireyin hayal dünyasına müdahale olarak değerlendirilebilir. Öyle ki, kitapta sayfalarca betimlenen bir an, sinemada kullanılan efektler ile büyütülmüş bir ana dönüşebiliyor.

Uyarlama Filmlerde Metin-Senaryo İlişkisi

Uyarlama filmlerde konunun özgünlüğünden ziyade filme ayrılan sürede en etkili anlatımı yapmak amaçlanmaktadır. Bu durumda edebî eser satır satır irdelenemeyeceğinden dolayı, anlatının en can alıcı noktalarından kesip biçilerek yeni bir form oluşturulmaktadır. Robert Stam (2014:21) sinemanın özgünlük meselesini edebiyat ile kıyaslamalı bir şekilde saygınlık sorunuyla birlikte ele almıştır. Stam'a göre edebiyatın sinemaya kıyasla daha saygın bir alan olarak görülmesi, edebiyatın bin yıllık bilgi birikimi ile sinemanın yüzyıllık üretiminin karşılaştırılmasının sonucudur. Öte yandan sinemanın aktarım kaynaklarının daha fazla olduğunu ve sinemanın edebiyata oranla daha güçlü ve değerli olduğunu savunmaktadır. Sinemanın edebiyat üzerindeki üstünlüğünü, edebiyatın sadece yazı ile aktardığını görsel efektler ve müzik ile destekleyerek verdiği yönünde örneklerle çoğaltabiliriz; fakat bütün bunlar sinemanın aktarım gücünün çeşitliliğini açıklamak dışında edebiyatın etkisini

yadsımamıza yeterli değildir.

Sinema sözcüğü *cinematographie* sözcüğünden kısaltılmıştır. Lumiere kardeşler kendi buldukları aygıtı *sinematograf* adını vermiştir. Yunanca atos=devinim ile graphein=yazmak sözcüklerinden türemiştir. Yeni buluşun en önemli özelliği, yaşamı olduğu gibi yansıtabilmesidir (Özön, 2008:3). Sinematografinin getirdiği yenilik, insanların kökeni çok eski tarihlere uzanan, hareketli görüntüler elde edebilmek isteğinin gerçekleşmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Beyaz perdede görülenler insanları heyecanlandırmış ve bu yeni deneyim ile seyirci görsel, canlı bir serüvene katılmıştır (Teksoy, 2005:116). Sinema teknolojisi geliştikçe yönetmenler ilham almak için edebiyata da başvurmuştur. Fakat herhangi bir romandaki uzun bir anlatıyı, görece kısa sürelerin, yani bir filmin içine sokmak zor olmuş, ardından daha büyük bütçeler ve Hollywood film stüdyolarının ortaya çıkması yapımcıları cesaretlenmiştir (Kemp, 2014:18-19).

Dmytryk ve Dmytryk (2007:19) film malzemesi olarak üç ana kaynaktan bahsetmektedir: Tiyatro oyunu, roman ve özgün senaryo. Film öykülerinin çoğu roman uyarlaması olmakla birlikte, ortalama bir roman bir filmde uzun olduğundan dolayı iyi bir seçim ve çokça kırpma gerektirmektedir. Filmin ana temasını özetleyen bölümler bir araya toplanırken bu bölümleri anlamlı kılacak bağlantılar da eklenmektedir. Ünal (2015:159) kurguyu bir eksiltme sanatı olarak tanımlamıştır. Bir filmin karakterlerinin hareketini bir bütün olarak vermesi imkânsızdır. Gerçek hayatta kırk beş dakika sürecek bir yemek sahnesi, film anlatısında iki dakikaya düşebilir ya da uçakla New York'dan İstanbul'a normalde on altı saat sürüyorken, filmde on altı dakika sürebilir. Bu filmsel anlatım yöntemine *derişik zaman* adı verilmektedir.

Sinema da edebiyat gibi bir anlatı çeşidi olmakla birlikte, sinemanın ilk ortaya çıkışından bu yana edebiyat eserini konu alışı dikkatleri çekmektedir. Bakıldığında sinema ve edebiyat birer anlatı çeşidi olsa da, ikisi de farklı anlatım tekniğini kullandığı için farklı yorumlamalara da açık olmaktadır. Sinemanın görsel anlatısı, edebiyatın yazınsal gücünden faydalananı olsa bile, aynı anlatı sinemanın görsel anlatısında bazen bambaşka bir şeye dönüşebilmektedir.

Bu durumda bir edebiyat uyarlamasında yazar, film ekibi ile iş birliği içerisinde olsa da, filmi izlediğinde genelde yazdığı eserden bağımsız bir iş ile karşılaşmaktadır. Neredeyse bu durum bütün uyarlama filmlerde yazar ile sinemacı arasındaki ana çatışmadır (Yüce, 2005:5) denilebilir. Bakıldığında sinema ve edebiyat ilişkisi daha ziyade sinemanın kendine özgü nitelikleri çerçevesinde gerçekleşmektedir. Diğer sanatlarda olduğu gibi, sinema edebiyattan yararlanırken kullandığı malzemenin içeriğini ya da biçimini değiştirmektedir (Uğurlu, 1992:140). Bu nedenle uyarlama filmler çoğu zaman edebî eserden farklı seyretmektedir.

Sinemanın edebiyat eserini konu alışı değerlendirilen Kayaoğlu (2016:28), filmin edebiyatı örnek aldığını söylerken bunun nedenini teknik yetersizlikler (film şeritlerinin kısıllığı, montaj ve çekim ayarı tekniklerinin gelişmemiş olması) ve yeterli senaryo bulunmayışı ile açıklamaktadır. Bu yönüyle edebiyat sinemaya hazır senaryo sağlamaktadır. Kırel (2014:118) de benzer bir bakış açısıyla sinema ve edebiyat birlikteliğinde asıl nedeni, sinemanın anlatacak öykülere ihtiyaç duymasına bağlamaktadır. Sinema eğlence aracı olarak izleyicilere öyküler anlatmakta, edebiyat da sinemaya bu öyküleri sağlamaktadır. Başka deyişle yazılı eserlerin çoğu, sinema için hazır malzeme olanağı sunmaktadır.

Nitekim sinemanın başlangıcından beri uyarlamalar, sinemanın temelini oluşturmaktadır. İlk filmler arasında edebî eserlerin uyarlamaları yer almaktadır (Cartmell,

2012, s. 2). Sinema kendisini bir anlatı eğlencesi olarak görmeye başlar başlamaz, anlatı deposu olarak romanı kullanmaya başlamış ve bu süreç son doksan yıl boyunca azalsa da devamlılığını da korumuştur (McFarlane, 1996:6). Akbayır (2014:7) sinemanın ortaya çıktığı zamanlarda konularını edebiyattan, oyun tarzını ise tiyatrodan aldığını söylemektedir. Dolayısıyla sinema dilinin gelişmesinde roman etkili olmuştur denebilir.

Öyleyse sinema uzun yıllar yazılı metnin gölgesinde yaşamıştır. Edebiyatın anlatı dili üzerine kurulu bir sinema dili, günümüzde hala geçerliliğini korumaktadır. Hemen hemen her filmde başı ve sonu olan olaylar dizisi anlatılmaktadır (Ertürk, 2008:42). Sinemayla birlikte dilde yaşanan hızlı değişimi anlatmak için verdiği örnekte Baydur (2004:142), televizyon öncesi cezasını çekmiş, on veya on beş yıl içerisinde geri dönmüş mahkûmların ilk zamanlarda filmleri takip etmekte çok zorlandıklarını anlatmaktadır. Film ve kitap kıyasında ise, okurun kitabı yarıda bırakıp dilediği işler ile ilgilendiği, dilediği zaman da kitaba geri döndüğü keyfi bir zaman dilimiyle, sinemanın aynı keyfiliği kabullenmeyeceğini ve iki saatlik bir pasiflik gerektirdiğini anlatmaktadır (Baydur, 2004:145).

Uyarlamaların belki de en bilinen örneklerinden Mary Shelley'nin Frankenstein kitabı sinemaya uyarlandığında, edebî eserin bilinirliğinden çok daha popüler bir figür yaratılmıştı. Seda Artar (2005:261)'ın da belirttiği gibi bugün, Frankenstein denince akla doktor değil de, canavar gelmektedir. Oysa kitapta Frankenstein doktorun adı olduğu gibi, yaratık yeşil de değildir, fakat sinemanın görsel anlatısı kitabın önünde seyretmiştir.

Edebiyat ve Sinema Birlikteliğinde Okur ve İzler Kitle Görüşleri

21. yüzyılda sinema ve edebiyat alışkanlıkları

Kişiler seçtikleri filmleri daha çok ilgi alanlarına yönelik alanlardan seçerken, kitap okuma alışkanlığı film izlemeye oranla oldukça düşüktür. Filmleri iyi ya da kötü olarak değerlendirme kıstaslarının başında "filmin sıkıcı olmaması" gelmektedir. Görüşmeciler için "Hoşça vakit geçirme" iyi film kıstasında önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan değerlendirildiğinde hız çağına uygun bir araç olarak görsel anlatı, sinemayı görüşmecilerin gözünde daha cazip kılmaktadır. Görüşmeciler vizyon filmleri takip etmenin yanında, en uzun süreli olarak haftada bir film izlediklerini beyan etmektedir. Bu durumda görüşmecilerin düzenli sinema alışkanlıklarının olduğu söylenebilir. Edebiyat kısmıyla ilgili verilen cevaplarda ise, yine hemen hemen hepsi düzenli okudukları bir kitapları olduğunu söylese de her gün ya da haftada bir gün film izleme alışkanlıklarına bakıldığında kitap okuma alışkanlıklarının sinema kadar yoğun olmadığı söylenebilir. Düzenli bir okuma alışkanlığı olduğunu ve iyi bir okur olduğunu beyan eden kişilerin ise, sinema alışkanlığının diğerlerine oranla neredeyse yok denecek kadar az düzeyde olduğu görülmektedir. Film izlemek yerine kitap okumayı tercih ettiğini söyleyen bireylerin zamanlarını okumaktan yana kullandıkları görülmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde "zaman" kavramı ile karşı karşıya bir tercih söz konusu olduğu düşünülebilir. Boş vakit eylemi olarak: okumak veya izlemek.

Sinema açısından değerlendirildiğinde, izleyicinin farkında olmadığı uyarlama film hakkında söz söyleme yetisi yalnızca film üzerinde sınırlandırıldığından, eseri ve filmi karşılaştırma yaparak değerlendirmesi de oldukça güçleşmektedir. Uyarlama bir filmi "başarılı bir uyarlama" olarak değil de, yalnızca iyi bir film olarak değerlendirebilmektedir. Başarılı veya başarısız ayırdı, iyi ve kötü kavramsallaştırması altında sığılmaktadır.

Görüşme için hazırlanan sorularda görüşmecilerin izledikleri filmi ve okudukları

kitapları neye göre seçtikleri, farkındalık düzeyleri hakkında bilgi vermesi açısından önemlidir. Bu nedenle çalışmaya “iyi bir izleyici mi, iyi bir okur mu yoksa her ikisi de mi” olduklarını ortaya çıkaran sorular ile başlanmıştır.

Sinema alışkanlığınız ne düzeyde?

Aklıma geldikçe evde film izlerim, sinemada vizyona giren filmleri takip ederim, sinemada ilgimi çeken film olursa giderim. (Erkek/41/Kütüphaneci/İzmir)

Sıkı bir takipçisi olmadığımı söyleyebilirim. Sinema ile ilişkim asgari düzeyde. Evde izlemek de yeni yeni alışkanlık edindim. Yakın zamana kadar neredeyse hiç film izlemezdim. Vizyona giren filmleri de nadiren izlerdim, ilgimi çekerse. Birçok kişiye göre herhalde çok az izliyorum. Birçok kişi film izlerken, ben kitap okuyordum mesela işyerinde vaktimiz olduğu zaman. Kitap okumak daha ilgimi çekiyordu ondan vakit ayırmak çok gerekli gelmiyordu. Bazı kitapların filmi olduğu zaman ilgimi çekerdi onun dışında çok ilgimi çekmiyor. (Erkek/29/Kütüphaneci/İstanbul)

Sinemada ilgimi çeken film olursa giderim. (Erkek/55/Kütüphaneci/Ankara)

Evde, haftada bir film izlerim. Vizyon filmlerini de takip ederim. (Kadın/29/Kütüphaneci /İstanbul)

Evde haftada bir film izler, vizyona giren filmleri takip ederim, kışın haftada bir sinemada film izlemeye çalışırım. (Erkek/43/Kütüphaneci/İstanbul)

Sinemada ilgimi çeken film olursa giderim. (Kadın/22 /Lisans Öğrencisi/Bartın)

Aklıma geldikçe evde film izlerim. (Erkek/23/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Aklıma geldikçe evde film izlerim ve sinemada ilgimi çeken film olursa giderim. (Erkek/27/ Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Sinema alışkanlığım iyi düzeyde, fırsat buldukça sinemaya giderim ayrıca her akşam film izlemeye çalışırım. (Kadın/21/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Genellikle aklıma gelince canım sıkılınca film izlerim ama şu ana kadar baya çok film izlemiştir. Bir de zaman aralıklarım vardır benim mesela bundan 3-4 sene önce daha çok film izliyordum şimdi o kadar izlemiyorum. Sıklıkla izlerim ama aklıma geldikçe. (Erkek/25/Lisans Öğrencisi/Çanakkale)

Her akşam olmasa da iki günde bir evde film izlerim, vizyona girecek olan film ilgimi çekiyorsa öncesinden takip ediyorum ve vizyona girdiğinde izliyorum. (Erkek/21/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Evde haftada bir film izlerim. (Kadın/24/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

İnternette sürekli dizi film izliyorum. Sinemaya gitmiyorum internette takip etmeyi seviyorum. (Kadın/29/Kütüphaneci/İstanbul)

Haftada sanırım yaklaşık 4-5 film izlerim. Vizyona giren filmleri takip etmeye çalışırım, ilgimi çeken film olursa giderim. (Kadın/30/Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

İyi bir sinema izleyicisiyim. Kimi zaman evde, festivallerde, çeşitli gösterimlerde ve bazen de vizyonda. Her sene yüzlerce film izlerim. Güncel sinemayı takip ediyorum. (Kadın/29 /Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Mümkün olduğunca vizyonda beğendiğim ve seçtiğim filmlere giderim. Sadece sinemaya gitmek için sinemaya gitmiyorum evde izliyorum. Evde haftada bir defa izliyorum. (Kadın/37 / Doktora)

Öğrencisi/İstanbul)

Her fırsatta izlerim. İmkânım olsa her gün izlerim de fırsatım olmuyor, haftada iki kere izliyorum. (Erkek/44 /Yüksek Lisans Öğrencisi/Gebze)

Seçtiğiniz filmlerde başarılı/başarısız ayırdına nasıl varırsınız? Bir film sizin tavsiye listenize girmek için hangi özelliği taşımalı?

Filmden çıktığımda bir daha izleme hissi uyandıran, başkalarına önermem hissini uyandıran başarılı. Senaryo ve oyunculuğun iyi olması filmin tavsiye listeme girmesini sağlar. (Erkek/41/ Kütüphaneci/İzmir)

Çok keyif almadığımı düşündüğüm bazı filmlerde şöyle özellikler oluyordu çok olağanüstü şeyler normal hayatta yan yana gelmesi mümkün olmayan şeyler kurgu gereği filmde oluyor. Bu çok yapaylık katıyor. O yüzden gerçeklik diyorum ya. Bir film gerçeği ne kadar yansıtıyorsa o kadar mı başarılı sizin için? Evet, bir kahramanın ne olursa olsun ölmemesi bana çok yapay geliyor. Daha farklı olabilir daha hayata dokunan filmleri başarılı buluyorum. Yılmaz Güney Duvar filmi baya etkilemişti beni. İlk olarak aklıma o geldi. O filmde doğrudan hayatın içinden alınan bir şey. Tavsiyelerim de bu yönde olur genelde. Edinilen gözlemlerin sahneye taşınması, gerçek hayatın yeniden üretilmesi. Hapishanede çekildiği için bir kısmı gerçek bile sayılabilir. (Erkek/29/Kütüphaneci/İstanbul)

İyi kurgu, uygun müzik, doğru oyuncu ve mekan seçimi, sinemasal tekniklerin yeterliliği. Tavsiye listeme girmek için özgün olmalı. (Erkek/55/Kütüphaneci/Ankara)

Bir filmin benim için başarılı olup olmadığı ayırdına öncelikle çekimler ve oyuncu kalitesini baz alarak değerlendiririm. (Kadın/29/Kütüphaneci/İstanbul)

İyi bir kurgu ile iyi oyunculuklar ve çekimlerle desteklenmiş ve bir ana fikri olan, bu fikrin mantıklı olup olmaması önemli değil, filmler benim için kıymetlidir. Kurgu, oyunculuk, yönetmenlik ve bir şeyler söyleyen bir derdi olanlar filmler. (Erkek/34/Kütüphaneci/Bilecik)

Konu ve derinlik önemli sanırım. (Erkek/43/Kütüphaneci/İstanbul)

Merak uyandırıyor bir film başarılıdır. (Kadın/22/Lisans Öğrencisi/Bartın)

İzlerken keyif alıyorsam, sıkılmadan izleyebiliyorsam o film başarılıdır benim için. Film sonunda "vay be" dedirtiyorsa tavsiye ederim. (Erkek/23/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Hikâye kurguysa, yönetmenin yarattığı karakterler ve olaylar dizisiyle vermek istediği duygu ve mesajları tam olarak verip veremediğine göre değerlendiririm genelde. Konu çok absürt olmadığı sürece filmdeki karakterlerin içine girebildiğimi hissediyorsam, film benim için başarılıdır. Eğer hikâye gerçek tarihsel olaylara dayanıyorsa, konunun ne kadar gerçeklere uygun şekilde ele alındığı da benim için bir kriterdir. (Erkek/27/Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Filmin senaryosu öncelikli olarak dikkatimi çeker, onu sıkılmadan izleyebilirsem benim için başarılıdır demektir. Tabii buna oyuncular da dahildir, severek izlediğim oyuncuların oynadığı filmler olduğu zaman severek izlerim. (Kadın/21/ Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Mesela film süresi bir anda geçmişse bir anda geçmişse sıkılmamışsam filmden o film beni tatmin eder yani o film benim için iyi bir filmidir. Akıcı olması önemli, ilgime yönelik olması daha çok... Sıkılmadığım filmler benim için başarılıdır. (Erkek/25/Lisans Öğrencisi/Çanakkale)

Sürükleyici olmalı demeyeceğim, sürükleyici olmasa da olur. Önemli olan başlangıcı ile finalinin birbirini tamamlaması ve senaryo yazarının hakikaten de ne anlatmak istediğini bildiği konusunda

kanaate varmam yeterli ola biliyor. (Erkek/21yaşında/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Anlatım olanaklarına bakarak hakkında okuduğum eleştirileri gözetirim genellikle. Beni heyecanlandırması bir filmi tavsiye etmem için yeterlidir. (Kadın/24/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Bir bütün aslında, oyunculuk da önemli, kullandıkları çekim teknikleri önemli konu önemli hepsini bir bütün olarak alıyorum. Çok film izleyince daha iyi eleştirmen oluyorsun. Kıyaslama şansın daha yüksek oluyor çünkü. (Kadın/29/Kütüphaneci/İstanbul)

Bence bir filmin başarısı, sinemanın tüm bileşenlerinin birbiriyle uyumuna bağlıdır. Şöyle ki bazen harika bir senaryonun çok kötü çekildiğine, ya da iyi senaryo-çekim içinde kötü oyunculuklara tanık olabiliyoruz. Film bitirdiğimde etkisi altındaysam ve izlerken sahi keyif almışsam, filmi tavsiye ederim. (Kadın/30/Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Beni etkilemeli ve inandırıcı olmalı. Oyunculuklar önemli ve senaryonun iyi işliyor oluşu. (Kadın/29/Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Baktığım zaman filme çok fazla tahmin edemiyor olmam lazım bir şeyleri. Yaratıcı olması lazım sonucunun ve aynı zamanda belirli söylediğim gibi zeki Demirkubuz'sa izlediğim ya da Nuri bilge ceylansa ondan beklediğim belirli kıstaslar var o ölçüde tavsiye ediyorum. Belirli çevredeki arkadaşlarıma tavsiye ediyorum zaten. Normalde ilk tanıştığım birine mutlaka izlemelisin kış uykusu dersin olmaz. 3 saat sıkılmayacak, üzerinde uzun uzun düşünenecek ve aynı zamanda üzerinde konuşma yapabileceğimiz filmlerden hoşlanıp onları tavsiye ediyorum. (Kadın/37/Doktora Öğrencisi/İstanbul)

Sürükleyici olmalı. Filmden film bitene kadar sıkılmamalıyım. Heyecanlı bir şekilde izlemeliyim. Daha sonra izledikten sonra bende bir etki bırakmalı. (Erkek/44/Yüksek Lisans Öğrencisi/Gebze)

Okuma alışkanlığınız ne düzeyde?

Düzenli okuduğum bir kitabım her zaman vardır. İlgimi çeken şeyleri okurum. Okumayı seviyorum. Edebiyattan beslenmek için edebî okumalar, yazı makale vb. için araştırma vb. çalışmalar okurum. (Erkek/41/Kütüphaneci/İzmir)

Okuma alışkanlığımın iyi olduğunu düşünüyorum. Son zamanlarda biraz düşse de, Türkiye gibi bir toplumda fazlası ile okuyan kişilerdenim herhalde. Ama eskiye göre düştü. Kitap okurken de yine tercihim sosyal konulara değinen ya da sosyolojik şeyler oluyor. Yine mesela filmde fantastik öğeli şeyleri sevmiyorsam kitapta da sevmiyorum. Düzenli olarak okurum ama. (Erkek/29/Kütüphaneci/İstanbul)

Düzenli okuduğum bir kitabım her zaman vardır. (Erkek/55/Kütüphaneci/Ankara)

Okuma alışkanlığımın yetersiz olduğunu düşünüyorum. İlgimi çeken şeyleri okurum. (Kadın/29/Kütüphaneci/İstanbul)

Düzenli okuduğum bir kitabım her zaman vardır. (Erkek/34/Kütüphaneci/Bilecik)

Düzenli okurum. (Erkek/43/Kütüphaneci/İstanbul)

Düzenli okuduğum bir kitabım her zaman vardır. (Kadın/22/Lisans Öğrencisi/Bartın)

Bu da film gibi, ilgimi çeken şeyleri okuyorum. İlgi alanıma göre seçiyorum kitapları da. (Erkek/25/Lisans Öğrencisi/Çanakale)

Son dönemlerde çok sık okuduğum söylenemez, ama daima devam ettiğim bir kitabım vardır, ara sıra dönüp dönüp kaldığım yerden devam ederim. (Erkek/21/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

İlgimi çeken şeyleri okurum. (Kadın/24/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Kütüphaneci olduğum için elime kitap daha sık geçiyor. Özellikle Türk edebiyatında çalıştığım için dolayı eski kitapları okuyorum daha çok. Tarık Buğra olsun Yaşar kemal olsun Orhan kemal olsun edebî eserleri daha çok okuyorum. Güncel olan çok konuşulan kitapları da takip etmeye çalışıyorum. Ama son zamanlarda daha çok film izliyorum. Okuma şöyle teknik okumalar yapıyorum daha çok. Hobi olarak okuma yapamıyorum film izliyorum. (Kadın/29/Kütüphaneci/İstanbul)

İlgimi çeken şeyleri okurum. (Kadın/30/Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Kitap okumayı da severim. Mutlaka elimde bir kitap bulunur, bazen birkaç kitabı bir arada okuduğum da olur. (Kadın/29/Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Her gün mutlaka elimde bir kitap oluyor. Ya yolculukta ya serviste ya metroda vs. Her akşam mutlaka kitap okuyorum uyumadan önce. (Kadın/37/ Doktora Öğrencisi/İstanbul)

Her gün değilse bile iki üç günde bir mutlaka okurum. (Erkek/44/Yüksek Lisans Öğrencisi/ Gebze)

Bir kitabı seçerken neye dikkat edersiniz?

İlgi alanım, yazar ve konu önceliklidir. (Erkek/41/Kütüphaneci/İzmir)

Billboardlarda çok fazla yer alan kitapları tercih etmiyorum. Onların içinin boş olduğu aşikâr. Genellikle belli başlı yayınevlerinin kitaplarını kaliteli buluyorum ve onların çıkardığı araştırma sonuçlarını ele alan, düşünceyi ortaya koyan onu irdeleyen kitapları tercih ediyorum. Romanlara nazaran bu kitapları tercih ediyorum. Romanlarda da yine aslında daha gerçekçi yapaylığı sezdirmeyen hepsi kurgu ama okununca daha az yapaylığı sezdiren. Yapaylığı sezdirmediğinde keyif almıyorum. (Erkek/29/Kütüphaneci/İstanbul)

Yazarı, konusu ve ilgi alanlarım. (Erkek/55/Kütüphaneci/Ankara)

Kitabın konusuna göre seçerim. (Kadın/29/Kütüphaneci/İstanbul)

Kitabı konusuna göre seçerim. (Erkek/34/Kütüphaneci/Bilecik)

Konusu, ilgi alanlarım, ya da ilgi alanlarıma sızmasını bilmediğim meseleler. (Erkek/43/ Kütüphaneci/İstanbul)

Yazarına göre kitaplarımı seçerim. (Kadın/22/Lisans Öğrencisi/Bartın)

Yazarı ve ilgi alanıma göre seçerim kitabı. (Erkek/23/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Konuya ve yazara göre seçerim. Bir konu ilgi alanıma girmese de sadece öğrenmek için de o konuda kitap okurum. Bazen görüşlerini beğenmediğim (ideolojik açıdan) yazarların kitaplarını sadece karşıt görüşün savlarını öğrenmek için de okuduğum olur. (Erkek/27/Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Kitabın yazarı, konusu. (Kadın/21/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Kitabın konusu önemli. Arkalarındaki tanıtım yazısında özet şeklinde verilen kitapta ne anlattığına bakıyorum. Son dönemlerde yazara göre de okuyabiliyorum. Dan Brown, J. R. R. Tolkien mesela iyi de olsa kötü de olsa okuyorum. Konusuna bakmadan bazı yazarları iyi de olsa kötü de olsa okuyorum. (Erkek/25/Lisans Öğrencisi/Çanakkale)

Bir kitabı seçerken elbette ilk başta yazarına dikkat ediyorum. Yazarından pek emin olamazsam,

“Okur kitabı arka kapaktan sevmeye başlar” teorisi uyguluyorum. Sevdiysem seçerim, sevmediysem seçmem. (Erkek/21/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

İlgi alanlarım belirleyici oluyor (Kadın/24/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Biraz soyut düşünmeye çalışıyorum. Çok popüler olan kim var mesela günümüzde. Elif Şafak var mesela. Çok eleştiriliyor ama güzel bulduğum tarafları da var. Popüler diye kötü diyemeyiz her kitaba. Orhan Pamuk çok eleştiriliyor. Henüz okumadım ama okuduğum zaman hiç tanımadığım bir yazarın kitabı olarak bakacağım bu şekilde daha objektif algılayabilirim bazı şeyleri. Çok ayırmıyorum ben bunu açıkçası. (Kadın/29/Kütüphaneci/İstanbul)

Sanırım yazarına ve kendi beğenime dikkat ediyorum. (Kadın/30/Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Yazarı önemli. Daha önce okuyup sevdiğim bir yazarsa diğer kitaplarına da bakarım mutlaka. Klasikler herkes gibi benim de önceliğimdir. Edebiyatta güncele pek yönelmem. (Kadın/29/Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Öncelikle yazar, yönetimde olduğu gibi sonra da konusu. Sonra da yayınevi. Bazı çeviriler maalesef konusu ve yazarını bildiğim halde çeviri Metis ya da Can olmayınca çok zorluk çıkartabiliyor. (Kadın/37/Doktora Öğrencisi/İstanbul)

Verdiği mesaja. Sosyal konularla ilgili olmasına ve bilgilendirici olmasına bakarım. (Erkek/44 yaşında/Yüksek Lisans Öğrencisi/Gebze)

Edebiyat ve Sinema Birlikteliğinde “Popülerlik” Sorunu: Uyarlama Filmlerin Bilinirliği Üzerine

Görüşmecilerden alınan cevaplar bağlamında sinema ve edebiyat ilişkisi değerlendirildiğinde, görüşmecilerin çoğunun izledikleri uyarlama filmlerin kitap uyarlaması olduğunun farkında olmadıkları gözlemlenmiştir.

Sinema ve edebiyat birlikteliğinde sinemanın çağın koşullarına uygun olarak daha hızlı tüketim sağlaması, sinemayı edebiyatın önünde seyreder duruma getirmiştir. Sinemanın hız çağına uygunluğu göz önünde bulundurulduğunda, kitlenin izler kitle olarak güçlendiği, fakat okur olarak zayıfladığı bir dönemden bahsedilebilir. Çalışmanın ortaya çıkış sorusunu oluşturan “21. yüzyılda sinema edebiyatın hatırlatıcısı konumunda mı?” sorusu üzerinden ele alındığında, çalışmanın bu bölümünde yer alan sorular sinema ve edebiyat birlikteliğinin izler ve okur kitlenin zihinlerinde nasıl yer bulduğu yönünde değerlendirilebilir. Uyarlama filmlerin bir eserden uyarlama olup olmadığının bilincinde olunup olunmadığı yönünde bir farkındalık sorgulaması yapılmıştır. “İzleyici izlediği filmin edebiyat uyarlaması olup olmadığını biliyor mu? Biliyorsa eğer iki türü de karşılaştırma yaparak mı izliyor, yoksa her türü kendi içinde mi değerlendiriyor? Uyarlama filmler hakkında ne düşünüyor?”. Çalışma bir saha çalışması olduğundan, bütün bu sorular edebiyat ve sinema birlikteliğinde görüşmecilerin deneyimlemeleri doğrultusunda cevaplanmıştır. Uyarlama filmler üzerinden yapılan değerlendirmelerde kitapların ve filmlerin görüşmecilerin gözünde nasıl yer edindiği de ortaya çıkmıştır. Bu nedenle görüşmecilerin farkındalık seviyeleri aslında okuma alışkanlıklarını da ele vermektedir. Uyarlama filmin eser üzerinden bilinirliği noktasında, görüşmecinin iyi bir okur olduğu da ortaya çıkmaktadır. Bu da okuma pratiklerinin değişimini gözlemlemek açısından önemlidir. Çünkü günümüz izler kitlesi, popüler kültürle de bağlantılı olarak, daha ziyade izlemek yönünde bir alışkanlık geliştirse de, söz konusu uyarlama filmler

olduğunda, bilhassa farkında olduğu (daha önce okuduğu) bir kitabı sinemada gördüğünde memnuniyetsizlikle karşılaşmaktadır. Bunun sebebi edebiyatın sınırsız hayal dünyasından, filmin sınırlı hayal âlemine geçmesiyle bağlantılı olabilir. Bakıldığında görüşmecilerin bazıları da izledikleri filmlerin kitaplarını okuyunca beğenmediklerini beyan etmiştir. Burada sinemanın görsel anlatı gücünden bahsedilebilir.

Bütün bunların yanında sinemanın popülaritesi yadsınamaz bir şekilde arttığında, izleyici sinemada gördüğü uyarılama filmin kitabı ile karşılaştığında “filmin kitabı çıkmış” yorumunda dahi bulanabilmektedir. Bu da okuma alışkanlıkları hızla düşerken, seyir kültürünün hızla yükseldiğini göstermektedir.

Okuduğunuz bir kitabı sinemada film olarak izlediniz mi? Karşılaştırma yapabilir misiniz?

Yazar Kerim Korcan'ın Tatar Ramazan romanını okumuştum. Sonra Filmini izleniştim nette. Film kitabın önüne geçmişti. Oyunculuk performansı, müzikler metni aşmıştı. Sinema daha güzeldi ama bu her zaman böyle olmayabilir. (Erkek/41/Kütüphaneci/İzmir)

İzledim. Fahrenheit 451 bunlardan biri. Otomatik Portakal'ı da izlemiştim. Bazı insanlar filmi kitabın önüne koyar ben onlardan değilim kitabı filmin önüne koyarım aslolan benim için kitaptır. Uyarlamalar genelde bazen ticari kaygılarla bazen de yazılanları filme aktarmak mümkün olmadığından olabilir her zaman bir değişikliğe uğruyor. Kitapta okuduğum birçok ayrıntı filmde yok veya filme eklenen kitapta yok. Birbirini tutmadığı çok açık. Benim için öyle. Dolayısı ile ben filmleri o kitapta olanı nasıl anlatmış olarak izliyorum. Filmin aslında benim için değeri kitabın arkasında kalıyor. Kitabın asıl olduğunu düşünüyorum, filmin onu ne yazık ki yer yer çarpıttığını sırf görsellik adına aslında aslı biraz bozduğunu bozabildiğini düşünüyorum. Aslında hani bir prodüktör değilim belki de ya da yönetmen değilim gerekli bir şeydir yani elden gelmiyor olabilir ama kitabın aslını tahrip ettiğini düşünüyorum.

Her film için aynı şeyi düşünüyorsanız “çarpıttığını” neden sinemaya gidip yine filmi görmek istiyorsunuz?

Kitapta yazanı bakalım yönetmen nasıl anlatmış aslında merak. Karşılaştırmak istiyorum. Birbirini tutmayacağını varsayarak gidiyorum ama genelde öyle de oldu. (Erkek/29/Kütüphaneci/İstanbul)

Evet-İnce Memed. Kesinlikle roman daha iyiydi. (Erkek/55/Kütüphaneci/Ankara)

Evet. Otomatik Portakal. Kitabı okurken daha fazla keyif almıştım. Filmde sahneler çok abartılmıştı. Kurgunun bu denli şişirilmesi kitabın düşünce gücünü öldürüyor. (Kadın/29/Kütüphaneci/İstanbul)

Evet. Uçurtma avcısı. İkisinin de tadı ayrıydı aslında. Ama sinemanın görselliği iyi bir organizasyonla çok daha iyi anlatabilirken, kitaptaki yazar ve okuyucunun hayal gücünün sınırlarını belirginleştiriyor. Sinema da tek bir biçim var, izlediğimiz film. Kitapta ise yazarın anlatımından bizim hayal gücümüze kadar bir derya söz konusu. Yazar kelimeleri kullanır, sıralar. Okuyucu da üzerine hayaller kurar ve tecrübelerinden bir dünya inşa eder. Sinema da bu yok. Senarist ve yönetmene esiriz. (Erkek/34/Kütüphaneci/Bilecik)

Evet. Blade Runner (Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi?) Kitapta anlatılanlar daha zengin imgeler yaratıyor. Sinema teknikleri bunların hepsini kapsamayabilir, başka açılardan görme biçimlerimizi zenginleştirebilir. (Erkek/43/Kütüphaneci/İstanbul)

Evet. Anayurt Oteli'ni örnek verebilirim. Kitapta Zebercet karakteri ve içinde bulunduğu ruh hali olağanüstü betimlenmişti, fakat sinemada izlediğim Zebercet karakteri sıradan bir karakterdi ve dolayısıyla film heyecan vermek bir yana oldukça vasattı. (Kadın/22/Lisans Öğrencisi/Bartın)

Stephen King- Kara Kule serisini okuyup izlemiştim. Kitapla alakası yoktu. 7 kitaplık seri tek filme indirilmişti ve berbattı. Hollywood klişesine çevrilmişti kitap. Genelde okuduğum kitapların filmini izlemem. (Erkek/27/Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Evet "Senden Önce Ben " kitabı. Kitap daha ayrıntılı, filmini izlediğim zaman hayal Kitap daha ayrıntılı, filmini izlediğim zaman hayal gücümün daha iyi olduğunu fark ettim. Kitapta tasvir pek yapılamamış gibi idi. (Kadın/21/ Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Dan Brown Cehennem. Başarısız buldum filmi. Karşılaştırma yaptığımda kitap ve film arasında çok bağlantı yoktu. Filmde uyarlamışlar ama çok kesmişler, aynı içeriği yansıtmamış daha yüzeysel kalmış.

Yüzüklerin Efendisi Yüzük kardeşliği ilk kitabını okudum, filmini de izledim. Ama bunda ilk filmi izledim sonra kitabı okudum. Kitapta içerik yoğun verilmiş film yüzeysel ama burada da cehenneme göre uyarlamayı çok başarılı buldum. Çok başarılı bir uyarlama olmuş.

Acaba bunda filmi önce izlemiş olmanın etkisi olabilir mi? Diğerinde cehennemi okumuş ve ardından izlemeye gitmiştin kafandaki kurguyla gitmiştin izlemeye? Bu defa da izlediğin kurguyu kitapta bulamamış olabilir misin?

Yüzüklerin efendisini çok sevdiğim için olabilir, ama iki filmde de uyarlama ve kitap birbirini tutmuyor. Mümkünatı yok, çünkü filmler genel olarak gişe başarı para kafasıyla yapıldığı için... (Erkek/25/Lisans Öğrencisi/Çanakkale)

Sinemada görmedim, ama okuduğum kitabın filmini evde izlediğim oldu. Liste uzun ama ilk aklıma gelen "Kitap hırsızı". Bence, kitabı daha etkileyici idi. (Erkek/21/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Koku'yu okumuştum aynı zamanda filmini izlemiştim. Çok eksik yönleri vardı. Atlamalar çok fazla vardı. Kitaba bağlıydı ama kitapta tasvir edilen kişi çok çirkin bir kişi olarak tasvir ediliyor fakat filmde gördüğüm adam başroldeki ismini hatırlamıyorum ama gayet hoş yakışıklı bir adamdı. Kitapta çok çirkin tasvir ediliyor. Filmde atlanan bunun gibi birçok yön vardı.

Niye peki çirkin biri filmde yakışıklı gösteriliyor?

İlgi çekmek için olabilir mi? Seyircinin ilgisini daha çok çekmek için. Türklerden en basit örneği; Yaprak Dökümü. Zaten kitap incecik bir kitap çok değiştirmişler tamamen günümüze uyarlamışlar bambaşka bir eser ortaya çıkarmışlar. Bu diziydi gerçi ama ona rağmen baya eksikti. Genel olarak kitaplar daha iyi ama başarılı filmler de var. (Kadın/29/Kütüphaneci/İstanbul)

Evet. Mesela Otomatik Portakal, Trendeki Kız, Ölü Ozanlar Derneği, Anayurt Oteli. Bunlar ilk aklıma gelenler. Ben sanırım film izlemeyi çok seviyorum ve çoğunda izlediğim filmleri hatırlıyorum. Mesela Otomatik Portakal zaten çok iyi bir eserdii ancak Stanley Kubrick çok çarpıcı uyarladı ve sanırım kitabın önüne geçti film hali, yani bence,. Ancak diğer yandan Anayurt Oteli'nde çok beğenilmesine rağmen ben, kitabını okurken filmini izlemekten çok daha fazla keyif almıştır. Sanırım bu duruma, yazara- yönetmene, bizim o anki halimize, kısacası her şeye göre değişiklik gösteriyor. (Kadın/30/Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

İlk aklıma gelen eskilerden aklıma Koku geldi. Kitabı çok ayrıntılı çok fazla konunun ayrıntılarına yer veren bir kitaptı geniş anlamda hayal kurabiliyordunuz ama filminde belirli bir açıdan tabii zaman el verdiği açıdan bakılmış ve yüzde yüz yansıtmamıştı tam olarak. Ama

yine de bu da teknik imkânlarla alakalı. Yani kitap çok iyidir film kötüdür demek istemiyorum, ama kitabın alt yapısında çok fazla seçenek çok fazla hayal dünyasına gönderme yapılabilir, ama filmde yönetmenin gözünden baktığımız için bazıları yine çok iyi bir şekilde canlandırılabilir. Ama bazı filmlerde kitabı yüzde yüz yansıtmadığını görüyoruz. Sonuçta teknikte var işin içinde ya da yönetmen belirli çerçeveden bakıyor onun da etkisi var. (Kadın/37/ Doktora Öğrencisi/İstanbul)

Oliver Twist kitabını okumuştum daha önce hikâyeyi kitaptan biliyordum sonra filmini izledim. Uyarlamayı başarılı buldum. Oldukça etkileyiciydi. Kitaptaki dönemi yansıtıyordu. Önem vermişlerdi. Filmin geçtiği zamanın ayrıntılarına önem verilmişti. Kitabı okurken de hayal dünyamda hemen hemen öyle canlanmıştı. (Erkek/44/Yüksek Lisans Öğrencisi/Gebze)

Bir filmi izledikten sonra onun daha önce yayımlanmış bir kitap olduğunu öğrendiğiniz oldu mu? Yoksa her izlediğiniz filme bilinçli bir şekilde mi gittiniz?

Hep bilinçli bir şekilde gittim. (Erkek/41/Kütüphaneci/İzmir)

Sinema salonuna film izlemeye çok fazla... Aslında şey fimi vardı galiba... Anna Karenina onun filmini izlemiştim fena film değildi ama kitabını okumadım. Bilinçli bir tercih olarak perdeye nasıl aktarıldığını görmek için gidiyorum. (Erkek/29/Kütüphaneci/İstanbul)

Muhakkak olmuştur...(Erkek/55/Kütüphaneci/Ankara)

Çok fazla okuma alışkanlığım olmadığı için her filme bilinçli bir şekilde gitme olanağım olmuyor. Film izledikten sonra kitap uyarlaması olduğunu öğrendiğim çok oldu. Dediğim gibi okuma konusunda yetersiz buluyorum kendimi. (Kadın/29 yaşında/Kütüphaneci/Lisans Mezunu/İstanbul)

Genelde sinemada filmi izlemeden önce hakkında araştırma yaparım. Böyle bir durumla karşılaşmadım. (Erkek/34/Kütüphaneci/Bilecik)

Sinemada film seçerken araştırma şansımız daha yüksek ve film hakkında yayımlanan bilgilere bakarak seçim yapıyorum. Ama arkadaşların önerdiği filmleri bilgisayarda izledikten sonra araştırmada kitaptan uyarlandığına denk geliyorum. (Erkek/43/Kütüphaneci/İstanbul)

İzlediğim her filme bilinçli gittim. (Kadın/22/Lisans Öğrencisi/Bartın)

Bazen araştırırım ama gelişi güzel gittiğim zamanlar da oluyor. (Erkek/23/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Genelde gitmeden önce farkında olurum. Özellikle ünlü bir kitapsa. Ama farkında olmadığım da çok film vardır. (Erkek/27/Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Gitmeden önce farkında olmak çok mümkün olmuyor. Genelde sinemadan sonra araştırınca farkına varıyorum ya da bir yerde görüyorum kitabı filmini izlemiştim diyebiliyorum... (Kadın/21/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Dövüş Kulübü (Fight Club) Çok şaşırmıştım bir kitabı olduğunu öğrenince" vay be "dedim. Da Vince Code'da öyleydi, ben onu yalnızca film sanıyordum... (Erkek/25/Lisans Öğrencisi/Çanakkale)

Olmadı da, ama böyle bir olay gerçekleşti. Zeki Demirkubuz'un "Yazgı" filmini izlediğimde film boyunca bazı şeyler tanıdık gelmişti ama çıkaramamıştım, film bittikten sonra Camus'ün "Yabancı" romanından uyarlama olduğunu öğrenmiştim. (Erkek/21/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Hiç dikkat etmedim. Bu durumda öncesinde haberdar olmadan gittiğim filmler olmuştur. Filmi izledikten sonra kitap uyarlaması olduğunu öğrendiğim... (Kadın/24/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Mutlaka olmuştur. Takip edemiyorum ama sonradan duyuyorum kitabı da varmış diye. Önce filmi izleyip ondan sonra haberdar oluyorlar kitabından. (Kadın/29/Kütüphaneci/İstanbul)

Sonradan öğrendiğim elbet oldu. Hatta bazen çok ünlü filmlerin esasen çok bilinmeyen kitaplardan uyarlama olduğunu öğrenebiliyoruz. (Kadın/30/Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Filmleri izlemeden önce genellikle bilgi sahibi olurum. (Kadın/29/Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Hep kitabını okuduğumun filmine gittim bilinçli şekilde. (Kadın/37/Doktora Öğrencisi/İstanbul)

Ben bazen özellikle kitaptan uyarlanan filmleri arar öyle gider izlerim. Çünkü kitaptan uyarlama filmler daha izlemeye değer benim için. Buna özellikle dikkat ederim. İnternette arama yaparım. Kitaptan ve edebiyattan uyarlama filmler diye. Öyle bilinçli şekilde izlerim. Edebiyata öncelik veriyorum ve bu tür filmler hikaye bakımından daha sağlam oluyor. Kitap yazılırken üzerine düşünülmüş olduğundan kurgu daha sağlam oluyor. Diğer filmlerde kurgu hayal kırıklığı yaşatabiliyor ama sağlam edebiyat eserlerinde ben böyle bir şey rastlamadım. (Erkek/44/Yüksek Lisans Öğrencisi/Gebze)

Edebiyattan uyarlanan filmler hakkında ne düşünüyorsunuz? Sinema ve edebiyat ilişkisini günümüz penceresinden değerlendirir misiniz?

Edebiyattan uyarlanan filmler genelde başarılı buluyorum. Çoğu zaman metinden uzaklaşsalar da görselin gücü metnin önüne geçiyor. Bazen metinde güç, tat görsele aktarılamıyor. Herkesin kendi zihninde oluşan kahraman, sokaklar, zaman sinemada özneliğini yitiriyor. Tek başına yapılan okuma bireyleri daha etkilemesi çok normal. Her okuma ayrı bir sinema filmi çekimi gibi düşünün. Edebiyatın sinemaya uyarlamaları asıl metine okurda uyandırdığı hisse sadık kalmalı. Ama günceli yakalama ve gişe derdi genelde filmlerin metinden ayrılmasına ve popülerliğe itiyor. (Erkek/41/Kütüphaneci/İzmir)

Yeni bir şeyler üretmektense var olan bir şeyi beyaz perdeye aktarmak, kolaycılık demeyim de yeni bir malzeme üretmektense var olanı kullanmak belki işlerine geliyor olabilir. Bunu yaparken kitabın verdiği tadı bozduklarını düşünüyorum. Görselliğe daha fazla önem veren kişi için bu keyifli olabilir ama benim için değil. Merak edilebilir, kitapta yazanların gerçek hayatta nasıl olacağına dair film belki bir şeyler söyleyebilir ama bana söylerken bozduğunu düşündürüyor. Tasvip etmiyorum diyemem öyle bir hakkım yok.

Peki şöyle bir değerlendirirsek; günümüzde okuma alışkanlığının çok düşük olduğunu biliyorsunuz. Bu açıdan edebiyatın hatırlatıcısı konumunda bir sinema, mesela orada gidip filmleri izleyip böyle bir kitap varmış diye o kitabı almaya teşvik ediyor mudur sinema sizce? Yoksa orada izleyip de daha sonra işte bunun kitabını okumaya yine aynı şekilde gerek duymuyor mudur sinema izleyicisi?

Galiba sırf film den sonra kitabını okumak isteyenler oluyor. Bir merak uyandırıyor herhalde. Filmi görüp de kitabı nasıl olabilir diye. Biraz duyuyorum çünkü. O filme ait kitaplar daha popüler olmaya başlıyor reklamları daha fazla yapılıyor. Demek ki insanlar ona yönelebiliyor. Kötü bir şey değil herhalde insanların okuması neden kötü olsun ama gönül isterdi ki o filme gerek kalmadan da insanlar zaten okuyor olsaydı ama film bu konuda yardımcı oluyorsa da kötü bir şey değil bu.

Siz yardımcı olduğunuzu düşünüyor musunuz?

Kitabın filminin yapılması reklamının yapılmasını sağlıyor. Bir şeyin reklamı yapılıyorsa da büyük ihtimalle satılıyordur günümüzde malum katkısı oluyor galiba...

Sinema edebiyatın besleyicisi mi?

Yazılmış bir hikâye ya da romanın dizi ya da film formatında perdeye aktarıldığı çok örnek var ama tersi var mı o kadar bilmiyorum. Varsa bile çok az herhalde. Böyle bir moda mod sonucu varmaya çalışırsak demek ki edebiyat sinemaya bir malzeme sağlıyor. Ama sinema kitaba malzeme sağlamak konusunda pek şey değil herhalde. Kitabın reklamını yapıyor sayılabilir. Edebiyatın eserinin belki de uyuyan insanların hiç haberi olmayan edebiyat eserinin günümüze çıkmasını tekrar sağlıyor ama tersi yok. (Erkek/29/Kütüphaneci/ İstanbul)

Edebî eserin sinemaya uyarlanması edebiyatın tanıtımı için değerli bir katkı olmakla beraber edebî bir değer taşımamakta olup, başarılı bir senaryo, karakterlerin iyi canlandırılması, doğru mekân seçimi ve sinematik tekniklerin iyi uygulanması ile kurgulanmış ise sinemasal öneme sahiptir, sanat eseridir. (Erkek/55/Kütüphaneci/ Ankara)

Edebî eseri sinemaya birebir aktarmak mümkün değil. Süre kısıtı, gişe kaygısı gibi nedenlerle edebî eser çok da başka bir yönde kurgulanabiliyor. Bu tamamen yönetmenin isteğine kalmış bir durum. (Kadın/29/Kütüphaneci/ İstanbul)

Edebiyat sinema ilişkisi şahsi kanaatim karşılıklı etkileşimle devam eden bir süreçler bütünü. Yazarlar izlediklerinden, izlenecek bir şeyler çekmek isteyenler de okuduklarından etkileniyor. Okuyan ve izleyenler de nimetleniyor. Sinema, edebiyata görece daha pahalı ve masraflı bir uğraşı. Edebiyatı tek başınıza okunma sayısına bakmaksızın yapabilirsiniz. Sinema da bu biraz zor. Ekipman, kostüm, oyuncu, teknik detaylar, mekânlar gibi bir sürü pahalı şey var. O yüzden de sponsor gerekir, tekrar üretebilmek için izlenmesi gerekir. Reklamını yapabilmemiz için para ve çevre gerekir. Edebiyat ise çok öyle sayılmaz. Edebiyatın bir diğer avantajı da farklı kişiler için tekrar edilebilir olmasıdır. Her filmin bir izlenme dönemi vardır. Çok çok az filmin, sinema salonlarından sonra izlenme talebi salonlar kadar olur. Maliyeti de yüksek olduğu için genelde tekrardan salonlarda izlenmez. DVD olarak satılır. O da pek Türk insanına göre değildir. Kitap ise tam olarak öyle sayılmaz. 500 adet basarsınız piyasa da biter yine basarsınız. Bu sonsuza kadar devam edebilir. Ve bazı dönemlerde ilk çıktığından daha fazla da satılabilir. Buna en iyi örneklerden ikisi Kürk Mantolu Madonna ile Tutunamayanlar'ı vermek mümkündür. (Erkek/34/Kütüphaneci/ Bilecik)

Edebiyattan uyarlanan çok başarılı filmler izleyebiliyoruz. Ne de olsa kökeni edebiyata, metine dayanan bir sanat dalı sinema. Sinemanın anlatma imkânları fevkalade iyi. Düşünme ve bunu ifade edebilme şekli açısından her iki dalın çok kuvvetli yanları var ve birbirlerini besledikleri kaynaklar neredeyse sınırsız. Sinemacı iyi bir okurdur, edebiyata göbekten bağlıdır. (Erkek/43/Kütüphaneci/ İstanbul)

Edebiyattan beyaz perdeye alınan her metinde, metin orijinal halini kaybederek şekil değiştirmektedir. Bu sebeple uyarlama filmlerin kitaplarını, filmlerinden daha başarılı buluyorum. (Kadın/22/Lisans Öğrencisi/ Bartın)

Günümüz sinema anlayışı toplumsal olaylar hakkında eleştiri niteliğinden uzaklaşmış ve edebiyattan faydalanamıyor. Edebiyat anlatmaya bağlı bir sanat dalıdır ve sinemanın bundan faydalanması gerekiyor ama günümüzde bundan uzaklaşıldı. Acaba en son hangi roman sinema salonlarında yer buldu? (Erkek/23/Lisans Öğrencisi/ İstanbul)

Kitapları okuyunca film uyarlamaları genelde yavan gelir bana. İyi örnekleri de var kuşkusuz ama genelde (özellikle fantastik olanların) film versiyonları Hollywood klişelerinden nasibini alıyor. Filmlerin kitaplardan çok daha fazla tüketildiğini ve dolayısıyla ticari değerinin çok daha fazla olduğunu düşünüyorum. Bu durum klişe film sektörünü karlı bir sektör yapıyor. Özellikle fantastik kitaplardaki derinliğin filmlerde es geçildiğini, efektlerin ve klişe diyalog ve eylemlerin dozajının arttırılarak seyircinin sıkılmamasının ve dolayısıyla filmin satmasının amaçlandığını düşünüyorum. (Erkek/27/Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Bence edebiyat eserini okurken yaşadığımız haz, mevcut değil sinemada. Sinema daha fazla gişe kaygısı güttüğünden dolayı, eseri sinemaya aktarırken daha günümüz imajı ile veriyor. Bu defa o ana bambaşka bir bakış açısı getirebiliyor. (Kadın/21/ Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Film yaparken kaygılar oluyor insanlar neyi beğenir neyi beğenmez ona göre film yapıyorlar. Hasılat gişe dedikleri o yüzden uyarlarken başarısız gibi görüyorum genel olarak. Başarılı olan çok az film var çeviri.

Sinema aslında edebiyatın hatırlatıcısı konumunda. Ne düşünüyorsun?

Görsel hafıza daha kalıcı. İzlenen film kitaptan daha iyi hatırlanıyor. Filmler içerik ne kadar değiştirilse de edebiyattan haberdar olunması konusunda iyi bir hatırlatıcı olabilir.

Sinema açısından bakacak olursak, kurgu yaratmak yerine hazır kurguyu kullanmak?

Hem yazarın ismini hem kitabın popülaritesini kullanıyor. Yeni şarkılarda da mesela cover yapıyor eski şarkıya sunuyor önüne yeni bir şeymiş gibi. Üretmiyorlar. Özgün içerik yok. Her şey bir öncekinin aynısı ya da biraz değiştirilmiş hali. Senaristlerde aynı şeyi yapıyor, telif hakkını ödüyor ve sonrasında biraz değiştirerek tüketiciye sunuyor. (Erkek/25/Lisans Öğrencisi/Çanakkale)

Genelde kitaplar daha etkili kalıyorlar, ama edebiyatın sinemaya uyarlanması kesinlikle iyi bir şey olduğu kanaatindeyim. Böylece, kitaba merakı olmayan birçok kişi o kitabın filmi izleyerek bir şeyler almış oluyor, kendisi de bilmeden bir kitap okumuş oluyor. Diğer yönden de yazarlar açısından da muazzam bir şey. Bir yazarın en mutlu olacağı şey kağıda döktüğü olayların birileri tarafından canlandırılması olur herhalde. (Erkek/21/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Genellikle kurgu kitaplar gibi olmuyor. Sinema perdesine benim hayal gücüm yansımamış olduğundan aradığımı bulamıyorum diyebilirim. (Kadın/24/Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Okumayan bir millet olduğumuz için hala oradaki hikâyeleri senaryoları film aracılığı ile de olsa insanlar bilmiş oluyor, görmüş oluyor çok önemli eserleri. O yüzden faydalı buluyorum ama kitabın tadı da başka tabii. Kitapta bir hayal gücün var. Senin belirlediğin senin çizdiğin figürler var. Filmde önüne seriliyor. Yani hayal gücünü geniş tutmak açısından daha çok keyif verebilir kitap okumak. Filmler kitabın yerini alamaz ama yapılmaya devam edilmeli.

Okuma oranlarına faydası olduğunu düşünüyor musunuz?

Tabii ki sırf merak için bu popüler dediğimiz filmleri bile okuma alışkanlığı edindirme açısından faydalı buluyorum. Çünkü insanlar sırf meraktan okuyor. En son ne vardı? Fi vardı galiba. İnsanlar dizisini izlediler ben de izledim sonra hepsi kitabını okumaya yeltendi yöneldi. O kitapla başlar okuma alışkanlığı edinir izleyici böylelikle ne olur bir alışkanlığı devam ettirebilir. (Kadın/29/Kütüphaneci/İstanbul)

Sinema ve edebiyat ilişkisini seviyorum, doğrudan olan ilişki dışında uyarlamalar hoşuma

gidiyor, ancak mesela film afişinin kitabın kapağına basılmasından hiç hoşlanmıyorum, zira bu bence oldukça saygısızlık edebî esere ve hatta bence genel anlamda edebiyat ve sinemaya. Şu sıralar bu okuma alışkanlığını arttırıcı bir unsur olarak görünebilir ancak ben ne olursa olsun okunsun anlayışına karşıyım ya da ne olursa olsun izlensin anlayışına... Edebiyatın da sinemanın da özerk alanları var ve üretim alanları olarak varlar. Sinema ve edebiyat ilişkisi piyasalaşmamalı aksine kaliteli işlerin ortaya çıkmasına vesile olmalı bence. (Kadın/30/Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Edebiyat uyarlaması oldukça zor. Yazılı dilin verdiği sinemanın aynı görsellikle verebilmesi imkânsıza yakın bana göre. Ama mutlaka olmalı. (Kadın/29/Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul)

Yine benzer şeyleri söyleyeceğim ama her zaman kitap okumayı tercih ederim. Kitapta daha fazla detay var. Kitaptakilerin birebir yansımalarını filmde göremiyor olamayabiliriz ama filmde de iyi çekilmişse konunun özüne iyi bir şekilde hedef alınmış ve varılmak isteniyorsa onu görsel olarak da izlemek keyifli oluyor. Ama popüler kaygılardan ötürü gişe kaygılarından ötürü çok fazla derine inme kısmı yapılmadan sadece görsellikle ünlü oyuncularla canlandırılarak popüler kültüre hizmet ettiğini düşünüyorum. Ama normalde faydalı çünkü edebiyat kitabını okumamış biri filmi görüp daha sonra da onun kitabını derinlemesine okumasına da imkân sağlayabilir. Sinemayı çok sevdi filmi çok sevdi. "Aa ben kitabımı da okuyayım" dedirtebilir. (Kadın/37/Doktora Öğrencisi/İstanbul)

Öncelikle edebiyat uyarlamalarını başarılı buluyorum. Sinema kalitesi açısından, kurgu ve hikâye örgüsü çok başarılı oluyor. Özellikle edebiyattan uyarlanan sinemaları izlerim. Onların listesini tutar takip ederim. Yalnız şuna dikkat ediyorum, eski zamanlarda yazılmış hikâyeler daha güzel, daha sağlam oluyor ilgimi çekiyor daha sürükleyici oluyor. Özellikle 17. Yy ve 20. Yy kitapları. Yalnız son on beş yirmi yılda yazılmış olan kitaplarda bunu göremiyorum. Bunun da sebebi sosyal sorunları ele almayı. Günümüz kitapları daha çok böyle bireyin kendi iç dünyasındaki durumunu ele alıyor, bir insanın penceresinden bakıyor. Ama bahsettiğim benim hoşuma giden edebiyat konularında ise sosyal konular, toplumsal sorunlar daha ağırlıklı olduğu için daha çok hoşuma gidiyor. Günümüz kitaplarında daha soyut konular işlendiği için nostaljik takılıyorum. Harry Potter ile Gazap Üzümleri arasında çok çok fark var mesela. O zamanki insanlar daha derinlikli, daha düşünceli, daha nitelikli idi. Bu filmleri defalarca izleyebilirim ama bir Harry Potter'ı ikinci kez izleyemem. (Erkek/44/Yüksek Lisans Öğrencisi/Gebze)

Sonuç

Edebiyat ve sinema ilişkisi bağlamında izler ve okur kitle görüşleri doğrultusunda değerlendirildiğinde, görüşmecilerden alınan cevaplar uyarlama filmlerin bilinirlik düzeylerinin düşük olduğunu göstermektedir. 21. yüzyılda hız çağına uygun olarak sinemanın hızlı tüketime neredeyse en uygun araç olması, sinemayı diğer anlatı araçlarından daha avantajlı bir konuma taşımaktadır. Sinemanın görsel anlatı metodu, uyarlama filmlerde edebiyat anlatısından faydalansa da edebiyat eserini kendi perspektifinde biçimlendirdiği ve yorumladığından dolayı edebiyat eserinin özgünlüğünden çok, sinemasal yöneme önem vermektedir.

Bir edebiyat eserini okumakla kıyaslandığında, sinemanın görsel şöleni daha kısa sürede ve daha keyifli zamanlar vadettiğinden, günümüz bireyi okumak yerine izlemeyi tercih etmektedir. Burada söz konusu olan durum, çağın koşulları doğrultusunda bir tercih olarak değerlendirilebilir. Kapitalizm ile birlikte tüketmek olgusu hayatın hemen hemen her alanını işgal ederken, buna bireyin boş zamanları da dâhil oldu. Sinema bu açıdan ele

alındığında, bireye daha kısa sürede daha fazla tüketim imkânı tanıdığından, daha cazip hale geldi. Bakıldığında bireyin iki saatte okuması çok da mümkün olmayan edebî eserleri sinema iki en fazla üç saat gibi bir zaman aralığında bireye sunmaktadır. Bu da edebî eserin yanında sinemanın popülaritesinin bu denli artmasını açıklamaktadır. Hatta günümüz edebî eserlerine bakıldığında da “dizi kitap” dediğimiz daha az sayfalı, daha akıcı, daha yüzeysel ve belki görsellerle de desteklenmiş, edebî yazından uzak kitaplar çok satanlar listelerinde arzı endam etmektedir. Böyle bir durumda sinemanın popüler kültür ile dirsek teması halinde olması, daha çok tercih edilmesini de açıklamaktadır.

Sinema ve edebiyat arasındaki karşılıklı etkileşim durumu, sinemanın var olmaya başladığı dönemden beri edebiyatın sinemayı konu bakımından destekleyen bir alan olduğu yönünde tanımlanabilir. Fakat bugüne geldiğinde sinema, başka bir açıdan bakıldığında, edebiyatı görünür kılan, gündeme taşıyan veya popülarlığını arttıran bir alan olarak da değerlendirilebilir. Oysa yapılan görüşmelerde görüşmecilerin çoğu uyarlama filmlerin ardındaki eserden haberdar değil. Filmi izledikten sonra kitap uyarlaması olduğunu öğrenirlerse de şaşırıklarını, hatta sinema ile özdeşleştirdikleri Fight Club (Dövüş Kulübü, David Fincher, 1999) gibi birçok filmi kitap olarak hiç akıllarına getirmediğini belirttikler. Aslında bu durum, çok tartışılan “sinemanın edebiyat eserini perdeye taşıırken eserin özgünlüğünü gözetip gözetmediği” sorusunun günümüzde geçerliliğini yitirdiğine işaret ediyor da denebilir. Çünkü uyarlama filme konu olan eseri daha önce okumamış olan izleyici, eserin varlığından haberdar değilken, sinemada izlediği filmi eserle mukayese ederek değerlendirme durumu söz konusu olmadığından, eser o an en azından izleyici için salt bir film olarak iyi veya kötü olarak değerlendirilmektedir. Burada söz konusu değerlendirme eserin başarılı bir uyarlama olup olmadığı değil, o an izlendiği kadarıyla seçilen oyuncular, mekân, ses ve ışık eleştirisinden öteye gidememektedir. Görüşmelerde ortaya çıkan edebî eserden uyarlama bir film izlediğini bilmeyen izleyici için, uyarlama film değerlendirmesi yapmak, salt film değerlendirmesi yapmakla özdeş bir durumdur. Kıyaslama yapacağı bir durum söz konusu olmadığından yalnızca film üzerinden bir değerlendirme yapmaktadır. İzlenen filmin başarılı bir film olduğu yönünde kanaat geliştirmelerine yardımcı olan genel kanı “sıkılmadan izleme” yönünde olmaktadır. İzler kitlenin çoğu, izlediği filmin sıkılmadan, hızlı bir şekilde zaman geçirtmesi yönünde bir iyi film algısına sahip olmanın yanında çoğu da ilgi alanlarına yakın alanlarda izlemeler yapmaktadır. Şöyle ki, bilişim alanında okuyan veya sayısal mesleklere vakıf öğrencilerin daha ziyade fantastik, bilim kurgu dediğimiz alanlarda izlemeler yaptıkları gözlenmiştir.

Okuma pratikleri açısından değerlendirildiğinde, bireyin okuma alışkanlıklarının yerini izleme alışkanlıklarına bıraktığı görülmektedir. Görüşmecilerin hemen hemen hepsi düzenli okudukları bir kitapları olduğunu söylese de, her akşam bir film veya haftada bir film izlemek yönünde beyanları ile kıyaslandığında, daha çok izler kitle olmayı tercih ettikleri görülmektedir. Bütün bu görüşmeler sonucunda bireyin uyarlama filmler üzerinden değerlendirilen okuma ve izleme alışkanlıkları ve farkındalıkları, izleme yönünde artan bir popülarlık ve okuma yönünde de gözle görülür bir düşüş olduğunu göstermektedir. Uyarlama filmin beslediği edebiyat eseri, sinemanın ilk ortaya çıkışından bu yana olduğu gibi günümüzde de konu bakımından sinemayı beslemeye devam ederken, sinemanın bu ilişkide yeni işlevi kuşkusuz eserin bilinirliğini arttırmak yönünde olmaktadır. Ne var ki sinemanın yadsınamaz etkisine rağmen, çoğu görüşmeci izlediği filmin uyarlama bir film olduğundan habersiz, iyi bir film olduğu yönünde değerlendirdiği filmleri salt sinema eseri

olarak bellediğinden dolayı, çokça tabir edilen “filmin kitabı çıkmış” ironisi gerçekleşmektedir. Burada söylenmeye çalışılan, edebiyatın sinema karşısında değer kaybettiği değildir. Yalnızca sinemanın, diğer anlatı çeşitlerinden daha fazla tercih edilmesinin görüşler doğrultusunda bir değerlendirmesi yapılmaktadır. Bu doğrultuda değerlendirildiğinde izler ve okur olarak görüşlerine başvurulmuş görüşmecilerin söylemleri esas alınarak oluşturulan bu çalışmada, günümüz edebiyatının sinemanın gölgesinde seyrettiği gözlenmiştir.

Özetle, sinemanın bu çağa en uygun araç olması, filmlerin tercih edilmesinde temel sebep olarak gösterilebilir.

Kaynakça

- Akbayır, S. (2014). *Edebiyat ve Disiplinlerarası Etkileşim*. Ankara: Pegem Akademi
- Atar, S. (2005). Edebiyattan Sinemaya: Frankenstein. İçinde Y. Okur (Ed.), *Sinefil 2004 (Toplu Basım)* (ss. 260-261). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi.
- Baydur, M. (2004). *Sinema Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cartmell, D. (2012). 100+ Years of Adaptations, or, Adaptation as the Art Form of Democracy. İçinde D. Cartmell (Ed.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation* (ss. 1-13). West Essex: Blackwell Publishing.
- Currie G. (1995). *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dmytryk E. ve Dmytryk P. (2007). *Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu*. (Ş. İbrahim, Çev.) (2.bs). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Ertürk,İ. (2008). *Perde’li Düşünceler: Yönetmenler ve İzlekler Işığında Sinema*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Esslin, M. (2001). *Televizyon Çağı: T. V. Beyaz Camın Arkası*. (M. Çiftkaya, Çev.) (3. bs). Ankara: Pınar Yayınları.
- Kale, Ö. (2010). Edebiyat ve Sinema İlişkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (14), ss. 266-275.
- Kayaoğlu, E. (2016). *Edebiyat ve Film Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Kemp, P. (2014). *Sinemanın Tüm Öyküsü*. (E. Yılmaz ve N. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Kırel, Y. (2014). Uyarlamak mı? Uyumlanmak mı? : “Tersyüz-Adaptation”. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 1(1), ss. 115-134.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (S. Salman ve Ç. Asatekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uğurlu, F. (1992). Edebiyat ve Sinema, *Kurgu Dergisi*, 11, ss. 135-151.

Ünal, Y. (2015). *Dram Sanatı ve Sinema Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Yüce, T. (2005). Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler. *Zonguldak Karaelmas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), ss. 67-74.

“Annem İzin Vermese Bu Filmı Çekmeyecektim”: Foucault’nun İktidar Kavramı Üzerinden Ana Yurdu Filmı Okuması

Özgür Velioglu Metin*

Özet

Dünya sineması geneli, Türk sineması özelinde kadının toplum içindeki konumunu gerçekçi ve sorgulayıcı tarzda işleyen film örnekleri az sayıdadır. Yakın dönem Türk sinemasında, toplumsal düzen içerisindeki sorunları kadın odaklı işleyen bağımsız filmlerin sayısında artış gözlemlenmektedir. Bu örneklerin bir kısmı, geçmişte var olan örneklerin ötesine geçerek, toplumsal cinsiyet normlarına dair var olan sorunları gerçekçi ve sorgulayıcı tarzda irdelerler. Ana Yurdu (Senem Tüzen, 2015) filmi, bu bağlamda durumu anlatmak adına geliştirdiği alternatif dil ile kadın karakterini özgürleştirme yoluyla farklılık yaratan eserler arasında sayılabilir.

Filmde eşinden ayrılan Nesrin karakteri, romanını bitirmek üzere anneannesinden kalan köy evine gider. Ancak annesi ve çevredeki kadınlar Nesrin’i geleneksel baskıcı öğelere dair ritüeller ile kuşatır. Nesrin de bir noktadan sonra kendine özgü bir direniş ile bu baskıya karşı çıkmaya başlar. Tüzen filminde, Nesrin karakteri üzerinde başta annesi olmak üzere köyün diğer kadınlarının yarattığı baskı, kontrol ve denetimi gözler önüne serer. Filmde Nesrin’in çevresine karşı başlattığı isyankar tavır, filmin sonunda Nesrin’in bir anlamda kendi özgürleşmesini gerçekleştirme yolunda “delilik evreni”ne adım atmasıyla son bulur. Çalışmada, Nesrin karakterinin üzerindeki baskı ve bunun sonunda özgürleşme yolunda gösterdiği çaba, Foucault’nun iktidar kavramına yaklaşımı ile ilintilendirilebilecek disiplinci iktidar, Panoptikon, uysal beden, büyük kapatılma ve delilik kavramlarına yaklaşımı üzerinden analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, toplumsal cinsiyet, Foucault, Ana Yurdu

ORCID ID : 0000-0002-4608-9536
E-mail : ozgurvelioglu@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515242

Geliş Tarihi - *Received*: 20.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 03.02.2019

“I would not shoot this movie if my mother had not permitted”: Reading the Motherland (Ana Yurdu) Movie through Foucault’s Concept of Power

Özgür Velioglu Metin*

Abstract

Examples of movies that depict the place of women in society in a realistic and a questioning manner are highly limited in both the world cinema in general, and the Turkish cinema in specific. However, an increasing trend has been observed in the recent history of Turkish cinema in terms of independent movies that treat the problems seen in the public order with a woman-oriented approach. Some of these works go beyond the examples from the past and scrutinize current problems regarding the gender norms in a realistic and questioning manner. Motherland (Ana Yurdu, Senem Tüzen, 2015) can be put forward as an example to the distinctive artworks in this regard as it liberates women with the alternative language it has developed in order for depicting this situation.

In this movie, Nesrin goes to a country house inherited by her grandmother, after breaking up with her husband, to complete her novel. However, her mother and the women in the neighborhood surround her with rituals of conventional oppressive motives. After a certain point, Nesrin begins contradicting this oppression with a way of resistance which is peculiar to her. In this movie, Tüzen displays the oppression, control, and discipline put on Nesrin by particularly her birth mother, and then the other women in the village. The rebellious attitude adopted by Nesrin against her neighborhood ends with her first step in the “universe of madness” which she takes by realizing her own freedom. In this study, the oppression put on Nesrin, and her struggle to achieve freedom are analyzed based on Foucault’s approach to the concepts of disciplinary power, Panopticon, docile body, the great confinement, and madness, which can also be correlated with his approach toward the concept of power itself.

Keywords: Turkish cinema, gender, Foucault, Motherland

ORCID ID : 0000-0002-4608-9536
E-mail : ozgurvelioglu@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515242

Received - *Geliş Tarihi*: 20.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi*: 03.02.2019

Giriş

Sinemada kadın temsili patriarkal düzenin eril dil üzerinden yarattığı şablonlar ile ilerler. Bu şablonlar büyük oranda yanlış temsil biçimleri barındırmakla birlikte, tüm dünyada benzer biçimdedir. Türk sinemasında da başlangıcından günümüze kadının birincil görevi iyi, namuslu bir eş ve fedakar anne olmaktır (Saktanber, 1993: 213). Esen'e göre, Türk sinemasında kadına bakış, iyi uçtaki melek kadınlar ve kötü uçtaki şeytan dişiler olmak üzere iki uçtadır (2000: 41). 1980'li yıllardan itibaren Atıf Yılmaz, Ömer Kavur gibi yönetmenler, kadının geleneksel ve modern yapı içinde sıkışmışlığını ve hoşnutsuzluğunu gösterip bu döngüyü kırmaya çalışsa da birkaç alternatif üretim dışında günümüzde halen temsiller geçmişin tekrarı niteliğindedir.

Yıllardır görmezden gelinmiş birçok sorundan biri de kadının toplum içindeki yeri ve konumudur. Yakın dönem Türk sinemasında toplumsal düzen içerisindeki sorunları kadın odaklı işleyen bağımsız filmlerden bir kısmı, geçmişte var olan örneklerin de ötesine geçerek toplumsal cinsiyet normlarına dair var olan sorunları ele alır. Gerçekliğin başarılı biçimde inşasıyla da öne çıkan bu filmlerden ilk akla gelenler arasında, *Zerre* (Erdem Tepegöz, 2012), *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012), *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015), *Ana Yurdu* (Senem Tüzen, 2015) filmleri sayılabilir. Bu filmlerden bir kısmı, kadın yönetmenlere aittir. 2000'li yıllara kadar Türk sinemasında ana akım sinema dışında var olabilmiş sadece birkaç kadın yönetmen vardır. Ana akım sinema içinde yer alanların nicelik olarak çokluğu sinema sektöründe kadın yönetmenlerin varlığı açısından bir önem taşımaz çünkü başta toplumsal cinsiyet normları olmak üzere popüler sinemanın kodlarını klişeler üzerinden yeniden üretirler. Ancak 2000 sonrası Yeşim Ustaoglu'nun açtığı yoldan ilerleyen ve varoluş çabasında dile getirmek istedikleri sorunlardan ödün vermeyen birçok kadın yönetmen, kendi filmlerini diledikleri gibi yapma şansı yakalarlar. Ancak bu süreç hem maddi, hem de manevi açıdan zorlu bir süreçtir. Bağımsız sinema filmi yapmanın tüm dünyada zor olmasının ön kabulünün yanında, bir üçüncü dünya ülkesinde tekelleşme, maddi olanaksızlıklar, sansür vb. birçok sorunla bunu gerçekleştirmenin zorluğu tartışmasıdır.

Dünya prömiyerini Venedik Film Festivalinde gerçekleştiren *Ana Yurdu* (Senem Tüzen, 2015) filmi de bu bağlamda derdini anlatmak adına geliştirdiği alternatif dil ile kadının özgürleştirilmesi yolunda farklılık yaratan eserler arasında sayılabilir. Senem Tüzen'in yazıp yönettiği film, yönetmenin ilk uzun metrajlı film deneyimidir. Birçok ilk film örneğinde olduğu gibi, bu film de yönetmene dair bazı otobiyografik izler taşır. Tüzen, Hürriyet gazetesinde yer alan röportajında hikayenin ne kadarının kendi hayatından izler taşıdığı sorusuna, "Epey fazlası. Senaryo yazmak için memlekete, Niğde'ye, gittim. Ve annem geldi... O geldikten sonra yazamamaya başladım. Film de böyle başlıyor." diyerek yanıtlar (Arslan, 2016). Filmin hikayesi, yönetmenin filmi yaratma öyküsüyle paraleldir. Aynı zamanda çalışmanın başlığında yer alan ve Senem Tüzen'in gazete röportajına başlık olan, 'Annem izin vermese bu filmi çekmeyecektim' (Arslan, 2016) vurgusu, film yapmak için annesinden izin alması gereken bir kadından çok, annesiyle olan ilişkilerini kamuya paylaşma konusunda sakıncaları olan bir kadını işaret eder. Batı toplumuyla doğu toplumu arasındaki temel farklılardan biri, doğu toplumunda çoğu zaman aile içi bireysel hesaplaşmalara, çatışmalara kapalı olunmasıdır. Çocukluktan yetişkinliğe geçiş döneminde çocuk ve aile arasında yaşanması gereken çatışma sonucu çocuk, yetişkin bir birey haline dönüşebilir. Bu çatışmanın bastırılması, çocuğun ömrünün sonuna kadar aileye bağımlı, kendi kararlarını veremeyen, birey olamamış bir yetişkin olarak yaşamını

sürdürmesine neden olur. Senem Tüzen'in deyimiyle, "Annelerinin karınlarından çıkamamış çocukların ülkesidir Türkiye" (Time Out Dergisi, 2016). Aynı zamanda doğu toplumlarında aile içinde eğer bir anlaşmazlık/çatışma varsa bu da dışarıya asla yansıtılmamalıdır. *Ana Yurdu* filminde de, bu çatışmayı zamanında sağlıklı bir biçimde yaşayamamış ve dolayısıyla birey olabilmeyi tam anlamıyla başaramamış 30'lu yaşlarında bir kadının annesinden kopuş sürecinde yaşadığı çatışma anlatılır. Bu doğrultuda film, Türk toplumu ve sineması için hem bu çatışmayı yansıtma konusunda gösterdiği cesaret, hem de konuyu tartışma ve yansıtma biçimiyle öncül nitelik taşır.

Filmde, Nesrin karakterinin annesi Halise ile yaşadığı çatışma, bir yandan geleneksel anne ile modern Nesrin'e dairdir. Çalışmada geleneksel ve modern yapı içinde sıkışan Nesrin karakterinin üzerindeki baskı ve bunun sonucunda özgürleşme yolunda gösterdiği çaba, Foucault'nun iktidar kavramına yaklaşımı ile ilintilendirilebilecek disiplinci iktidar, Panoptikon, uysal beden, büyük kapatılma ve delilik kavramlarına yaklaşımı üzerinden analiz edilmiştir. Çünkü Foucault'ya göre "iktidar tek bir yerde işlemez, çok sayıda yerde işler: Aile, cinsel yaşam, delilere karşı davranış tarzı, eşcinsellerin dışlanması, erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkiler... tüm bu ilişkiler siyasi ilişkilerdir" (2005: 191). Ona göre toplumdaki ilişki ağlarının ortaya çıkarılabilmesi için bu öğeler üzerinden derinlemesine analiz yapılması gereklidir.

Foucault ve İktidar Kavramı Üzerine

Foucault, kastettiği iktidar anlayışı ve işleyişinin yalnızca devlet aygıtı, yönetici sınıf, hegemonik kastlar sorununa gönderme yapmadığını belirtir. Kastettiği daha geniş anlamda, bireylerin gündelik davranışlarında, bedenlerine varıncaya kadar üzerlerinde işleyen, giderek daha da incelen, tüm mikroskobik iktidarlar dizisidir. Toplumların iktidarın siyasi ağına gömülmüş yaşadığını belirtir (2012: 48). Foucault, iktidarı mikro yönleri ve teknolojileri aracılığıyla gören bir iktidar kavramı geliştirmiştir (Canpolat, 2005: 98). Foucault'ya göre iktidar, kendi örgütlenmelerini kendileri oluşturan, güç ilişkilerini dönüştüren, güçlendiren ya da tersine çeviren bir süreç ve bu güç ilişkilerini etkili kılan stratejiler olarak anlaşılmalıdır (Canpolat, 2005: 99).

Kapitalizmin ihtiyaç duyduğu emek gücünün fiilen üretken hale getirilebilmesi için kullanılan eski tekniklerin (hapishane, akıl hastanesi, askeri kışla gibi kurumların zorlayıcı yönetmeliklerini örnek alan büyük fabrikalar gibi) aşırı pahalı ve etkisiz hale gelmesiyle birlikte yeni bir teknik gerekmiştir. Böylece 18. yüzyıl sonunda Avrupa'da ortaya Foucault'nun "disiplinci iktidar" adını verdiği yepyeni bir iktidar türü çıkmıştır. Bu iktidarın uysallaştırma ve verimli hale getirme yöntemi ise şiddet ve bedensel zorlamayı değil, insanlara belli öznellik biçimlerinin dayatılmasını esas alan daha etkili bir sistemdir. Foucault'ya göre bu yeni teknik, kapitalist üretim biçiminin gerektirdiği disiplin ve uysallığın insanlar tarafından benimsenip içselleştirilmesine ve gönüllü olarak uygulanmasına dayanır (2011: 14). Disiplini uygulayan ve sürekliliğini sağlayanlar, "gözetmenler, hekimler, papazlar, psikiyatristler, psikologlar, öğretmenler..." gibi uzmanlardır (Canpolat, 2005: 129). Bu toplumda hapishane, okul, aile, ordu, akıl hastanesi, bireyi normalleştiren ve üretim süreçlerine uygun kılan kurumlar olarak görev yaparlar. Foucault, biyo-iktidarın niçin bedensel şiddeti dışlayıp onun yerine hükümlüyü, itaatkar ve üretken hale getiren yapıyı tercih ettiğini, bireyin biyolojik yaşamı ve onun yönetilmesinin iktidarın vazgeçilmez bir unsuru olduğuna bağlar (Canpolat, 2005: 104).

Smith'in yorumuyla Foucault'nun disiplinci iktidarı, düzenleme, denetleme ve gözetim teknolojileri ile bütünleşiktir. Düşünce ve davranış biçimlerini beden üzerinde çalışan eğitim teknikleri aracılığıyla değiştirerek sürekli olarak işler; yönelimi de ritüel olmaktan çok rasyoneldir ve hapisaneler, okullar ve askeri kışlalar gibi belirli kurumlarda yer alır (Smith, 2007: 172, 173). Bu yeni disiplinci iktidar üç denetim tipinden oluşur: Gözetleme, normalleştirme ve sınama. Foucault, buradaki gözetleme kipinin en iyi örneği olarak İngiliz düşünür ve sosyal reformcu Jeremy Bentham'ın ideal hapisane olarak tasarladığı Panoptikon'unu kullanır (Canpolat, 2005: 132). Foucault 19. yüzyıl Avrupa'sına özgü bu disiplinci ütopyanın eksiksiz biçimini Panoptikon kavramında bulduğunu söyler (2011: 18).

Foucault, Bentham'ın Panoptikon'a dayalı hapisane mimarisinin yapısını, görülmeden gözetim altında tutmaya olanak veren bir düzenleme, sürekli görmeye ve hemen tanımaya olanak veren mekansal birimler olarak tasvir eder. Bu binalara kapatılmış kişiler görülmekte, ama görememektedir; bir bilginin nesnesidir, ama asla bir iletişim öznesi olamamaktadırlar (Foucault, 1992: 251, 252). Panoptikon'da gözleyenin kendisi, gözlenenler tarafından görülmediği için gözlenenler tam olarak ne zaman gözlendiklerini bilemezler. Bu yüzden her zaman sanki gözleniyormuş gibi hareket etmek ve davranışlarını sınırlandırmak zorundadırlar. İşte tam da bu yüzden Foucault'ya göre Panoptikon, disiplinin mahkumlar tarafından içselleştirilmesidir. Panoptikon ilkesinin hapisane dışında başka kurumlar tarafından da uygulanmasıyla birlikte iktidar son derece ekonomik, verimli ve etkili bir şekilde toplumu disiplin altına alır (2011: 18).

Foucault, 1656 yılında Paris'te, bütün düzensizliklerin kaynağı olarak görülen dilencilik ve aylaklığı önlemek üzere Genel Hastane (hopital general) adıyla açılan ve birkaç ay içinde Paris nüfusunun yüzde birlik bir bölümünün gözetim altına alınmasını sağlayan bir sistem kurulduğunu belirtir. Büyük kapatılma olarak adlandırılan bu olayda kapatılanlar deliler, hastalar, fakirler, dilenciler, işsizler gibi farklı özellikler taşıyan kişilerin oluşturduğu karışık bir gruptur. Hepsinin ortak özelliği, çalışmayan veya çalışmak istemeyen, sabit işi ve evi olmayan yersiz yurtsuz insanlardır. Bu durum yeni bir çözüm olarak görülmüştür. Tamamen olumsuz kovma tedbirlerinin yerine, ilk kez bir kapatma önlemi ikame edilmektedir. İşsiz artık kovulmamakta veya cezalandırılmamaktadır; ona masrafları ulusa ait olmak üzere ama kişisel özgürlüğünü kaybettiren bir şekilde bakılmaktadır. Genel Hastane tıbbi bir kurum değildir. Daha önceden oluşmuş yetkilerin yanı sıra ve mahkemelerin dışında karar veren, yargılayan ve infaz eden bir cins yönetsel bütündür. Potansiyel kötülükler ve kötüler ıslah edilmekte, kontrol altında tutulmaktadır ve böylelikle Paris sokaklarının güven, asayiş ve huzuru sağlanmaktadır. Uygulamanın görünen yüzünde ise, barınma ve gıda konusunda sıkıntı çeken bireylerin ihtiyaçlarının devlet tarafından karşılandığı imajı vardır (Foucault, 2006: 85-133; Foucault, 2011). Kapatılmış bu insanlara asla hasta muamelesi yapılmaz, iyileştirilmeye çalışılmazlar; sadece topluma dahil olmayı başaramayan insanlar olarak davranılır (Foucault, 2012: 230).

Kapitalizmin ve burjuvazinin ihtiyaç duyduğu ya da kapitalist sistemin gerçek çıkarlarını bulduğu şey deliler, hastalar ve suça eğilimlilerin dışlanıp kapatılması ve sürekli gözetim altında bulundurulması değil; bu tür bir kapatmanın kullandığı teknikler ve prosedürlerdir (Foucault, 2011: 19). Keskin, Büyük Kapatılma kitabının önsözünde, Foucault'nun kapatılmanın ikili bir işlevi yerine getirdiğini belirttiğini söyler: Böylece bir ekonomik kriz anında, aç kalan işsiz ve aylak kesimin başkaldırması tehlikesine karşı güvenli

bir önlem almak ve kapatılmış olanların kriz geçtikten sonra ucuz ve kolayca denetlenebilir bir işgücü oluşturmasını sağlamak (Foucault, 2011: 12).

Büyük kapatılmada içeriye hapsedilenlerin bir kısmı da delilerdir. Delinin toplum içindeki yeri, 1656 yılında Genel Hastane'nin açılmasıyla büyük bir değişime uğrar. O zamana kadar deli, toplum içinde marjinal olarak kabul edilse de, dışlanmamakta ve hatta kendine göre işlevler yüklenmektedir (Ceylan, 2015: 189). Foucault, Ortaçağ'da ve Rönesans boyunca delinin statüsünü karakterize eden şeyin, esas olarak ona verilmiş olan varoluş ve dolaşım özgürlüğü olduğunu söyler. Ortaçağ toplumları, ne kadar paradoksal olsa da delilik olgusu karşısında tamamen hoşgörülüdür. Deliler, kabul edildikleri, doyuruldukları ve belli bir noktaya kadar destek gördükleri bir toplumun içinde yaşarlar (2012: 227, 228). Delinin o dönemlerde Avrupa'da dil karşısındaki statüsü de ilginçtir. Bu dile her zaman özel bir önem verilir. Örnek olarak, Ortaçağ'dan Rönesans'ın sonuna kadar soytarılar, bir anlamda, deliliğin sözünün kurumlaştırılmasıdır. Ahlak ve siyasetle ilişkide olmadan ve dahası, sorumsuzluk örtüsü altında, sıradan insanların dile getiremeyecekleri hakikati simgesel biçimde anlatırlar (Foucault, 2011: 80). O dönemlerde deli, gösterilerde sorumsuz hakikati temsil eder (Foucault, 2012: 222, 223).

Oysa delilerin durumu 18. yüzyıl sonundan 19. yüzyıl başına değişim gösterir. Bunun nedeni 19. yüzyıl başından itibaren sanayi gelişme hızının artması ve kapitalizmin temel ilkesi olarak proleter işsizler sürüsünün yedek işgücü ordusu olarak kabul edilmesidir. Bu nedenle, çalışabilecek durumdayken çalışmayanlar kapatıldıkları kurumlardan çıkarılırlar. Ama burada da ikinci bir ayıklama süreci işler: Çalışmak istemeyenler değil; çalışma yeteneği olmayanlar, yani deliler, kurumlarda bırakılırlar ve psikolojik nedenler taşıyan hastalar olarak kabul edilmeye başlanırlar (Foucault, 2011: 83). Böylece, o zamana kadar bir kapatma kurumu olan şey, bir akıl hastanesi, tedavi organizması haline gelir. Bundan böyle, zihinsel hastalıklar tıbbın nesnesi haline gelir ve psikiyatri denen toplumsal bir kategori doğar (Foucault, 2011: 83, 84). Bu noktada delilikten akıl hastalığına geçiş süreci yaşanır. Akıl hastası, kendini çalışamaz hisseden ya da başkalarının böyle hissettiği kimsedir ya da çalışma yaşamından dışlanmış olandır (Foucault, 2012: 219).

Böylece, Batı'da ilk kez deli, toplum karşısında anormallik ve anarşi olarak, dışlanacak kişi olarak görülür. O zamana kadar deli marjinal bir kişidir ama hala topluma dahildir (Foucault, 2012: 229). Böylelikle özne haline getirilip atomize olan birey tüm varlığıyla, cinsel hayatı dahil, iktidarın kontrolü altına girer. Bu kontrolü kabul etmeyen ve özne olmayı reddeden birey, "delilik" kavramının sembolize ettiği bir dışlanmaya maruz kalır (Ceylan, 2015: 186). Günümüzde de olduğu gibi delilik, tarih içinde normal olanın tanımlanmasında kullanılan bir mekanizma olur. Normalin niteliği olması istenmeyen her bir özellik, deliliğin niteliği olarak benimsenip, deliliğe atfolunur. Zaman değişir, toplum gelişir ama bunlara hükmeden alt metinler, imgeler aynı kalır (Öztürk & Yıldız, 2016: 13).

Foucault'nun çalışması, Panoptikon'un yanı sıra, zaman çizelgesi, askeri talim programları ve sıkıcı ve monoton işler gibi teknolojilere ilişkin tartışmaları da içerir. Foucault, bu teknolojilerden birçoğunun, bedeni kontrol ve disipline ederek benliği yeniden kurma ve normalleştirme üzerinde çalıştığını belirtir. Bu sürecin amacı, otoriteye boyun eğen ve toplumsal kontrole karşı yumuşak başlı olan bir uysal beden yaratmaktır (Smith, 2007: 173). Bu üretim biçimi için gereken itaatkarlık, yeni disiplinli iktidar tarafından, bedenin kuşatılmasıyla elde edilir. Foucault, disiplinleri, bedenin işlemesini denetim altına almayı mümkün kılan ve

bedenin aralıksız itaatini sağlayan yöntemler olarak tanımlar (Canpolat, 2005: 103).

Disiplin içinde bedenler, düzenli gözetleme ve bedensel hareketlerin düzenlenmesi aracılığıyla terbiye edilir. Bu yolla iktidar sadece yekpare olarak değil, aynı zamanda inceden inceye ve daha etkin biçimde uygulanır. Bedeni eğiterek hareketlerini analitik olarak parçalara ayırıp, ardından bu hareketleri disiplinler süreçlere bağımlı kılarak uysal bir beden -düzenli olarak öğretilen alışkanlıkların bedeni- yaratılır. Bu ıslah tekniğinde restore edilmeye çalışılan şey, daha çok yasal özne değil, boyun eğmiş öznedir. Bu birey, alışkanlıklara, kurallara, düzenlere, sürekli olarak kendi etrafında, üzerinde uygulanan ve otomatik olarak kendi içinde, işlev görmesine izin verilen bir yetkeye bağlı bireydir (Canpolat, 2005: 128). Böylelikle sistem kendi kendine işler hale gelir.

Çalışmada Foucault'nun disiplinci iktidar kavramı, toplumdaki ataerkil yapının kadın üzerindeki etkisine denk düşer. Panoptikon, eril göz ve onun temsilcilerinin kadını göz hapsinde tutmasına, uysal beden kavramı kadın bedeninin yumuşak başlı ve ehli hale getirilmesini temsil eder. Büyük kapatılma kadının kamusal alan, özel alan karşılığında kamusal alandan mahrum bırakılmasını ifade eder. Delilik ise patriarkal düzenin yarattığı yukarıdaki temsil biçimlerinden arındırılmış, özgür, kendini gerçekleştirebilmiş, birey olabilmiş kişinin karşılığıdır.

Geleneksellik ve Modernlik Arasında Ana Yurdu'n(a)/dan Kaçış: Filmin Özetine Dair

Filmin Künyesi

Yönetmen: Senem Tüzen, Senaryo: Senem Tüzen, Yapım Şirketi: Zela Film, Oyuncular: Esra Bezen Bilgin, Nihal Koldaş, Fatma Kısa, Yapım: Adam Isenberg, Olena Yershova, Senem Tüzen, Görüntü Yönetmeni: Vedat Özdemir (Ana Yurdu)

Filmin Özeti

Nesrin, otuzlu yaşlarında İstanbul'da yaşayıp çalışırken eşinden, işinden ayrılır ve hayalindeki romanı bitirmek için anneannesinin köydeki evine gelir. Anneanesi yakın zamanda vefat etmiştir ve orada yalnız kalıp, kitabına yoğunlaşmak ister. Ancak annesi birçok bahane ile Nesrin'in istememesine rağmen, yanına gelir. Anne ve kız arasındaki çatışma, film boyunca şiddetle sürer. Annesi Halise, hacca gitmiş, muhafazakar bir emekli öğretmendir. Nesrin ise modern yaşam tarzını benimsemiş yetişkin bir kadındır. Aralarındaki kimlik çatışması annesinin Nesrin üzerinde kurmaya çalıştığı tahakküm ile sürer. Annesi her hareketini -bir yandan da el alem ne der önermesiyle- gözetim altında tutarak Nesrin üzerinde disiplin kurmaya çalışır. Onu eve hapsedmeye, bedenini dini ritüeller ile denetim altına almaya çalışır. Nesrin sonunda dayanamaz ve bu baskıya dolaylı yoldan itiraz eder. İsyanının en üst noktası, köyün delisi Halil ile girdiği cinsel ilişkidir. O andan sonra delilik dünyasına adım atarak kendini bir nevi özgürleştirir.

Ne Uzak Ne Yakın Burası Neresi?: Ana Yurdu Filminin Foucault Üzerinden Çözümlemesi

Filmin açılış sahnesi traktör kasasında işten dönen bir grup kadın görüntüsü ile başlar. Traktörün arka aydınlatması onları gözetim altında tutan iki göz biçiminde üstlerine vurur. Filmin ilk sahnesine yönetmen, toplumun kadınlar üzerindeki gözetimine dair ipuçları yerleştirmiştir. Traktör arkasında oturan kadınlar ve traktörün gece onların üzerine gelen

arka aydınlatması filmde Panoptikon'u çağrıştıran ilk görseldir. Foucault'da Panoptikon kavramına denk düşen bu gözetim, filmin evreninde eril göz ve onun temsilcilerinin kadını göz hapsinde tutmasıdır. Elbette "eril göz" den kasıt sadece erkeklerin bakışı değildir. Ataerkil düzen, gerektiğinde denetimini erkek bireylerden "anne", "abla", "teyze", "anneanne" vb. birçok kadın rollerine aktarır. Erkeklerin yanında denetim bu kadın rolleri üzerinden de sürer. Tüzen, röportajında durumu aşağıdaki gibi özetler:

Kadının toplumdaki tüm saygınlığı, erkek değer yargısı ve erkek gözü tarafından belirlenmiştir. Aslında bir kadının ne olursa olsun, anne olana kadar hakiki ve koşulsuz bir saygıya hakkı yoktur. Bu koşulsuz saygının toklaşması ve o kadının yanına edep ederek yaklaşılması ise ancak belirli sayıda çocuk yapıp, yaşamın çemberinden geçip "ana"ya dönüşmesi, yaşlı anne, yani seksüelliğinden arınmış bilge anne arketipine (tiplemesine) dönüştüğünde olur. İşte bu hiyerarşi (bekar bakire olmayan kadın < bekar bakire kadın < anne < büyükanne) her tür üst yapının, alt katmanlarında da organik olarak tezahür etmesi sebebiyle kadınlar tarafından da benimsenmiş, birbirleriyle ilişkilerine hem anlam hem şekil vermiştir (Altuntaş, 2016).

Traktör kasasındaki kadınların arasında Nesrin de vardır. Köye gelirken yaptığı kaza sonucu arabası arızalanmıştır ve arızalı araba, traktörün arkasına bağlıdır. Kasadaki kadınlar önce yarası beresi olup olmadığını sorup, iyi olduğuna kanaat getirdikten sonra "Anan baban neyin var mıydı?" gibi sorularla hakkında bilgi almaya çalışırlar. Burada ve filmin ilerleyen birçok sahnesinde, Tüzen'in röportajında vurguladığı kadın baskısı ve denetimi devreye girer.



Görsel 1: Traktör kasasında evlerine dönen kadınlar ve üzerlerine düşen traktör arka aydınlatması.

Nesrin'in üzerindeki en büyük baskı ve denetimi ise annesi oluşturur. Nesrin, kitabını yazmaya çalışırken, annesi defalarca telefonla arar. Nesrin yazmaya çalışırken telefona bakmaz; onu daha sonra arar. Annesi yanına köye gelmek ister ancak Nesrin onu yanında istemez; istemediğini de belirtir: "Haklısın anneciğim, iyiyim ama merak etme beni. ... Anne, sen bu odanın içinde ayağını sağdan sola kıpırdatsan benim konsantrasyonum bozulur." Foucault'ya göre, iktidar aynı zamanda özneler üretir. Başka bir deyişle iktidar hem yaratır, hem bastırır, ama bastırmadan önce yaratır; çünkü bastırıldığı nesnelere-bireyler-büyük ölçüde kendisinin ürünleridir (Canpolat, 2005: 101). Foucault'nun bu yorumu, filmin bu sahnesi özelinde ve film genelindeki anne-kız çatışması ile ilişkilendirilebilir. Anne Halise ve temsilcileri yaratan iktidarı, Nesrin ise bastırılan ve yaratılan bireyleri temsil eder.

Nesrin, annesinin onun yanına gelme isteğine orali olmayınca, telefonda gerçekleşen

konusmanın ilerleyen bölümlerinde içerik değişir. Bu sefer annesi köydekilerin onun hakkında ne düşüneceği konusunu ima eder. Yalnız bir kadın köy yerinde tek başına kalmamalıdır. Çünkü Panoptik bir biçimde tüm köyün gözleri Nesrin'in üzerindedir. Foucault'ya göre kişi, o anda kendine bakılıp bakılmadığını asla bilmemeli, ama bunun her an olabileceğinden hiçbir kuşku duymamalıdır (1992: 253). Aynı zamanda Panoptikon'da herkes bulunduğu yere göre, diğerlerinin tümü ya da bazıları tarafından gözetlenir (Foucault, 2012: 95). Filmde Nesrin'in üzerinde denetim kurmaya çalışan başta annesi ve komşuları sürekli bu durumu ona hissettirirler. Nesrin ise bu duruma karşı çıkar ve "Köyün bütün derdi bitti bir ben mi kaldım Allah aşkına ya. ... Ya anne yeter! Tamam." diyerek o gözleri umursamadığını dile getirir. Annesi Nesrin'in tüm itirazlarına rağmen yanına gelir. Nesrin arabasını tamirini yapan tamircinin yanından döndüğünde bir grup kadın ve annesi onu karşılar. Kaç saattir sokağın ortasında annesini beklettiği için ona kızar, söylenirler.



Görsel 2, Görsel 3: Annesi Halise ile birlikte Nesrin'in dönüşünü bekleyen kadınlar.

Foucault'ya göre tutukluda Panoptikon'un büyük etkisi, iktidarın otomatik işleyişini sağlayan bilinçli ve sürekli bir görülebilirlik halini yaratmayla sağlanır (1992: 252). Nesrin eve geldiğinde annesinin, anneannesinin fotoğrafını duvara astığını görür. Panoptikon'un büyük etkisi, evdeki gözetimin ikiye çıkmasıyla sağlamlaşır. Annesi, anneannesinin hiyerarşik olarak üst konumunu ve manevi gücünü kullanarak baskıyı artırır. Nesrin'in boynuna doladığı yazmayı kastederek, "Senin taktığın yazmayı takmış orada." der annesi. Böylelikle Nesrin'in anneannesi ile olan bağı güçlendirerek gözetim ve denetime karşı gelmemesini, durumu içselleştirmesini sağlamaya çalışır.



Görsel 4: Nesrin'in anneannesinin duvara asılı fotoğrafı.

Filmin başka bir sahnesinde komşular Nesrin'in annesi Halise'ye oturmaya gelirler ve Nesrin hakkında gerçekdışı dedikodular anlatırlar. Anlattıklarının gerçekten olup olmadığını kendileri de bilmezler; hatta "gözümüzden görmedik, kulağımızdan duyduk" vurgusu, Panoptik bakışın, kulağa uyarlanmış versiyonunun geleneksel toplumlarda dedikodu biçiminde de sürdürüldüğünü gösterir.

Komşu: *Baştan bozuk oldu mu, baştan bozuk olur. Kız olsun, oğlan olsun.*

Komşu: *Söylüyoruz amma, gözümüzden görmedik, kulağımızdan duyduk.*

Komşu: *Sende hiç üzülme. Kızını dizinin dibine çek. Kızını ondan uzak tut.*

Nesrin kitabını yazmaya çalışırken annesi ve komşusunun sesleri gelir. Ailenin “kıza sahip çıkması gereği” durumunu disiplinli iktidar ve Panoptikon kavramları bağlamında karşılıklı onarlar. Annesi, kızını yalnız başına bırakmamak için geldiğini belirtir. Komşu kadın, “*Tabi tabi, kızın annesi peşinde gezecek nereye giderse.*” diyerek kızın gözetim altında tutulması gerektiğini tekrarlar. Annesi de Nesrin’in boş eve girip çıkacağını ve bu durumun sakıncalı olabileceğini belirtir. Nesrin kulaklık takar bunları duymamak için ancak onları yok saymaya çalışması, olmadıkları ve onun çalışmasını engellemedikleri anlamına gelmez. Filmin başka bir sahnesinde Nesrin köyde yürürken kadınlar, “*Kızım! Nerelere giden tek başına?*” diyerek gözlerinin üzerinde olduğunu ona hissettirirler.



Görsel 5, Görsel 6: Köyde tek başına dolaşan Nesrin ve onu uyarın kadınlar.

Aynı zamanda Nesrin’in Panoptik bir biçimde seyredilen yaşamını gizli tutma gereksinimi vardır. Ancak annesi onun özelini kamuyla rahatlıkla paylaşır. Nesrin, duruma itiraz eder: “*Ya sen ne hakla benim özel hayatımı el aleme anlatırsın. Ben yazmışım yazamamışım kime ne anne?*” Bu sahnede mahrem olan özel alan kutsalken ve kadının özel alana çıkması hoş karşılanmazken; özel alanında olanların kamusal alanda rahatlıkla paylaşılması ciddi bir zıtlık oluşturur. Kadın özel alana hapsolmalıdır ancak “dışarıdaki” herkes ona dair her şeyi bilmelidir.

Ayrıca bütün köy onu gözetim altında tutarken romanını tamamlaması mümkün olmaz: “*Sen buradayken olmuyor anne. Kötü bir şey yapıyorsun demiyorum ama olmuyor. Benim yalnız kalmam lazım anneciğim. Anlıyor musun? Anlıyor musun canım?*” Annesi Halise, Nesrin’in söylediklerini duymazdan gelir, önemsemez. Onun birçok davranışı gibi kitap yazmasını da onaylamaz. Gerçekte kitabını bitirmesini istememektedir; daha sonra da bunu itiraf eder: “*Hayırlısıysa yazsın, yoksa yazamasın dedim. O günden sonra, hiç yazamadın.*” Kitabın bitmesinin Nesrin için iyi sonuç vermeyeceğine kanaat getirdiği andan itibaren bilinçli olarak kitap yazımını sabote etmeye ve Nesrin’in üzerindeki baskıyı artırmaya başlar.

Filmde Nesrin, anneannesinin evine girer girmez ilk iş olarak anneannesinin bir yazmasını boynuna dolar. Bu hareket hem ona olan özlemini, hem de dışarıdaki gözlerden korunmayı simgeler. Aynı zamanda köydeki kadınların bedenleri başörtüsü, şalvar, geniş ve bol kıyafetler ile bakışlardan arındırılır. Foucault’da uysal beden kavramına denk düşen bu ehlileştirme, filmsel evrende Nesrin’in bedeni üzerinde annesinin ve toplumun kurmaya çalıştığı denetimi temsil eder. Uysal beden kavramı, özellikle geleneksel toplumlarda kadın üzerinde uygulanan baskı ile ilişkilendirilebilir. Göksel, geleneksel toplumsal düzende kadının konumunu Foucault üzerinden yorumlar. Foucault’ya göre uysal beden yaratma ideali, Türkiye’de kadının cinselliğinin namus söylemleriyle ilişkilendirilmesi ve kontrol altına alınması, kadın cinselliğinin salt kadının doğurganlık yetisine bağlanmasıyla ilintilidir. Ulus devletin ve toplumsal varoluşun devamı da kadınların itaatkar ve uysal özneler olabilmesine

dayanır (2014: 355). Aynı zamanda Nesrin, ilk kamusal alana çıkışından itibaren film boyunca şalvarını giyer. Bir yandan da şalvar giydiği bu sahnede Nesrin baskılardan önce kendi otokontrolünü (disiplinci iktidara dair) harekete geçirir ve böylelikle kendini bir nebze olsun güvence altına alır.



Görsel 7, Görsel 8: Şalvar giyen Nesrin.

Annesi bir gece birdenbire: “Nesrin’ciğim, kusura bakma ama eğilip kalkarken için görünüyor. İçine bir şeyler giy istersen.” diyerek Nesrin’in bedenini uysal beden bağlamında ehlileştirilmeye ve kontrol altına almaya çalışır. Annesi yine yapmayacağını bile bile Nesrin’in bedenini denetim altına almak için ondan namaz kılmasını ister: “Elini yüzünü bir yıka. İstersen abdest de al. İki rekate namaz kıl. Ondan sonra bak ne kadar güzel çalışacaksın.”



Görsel 9, Görsel 10: Nesrin’e müdahalelerde bulunan annesi Halise.

Foucault, iktidar ve beden ilişkisini tartışırken, doktorlar ve politikacılar gibi toplumsal beden kurumlarının serbest ilişki ya da kürtaj fikri karşısında duydukları paniği hatırlatır (2012: 39, 40). Nesrin de geçmişte, ailesinden ve eşinden gizli kürtaj yaptırmıştır. Annesi onun bu konuda günah işlemiş olduğunu, affetmenin zor olduğunu belirtir. Ona göre bir kadın yetişkin ve evli de olsa her kararını annesine ve büyüklerine danışmalıdır. Nesrin’in kendi bedeni ile ilgili özgürce verdiği kararın yanlış olduğunu her fırsatta vurgular:

- Allah korusun eğer benim dualarım olmasaydı kim bilir kötü yola düşecektin Nesrin. Kızım! Sen büyük günah işledin. Kocan da bir yerde haklı. Hangi adam böyle kadını koynuna alır. Sen o değilsin Nesrin. Sen o kadın değilsin. Önce kendini affedeceksin yavrum. Kendini teslim edeceksin. Ondan sonra Allah da seni affedecek.

Bu sahneden sonra Nesrin’in bedenine direkt müdahale (uysal beden) tekrar başlar: “Şu bereni taksana ne olur ... Kızım tak ne olur. Camide bir namaz kılalım birlikte bak psikolojimize çok iyi gelecek.” Diyalogun ardından ikisi camide görülür. Annesi namaz kılar, Nesrin yerde oturur telefonu ile ilgilenir.

Aslında Nesrin, köye ilk geldiğinde anneannesinin mezarının başında dua eder. Filmin başında din ya da ritüellere karşı bir tepkisi yoktur. Ne zaman ki annesi ve tüm köy kadınları onun üzerine gelmeye ve üzerinde iktidar kurmaya başlar, o zaman Nesrin isyana ve direnişe başlar. Örnek olarak filmin bir sahnesinde annesi Nesrin için dualar eşliğinde kuzu kurban

eder. Nesrin eşyalarını toplar, gitmeye kalkar. O giderken annesi, “Nesrin’ciğim, hadi duama katıl kızım. Son bir defa. Hadi ne olur kırma beni. Gel yanıma, birlikte kibleye dönelim.” der. Nesrin annesinin yanına oturur ve ağlamaya başlar: “Yeter artık anne! Ne olur.” Nesrin, şehirli modern kimliğiyle köy yaşamında var olmaya çalışır ancak annesi ve çevredeki kadınlar Nesrin’i din, ahlak ve bu ögelere dair ritüeller ile kuşatır. Dolayısıyla Nesrin, şehirli modern kimliği ve köy kökenli geleneksel kimliğinin çatışmasıyla bunalır. Nesrin’in annesi, emekli öğretmendir ve aynı zamanda hacca gitmiştir. Tüzen, durumun arada kalmışlığına vurgu yapar:

Cumhuriyet’in kuruluşundan, belli bir döneme kadar peşinden gidilen bir laik ideale yüzünü dönmüş ama günlük ilişkilerinde de sürekli batıla yaslanan, azımsanamayacak bir çoğunluk var toplumumuzda. İdeali ve kültürel zemini arasında kalmış bir grup insan. Öğretmen deyince akla hemen ‘Cumhuriyet kadınları’ geliyor ama halkın içinde pek çok ara, ‘geçiş tonunda kadınlar’ var (Arslan, 2016). Emekli öğretmen deyince illa cumhuriyet kadını olacak, laik ideale yüzünü dönmüş olacak, diye bekliyoruz. Böyle tabii ki çok emekli öğretmen var. Ama benim özellikle İç Anadolu’da çok gördüğüm ve Ana Yurdu’nda resmettiğimiz ‘anne’, ‘Halise’ tipi, arada kalmış, ne o ideale ulaşabilmiş ne de kökeninden vazgeçebilmiş, ara, geçiş modelleri de var. Halise’nin değer yargılarının özü bu ülkedeki muhafazakarlık aslında (Bozdemir, 2016).

Göle, bu arada kalmışlığı melezleşme olarak niteler ve bu kişilerin gündelik yaşamlarının ikili karşıtlıklar üzerinden ilerlediği belirtir:

Her ne kadar Türk toplumunun çoğunluğu gündelik yaşamlarında geleneksel din ve muhafazakarlık pratikleriyle modernliğe olan tutkuları arasında rahatlıkla melez formlar yaratsa da modernist seçkinler, ikili karşıtlıklara yönelik gizli değer-ilegileriyle, kesin bir şekilde tercihlerini “medeni”, “özgür” ve “modern” olandan yana kullanırlar. Bunun sonucunda, mahrem alanın dinsel ya da kültürel sınırlandırmalarından kurtulmuş olan ve kamusal yaşama tümüyle katılan Kemalist kadınlar radikal bir seçimle karşı karşıya kalırlar: Kültürel olarak ya Batılı ya da müslüman olabileceklerdir. Seçkinler ile toplumun geri kalan kesimi arasındaki değerler sistemi farklılığı etrafında beliren bir bilişsel çelişkiyi ortaya çıkaran ve böylece rakip meşruiyetler sorununu gündeme getiren de bu seçim ve ona içkin olan kutuplaştırma potansiyelidir (2011: 33).

Nesrin filmin başka bir sahnesinde mastürbasyon yapar. Annesi gelir yine onun bedenine müdahalede bulunur: “Su ısıttım, hadi bir duş al, rahatlırsın.” Nesrin istemediğini belirtir. Annesi bu sefer açıkça: “Bir abdest al kızım. Cumaya temiz temiz girersin. Allah’ın rızasını alırsın yavrum.” Nesrin gerek olmadığını söyler ve bir sonraki sahnede annesinin Nesrin’i banyoda yıkadığı görülür.



Görsel 11, Görsel 12: Annesi Halise’nin Nesrin’i yıkaması.

Nesrin bir gece kitabına yoğunlaşır, çalışamaz. Sinirlenir ve küfrederek kendini

tokatlar: “Anasını siktiğimin orospusu çalış!” Çalışmamasının nedeni etrafındaki baskıyken, şiddetin içselleştirilmesiyle kendini suçlar ve bedenini cezalandırır. Ya da belki, kitap onun için bir direniş/isyan niteliği taşıdığından, o kadar baskı altında bunu gerçekleştiremez ve doğuramamanın sancısını yaşar. Ya da, kendini tokatlayarak kendi bedeni üzerinden zihnini uysallaştırmaya çalışır.

Bu sahne, Foucault’nun dil ile ilgili düşünceleri üzerinden de okunabilir. Foucault’ya göre dil de iktidar kurmanın araçlarından biridir. Nesrin’in kendisine küfrederken kullandığı eril dil tesadüfi değildir. Tüzen’in burada kullandığı küfür, heteroseksist eril dilin cinsel tahakküm söylemini yineler ve iktidar kurma pratikleri ile baskı altına alınmaya çalışılan dişil yönün, eril pratikler tarafından çepeçevre kuşatıldığını simgeler.

Foucault’nun disiplinci iktidar kavramı, filmin evreninde toplumdaki ataerkil yapının kadın üzerindeki etkisine denk düşer. Ataerkil toplum düzeni, öncelikli olarak kadınların denetimini erkekler üzerinden gerçekleştirir. Ancak kadın, anne/abla/anneanne vb. toplumsal rollere girdiği andan itibaren erkeğin denetim yetkisini devralır. Çoğu zaman erkeklerden daha sert biçimde hem kendini hem de aile/komşu/akraba düzlemindeki kadınları denetler, baskılar. Böylelikle Foucault’nun disiplinci iktidar kavramındaki kendi kendine gerçekleşen otomatik denetim düzeni kurulur. Örnek olarak filmin bir sahnesinde Halise’ye oturmaya gelen kadınlar Nesrin hakkında uyarıda bulunurlarken içlerinden biri; “Biz bile bu yaşta korkuyoruz. 50 yaşına girdik daha korkuyoruz Allah korusun. Kimsenin kapısına gitmem ben.” der. Foucault, aynı zamanda disiplinci iktidar kavramı yorumunda disiplinin sistemin içselleştirilmesinden bahseder. Ona göre gözetleyen bir bakış ve bakışın ağırlığını üzerinde hisseden herkes, bakışı öyle içselleştirir ki, sonunda kendini gözleme noktasına varır; böylece herkes kendi üzerinde ve kendine karşı bu gözetlemeyi işletecektir. Böylelikle sürekli iktidar (2012: 95) kendiliğinden sağlanmış olur. Buradaki tüm kadınlar içselleştirmişler üzerlerindeki baskıyı. Hatta kimsenin denetimine gerek duymadan kendi kendilerini denetler hale gelmişlerdir.



Görsel 13, Görsel 14: Halise’ye oturmaya gelen kadınlar.

Tüzen bir röportajında, Nesrin’in daha da güçlü bir kadın olarak çizilebileceğini, ama yine o versiyonda da annesinden kopamayışının hikayesini anlatacağını belirtir. Çünkü annesi, Nesrin’in içinde yaşamaya devam eder. O, annesinin muhafazakar sesini sürekli kafasında duyar. Aslında o sesler, yönetmene göre hepimize eşlik eden seslerdir. Farkında olsak da olmasak da. Onlarla bir şekilde ilişkiye geçmek, bir iç denge kurmak zorundayızdır (Time Out Dergisi, 2016). Yönetmenin bahsettiği olgu, Foucault üzerinden disiplinci iktidarın kanıksanması ve kendiliğinden işlemesi bağlamında yorumlanabilir. Geleneksel toplumlardaki kadınlar, büyüyüp yetişirken çevreleri tarafından kuşatılır ve sürekli yönlendirilirler. Kadınlar yaş alıp yetişkin olsalar, etraflarında karışacak kimse kalmasa da, yaşamları boyu bu müdahaleler kafalarındaki sesler aracılığıyla sürer. Böylelikle ataerkil sistem çoğu zaman kusursuz biçimde işler.

Annesi, Nesrin üzerindeki baskıyı komşuların şikayetinden sonra daha da artırır. Akşam eve geldiğinde geç geldiği için ona kızar. Foucault'nun büyük kapatılma kavramı, filmsel evrende kadının kamusal alan, özel alan karşılığında kamusal alandan mahrum bırakılmasını ifade eder. Ataerkil toplumun ötekileri kadınlardır ve onların özel alana kapatılmaları gereklidir. Annesi Halise, Nesrin'in mümkün olduğunca özel alan olan evde kalmasını ister. Bahane olarak da onu merak ettiğini öne sürer. Nesrin, saat 7-8 gibi evde olduğunu ve bunda merak edilecek bir şey olmadığını söyleyince annesi sinirlenir: "Kızım köy yerinde 7-8 ne demek sen bilmiyor musun? Ben de kızımın işleri açılсын diye sabahtan akşama kadar el alemin ağız kokusunu çektim. Gittim Kadriye'ye Nesrin yolladı dedim, dua edin; yazısını zamanında bitirsin. Gittim Nuriye'ye eline birkaç kuruş sıkıştırdım. Hakkını helal et dedim. Dedim Allah dedim. Köylünün de ağzı durmaz ki. Ne yazıyor, niye yazıyor? Neden işini bıraktı? Artist kocasına ne olmuş?...". Bunun üzerine Nesrin geri adım atarak annesinden özür diler.

Nesrin, annesine aralarında geçen bir konuşmada kendisi daha İstanbul'dayken buraya gelmek için hazırlıklara başladığı imasında bulunur. Annesi de: "Aşk olsun Nesrin, valla aklımda yoktu. Ne zamanki kazayı duydum tabi ki atladım geldim. Ana yüreği işte. Annem hep öyle derdi. Taş olaydım da ana olmayaydım. İnsan ancak evladı olunca anlıyor bunu." diyerek ona duygu sömürsünde bulunur. Üzerinde yarattığı baskıyı (disiplinci iktidar, Panoptikon, uysal beden, büyük kapatılmaya yönelik) "annelik" duygusu üzerinden kutsal hale getirmeye çalışır ve mantığa bürer. Tüzen, röportajında film üzerinden özellikle anneliğin kutsallaştırılmasına eleştiri getirdiğini belirtir:

Tüzen: 'Anneliğin kutsallaştırılma biçiminde sorun var' diyorum. Saf ışıktan ibaret, bembeyaz, kristalize bir anne imajı dayatılıyor kadınlara. O yüzden hepsi dünyanın en iyiliksever, en verici annesi olmaya çalışıyor. Bu anne ideali altında eziliyorlar. En temel eleştirim bu. Yoksa annelere ya da anneliğe saldırmak gibi bir amacım yok. Annelik dünyanın devamlılığını sağlayan temel döngü. Bedeninden yeni bir varlık çıkarmak çok muhteşem bir şey. Benim itirazım; düzenin, bu tip muhteşem şeyleri ele geçirip kendi yararına kullanmasına...

Arslan: Toplum anneliği neden böyle kutsuyor sizce?

Tüzen: Çünkü sistemin temel değerlerini yeni nesle aktaran, anneler... 'Anne ne kadar dokunulmazlık sahibi olursa, o değerler de sonraki kuşaklara aktarılırken o kadar az hasar görür' inancı var. (Arslan, 2016)

Filmde Nesrin karakteri bir noktadan sonra isyan niteliği taşıyan eylemlerde bulunmaya başlar. İlk isyanı iç çamaşırını kamusal alanda paylaşmak olur. Nesrin, balkona çıkar. Balkonun çamaşır ipinde yazma ve çorap asılıdır. Yazmayı alır, mor külotunu ipe asar. Bu sahne Nesrin'in disiplinci iktidar ve Panoptikon'a karşı ilk isyanı niteliği taşır. Annesi gelince, ilk iş olarak Nesrin'in külotunu ipten indirir. Filmin başka bir sahnesinde Halise kendi külotunu ipe asar ve üzerine yazma koyarak onu kamufle eder. Foucault'ya göre iktidarın olduğu her yerde direniş de vardır. İktidar ile direniş arasında her zaman bir birliktelik bulunur (2007: 73):

İktidar ilişkileri kaçınılmaz olarak direnişe yol açar, her an direniş çağrısı yapar, direnişe imkân tanır ve direniş imkânı olduğu için, gerçek direniş olduğu için, tahakküm uygulayanın iktidarı çok daha fazla güçle, direniş ne kadar büyükse o kadar daha fazla kurnazlıkla tutunmaya çalışır. ... Her yerde mücadele halindeyiz ve her an, isyandan tahakküme, tahakkümden isyana gidilir ve benim ortaya çıkarmak istediğim şey bu sürekli hareketliliğin tümüdür (Foucault, 2012: 177).



Görsel 15, Görsel 16: *Yıkadığı külotunu balkona asan Nesrin.*

Nesrin'in bitirmeye çalıştığı romanı da aslında bir isyan/direnış niteliği taşır. Romanda, psikiyatrist evli bir kadının hastası ile olan aşk hikayesi anlatılır. Birlikte kaçarlardı ancak yakalandıktan sonra adam akıl hastanesine kapatılır. Kadın bir süre eşi ve çocuğuna döner ancak sevgilisini unutamaz. Kadın, sevgilisine kavuşmak için 6 yaşındaki oğlunu boğar. Filmde Nesrin, ataerkil normların üzerinde yarattığı tüm baskıya ve “kutsal annelik” formuna karşı gelerek romanında bu öğeleri tersine çevirir. Aynı zamanda kendi gerçek hayatında da yazdığı romandakiyle benzer bir biçimde “deli” karakteri ile yakınlık kurması özgürleşme yolunda attığı adım hakkında ipuçları barındırır.

Filmin bir diğer sahnesinde Nesrin üzerinde kurmaya çalıştığı baskı ve denetime karşı annesine isyan eder: “Onu giyme bunu giy kızım. Oraya oturma, buraya otur kızım. Bu saatte mi gelinir kızım. Ya ben kabul etsene artık senin yetiştirdiğin kız evlat bu. Ergenlik, gençlik, çocukluk bitti anne! Kabul et artık!” Bu sözlerin sonunda annesi ağlamaya başlar ve Nesrin onu teselli eder. İlişkileri film boyunca sevgi/nefret ikileminde gider gelir. Oksala'nın yorumuyla, disiplinci iktidarı tanımlayan şey; iktidar ve şiddet arasındaki ayrıştırıcı çizginin geçirgenliği, bazı durumlarda ise tamamen silinmesidir. Disiplinci iktidar sadece cezalandırıcı ve sınırlandırıcı değil, aynı zamanda düzelten, rehabilite eden ve yerine geri koyandır. Disiplinci iktidar öznellik üretir (2014: 166, 167).



Görsel 17, Görsel 18, Görsel 19: *Halise ve Nesrin'in tartışmaları.*

Nesrin bir gün bunalır ve köy yollarında tek başına sigara içer, gezer. Ağacın altında köyün delisi olan Halil'i görür. Birlikte ağaç altına oturur, sohbet ederler. Sohbetin ilerleyen bölümlerinde gülüşmeye başlarlar. Daha sonra tuhaf sesler çıkararak (primitif, hayvansal ve doğaya özgü) birbirlerine dokunur, itişirler. Burası Nesrin'in önemli kırılma noktalarından biridir. İlk olarak, yaşadığı dünyanın olmazsa olmaz unsurlarından olan “dil”den kurtulur. Foucault'ya göre, dil de birçok öge gibi iktidar kurmanın araçlarından biridir. İçinde yaşadığı yaşam kalıbının, dünyaya ait/dünyevi olana dair önemli sembollerinden olan “dil” ile anlaşma belki de bilinenin aksine asıl primitif olandır. Nesrin, dili reddederek ve dile gereksinim duymadan iletişim kurmayı başararak ilk özgürleşme anını yaşar. Aynı zamanda Foucault'ya göre akıl hastalığının sakin dünyasının ortasında, modern insan artık deliyle iletişimde bulunmaz. Artık arada ortak bir dil yoktur. 18. yüzyılın sonunda deliliğin akıl hastalığı olarak

kurulmasıyla bu diyalog kesintiye uğratılmıştır (2011: 21, 22). Nesrin, filmde deli karakteri ile iletişime geçerek Foucault'nun bahsettiği bu kopuşu tersine çevirir.

Filmin geneline hakim olan Panoptik bakış burada da köyün çocukları üzerinden gerçekleşir. Çocuklar onları uzaktan gözetler, görürler. Nesrin, Halil'in cinsel organına dokunur. Halil Nesrin'i yüzükoyun yatırır. Nesrin kaçmaya çalışır gibi yapar ama kaçmaz, öyle bekler. Halil Nesrin'in üstüne çıkar ve cinsel birliktelik yaşarlar. Birlikteliğin sonunda Nesrin zevk - acı, pişmanlık - özgürleşme arasında gidip gelen çılgınlıklar atar.



Görsel 21, Görsel 22: Ağaç altında sohbet eden Nesrin ile Halil.

Foucault'nun deliliğe bakışı, filmsel evrende patriarkal düzenin yarattığı yukarıdaki temsil biçimlerinden arındırılmış, özgür, kendini gerçekleştirebilmiş, birey olabilmiş kişinin karşılığıdır. Filmin sonunda Nesrin, başta annesi olmak üzere tüm ataerki düzenin onun üzerinde kurmaya çalıştığı baskı ve denetime karşı çıkar ve deli bir karakter ile (belki bir anlamda delilik dünyasına adım atarak) cinsel birliktelik yaşar. Film, böylelikle Nesrin'in kendi özgürleşmesi yolunda adım atmasıyla son bulur.

Filmin sonunda Nesrin usulca eve girer. Her zaman açılmakta zorlanan bahçe kapısı kolayca açılır. Kapıdaki çan normalin dışında sessizdir. Bahçe düzenlidir ve eve girdiğinde her zamanki gibi annesinin dua ettiğini görür. Annesi yok gibidir, ona müdahale etmez. O da annesinin varlığını umursamaz. Aynaya bakar, yüzünde hafif yaralar vardır. Yüzündeki yaraların aksine, ruhu hafiflemiş, üzerindeki baskılardan bir nebze olsun kurtulmuştur.

Sonuç

Ana Yurdu filminde, eşinden boşanan Nesrin karakteri İstanbul'dan ayrılır ve hep hayalini kurduğu romanını bitirmek üzere anneannesinden kalan köy evine gider. Nesrin meslek sahibi, kentte yaşayan, eğitilmiş bir kadın olarak kendine farklı yaşamlar kurabilecekken tercihi köye dönüş olur. Türk batılılaşma projesi bağlamında yerine oturmamış taşlar, bireylerin geleneksel ve modern yaşam içinde sıkışmalarına neden olur. Annesi Nesrin'in köyde yalnız yaşayamayacağı iddiasıyla ona destek olmak adına yanına gelir. Ancak annesi ve çevredeki kadınlar Nesrin'i din, ahlak ve bu öğelere dair ritüeller ile kuşatır ve Nesrin, şehirli modern kimliği ve köy kökenli geleneksel kimliğinin çatışmasıyla bunalır. Sürekli çatışma halinde olan ikili, ne kadar birbirlerini çok sevse, birbirlerine yanaşmaya, birbirlerini anlamaya çalışsalar da, sonunda yine çatışma galip gelir. Nesrin'in çevresine karşı başlattığı isyankar tavır, filmin sonunda Nesrin'in bir anlamda kendi özgürleşmesini gerçekleştirme yolunda "delilik evreni"ne adım atmasıyla son bulur. Filme bu okumanın dışında, alegorik olarak Türkiye'de 2000 sonrası güçlenen muhafazakar kesimin modern kesim üzerinde yarattığı baskı ve ötekileştirmeyi anne-kız ilişkisi üzerinden işlediği yorumu da getirilebilir.

Ana Yurdu filmi, Foucault'nun yukarıda bahsedilen kavramlara yaklaşımı açısından değerlendirildiğinde, kadın üzerinde ataerki toplumsal düzenin kurduğu baskıları hangi

yönler ve aygıtlar üzerinden uyguladığını deşifre ederek ortaya çıkarır. Her toplumda farklılık gösterse de dinsel, geleneksel, kültürel kodların biçimi ve yoğunluğu bu öğeleri farklılaştırabilir. Filmin geçtiği mekan olan Türkiye özelinde düşünüldüğünde, yönetmenin yaratmış olduğu filmsel evren, filmin teması, sorunsalı kapsamında tutarlı ve gerçekçi bulunmaktadır.

Çalışmada geleneksel ve modern yapı içinde sıkışan Nesrin karakterinin özgürleşme yolunda gösterdiği çaba, Foucault'nun iktidar kavramına yaklaşımı ile ilintilendirilebilecek disiplinci iktidar, Panoptikon, uysal beden, büyük kapatılma ve delilik kavramları üzerinden analiz edilmiştir. Çalışmada Foucault'nun disiplinci iktidar kavramı, toplumdaki ataerkil yapının kadın üzerindeki etkisine denk düşer. Panoptikon, eril göz ve onun temsilcilerinin kadını göz hapsinde tutmasına, uysal beden kavramı kadın bedeninin yumuşak başlı ve ehli hale getirilmesini temsil eder. Büyük kapatılma kadının kamusal alan, özel alan karşılığında kamusal alandan mahrum bırakılmasını ifade eder. Delilik ise patriarkal düzenin yarattığı yukarıdaki temsil biçimlerinden arındırılmış, özgür, kendini gerçekleştirebilmiş, birey olabilmeyi başarmış kişinin karşılığıdır. Filmden elde edilen bulgulara bakıldığında, filmde nicelik olarak en çok Panoptikon ve uysal beden kavramlarının yer aldığı görülür. Yönetmenin, ataerkil toplumsal düzenin kadın üzerinde kurduğu denetim ve baskıyı en çok kadın bedeni üzerinden gerçekleştirdiği vurgusunu yaptığı söylenebilir.

Filmde, başta Nesrin'in annesi Halise olmak üzere erkek egemen söylemi erkeklerden daha sert sürdüren kadın karakterler görülür. Kadını sürekli gözetim altında tutan da, bedenini ehlileştirmeye çalışan da, özel alana hapsedmeye çalışan da kadınlardır. Filmde sadece iki erkek karakter görülür. Biri Nesrin'in bir anlamda özgürleşmesine neden olan Halil karakteri, diğeri ise Nesrin'in hasarlı arabasını tamir etmesi için bıraktığı tamirci karakteridir. Tamirci karakteri Nesrin'in bozulan arabasının tamirini geciktirir. Erkek tamircinin kadın olduğu için ve Nesrin'in eril dünyada varlığını onaylamadığı için tamiri geciktirmesi ihtimal dahilindedir. Ya da yönetmen, hasarlı kırmızı araba ve Nesrin arasında bir bağ kurmuştur. Nesrin'in kırmızı arabasının filmin ilk sahnesinde Nesrin ile birlikte köye hasarlı biçimde giriş yapması, belki de boşanma sonrası ruhundaki hasarları iyileştirmek için köyüne dönen Nesrin karakterini ifade eder. Nesrin, bozulan arabası için erkek tamirciye başvurur -ya da başvurmak zorunda kalır-, ancak erkek karakter, Nesrin'e yardımcı olmak için gönüllü sayılmaz, hatta işlerini geciktirir. Bu anlamda yönetmenin Nesrin'in hayatının tamiri için bir erkekten medet umduğunu ancak ummaması gerektiğini ya da erkeklere "işe yaramaz" olduklarını hatırlatmak istediği de yapılabilecek yorumlar arasındadır.

Film, ismi ve konusu itibarıyla anne karnına dönüş, taşraya dönüş olarak nitelendirilebilir. Ancak yakın dönem Türk sineması örneklerinde olduğu gibi taşraya "güzelleme" yapmaz yönetmen. Filmin evreninde taşra, klostrifobik, iç sıkıcı, karanlık; taşrada yaşayanlar ise baskıcı ve müdahaleci olarak tasvir edilir. Nesrin, ne kadar şehrin karmaşasından uzaklaşıp kafa dinleme ve bir yandan da romanını tamamlama amacıyla gelmiş olsa da, başta annesi olmak üzere köy ahalisi ona izin vermez. Ama buna rağmen taşra ve doğa, Nesrin'in rasyonel sembolik dünyadan kopup özgürleşmesi için aracı olur. Filmde hissedilen baskı ve müdahaleci güç, Nesrin'in direniş gösterip kendini özgürleştirmek için isyan etmesine neden olur. Film, etki-tepki döngüsünün kıymetine vurgu yapar.

Film, sinematografik özellikleriyle de anlatmak istediği içeriği ve duygusal atmosferi başarılı biçimde yansımasıyla öne çıkar. Mekan, dekor, kostüm vb. öğelerin kullanımı gerçekçi ve doğal bir tarzda olup, yaratılan atmosfer çoğu zaman filmin klostrifobik içeriğine

uygundur. Loş ya da karanlığa yakın aydınlatma, soluk renkler, yaratılan üst açı - alt açı, net - flu karşıtlığı ve kamera hareketleri ile yönetmen gergin ve baskıcı ortamı desteklemiştir.

Sonuç olarak filmin, toplumsal düzen içerisindeki sorunları kadın odaklı işleyen yakın dönem Türk sineması film örnekleri içinde söylemsel açıdan diğerlerinden farklı bir noktada olduğu söylenebilir. Diğer birçok film sadece kadın sorununa değinir gibi görünüp aslında gerçek bir söz söylemezken, *Ana Yurdu* filmi, kadının Türkiye’de geleneksel - modern karşıtlığında bir birey olarak hayatta kalma çabasına vurgu yapar. Tüm engellemeler ve baskıya rağmen bağımsız bir birey olarak kendini gerçekleştirmeye çalışan kadın karakter üzerinden, aynı zamanda Türkiye’yi ve Türk toplumunu masaya yatırır ve analiz eder.

Kaynakça

Altuntaş, M. (2016). Anneler toplumun monadları: Senem Tüzen’le “Ana Yurdu” üzerine, <http://bantmag.com/anneler-toplumun-monadlari-senem-tuzenle-ana-yurdu-uzerine/>, Erişim Tarihi: 13.10.2018.

Ana Yurdu, <http://anayurdu.com/indextr.html>, Erişim Tarihi: 13.10.2018.

Arslan, G. (2016). Senem Tüzen: ‘Annem izin vermese bu filmi çekmeyecektim’ <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/senem-tuzen-annem-izin-vermese-bu-filmicekmeyecektim-40103366>, Erişim Tarihi: 13.10.2018.

Bozdemir, B. (2016). Senem Tüzen’le Anayurdu üzerine: ‘Asıl mesele Nesrin’in muhafazakar olmaması’, <http://www.otekisinema.com/senem-tuzenle-anayurdu-uzerine-asil-mesele-nesrinin-muhafazakar-olmamasi/>, Erişim Tarihi: 13.10.2018.

Canpolat, N. (2005). Bilginin Arkeoloğu: Michel Foucault, N. Rigel, G. Batuş vd. (Haz.), *21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar: Kadife Karanlık I* (75-138). İstanbul: Su Yayınevi.

Ceylan, C. (2015). Foucault ve İronik Özgürlük. *Akademik Bakış Dergisi*, 51, 183-194.

Esen, Ş. (2000). *80’ler Türkiye’sinde Sinema*. İstanbul: Beta Yayıncılık.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Foucault, M. (2005). *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. (I. Ergüden & O. Akınhay & F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2006). *Deliliğin Tarihi*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

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

Foucault, M. (2011). *Büyük Kapatılma*. (I. Ergüden & F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2012). İktidarın Gözü. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Göle, N. (2011). *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları.

Göksel, H. (2014). Michel Foucault’da iktidar Kurma Pratikleri: Türkiye’de Kadın Bedenini, Namus’u ve Şiddeti Yeniden Düşünmek, içinde, Ş. Öztürk (Ed.), *Cogito: Michel Foucault Özel Sayısı*, (344-370). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Isenberg, A. & Yershova, O. & Tüzen, S. (Yapımcı), & Tüzen, S. (Yönetmen). (2015). *Ana*

Yurdu (Sinema Filmi). Türkiye: Zela Film.

Oksala, J. (2014). Devlet Şiddetinin Yönetimi: Foucault' da Siyasi İktidarın Yönetimsellik Olarak Yeniden Ele Alınması. Ş. Öztürk (Ed.), *Cogito: Michel Foucault Özel Sayısı*, (163-178). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Öztürk, S. & Yıldız, O. (2016). Filmlerde Delilik: Foucaultcu Bakışla Deli ve İktidar İlişkisi. *Akademia*, 4(4), 2-14.

Saktanber, A. (1993). Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne. Ş. Tekeli (Yayına Haz.), *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (211-232). İstanbul: İletişim Yayınları.

Smith, P. (2007). *Kültürel Kuram*. (S. Güzelsan & İ. Gündoğdu, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.

Time Out Dergisi (2016). Senem Tüzen röportajı, <https://www.timeout.com/istanbul/tr/film/senem-tuezen-roeportaji>, Erişim Tarihi: 13.10.2016.

İşe Yarar Bir Şey Filminin Kadın Karakterlerine Ve Ölüm Olgusuna Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Anamorfotik Bakış

Bercesto Gülçin Özdemir*

Özet

*Sinema, kadın karakterlerin temsil stratejilerini farklı biçimlerde izleyiciye sunmaktadır. Feminist film kuramlarının tartışmaya açtığı konu başlıklarından biri, kadın karakterlerin temsil mekanizmasıdır. Ana akım sinemada kadın karakterler ataerkil bakış açısına hizmet eder biçimde izleyiciye sunulurken, ana akım dışı filmlerde kadın karakterler, erkek egemen bakışın söylemlerinin kırılmasına izin veren anlatı stratejileriyle sunulmaktadır. Pelin Esmer'in İşe Yarar Bir Şey (2017) filmi ana akım dışı bir film anlatısı olmakla birlikte, ana akım sinemanın stereotipleşmiş kadın karakterleri dışında farklı kadın karakterleri izleyici önüne çıkarmaktadır. İki kadın karakterin hayata bakışı ve hayatı deneyimleme biçimleri ana akım sinema söylemlerini sorgulatacak bir şekilde sunulmuştur. Bu bağlamda, feminist film kuramcısı Teresa de Lauretis'in *Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory* (1985) adlı makalesi temelinde kadın karakterlerin film anlatısında, kamusal alanda ve özel alanda hayata karşı duruşları ve temsil ettikleri karakter özellikleriyle ölüm olgusuna yaklaşımları tartışılacaktır. Öykünün odak merkeze aldığı ölüm olgusunun sunumu ise, Slavoj Žižek'in Jacques Lacan'ı temel alarak yorumladığı anaformoz kavramıyla tartışmaya açılmaktadır. Çalışmada, hem kadın karakterlerin anlatıdaki sunumu, hem ölüm olgusunun karakterler tarafından anlamlandırılması konuları anamorfotik bakış kavramı ile sorgulanmaktadır. Bu bağlamda çalışmada, kadın karakterlerle, ölüm arasındaki ilişkinin felsefi bir yaklaşımla sorgulanması, karakterlerin temsil stratejileri üzerine düşünmeyi çoklu perspektiflerden olanaklı kılmayı amaçlamaktadır.*

Anahtar Kelimeler: Kadın karakter, feminist film kuramı, anamorföz, temsil.

ORCID ID : 0000-0002-3742-2739
E-mail : glcnzdmr.777@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.493317

Geliş Tarihi - *Received*: 20.12.2018
Kabul Tarihi - *Accepted*: 25.04.2019

An Anamorphic Look at The Female Characters of The Movie 'İşe Yarar Bir Şey' and The Phenomenon of Death Within the Scope of Feminist Film Theory

Berceste Gülçin Özdemir*

Abstract

Cinema presents the representation strategies of female characters in a different way to spectators. One of the titles that feminist film theories bring into question is the representation mechanism of female characters. While female characters are presented in mainstream cinema in such a way that they serve the patriarchal view, whereas, in the films outside the mainstream, female characters are presented with such narrative strategies that these strategies allow the breaking of the discourses of the patriarchal view. While Pelin Esmer's film *İşe Yarar Bir Şey* is a film narrative outside the mainstream, it presents different female characters apart from the stereotyped female characters of the mainstream cinema. The attitudes of the two female characters to life and the way they experience life are presented in such a way that they make people question the discourses of the mainstream cinema. In this context, the attitudes of female characters towards life in the film narrative, public and private spaces, the character traits they represent and their approach to the phenomenon of death will be discussed based on the article of the feminist film theorist Teresa de Lauretis entitled *Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory* (1985). The presentation of the death phenomenon that the story takes to the focus center is opened up for discussion with the concept of anamorphosis, which Slavoj Žižek interpreted based on Jacques Lacan. In this study, both the presentation of female characters in the narrative and the making sense of the death phenomenon by the characters are questioned with the concept of anamorphic view. In this context, the study aims to question the relationship between female characters and death with a philosophical approach and to enable the thinking of the representation strategies of characters from multiple perspectives.

Keywords: Female character, feminist film theory, anamorphosis, representation.

ORCID ID : 0000-0002-3742-2739
E-mail : glcnzdmr.777@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.493317

Recieved - *Geliş Tarihi*: 20.12.2018
Accepted - *Kabul Tarihi*: 25.04.2019

Giriş

Ölüm Üzerine *Deneysel Bir Dialekt*
Ölümdür Ölümlülüğü Düşündüren
Ölüm, en büyük kabuldür hayatta,
Ölüme saygı duruşu olmaz insanda,
Kaçar, korkar, sığınır insanoğlu ölümden,
Kaçtığı yerden arkasına bile bakamaz insanoğlu,
Ölüm, en büyük manifestodur hayatın rengine karşı,
Ölüme gidene ağlanır da,
Ya ölümden gelene,
Ölüm, en zor karanlıktır, aşkın hallerine karşı,
Kabullenmek de,
Kabullenmemek de,
Yok gibi davranmak da faniliktendir,
Ölüm, hayattan korkmayanların giyeceği kefendir,
Ölüm, bir emirdir *sonsuzluktan gelen* (Özdemir, 2018)

Bu çalışma, felsefi bir düşünce izleğinin sorgulamalarıyla oluşturulmuştur. İşe Yarar Bir şey filmindeki kadın karakterlerin hayatın içinde var oluşlarındaki temsil mekanizması ve ölüm olgusunun temsili izleyicinin dünyaya bakışında başka başka evrenlerin seyrini açma olanağına erişmektedir. Klasik anlatı yapısının stereotipleşmiş kadın karakterlerinden farklı kadın karakterleri sunan film, ölüm olgusuna da korkutucu bir olgu olarak bakılmamasını sağlamaktadır. Kadın karakterlerin temsilindeki anlatı stratejisi ve anlatının odak merkeze aldığı ölüm konusu anlatının incelenmesini olabildiğince geniş perspektiflerden bakmayı gerektirmiştir. Film anlatısı, izleme sürecini sorgulamalar sürecine çevirmekte ve izleme deneyimi sonrasında da başka dünyaların kapılarının aralanmasına izin vermektedir. Başka dünyalar izleyiciye, yaşamın gizemine dair, değerliliğine dair, umuda dair, ümitsizliğe dair, ölüme dair, etik olana dair bir çok konunun tekrar düşünülmesinin önünü açmaktadır. Bu minvalde makalede, kadın karakterlerin temsil stratejisi Teresa de Lauretis'in *Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory* (1985) makalesi çerçevesinde incelenecek ve kadın karakterlerin feminist film kuramı bağlamında "kadın gibi kadınlıklarının" var oluşlarının, nasıl sunulduğu üzerine sorgulamalara olanak verecektir. Ölümü bekleyen Yavuz karakterinin ise, ölüm olgusuna karşı yaklaşımı toplumsal düzen kodlarından ayrıksı bir şekilde anlamlandırılabilir algılara açıktır. Lacanyen bakış açısından hareketle incelenecek anamorfotik bakış, feminist film kuramları açısından erkek egemen bakışa yönelik soru işaretlerinin ortaya çıkmasını mümkün kıldığı için çalışmada yer almıştır. Bu bağlamda, hem kadın karakterlerin temsili, hem de ölüm olgusu anamorfotik bakış açısıyla incelenerek, anlatının düşündürdükleri çoklu okumalara olanak verecek şekilde tartışılacaktır.

Tüm bu sorgulamalar çerçevesinde çalışmaya Vivian Sobchack ve Merleau-Ponty'nin

film izleme deneyimi üzerine düşünceleriyle başlamak anlamlı olacaktır. Sobchack, film izleme deneyimini iki bedeninin faaliyeti olarak açıklamaktadır. Biri izleyicinin bedenidir, diğeri ise, izleyicinin kendi dünya algısına sahip filmin bedenidir. Ponty ise, diğer bedenlerin “belli bir geliştirme sürecinin...belirli bir dünya görüşünün tiyatrosu” haline geldiğinden bahsetmektedir. Sobchack, Ponty’nin düşüncelerini yorumlar ve şöyle der: “Filmin görünür görsel davranışının doğasına görsel olarak bağlanma deneyimi daha iyi nasıl açıklanır!”. Sobchack, izleyicinin filmi kendi canlı bedeni içinde algıladığını ifade etmektedir. Askıya alınan bu süreçte düşünme değil, bedenin olduğu vurgulanmaktadır (Aktaran Frampton, 2013: 247). İşe Yarar Bir Şey, hem tahayyüllere açılan bir pencere gibi, hem de yaşama dair soyut görünenin ardındaki görünmezliği gösteren bir araç gibi izleyiciyi koltuğuna mıhlar ve düşünme süreçlerinin evrelerini aşama aşama açmaya başlar. Bu süreç izleyici olarak bizlere, sinemanın düşündürdüğü felsefi izleklerin kapısından bakmamızda yardımcı olur. Serdar Öztürk, sinemanın ürettiği felsefeyi şöyle açıklar: “Sinema hem hayatın içinde yer alan hem de hayatta taşan unsurları yakalama anlamında verili hayatların dışına çıkan, iki dünya arasında çatallanmalar yaratan, iki dünya arasında gidip gelerek yeni oluşlar yaratan bir felsefe üretmektedir.” (Öztürk, 2018: 25). Esmer, son filmiyle auteurlüğünü pekiştirdiği gibi, kamusal alanın güçlü kadın karakterlerinin var oluşuna göz kırpar ve ölümün genel geçerliğini hatırlatarak, herkes için her an olağandır ölüm, der. Öztürk’ün de belirttiği gibi, hem hayatın içinde yer alan hem de hayattan taşan unsurları yakalayabilmenin ardından giden izleyici, İşe Yarar Bir Şey’in sunduğu olguları tekrar tekrar anlamlandırmaktadır.

Teresa de Lauretis’in *Rethinking Women’s Cinema: Aesthetics and Feminist Theory* (1985) Makalesiyle *Feminist Film Kuramı Bağlamında Kadın Karakterlere Bakış*

Teresa de Lauretis, Laura Mulvey’in feminist film kültürü için iki düzenlemenin önemli olarak belirttiğini aktarmaktadır. Kadınların sinematik temsillerinin içeriğinin değiştirilmesi ve temsilin dilinin farklılaştırılması gereklidir ki bu da avangard geleneklerden referans alınarak gerçekleştirilebilir bir hareket olarak görülmektedir (de Lauretis, 2000: 318). B. Ruby Rich ise Mulvey’in ve Claire Johnston’ın düşüncelerini paylaşarak kadınların ekranda görünür olmadığının altını çizmektedir. Kadınların bulunuşunun eksikliğinin anlaşılmasının nasıl bir yapı formülasyonu ile anlaşılabilir olmasını sorgulayan Rich kadın izleyicinin de kendisini filmde neyle, nasıl özdeşleştirebileceği de sorularına eklemektedir De lauretis de Rich’in düşünceleri bağlamında ataerkil hegemonya altında bulunan özdeşleşme konusunu Jean Laplanche ve Jean-Bertrand Pontalis’in cümlesiyle anlamlandırmaya çalışmaktadır: “Eğer özdeşleşme sadece diğerleri arasında fiziksel bir mekanizma değil, ancak kendini işleme sokarsa insan nesnesi aracılığıyla oluşturulandır.” (de Lauretis, 2000: 319).

Lea Melandri ise, kadının tarihe girişinde somutluğunu ve tekliğini kaybettiğini belirtmektedir. Kadının ekonomik bir makine olarak insan türünü tekrar ürettiğini ve “anne” olduğunu söyleyen Melandri, paradan daha evrensel bir eşitlikte olan kadının, patriarkal ideolojide daha önce hiç keşfedilmediği kadar soyut olarak keşfedildiğinden bahsetmektedir. Melandri’nin söylemleri üzerine kadın filmleri ve kadın yönetmenler üzerine düşüncelerini de söyleyen Lauretis, kadın filmleriyle ilgili sorularını peş peşe sıralamaktadır. “Resmi, stilistik veya tematik işaretlerin kadınların kameranın arkasındaki bulunuşuna dair neyi işaret ettiklerini” sorar ve kadınsı veya kadına dair olan estetiğinin, kadınların sinemasının spesifik dilinin ciddi biçimde değiştirilmesi gerekliliğini de savunmaktadır (de Lauretis, 2000: 320).

Chantal Akerman’ın filmlerinin izleyiciyi kadın olarak vurguladığını söyleyen de

Lauretis, Akerman'ın kendi filmleri hakkında, filmlerinin ne söylediği değil, ne gösterdiği ve nasıl gösterdiği konularını önemli gördüğünü ve bu nedenle filmlerini feminist olarak nitelediğini aktarmaktadır (de Lauretis, 2000: 321). Okuyucunun anlamlandırma sürecini pekiştirmeye çalışan de Lauretis edebi eserleri örnekleyerek açıklamalarına devam eder. De Lauretis, Christa Wolf'ün *Bölünmüş Cennet*'ini örnekleyerek ve Virginia Woolf'ün *Kendine Ait Bir Oda*'sını örnek göstererek filmlerde kadın karakterlere dair bölünmüş anlamlandırmayı açıklamak için kullanmaktadır. Kadının iç dünyasındaki uzaklığın duygusu, çelişkisi, mekanın sessizliği, kültürel ve ideolojik temsillerin reddedilmeden ve imha edilmeden yana getirilmesi gibi durumların bu iki eserde görülebileceğini belirten de Lauretis, kadın sanatçıların bu bölünmüşlüğe dair bilgilere haiz olduğunu vurgulayarak eserlerinde bunu ifade etmeye çalıştıklarını söylemektedir. Kadınların nesneleştirilmesine karşın, kolektif fantazilerin serbest bırakılması gerekliliğini de öne süren de Lauretis, kadınların sinemasının arzusunun işlevi aracılığıyla şekillendirilebileceğini dile getirmektedir (de Lauretis, 2000: 323-324). Ana akım sinema uyuşmaları arzuyu erkek egemen bakışın hizmetini sunarken, kadın izleyicinin bakışını düşünmemektedir. Peki kadın izleyicilerin arzularının görülebileceği anlatılar nasıl oluşturulacaktır, sorusu bu bağlamda gün yüzüne çıkmaktadır.

Birkaç teorisyenin *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism* (1984) kitabında açıkladıkları düşüncelerinin başlığını Adrienne Rich'in "Re-vision"ından (geriye dönüp bakma, canlı gözlerle görebilme) ödünç aldıklarını belirten de Lauretis, Rich'in düşüncelerini de bu bağlamda hatırlamaktadır. Rich'e göre, farklılığı farklı biçimde görmek, kadınların imajlarına dair "görselin kendi ekseninin" görsel ve duymayla ilgili organizasyonlarında "imajda" nasıl üretilerek ortaya çıktığına dair sorgulamasını aktarmaktadır. De Lauretis'e göre radikal değişiklikler yapılabilmesi için "cinsel farklılıkların" sınırlandırılarak spesifikleştirilmemesini, kadınların erkeklerden, kadınının erkeksiden veya kadının erkekten farkının da ortaya koyulması gerektiğini ifade etmektedir (de Lauretis, 2000: 325). Toplumsal cinsiyete dair kodların da yapıbozuma uğratabileceğinin ihtimallerini sunan de Lauretis, toplumsal düzen tarafından içselleştirilmeye çalışılan kadına ve erkeğe dair göstergelerin dönüştürülebileceğini de bu bağlamda hatırlatmaktadır.

Kadın izleyicinin nasıl gördüğü, neyle özdeşleştiği, nerede/nasıl/hangi film türlerinde kadını arzuların temsil edildiği sorularını soran de Lauretis, kadın izleyicinin özdeşleşme konusunu derinlemesine düşünmenin önünü açmaktadır. Akerman'ın *Jeanne Dielman 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) ve Lizzie Borden'ın *Born in Flames*'indeki (1983) kadın temsilleri hakkında düşüncelerini açıklayan de Lauretis'in bu filmlerle ilgili düşünceleri kadın karakterlerin film anlatılarındaki temsil mekanizmalarına dair çoklu soruları ortaya çıkarmaya yaramaktadır. Bahsedilen filmlerde toplumsal cinsiyet-spesifitesindeki kadınların dilinin bölünümü açısından, resmi kültürdeki ayırım açısından, yeni imajların yaratımı açısından, "özel faktör"ün tüm çalışmaların çekirdeğindeki (domestik, endüstriyel, sanatsal, eleştirel, politik) bilinçliliği açısından, özneliği, anlamı ve deneyimi, sosyal özne olarak kadınsılığı bu konularla açıkça meydana çıkarıldığı belirtilmektedir (de Lauretis, 2000: 332- 333). De Lauretis'in makalesinin kısaca özetlendiği bu bölüm, çalışmada incelenen film anlatısında kadın karakterlerin hayatta var oluşlarına dair temsil mekanizmasının sinema felsefesi temelinde feminist bir perspektiften nasıl anlamlandırıldığına tahayyüllerini beslemektedir.

Anamorfotik Bakış

Anamorfotik bakışı açıklamadan önce anamorfoz kavramının anlamlandırılması

önem taşımaktadır. Anamorfoz, resme bakan kişiye sunulan görselin belli bir bakış açısıyla algılanmasını gerektirir. Erken rönesans döneminde perspektif (oblique) ve ayna (catoptric) olarak iki çeşide sahip olan anamorfoz metodu, resimlerin anlaşılmasının alışık olmayan bir bakış açısıyla gerçekleşmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Deforme edilmiş imgeye alışık olmadık bir açıdan bakılması anamorfozun özünü açıklamaktadır (<https://www.anamorphosis.com/what-is.html>). Kavramı daha da içselleştirmek adına kübistlerin imgeye yaklaşımı ile anamorfotik tekniği kullananların imgeye yaklaşımları örneklendirilebilir. Kübistler, resimdeki imgelerini oluştururken onları bilinen formlarından daha farklı biçimlerde kendi yaklaşımlarına göre geometrik şekilleri kullanarak resmederler. Anamorfotik teknikle resim yapanlar ise, varolan imgeye farklı açılardan nasıl bakılacağını da göstermeye çalışmaktadırlar. Çalışmada anamorfotik bakışı sorgulatan Hans Holbein'in *Sefirler* (1533) tablosu, İngiltere'deki *The National Gallery*'de sergilenmektedir. Galerinin, tabloyu detaylı şekilde açıkladığı sitede, resme belli bir noktadan bakıldığında çarpıtılmış imgenin görülebileceği anlaşılmaktadır (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>).

Görmek ile bakmak arasındaki farkın anlaşılması, sadece imgenin farklı biçimde tekrar yapılmış resmini anlamakta gizli değil, o imgeye hangi açıdan, nasıl bakılması gerektiği konusunu da içermektedir. Bu bağlamda anamorfotik bakış, resme nasıl bakılması gerektiğini, resme bakan kişiye hatırlatmaktadır, denilebilir. Anamorfotik bakış, sadece imgelere farklı perspektiflerden bakmak değil, bakabilmenin de nasıl gerçekleştiğini anlayabilmeyi içinde barındırmaktadır. Bakışın nasıl gerçekleştiği konusu (birçok özne ve nesne ile bağlantılı olarak), psikanalitik okumalarda da önemli bir başlığı oluştururken, neye, nasıl, hangi açılardan bakılacağı konularını sorgulamaya açmaktadır.

Bakış, Lacan'a göre, "Kendi içinde, Lacan cebirinin, öznenin içine düştüğü objet a'sını barındırabilir; skopik alana özelliğini veren ve kendine özgü doyumunu ortaya çıkaran şey, yapısal nedenlerden ötürü, öznenin düşüşünün burada hep görünmez kalması, çünkü sifira indirgenmiş olmasıdır." der (Lacan, 2017: 85). Lacan'ın psikanalitik bağlamda bakış kavramını anlamlandırdıktan sonra bakışın felsefi bağlamda yorumlanması konusu da bir o kadar önem kazanmaktadır. Maurice Merleau-Ponty'den referans veren Lacan, Ponty'nin gösterdiği yolla, bakışın önceden hep var olduğunu bir şekilde ortaya koymaya çalıştığımızı, ancak tek bir noktadan görebildiğimizi, ama varoluşumuzda bize her taraftan bakıldığını hatırlatmaktadır (Lacan, 2017: 81). Lacan'ın dikkat çektiği noktada bakmayla, görmenin arasındaki farkı algılayabilmek ve baktığımız kavramların, nesnelere, varlıkların algılanma sürecinde bu sürecin nasıl bir çizgide gittiğini bilmek önemli hale gelmektedir. Keza, her şeyi görebilir insanoğlu, ancak bakmak ve bakmayı bilmek hayatı da anlayabilmenin en önemli anahtarlarından birini oluşturmaktadır. Lacan'ın bakma ve görmeye ilgili analizine dair düşüncesi konuyu daha derinlemesine tartışmaya açmaktadır: "Daha ilk bakışta, göz ve bakış diyalektiğinde bir çakışma olmayıp temelde bir aldanma olduğunu görürüz. Aşta bakışı talep ettiğimde temelde tatmin etmeyen ve hep eksik olan şudur: Hiçbir zaman seni gördüğüm yerden bakmıyorsun bana.". Buna karşılık, "baktığım hiçbir zaman görmek istediğim değildir." (Lacan, 2017: 111).

Ana akım sinema uylaşmaları, erkek egemen bakışın tahakkümüne hizmet etmektedir. Dolayısıyla, bakılan her şey erkeğin bakışının hazzına yönelik izleyiciye sunulmaktadır. Laura Mulvey, *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*'nda (1975) Hollywood sineması'nda erkek

izleyici bakışına yönelik oluşturulmuş bu bakışları voyoristik ve skopofilik bakışlar olarak nitelendirmektedir. Mulvey, kadın izleyicinin konumunu açıklamaya çalışırken, Lacan'ın tartışmalara neden olan ayna evresi kavramıyla, sinemayı ilişkilendirmeye çalışmıştır. Lacan, bir çocuğun kendi imgesini aynada tanıdığı anın, egonun kuruluşu için ne kadar önemli olduğunu vurgularken, Mulvey' de ayna ile perde arasında ilinti kurmaktadır. Sinema, geçici ego yitimine izin verir ve egoyu güçlendirecek büyüleme yapılarına sahiptir, der (Mulvey, 2012: 3). Ancak, bu süreç izleyici açısından her zaman olumlu bir büyülenme yapılanması arz etmemektedir. Çünkü, erkeklerin bakışı ve zevk alması için teşhir edilen kadın, hadım edilme kompleksini sezdirdiğinden endişe uyandırmaktadır. Bu endişenin giderilmesi için, suçlu nesne ya değersizleştirilir, cezalandırılır ya da kurtarılır; diğer bir yol da, onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olması için fetişe dönüştürülmesi durumlarıdır.

Röntgenci ve dikizci olan bu bakışlar bakmayı sever, bakarken de haz almak en önemli kilit noktalarından birini oluşturmaktadır. Lacan, dünyanın mutlak anlamda dikizci olduğunu, ancak teşhirci olmadığını söylemekte ve insanlara bakmaya kışkırtmadığını ifade etmektedir. Kışkırtmaya başlarsa, yabancılik hissinin ortaya çıkacağını bu bağlamda vurgulamaktadır (Lacan, 2017: 83). Bu minvalde, sinema perdesinde baktığımız karakterlere bakarken kolektif hafızadan gelen öğrenilegelmişliklerle bakma hissimiz ilk önce insanın bakma eyleminde kullandığı bir reflektir denebilir, ancak bakışımızın karakterlere ve olay örgüsüne doğru derinlemesine gelişmesi ise bireysel deneyimlerimizin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır denilebilir. Anamorfofik bakış, bakışın farklı şekillerde olabileceği ihtimallerini gösteren ve açıklayan bir bakış olarak okunabilmektedir. Anamorfoz kavramını açıklamaya çalışan Lacan, Jurgis Baltrusaitis'in kitabı Anamorfozlar'ın (Anamorphoses, 1984) bu kavramını anlamlandırmada önemli rol oynayacağını belirtmektedir. Konuşmasında eline düz bir kağıt alan Lacan, kağıdın üzerinde bir portre olduğunu hayal edin diyerek kavramı açıklamaya başlar.

"...Görüyorsunuz şansımıza kara tahtada eğik duruyor. Kağıdımdaki resmin her bir noktasını, bir dizi ideal ip ya da çizgiyle, eğik yüzeye aktardığımı düşünün, ortaya çıkacak şeyi kolayca hayal edebilirsiniz- perspektif çizgileri diyebileceğimiz çizgiler uyarınca genişlemiş ve deforme olmuş bir figür elde edeceksiniz. Bu yapımda faydalanılan resmi, yani benim kendime görme alanıma yerleştirilmiş resmi kaldırarak olursam, yerimde kalarak baktığımda edineceğim izlenim hemen hemen aynı olur, hiç değilse resmin anahatlarını tanırım- en iyi ihtimalle de tıpatıp aynı izlenimi edinirim." (Lacan, 2017: 93).

Hans Holbein'in *Sefirler* (1533) tablosunu daha sonra konuştuğu ortamda dolaştırmaya başlayan Lacan, tablo üzerinde bu bakışın nasıl ortaya çıkabildiğini somut anlamda da anlatmaya çalışmaktadır. Görme alanında imge biçiminde ortaya çıkan her şeyin, anamorfozun oluşmasına imkan verdiğiinden bahseden Lacan, "Bir yüzeye bağlı olan imgenin geometral nokta adını vereceğimiz belli bir noktayla ilişkisine indirgenebilir. Bu yöntemle iki düz çizgi kendine düşen rolü oynayıp ışığın izlediği yol olur-belirlenen her şey imge adını hak eder diyebiliriz." diyerek kavramı somutlaştırarak anlatmak istemiştir (Lacan, 2017: 94). Bu açıklamayı yaptıktan sonra tabloya anamorfofik bakılmasını isteyen Lacan, tabloda ne görüldüğünü açıklar ve iki gösterişli kişinin ilk sırada önünde, yamuk şekilde havada duran tuhaf nesnenin aslında kurukafa olduğunu, Baltrusaitis'in nesneyi mürekkepbalığı kemiğine benzettiğini, kendisinin ise, Dalı'nın bir zamanlar pis ve sefil yaşlı bir kadının başı üstüne

yerleştirdiği koca bir ekmeği veya yumuşak saatlerin olduğu tablodaki fallik bir anlam ifade eden uçan nesneyi tablodaki nesneye benzettiğini öne sürmektedir. Öznenin oluşturduğu ve geometral optik arayışının sürdüğü bir devirde Holbein, Lacan'a göre öznenin hiçlenmiş halini bireyler açısından görünür kılmaktadır. Psikanalitik bağlamda anamorfotik bakışı detaylandıran Lacan'ın "iğdiş edilmenin işareti eksi f' 'nin imgede cisme bürünmesi olan bir biçimle hiçlenen bu şey, arzuların temel dürtüler çerçevesindeki bütün örgütlenmesini bir merkez toplar." demektedir (Lacan, 2017: 96-97). Pascal Bonitzer ise, Baltrusaitis'in Holbein'in Sefirler tablosu için söylediklerini aktarır: "Her şey o kadar yoğun biçimde gerçektir ki gerçekliği aşar ve gerçekdışına ulaşır. Rakamlar ve harfler, haritaların deseni, kumaşların dokusu son derece okunaklıdır. Her şey şaşılacak biçimde varlık sahibi ve esrarengiz biçimde hakikidir. Her konturun, her pırıltının, her gölgenin doğruluğu maddi imkanların ötesindedir. Resim bütünüyle bir göz aldatmaca olarak tasarlanmıştır. Anamorföz ve göz aldatmaca aynı ilkeler dizisinde bir araya gelirler; sahte ölçü ve hileli gerçeklik. Holbein bu iki farklı veriyi kompozisyonunda yan yana getirirken, aralarındaki yakınlığı sezmiştir şüphesiz." (Bonitzer, 2017: 172). John Berger, *Görme Biçimleri* (1972) adlı eserinde, bu tablodaki kurukafa simgesini, ölümün simgesi olarak ressam tarafından çizildiğini hatırlatmaktadır. Ortaçağda, kafatasının ölümün varlığını anımsatan bir imge olarak kullanılmasına dikkat çeken Berger, bu imgenin fizikötesi anlamını da vurgulamaktadır. Fizikötesi simgelerin resim yönteminde kullanılan katılık ve cansızlık nedeniyle inandırıcı ve doğal etkiye sahip olmadıkları da Berger'in yorumları arasındadır (Berger, 2007: 91). İnsanın ölümlülüğünün hatırlatıcısı olan bu kurukafa imgesi, fani dünyanın sonluluğuna dair bir işaret olmaktadır.

Anamorfotik bakış, film anlatısında sunulan ölüm olgusunun algılanmasında insan oğluna doğduğu andan itibaren öğretilen söylemlerin nasıl ters yüz edilebileceğinin düşünsel ip uçlarını sunabilmektedir. De Lauretis'in kadınların sinematik temsillerinin içeriğini sorguladığı gibi, anamorfotik bakış da filmin okunmasında ve incelenmesinde izleyicinin hiç bakmadığı perspektiflerden kadın karakterleri ve ölümü sorgulamasını olanaklı kılacaktır.

Filmin Konusu

Film anlatısı, tren istasyonunda büyük bir saatin altında fotoğraf çektiren, yeni evlenecek bir çiftin görüntüsüyle başlar. Evli çiftin fotoğraf çerçevesini tutan genç kız hemşire karakterindeki Canan'dır. Canan babasıyla istasyonda beklerken genç bir kadın yanlarına oturur. Canan'ın babası ise genç kadından Canan'a göz kulak olmasını rica eder, adın da memnuniyetle bunu kabul eder ve yolculuklarına başlarlar. Tren yolculuğu boyunca birbirine eşlik edecek olan bu iki kadının öyküsü bir ana öyküde kesişecektir. Canan, kendi ölümü isteyen genç bir adamın ölümünü gerçekleştirmek üzere yolculuk yaparken, bu öyküyü öğrenen şair karakteri Leyla da ona eşlik etmekte ve öyküye ortak olmaktadır.

Leyla, hayatı şiirlerle ve hikayelerle algılayan ve kendi kafasında hikayeler yazan şairane bir karakterdir. 25. Yıl mezuniyet yemeği için gittiği İzmir treninde, karşısına çıkan her şey onun dünyasına yeni deneyimler katmaktadır. Trenin durduğu ilk istasyonda duvara graffiti çizen bir çocuğu gören Leyla, çocuğa tebessümle bakar ve genç çocuğun bir karga çizdiğini görür. Tren kalkmadan önce tanıştığı Canan'la tuvalette karşılaşan Leyla, Canan tuvaletten çıktıktan sonra tuvalette girdiğinde tuvalette bir karga çizimi görür ve kendisi de çizimin altına rujuyla kırmızı bir çizgi atar. Karga, filmin başlangıcından izleyiciye gösterilen bir nesne olarak, izleyicinin de anlamlandırılması istenilen bir kavram haline gelmektedir. Canan ve Leyla yemekli vagonunda birlikte oturup sohbet etmeye başlarlar ve birbirini tanımaya

çalışırlar. Canan iş görüşmesi için İzmir'e gittiğini söyler, Leyla ise 25. yıl mezuniyet yemeği için orada bulunacağını belirtir. Yemekli vagonda yanlarına oturmak isteyen iki kadın da onların sohbetine ortak olur. Şarkıcı ve dansöz olduklarını söyleyen kadınlar, bir süre Leyla ve Canan ile sohbet eder. Leyla bir süre masadan kalkar ve masaya geri geldiğinde Canan'ın kadınlara anlattığı hikayeyi orta kısmından yakalasa da hikayeyi ilgi çekici bulur ve Canan'a hikayeye ilgili sorular sormaya başlar. Hikaye, boyundan aşağısı felç olan genç bir adamın, ölmek istemesiyle ilgilidir. Ölümünü yakın bir doktor arkadaşından isteyen adamın bu isteği gerçekleşmemiştir, çünkü arkadaşı onu öldürememiştir. Tren gece vakti bir istasyonda durur, Canan'ın trenden indiğini gören Leyla, Canan'ın trenden inişine şaşırır, tren hareket ettiğinde Canan'ı tekrar trende ağlarken gören Leyla, Canan'ın bu hikayede yer alan biri olduğunu ona söyler. Anlatı boyunca durulan her durak, birbirinden değişik algılamaların ve sorgulamaların durağı haline gelmektedir. Canan, hikayeyi tüm gerçekliğiyle Leyla'ya anlatır. Bu diyalogtan sonra yolculuk Leyla için farklılaşmıştır. Kafasındaki hikayeye, sorularla ve ölmek isteyen karakterle konuşmalara başlayan Leyla, hayalinde düşündüğü karakterin resmini de not defterine çizer. Yolculuk artık, kafasında var olan hikayeye birlikte, ölüme, yaşama ve var oluşa dair sorularla geçen bir yolculuğa dönüşmüştür. Leyla ve sadece bir tren yolculuğuna değil aynı zamanda kendi içsel yolculuklarına da doğru da yol almaktadırlar. Bu içsel yolculukta; ölüm, yaşam, suç, suçlu, varoluş, an ve hayatın coğrafyasına dair karakterleri ve izleyiciyi gezintiye çıkarır yönetmen. Leyla'nın şair yönüyle anlatıda şiir kullanılması ise, anlatının şiirselliğini ön plana çıkararak tüm bu sorgulamaların daha derinlikli yapılmasını mümkün kılmıştır.



Görsel 1: İşe Yarar Bir Şey Filminden Sahne

Canan, sevdiğin bir insanı nasıl öldürürsün diye sorgularken, doktorun ona verdiği bu görevi yerine getirecek kişi olmanın endişesiyle yolculuğuna kaygıyla devam eder ve Leyla da onun kaygılarına cevap vermeye çalışır, onu sakinleştiren, olgun ve kendinden emin bir kadın karakter olarak hikayeyi okumaya devam eder. Düşünceleriyle yolculuğuna devam eden Leyla, şiir yazarken kargayı da şiirin içine katar:

“ Karga o istasyonda fazla durmadı,
orası tehlikeliydi,

orası tehlikelerle doluydu,
orası tehditlerle doluydu,
huzursuz oldu,
tedirgin oldu,
tedirgin oldu,
karga o istasyonda fazla durmadı,
orası tehditlerle doluydu,
tedirgin oldu,
kırmızı renkli eski vagonu terk etti,
solgun, kırmızı renkli eski vagonu terk etti,
ve bir daha asla oraya geri dönmedi.”

Karganın bir tehlikenin habercisi olduğu hissi izleyiciye aktarılırken, karga tedirgin ediciliğın ve tehlikenin işareti haline gelmektedir. Trenin durduğu başka bir istasyonda yine karga grafitisini çizen genç çocuk, tekrar karga grafitisini çizer ve Leyla yine bu ana tanık olur. Trenin arızalanıp ara verdiği bir istasyona kasabanın bir kahvehanesine gidip çay içen iki Canan ve Leyla’dan başka iki kadın karakter de kahvehanede görülmektedir. Kamusal alanın en öne çıkan mekanlarından kahvehanede oturan çoğunluğu yine erkeklerin oluşturduğu görülmektedir. Bu duraktan sonra Leyla, Canan’a bir teklifte bulunur. Canan ile birlikte gelmek istediğini söyleyen Leyla’ya, Canan sert bir şekilde tepki verir ve onun böyle bir ana tanıklık etmesinin alakasız olduğunu belirterek sinirlenir. Leyla ise fazla ısrar etmeden, konuyu kapatır ancak kafası bu hikayede takılı kalır. Anlatı boyunca yol ilerledikçe ve odak merkezde yer alan ölüm kavramına dair öykü izleyiciye sunulduktan sonra, olay örgüsünün nereye bağlanacağı ya da olay örgüsünün nasıl kapanacağı hissi izleyici tarafından sorgulanmaya açık bırakılmıştır. Anlatının kapanışında katharsis duygusuna erişeceği düşünülen izleyiciyi nelerin beklediği sorusunun yanı sıra Yavuz karakterinin nasıl bir karakter olduğu konusu da ilgi çekici hale getirilmiştir.

Tren İzmir’e indiğinde taksile gidecekleri yere varmak isteyen iki kadın karakter aynı taksiye biner, Canan takside, Leyla’dan bir ricada bulunur. Apartmana kadar ona eşlik etmesini ister, Leyla da bunu kabul eder ve taksiden birlikte inerler. Ancak, adamın oturduğu evin zilini Leyla çalar, eve girince Canan’a haber verir. Ölmek isteyen adamla ilk kez karşı karşıya gelen Leyla olmuştur. Yavuz, Leyla’yı ilk kez gördüğü an, onu adeta tanıyormuşçasına ona tebessümle bakar, Leyla ise bunu fark etmez. Canan’a camdan bakan Leyla, onun korkup kaçacağını düşünür ve telefonla onu arayıp eve çağırır. Eve gelen Canan, Yavuz ile merhabalaşırken gözlerini kaçırarak, tedirgin ve mahcup bir ifadeyle selamlaşır ve üç karakter arasında bira dialog başlar.

Dialogları esnasında bir karganın balkona konduğunu, evin tavanına yansıyan gölgesinden anlarlar ve kargaya dair konuşurlar. Film anlatısının başlangıcından itibaren zaman zaman izleyiciye sunulan karga, ölümün metaforu olarak okunabilir. Enis Batur, *Karganâme* (2018) adlı eserinde “içine ne koyabiliyorsak odur karga.” demiştir (Batur, 2018: 9). Batur, karganın Dîvan şiirinde sık sık kara haber taşıyıcı olarak yerini bulduğunun da altını

çizmektedir (Batur, 2018: 16). Yavuz evin tavanındaki karganın gölgesini görünce “Allah Allah nasıl oldu da geldi bu buraya?!” diyerek şaşkınlığını ifade eder ve “Karga bir yerde bir tehlike gördüğü zaman oraya asla gelmezmiş” diyerek cümlesine devam eder. Leyla’nın da kafasında okuduğu bir yazısında karganın tehlikeye dair bir çağrışımı gösterdiği nitelendiği gibi, ölümü isteyen bir kişinin balkonuna bir anda konuşu da adeta çağrışımın birbirini tamamlaması görevini görmekte ve izleyiciye sunulan metafor Leyla’nın dış sesindeki kargaya dair okuduğu yazısında da niteliğini ortaya koymaktadır.

Yavuz, Leyla’yı tanıdığını ve onun bir şiirini daha hatırladığını söyler. Canan ise bu duruma şaşırır ve Leyla’ya avukat değil miydin diye sorduğunda, Leyla o işi geçim derdinden dolayı yaptığını söyler ve işe yarar bir şey yapmak için avukatlık yaptığını dile getirir. Yavuz lafa karışarak “Şiir yazmak yeterince işe yarar bir şey değil mi?” diyerek Leyla’nın cevabını sorgular. Kitaplardan sohbet etmeye başlayan Yavuz ve Leyla arasında edebiyata dair uzun ve akıcı bir dialog geçerken, Julio Cortazar’ın bir kitabından bahseden Leyla, oradaki *Bir Sarı Çiçek* hikayesini hatırlar. Yavuz, “dünyadaki tek ölümlü adamın hikayesi” ne dair bir kitap olduğunu söyler ve evde o kitabın bulunduğunu belirtir. Leyla, kitabı Canan’a anlatmaya başlarken, Yavuz’un gözlerine profilden yakın plan yapılarak, havda süzülen bir kuşa bakışa verilir, Yavuz, o anda belki bir daha bakamayacağı anları aklından geçirmektedir ve Leyla kitabı bularak Yavuz’a kitaptan altını çizmiş olduğu yeri okumaya başlar: “İlk ölümlü olmanın kıvancı iliklerime işlemiştir sanki, ömrümün günden güne, şaraptan şaraba eriyip gideceğini, sonunda şu ya da bu yerde, şu ya da bu zamanda biteceğini, gerçekten öleceğimi, bir Luc’un (Luc, ölen çocuğun adı, der Leyla) çarka girip de şaşıl bir yaşamı yinelemeyeceğini bilmek...”



Görsel 2: İşe Yarar Bir Şey Filminden Sahne

Leyla ile Yavuz’un aralarında geçen entelektüel dialoga yabancı kalan Canan, bir yandan Yavuz’u yavaş yavaş öldürecek olan iğneyi hazırlarken, Leyla ve Canan hikayeye ilgili düşüncelerini paylaşırlar. Canan, insanların ölümsüz olabilmek için neler yaptığından dem vururken, Leyla, kitaptaki karakterin ölürse bir daha sarı çiçeği göremeyeceğini bilmesinin ona üzüntü verdiğinden bahseder, her iki karakter de Yavuz’u ölümden vazgeçirmek için adeta ağız birliği etmişçesine ölümü istemenin anlamsızlığına dair konuşurlar. Dialoglar esnasında Canan iğnenin hazırlığını tamamlamıştır. Leyla da kitapları karıştırırken Yavuz’un bir şiir kitabını bulur ve onun da aslında bir şair olduğunu o anda görür, Yavuz, Leyla’ya kitabı

alabileceğini söylerken, Leyla, Yavuz'a şaşkınlık ve tebessümle bakar. Leyla Yavuz'a ertesi gün tekrar eve gelme teklifinde bulunur. Yavuz kısa bir süre bu teklifi düşünürken "Bugün yetmedi, yarın da işe yarar bir şey yapmak istiyorsunuz yani öyle mi?" diyerek Leyla'ya kinayeli bir şekilde soru yöneltir. Yavuz o gün için, ölümünü bir gün daha ertelemeyi kabul etmiştir. O günün gecesi lise arkadaşlarıyla buluşan Leyla, arkadaşları arasında saygıyla karşılaşır. Kadınlar, Leyla'nın genç, oyuncu sevgilisi hakkında dedikodu yaparlarken, Leyla'nın şehirli bir kadın olduğunun altını çizerek, Bir erkek arkadaşı ise, Leyla'nın kitabını yanına getirmiştir ve Leyla'nın şiirlerle hayatın anlamını çizdiğini söyleyerek, Leyla'dan bir şiir okumak ister, şiir; yolculuk, ölüm, yalnızlık, hayata dair dizelerle doludur:

" Bir kitabın sayfaları,
Baktım rüzgarsın sen,
Baktım çamaşır ipini zorluyorsun,
Hepimizin derdi güzel yaşlanmak sevgilim,
Baktım bir kitabın sayfalarını çeviriyorsun,
Ayağına terlik giy,
Bildiğimiz şeylerin taşında yalın ayak geziyorsun,
Biz satranç oyuncusuyuz sevgilim,
Üzerimizde kara bir leke,
Biz satranç oyuncusuyuz,
İnanmıyoruz ceketlerin düğmelerine,
İnanmıyoruz takvimleri savurarak gelen geleceğe,
İşte yitirdik bütün taşlarımızı,
Darmadağınık oyun tahtası,
Bir tek şahımızı duruyor sevgilim,
O da evli, iki çocuk babası,
Kelimeler önümüze çıkıyor sevgilim,
Uykumuzu bölüyor buradan çocukluğumuza kadar,
Buradan çocukluğumuza kadar bir telaş,
İçi boş kuşları kovalıyoruz ve bir sebep arıyoruz,
Herkes küsmek için,
Hemen o cumartesi buluyoruz,
Hemen o pazar,
Yaşamak çukur yerlere doluyor diyorlar,

Bu yüzden yıkıntıya dönüşse de yaşıyormuş insan,
Ama hep yıkıldığımız yeter sevgilim,
Biraz da kekik toplayalım,
Kıymetini bilmediğimiz şeyler var,
Yaşamak bir at gibi huysuzlanıyor kapımızda sevgilim,
Geçen günlere üzüldük,
Tamam yola düşelim,
Düşünelim, başka günlerin duvarı daha sağlam,
Düşünelim, başka günlerin sokağı daha neşeli,
Başka evlerin kadınları ve erkekleri tam bir kahraman,
Tül perdeler uçururken başka evlerin pencerelerinde,
Bizi bir kitabın sayfaları arasında kurutuyor zaman,
Ama baktım sen rüzgarsın sevgilim,
Kitapları bir başından, bir sonunda okuyorsun,
Baş ucumda bir bardak su,
Beni baş ucumda bir bardak su gibi alıyorsun''

Şiir okunurken öznel kamerayla Leyla'nın otel odasına gidişi gösterilir, sahildeki insanların görüntüleri ve bu görüntülerle Yavuz'un evine geçiş yapılırken, Leyla'nın şiiri Yavuz'a okuduğu anlaşılır. Yavuz, aynaya bakmak ister ve nasıl gideceklerinin detayını sorar. Filmin kapanışında, Leyla ve Canan sahilde yürürken görülür, Leyla arkasını dönüp bir kere daha Yavuz'un baktığı cama doğru bakar. Canan, iğneyi yapmış mıdır, Leyla buna şahit olmuş mudur, gibi sorgulamaların kuvvetli olduğu sorgulamalarla filmin kapanışı gerçekleştirilir.

Kadın Karakterlere ve Ölüm Olgusuna Anamorfotik Bakış

"Ancak varsayalım ki halkın çıkarını korumak artık elimde değil, varsayalım ki külfet olmaya başladım; diyelim ki varlığım bir insanı halk için çok daha yararlı şeyler yapmaktan alıkoyuyor. Bu gibi durumlarda, hayatımdan vazgeçmem yalnızca masum değil aynı zamanda övgüye layık bir eylemdir." (Hume, 2017: 15)

Feminist film kuramlarının iddia ettiği gibi ve Teresa de Lauretis'in makalesinde vurguladığı gibi filmde sunulan iki kadın karakterin hayata karşı duruşları klasik anlatı sinemasının uyuşmalarını ters yüz edecek bir temsil stratejisine sahiptir. Ölüm olgusu da keza toplumsal düzen içinde kolektif belleklerde yer etmiş kodların aksine farklı bir bakış açısının temsiliyle izleyicinin bu kavrama bakışını başka perspektiflerle bakmaya olanak tanyacak biçimde temsil edilmiştir denilebilir. Bu bağlamda, kadın karakterlerin ve ölüm olgusunun temsiline kolektif belleğimize kazınmış göstergelerden, öğrenilegelmiş kodlardan, hayatın öğretilerinin oluşturmuş olduğu inşadan farklı bakmayı olanaklı kılacak bir bakış açısıyla film anlatısındaki karakterlere ve ölüm kavramına bakılabilir, bu bakış açısı da anamorfotik bakışla gerçekleştirilebilir. Film anlatısının şiirsel anlatı dili de, anlatıda sunulan tüm kavramların

derinlikli bir bakışla anlamlandırılmasının önünü açmaktadır.

De Lauretis, sinematik temsillerinin içeriğinin değiştirilmesi ve temsilin dilinin farklılaştırılmasının kadın karakterlerin sunumunda gerekli olduğunu belirtmiştir. Film anlatısındaki Canan ve Leyla karakteri kamusal alanda var olmaya çalışan, tek başlarına yaşamlarına dair kararlar alabilen karakterlerdir. Canan hemşirelik okusa da, spikerlik eğitimi alarak oyuncu olmak istediğini söylerken, babasının ve erkek arkadaşının itirazlarına rağmen hayallerini gerçekleştireceğini söyleyen bir kadındır. Leyla, avukatlık yaparken, diğer taraftan da kitaplar yazan bir şair olarak istediklerini yazı aracılığıyla insanlarla paylaşabilen bir kadındır. Klasik anlatı sinemanın stereotipleşmiş kadın karakterlerine karşın, bu iki kadın karakter toplumsal düzenin kurallarına göre yaşamayı kendilerine mecbur kılmamışlardır. Hayat onlar için kendileri nasıl istiyorsa öyle yaşanmalı perspektifiyle örtüşmektedir. De Lauretis, kadının iç dünyasındaki uzaklığın duygusu, çelişkisi, mekanın sessizliği, kültürel ve ideolojik temsillerin reddedilmeden ve imha edilmeden yan yana getirilmesi gibi durumlarının bazı edebi metinlerde gerçekleştiğini ve kadın sanatçıların ise, bu bölünmüşlüğe dair bilgilere haiz olduğundan bahsetmektedir. Leyla ve Canan, bu bağlamda sadece kamusal alanda yer almaya çalışmalarıyla değil, kendi iç dünyalarındaki sorgulamalarıyla da hayata karşı bir duruş sergilemekte ve yönetmen de karakterlerin iç dünyasını izleyiciye sunarken derinlikli bir sunum gerçekleştirmektedir. Tren yolculuğu boyunca Canan'ın ölümü nasıl gerçekleştireceğini düşünmesi, zaman zaman bundan vazgeçisi, Leyla'nın odak merkezdeki ölüm hikayesini duyduktan sonra kafasında tahayyül ettikleri ve sorgulamaları kadın karakterlerin iç dünyasını izleyiciye sunarken birçok kavramın da aynı zamanda düşünülmesini sağlamaktadır.

Tren, kapalı bir mekanda saatlerce ovaları, dağları, çayırları, evleri izleyerek gittiğiniz bir araçtır. Film anlatısında tren, iki karakterin birbirlerini daha iyi tanımaya çalıştığı bir mekan olmakla birlikte sorgulamaların da yapıldığı bir film anlatısı mekanıdır. Tren raylarının sesiyle gidilen saatlerce yolculuk süreci aslında kişilerin kafalarındaki sessizliği de ortaya çıkaran bir araç görevi görmektedir. Yolcuların konuşmaları, trenin istasyonda durmadan önce çıkardığı ses, yol almaya başladığında çıkan ses bir süre sonra yolculara çok aşına geldiği için kafalarındaki sessizliği de bölmemektedir. Tren, mekanın sessizliğini yansıtırken, karakterlerin de kendi iç dünyalarındaki sessizliklerinin sesinin çıkmasına olanak tanımaktadır. De Lauretis'in dediği gibi kültürel ve ideolojik temsiller reddedilmeden yan yana getirilmesi ve kadın sanatçıların da bu bölünmüşlüklere dair bilgilere haiz olduğu düşüncesi yeniden gözden geçirilebilir. Film de, de Lauretis'in düşüncelerine paralel şekilde, kadın karakterlerin iç dünyalarına dair söylemleriyle sunumunda, mekanların sessizliği ile karakterlerin iç dünyasındaki uzaklığın duygusunu da gösterebilmektedir.

Rich'e göre, farklılığı farklı biçimde görmek, kadınların imajlarına dair "görselin kendi ekseninin" görsel ve duymayla ilgili organizasyonlarında "imajda" nasıl üretilerek ortaya çıktığına dair sorgulaması da bu bağlamda tekrar düşünölmeye açılmalıdır. Keza, Leyla ve Canan karakterleri Türk Sineması'nın alışık olmadığı kadın stereotiplerinden farklı kadın karakter stereotipleri olarak izleyicinin kadın karakterleri tekrar düşünmesini ortaya çıkarmaktadır. Bir kişinin ölümünü gerçekleştirmek kadar o ölüme şahit olmayı istemek de ciddi bir cesaret gerektirir. Bu minvalde, Canan, yolculuğun bitişine dek zaman zaman yapamayacağını düşünse dahi bu yolculuğa karar verip çıkması dahi önemle üzerinde durulması gereken bir meseledir. Kişinin ölümünü gerçekleştikten sonra da bu deneyimle yaşayacak olan sadece kendisidir. Leyla sadece onun yanında var olarak ona cesaret veren

olmaktadır. Anlatı, sadece odak merkeze aldığı öyküyle değil, karakterlerin de olay örgüsüyle birlikte geçirdikleri duygusal dalgalanmaları da izleyiciye sunmada farklılığı farklı biçimde sunabilmenin örneğini sergilemektedir. Pelin Esmer ile gerçekleştirdiğim bilimsel bir görüşmede kendisi de, karakterlerin kadın ya da erkek olmasından daha çok insana dair özelliklerine istinaden onlara yaklaştığını dile getirmektedir. Anlatıda yemekli vagonda dört kadın karakterin birbiriyle gerçekleştirdiği dialogun, ancak dört kadınla gerçekleşebilir olmasının altını çizen yönetmen, “bunlar da kadınlara dair hoş, güzel detaylar” diyerek bu mizansende, kadınların temsilindeki detaylara dair önemin ne kadar önemli olduğunu söylemektedir (Özdemir, 2019). Esmer’in kadın karakterleri sunumundaki bakış açısı ve söylemlerinde dile getirdiği düşünceleriyle, de Lauretis’in önemle vurguladığı kadınların sinematik temsillerinin içeriğinin değiştirilmesi ve temsil dilinin farklılaştırılması konularına dair çözüm stratejisinin pratiğe dökülmüş halini göstermektedir.

Peki Lacan ölümü nasıl düşünür? Lacan ölümü, imge, dil ve gerçekle üçlü bağlantı içerisinde düşünmektedir. İdeal imge, mutlak efendinin imgesidir ve ölümün imgesiyle karşılaşır ve yaşamın ufku olarak ölüm kaygısı köleye hakim olandır. Dolayısıyla, imgesel ben, hem ölümü temsil etmekte, hem de ona sebep olup, hem de özneyi ondan korumaktadır. Lacan’a göre ölüm, korkunç bir parçalanma deneyimidir. Birey, kendisinin kurgusal imgesiyle karşılaşır ve bu imgede kendisinin yok olması sonucunda yaşadığı kayıptan sonra inkar edilmektedir. Risk ve gelecek yok olma yazgısından ziyade, paradoksal bağlamda, yabancılaşmada, varlık boyutunu açan bir şey olarak elde edilmektedir: varolmak, zaten ölmüş olmaktır, buna karşılık, ölmek varolmaktır. Ölüm, öznenin varlığının gösterenlere karışma şekli olarak açıklanmaktadır. Gösterenin, onun göstereceği ölçüde onun gerçek özneye dönüşmesine imkan vermektedir. Dolayısıyla aptal varoluştan öznenin gerçek varlığına doğru bir geçiş gerçekleşmektedir. Böylece hayatın bir gösterenine dönüşmektedir, özne gösterende ölür, bu özneyi yaşar kılan olandır. Lacan, diğer taraftan hayatın bize verdikleri bizi ölümü düşünmekten alıkoymaz, ama hayatın bize verdikleri aynı zamanda ölümlüdür, der. Lacan, ölüm düşüncesinin, onu üretenin yaşayan olmasından kaynaklı mahkum dilmiş bir düşünce olarak ortaya çıktığını belirtmektedir. Lacan’ın cümlesi ölümün içinde var olan gerçeği tekrar gözler önüne sermektedir: “Ölüm gerçektir. Gerçek¹ imkansızlıktır; eksiksizliğin kökten yokluğu, Şey, gösterendeki delik, Kadındır.” der. Bu bağlamda ölümle ilgili düşünceleri açıklarken ölüme daha da büyük bir değer atfeden Lacan, “ölüme giden yol, mutlak zevk² (jouissance) olarak adlandırılırdan başka bir hiçbir şey değildir.” diyerek, ölümü mutlak zevke yol alan bir yolculuk olarak gördüğünü vurgulamaktadır. Lacan, ölümü ikiye ayırmakta; ilkinden, hayatın getirdiği ölüm olarak bahsetmekte, ikincisinden ise, hayatı getiren ölüm olarak bahsetmektedir. İlki, bireyleri, yanılısama, illüzyon ve imgeselliğin diyalektiği tarafında bırakırken, ikinci ölüm, insanın “varlığın sınırlarında yer almak için orada hiçleşmeye can attığı yer” olarak açıklanmakta ve arzuyu bitirmenin/sona erdirmenin imkansızlığının da bu ölümle gerçekleştiği öne sürülmektedir. Bu nedenle Lacan ölümün, ölümün ötesinde arzulanabileceğini ve arzunun da bu yolla ölümsüzleştirilebileceğini söylemektedir (Kütahneci, 2009: 465-478). Kirsten Hyldgaard, Lacan’a göre ölüm itkisini değerlendirirken,

1 Gerçek: Gerçek, simgeselleştirmeye kesin olarak direnenidir. “Simgeselleştirmenin dışında varlığını sürdüren alandır” der. Gerçeği dış dünyayla karıştırmamak gerekir. Lacan, Gerçeği “her şeyi duyabildiğimiz gürültü ve gerçeklik ilkesinin dış dünya adı altında orada oluşturduğu şeyi gürlmesiyle su altında bırakmaya hazır” olarak takdim eder (Clero, 2011: 55)

2 Zevk (jouissance): Lacan’ın VII. Seminer’de Şey’e ulaşmak için haz ilkesinin sabitlediği sınırları aşma süreğen arzusuna ve öylelikle de bir zevk fazlası elde etmeye verdiği ölüm itkisi adında kapsar. O halde zevk, “ölüme giden yoldur” diyerek kavramı özetlemektedir (Clero, 2011: 168)

ölüm itkisinin imgesel bir ölme isteği, intihar düşüncesi değil, daha çok simgesel bir yineleme olduğundan bahsetmektedir. Ölüm itkisi yineleme olduğu için, kişinin kendini koruma ve haz ilkesinin taleplerinin ve sınırlarını önemsememesinin nedeni olarak açıklanmaktadır (Hyldgaard, 2009: 615). Zizek'e göre, Lacanyen açıdan ölümü yorumladığımızda, korkutucu nesne, rastlantıyla, Öteki'deki (simgesel düzendeki)³ deliği doldurma işlevi görmeye başlayan gündelik bir nesnedir (Zizek, 2008: 195). Bu bağlamda film anlatısının odak merkezinde yer alan ölüm kavramı olay örgüsünün başlangıcında karakterler arasındaki dialogta korkutucu bir nesne işlevi görmektedir. Çünkü, ölmek isteyen kişiyi de öldürme görevi üstlenmiş biri vardır ve yaşayan bir insanın bu istekte bulunması ölümü korkutucu kılmaktadır. Öteki'deki deliği doldurma işlevinin gerçekleştirilmesi, ölecek olan Yavuz'un ölümü istemesiyle paralel düşünülebilir. Yavuz, ölümü isteyerek simgesel düzendeki deliği doldurma eğilimi göstermektedir. Simgesel düzen, babanın yasası ise, babanın yasası bu istekle kırılmaktadır. Çünkü toplumsal düzende intihar, kabul gören bir işlem değildir ve sistemin karşısında konumlanmaktadır. Bu nedenle, ölümü isteyen birey, ölüm isteğiyle (korkutucu nesne) ötekideki deliği doldurmaktadır.

Lacan'ın düşünceleriyle Eugenio Borgna'nın ölümüne dair bazı düşünceleri paralellik içermektedir. Bu bağlamda, insanların korkuyla yaklaştığı ölüm kavramına her iki kuramcının yaklaşımıyla anamorfotik olarak yaklaşılabilmektedir. Keza Slavoj Zizek de, Lacan'ın anamorfoz kavramına getirdiği yorumu tekrar ele alırken, Elçiler tablosu üzerinden yaptığı değerlendirmede, resmin alt tarafında bulunan şekilsiz, yayılmış bir lekenin, tabloya bakan kişinin, tablonun sergilendiği odanın eşliğinden, resme yanal olarak baktığında lekenin kafatası hatlarını kazandığını açıklayarak Lacan'ın fallik göstereninin bu şekilde "gösterileni olmayan" "gösteren" olarak tanımlandığını belirtmektedir. Çünkü Zizek'e göre, resmin fallik unsuru, onun doğallığını bozan, bütün bileşenlerini şaibeli kılan anlamsız bir lekedir, ancak, hiçbir şey görüldüğü gibi değildir, her şeyin yorumlanması gerekmektedir, keza her şeyin ilave bir anlama sahip olduğu Zizek tarafından varsayılmaktadır (Zizek, 2008: 125). Ölüm kavramına da, toplumsal düzenin kuralları içinde öğretilen yargılardan ve kodlardan farklı biçimde bakılabildiğinde, görünenin ardında farklı gerçekliklerin veya hakikatlerin çıkabileceği ihtimali yer almaktadır. Zizek'in de belirttiği gibi, her şey ilave bir anlama sahip olabileceği gibi, hayatın doğal gidişatını bozan, akışını değiştiren ölümüne de yanal bakarak neler sunduğuna dair farklı yaklaşımlar eklenebilir. Yavuz karakterinin ölümü isteşindeki ısrar, bir bireyin ölümü nasıl kabullendiğinin altını çizmekle birlikte, insanların ölümüne bakışından daha farklı şekilde bakabildiğini de göstermektedir. Keza, hayat Yavuz'a anamorfotik açıdan ölümüne bakabilmeyi olanaklı hale getirmiştir. Ancak, bu bağlamda Yavuz'un hayattan ayrılmak istemesinin sorgulaması da yapılması gerekmektedir. Borgna, ölümüne dair bakış açımıza anamorfotik bakışla bakmamızı sağlayarak, aslında ölümün, yaşamın içinden geçen bir gerçeklik olduğunu vurgular ve ondan korkmamamız gerektiğini bir tarafından söyler. Ölüm, insanlar için korkutucu ve tüyler ürpertici bir kavramdır. Ölüm sözcüğünü duyduğumuzda bile, yaşamın fani anları içerisinde bir gün öleceğimizi hatırlar ve irkiliriz. Çünkü, bilmediğimiz bir şeydir ölüm. Ölünce ne olacağımıza dair fikrimiz yoktur, ölünce nerede olacağımıza dair fikrimiz yoktur, ölüm sonsuzluğa mı açılır yoksa aslında sonu olan bir perde midir? Zevklerden, mutluluklardan, aşklardan, sevinçten, güzelliklerden

3 Simgesel Düzen: Simgesel, Gerçek'in etkisine sahiptir ve bir yandan sistematik ve yapısal niteliği nedeniyle, diğer yandan da kesinlikle kendi ritmine ve kendi karşıtlıklarına göre zapt etmeyi ve ölçülerine uydurmaya çalıştığı Gerçek karşısındaki bağımsızlığı nedeniyle öyle sanılır. Simgesel'in özneye göre dışsal olmasının etkisi, Simgesel'in radikal olarak Öteki'ye bağlanması sonucunda elde edilir (Clero, 2011: 118)

ayrılacağımızı bildiğimiz gerçekliği ölümün gerçekliğidir. İnsanlar belki de kendilerine haz veren bu gerçekliklerden ya da gerçek gibi görünen haz sağlayıcılardan ayrılmak istemezler. Ancak, belki de ölüm bu hazların daha büyüğü ve sonsuzunu sunacaktır sonsuzluk ışığında. Tüm bu sorgulamalar ve düşünme süreçlerine yol açan sorular eşliğinde Borgna'nın hayat ve ölüme dair, yaşam ve ölmeye dair düşünceleri ölümün başka bir perspektiften okunmasını mümkün kılmaktadır. Borgna'ya göre, Cesare Pavese'nin 1946 yılında günlüğünde bulunan cümlelerin onun neden intihar ettiğine dair fikirler verebilecek cümleleri yer almaktadır:

"Bu da bitti. Dağlar, Torino, Roma. Dört kadın yaktın, bir kitap bastın, güzel şiirler yazdın, pek çok akımı özetleyen yeni bir biçim keşfettin. Mutlu musun? Evet, mutlusun. Kuşvetlisin, parlak bir zekan var, işin gücün var. Yalnızsın. Bu sene iki kez intiharın kenarından geçtin. Herkes sana hayran, herkes seni tebrik ediyor, herkes senin etrafında dört dönüyor. Peki o halde? Hiçbir zaman savaşmadın, hatırla bunu. Hiçbir zaman savaşmayacaksın. Birileri için bir değer var mı?" (Borgna, 2015: 198).

Borgna, Pavese'nin intiharına dair çıkarımlarda bulunurken, bu intiharı nasıl değerlendirmek gerek diye sorar ve intiharın soyut tarafına dair alanı tekrar düşündürmeye yönelir:

"O halde bu intiharı nasıl değerlendirmek gerek? Radikal bir özgürlük yoksunluğu, her halükarda dönüşemeyecek bir kader olarak mı; yoksa, her şeye rağmen, özgürlük yoksunluğunun ve özgürlük mevcudiyetinin, kaderin ve ortamın ikilemli ve iflah olmaz bir bunalımla karşı karşıya kaldığı varoluşsal bir durumun ifadesi olarak mı?" (Borgna, 2015: 210).

Diğer taraftan ölüme geçişi Georges Bernanos'un düşünceleriyle ele alan Borgna, Lacan'ın "diğer taraftan hayatın bize verdikleri bizi ölümü düşünmekten alıkoyar, ama hayatın bize verdikleri aynı zamanda ölümlüdür." düşüncesini hatırlatmaktadır.

Borgna ölüm ve aşama dair şu cümleleri kağıda döker:

"Ölmek, henüz yaşıyor olmaktır. Kaygı ve umutsuzluk, yitmişlik hissi ve yalnızlıkla aşınmış bir yaşamaksa da, gene de yaşamaktır. Yalnız ölüdür: Georges Bernanos'un yüce ve kehanet kokan sözüdür bu. Ölüm, hakkında ancak hayatın yadsınması olduğu söylenebilecek bir bilinmezdir; ölmek ise, yaşamdan ölüme geçiştir. Ölmekte olunan saat, yaşanan saat değildir. Yaşamakta, her saati bir başka saat, her anı bir başka an izler; oysa ölmek söz konusuysen her saat son saat olabilir: Bir başka saat, bir başka an gelmeyebilir. Ölürken, geleceğin içine doğru olası her aşkınlık batarken, saatin kız kardeşleri kalmaz artık." (Borgna, 2018: 166).

Borgna'nın düşünceleri paralelinde ölüme anamorfotik açıdan bakılırsa, ölüm, karnavelesk bir rüya olarak okunabilir. Borgna, Albert Camus'nun insanın kendisini öldürmesiyle ilgili düşüncesinden referans verir: "İnsanın kendini öldürmesi, bir anlamda ve tıpkı melodramda olduğu gibi, itiraf etmek demektir: Kişinin, hayatın kendisini aştığını ya da hayatı anlamadığını itiraf etmesidir." (Borgna, 2015: 188). Camus'dan yapılan bu alıntıda da hayatı anlayamayan insanların, başka anlamlandırmalarda hayatı bulan insanların seçimine dair bir düşüncelyi göstermektedir. Belki de bu insanlar hayatı anlayamazlarken, anamorfotik bakışlarında hayata dair ciddi bir aşkınlığa erişmenin gücüne de sahip olabilenlerdir, denilebilir. Keza Lacan, "ölüme giden yol, mutlak zevk (jouissance) olarak adlandırılardan başka bir hiçbir şey değildir derken, mutlak zevke sahip olabilmenin ölümden geçmek olduğunu düşünenlere ciddi bir söylemde bulunmaktadır. Yavuz, sadece hayatı detaylı ve derinlemesine anlamlandıran bir karakter değil, aynı zamanda Leyla ile gerçekleştirdiği

dialoglardan da anlaşıldığı kadarıyla ince bir espri zekasına sahip, zeki ve ironi yapabilen cesur bir karakterdir de. Ölüm, onun için hayata katlanamamaktan ziyade, artık hayatı derinlemesine ele alamadığı için belki de istediği bir seçim olarak düşünülebilir. Lacan'ın dediği gibi, ölüme giden yolda da mutlak zevk'e (jouissance) ulaşacak olan odur. Ölüm isteğini isteyen kişinin erkek karakter oluşu ve bu ölüme yardımcı olacak kişi ile buna tanıklık edecek kişinin de bir kadın karakter oluşu Lacanyen bağlamda yorumlandığında erkek karakterin, kadın karakter tarafından iğdiş edilmesi olarak da okunabilir. Ana akım film uyuşumlarında kadın karakterler kötü karakter olarak sunulduklarında cezalandırılan olurken, bu filmde kadın karakterler, erkek karakteri ölüme yollayanlar olarak film anlatisi boyunca ne cezalandırılan, ne de fetiş nesnesine dönüştürülenler olmuşlardır. Bu durum da yönetmenin kadın karakterleri temsilinde de Lauretis'in önemle üzerinde durduğu alternatif kadın karakter temsillerinin nasıl gerçekleştirileceği tartışmasını hatırlatmaktadır. De Lauretis, kadın karakterlerini temsil ederken anamorfotik bakışla bu karakterlere bakılmasının böylelikle yolunu açmaktadır. Erkek karakterin ölümünün kadın karakter tarafından gerçekleştirilmesi, erkek karakterin, hayatı sonlanacak kişi olarak mutlak zevk'e (jouissance) ulaşacağını ve Şey'e ulaşmak için haz ilkesinin sabitlediği sınırları aşma süreğen arzusunun erişen olacağını da imlemektedir.

Lacan ölüm çeşitlerini açıklarken ikinci sırada nitelediği ölümü, insanın "varlığın sınırlarında yer almak için orada hiçleşmeye can attığı yer" olarak açıklanmakta ve arzuyu bitirmenin/ sona erdirmenin imkansızlığının da bu ölümle gerçekleştiğini ifade etmektedir. Bu nedenle Lacan ölümün, ölümün ötesinde arzulanabileceğini ve arzusunun da bu yolla ölümsüzleştirilebileceğini söylemektedir. Julie Kristeva ise, "kendini hedef alan yakınma, ötekini hedef alan bir yakınmadır. Ve kendini öldürmek, bir başkasının katlinin trajik bir maskelenişidir." der (Aktaran İnanır ve Karakol, 2017: 74). Kristeva'nın düşüncelerini bağlamında Yavuz, onu öldürecek kadın karakterin katlinin trajik maskelenişini görünür kılmaktadır.

Ölümü istemek, hayatın anlamlandırılmamasında yatabileceği gibi, hayatın bireye karşı kırıcı davranabilmesinde de yatabilmektedir. Yavuz'un hayatında yaşadığı deneyimde de ikinci ihtimal gerçekleşmiştir. Trafik kazası sonucu boynundan sonrası felç olan Yavuz, camdan bakarak izlediği hayattan zevk alamamakta, kitaplarıyla ve camda gördüğü kişilerin hayatı çerçevesinde ancak hayatı deneyimleyebilmektedir. Kitapları da ona okuyan, bakıcısıdır. Kitabın yaprağını bile tutamamaktadır, camdan geçenler, onun için o günlük sahnelenen tiyatro oyunu gibidir. Yaşadığı deneyim ve acı onu psikolojik bir çıkmaza sürüklediği için ölmek onun bir seçimi olmuştur. Borgna, mutsuzluk halinde, duygusal deneyimlerin yaşanmaz olduğundan, içimizde ve dışımızda olup bitenlerin bizi alakadar etmez gibi olduğundan bahsederken, mutsuzluk dünyasında ve depresyonda dünyasında, intihardan kaçışın olmadığı altını çizmektedir (Borgna, 2018: 94). Mutsuz dünyasında yalnızdır bir taraftan Yavuz ve yalnızlık başka acıları da beraberinde getirebilen bir olgudur. Borgna, yalnızlığın çeşitlerine değinirken, kaderin dayattığı yalnızlığın, hastalıktan ve yoksunluktan kaynaklanan yalnızlığın, farklı ve kapsamı değişken insani bir durum olan yalnızlığa dair en can yakıcı ve acımasız bir ifadesi olduğunu düşünmektedir (Borgna, 2018: 112). Yavuz da kendi kaderi içinde yaşamış olduğu yalnızlığında, çektiği acı neticesinde gelmiş olduğu noktada ölümü seçmektedir. Çünkü, hayata karşı umutsuzdur. Peki umutsuz olmak ölümü seçişi neden gerektirir? Søren Kierkegaard'a göre "ölüm, hastalıkları sona erdirir, ama kendi içinde bir son değildir." Kierkegaard açısından, umutsuzluk "ölümcül hastalıktır", çelişkili işkencedir ve ben'in hastalığıdır. "Sonsuza değin ölmek, ölmemekle birlikte ölmek, ölümü

ölmek demektir bu. Çünkü ölmek, her şeyin bitmesi anlamına gelir; ama ölümü ölmek, ölümünü yaşamak demektir; ve bunu tek bir an yaşamak, onu sonsuza kadar yaşamak demektir.” Kierkegaard’ın umutsuzluk ve ölüm arasındaki ilişkinin açıklamasıdır (Kierkegaard, 2017: 26). Ölüm, her şeyin sonu olmadığı gibi, umutsuzluk ölüme dair bir hastalık olarak, kendi içinde daha kasvetli ve eziyetlidir. Kendini öldürme gücüne sahip olamayan Yavuz, belki de kendi kendini öldüremediği için bu kadar çok ister ölümü. Kierkegaard kendini öldürmek ve umutsuzluğa dair şöyle devam eder: “ ...Kendini öldürmenin umutsuzluk olduğu bilinciyle, yani gerçek intihar fikriyle kendimizi öldürdüğümüz zaman, kendini öldürmenin umutsuzluk olduğunu gerçekten bilmeden kendimizi öldürdüğümüz zamana göre daha fazla umutsuzdur; aksine yanlış bir intihar fikriyle kendimizi öldürdüğümüz zaman bu daha az şiddetli bir umutsuzluktur.” (Kierkegaard, 2017: 58). Yavuz’un umutsuzluğu, Kierkegaard’ın anlattığı dehlizlerdeki umutsuzluğa denk düşmektedir. Bedeninde acı hissetmeyen Yavuz’un acısı derinlerde, kalbinde yatmaktadır ki belki de acıların en büyüğüdür bu acı. Bir bakıma hayattan da tecrit edilen olmuştur. Yattığı köşesinden hayata sadece bakabilen genç ve kafası çalışan bir insan olarak bu tecrite de kendi iç dünyasında dayanmamaktadır. Borgna, yalnızlık ile tecritin birbirinden farklı kavramlar olduğunu savunarak, aralarındaki ince nüansı açıklamaya çalışmaktadır. Borgna’ya göre yalnızlık, başkasıyla olan ilişkiyle tanımlanırken, insanların ve nesnelerin dünyasına açık olurken ve hatta başkalarıyla ilişki içinde olma arzusunu, özlemine taşırken; tecrit, insanın kendi içine kapanma, dünyadan ve dünyadaki aşkınlıktan elini ayağını çelme hali olan olumsuz yalnızlık olarak açıklanmaktadır (Borgna, 2018: 23). Beden acısında, fiziksel acıda dünyayla tüm bağlantıların koptuğunu ve insanın kendi içine döndüğünden bahseden Borgna, bedenin ve ruhun içine daldığı bir şeyin içinde yani insanın kendi içinde esir kaldığını öne sürmektedir (Borgna, 2018: 63). Beden acısını ve ruh acısını, yalnızlıkla ilişkilendiren Borgna, her iki acının da yalnızlığı beraberinde sürüklediğini ve yalnızlığı artırmakla ilintili olduğundan bahsetmektedir. Yalnızlığın kökenini anlamakta Ryszard Kapuściński’nin acı ve ıstıraba dair düşünceleri Borgna açısından oldukça dikkat çekici bulunmuş ve somut bir dille bu soyut kavramlar ifade edildiği için Kapuściński’nin düşüncelerini alıntılarla istemiştir:

“Acı ve ıstırap. Acı fiziksel dünyaya, ıstırap ise psişik dünyaya aittir. Birbirinden ayrı ama birbiriyle bağlantılı ve etkileşim içinde olan iki alandır bunlar. Acı belli bir noktada yer alabilir (baş ağrısı, karın ağrısı), oysa ıstırap bütün varlığımıza zulmeder, bizi yıpratır, zayıflatır, çoğu zaman da değerimizden düşürür. Acı doğal bir rahatsızlık şeklinde yaşadığımız şeydir, kabul edilir, nettir: Bir testere parmağımızı kesecek olursa, elimizin ağrması doğaldır ve bunda herhangi bir tuhaflik görmeyiz. Acı mazur görülür. Ancak ıstırap için bu geçerli değildir. ıstırap bize haksızlık, talihsizlik, hak edilmemiş bir ceza gibi gelir: Ona olan ilk tepkimiz isyandır, başkaldırıdır. ıstırap bizi incitir, hatta değerimizden düşürür.” (Borgna, 2018: 48).

Borgna, Kapuściński’nin düşünceleri üzerine fiziksel acı ile psişik acıyı karşılaştırır ve psişik acının, depresyon ve kaygıyla ortaya çıktığından bahsederken, herkes tarafından terk edilmiş olmak ya da terk edilmiş hissetmekle psişik acının belirlediğini ifade etmektedir (Borgna, 2018: 49).

Peki ya Leyla ve Canan’ın iç dünyalarında yaşadıkları çelişkiler ve bir ölüme tanıklık etme istekleri nasıl açıklanabilir? Borgna intihara tanıklık eden kişilerin durumunu da sorgulamaktadır. Bireyler intihar talebinde bulduklarında, depresyondaysalar ve bu depresyon dinip iyileşirse, bazı hastalıklara dair acıları varsa ve bu acılar dinerse, içsel

çatışmaları varsa ve bu içsel çatışmalara dair kökenler netlik kazanırsa, yaşamın sona erdirilmesindeki talebin özgür ve serbest oluşunun yanında bu talepteki anlamları kabul etmeye dair intihara tanıklık eden kişilerin insani olarak ezici ve korkunç bir görevi onların beklediğini belirtmektedir (Borgna, 2015: 228). Canan bu görevi gerçekleştirecek kişi olarak zaten olay örgüsünün başından beri kaygılı, endişeli, korkak ve tedirginlik içinde bulunmaktadır. Leyla ise yaşının verdiği deneyimle, hem de yaşamı Canan'dan daha olgun ve entelektüel anlamlandırmanın deneyimiyle gerçekleşecek olaya Canan'dan daha sakin yaklaşmaktadır. Leyla'nın şair kişiliği onun olayı anlamlandırmasında daha gerçeküstü ve tahayyül ekseninde düşünmesine olanak vermektedir. Lacan'a göre de şiir psikanalizi ilgilendiren bir sanattır, çünkü Lacan şiiri, dünyayla yeni bir simgesel ilişki biçimini üstlenen öznenin yaratımı olarak görmektedir. "Şiir, gösteren aracılığıyla onu deneyimleyen özneyi bizimkisinden başka bir dünyaya sokar." der. Şiirsel yazım yardımıyla, analitik yorumlama (interprétation)⁴ olabilecek olan şeyin seviyesine erişebilir olma, Lacan açısından oldukça önemlidir ve analitik pratiğin, şiir sanatıyla aynı olduğunu söyleyecek kadar iddiasını ileri götürmektedir (Castanet, 2017: 120). Leyla'nın şairliğinin, şiirle ilişkisinin, ölüme yaklaşımının, ölmek isteyen bir kişiye yaklaşımı konusu Borgna'nın şiirle, psikiyatri ve felsefeyle, şiirsel yaratıcılık arasında kurduğu ilişkiyle de paralel bir duruş sergilemektedir. Şiirle, psikiyatri arasındaki ilişkiye değinen Borgna, şiirlerde, içselliğin, özneliğin, yaratıcı imgelemin uçsuz bucaksız alanlarının harekete geçtiğini ve yalnızlığın böylece kavranıldığını söyleyerek, gizli saklı kalmış dağ eteklerinden yalnızlığın gün ışığına çıkarıldığını belirtmektedir (Borgna, 2018: 135). Felsefi düşünceyle, şiirsel yaratıcılık arasındaki ilişkide ise, baş döndürücü karmaşıklık bulunduğunu belirten Borgna, özgün hermeneutik yönleri açısından okunması ve incelenmesi gereken bir ilişkinin varlığına dikkat çekmektedir (Borgna, 2018: 136). Heidegger'in düşünmek ve şiir arasında bulunan ilişkiğine dair söylediği düşünceleri Borgna açısından önem taşımaktadır ve bu bağlamda Heidegger'in bu düşüncelerini paylaşmıştır:

"Düşünmek ile şiir yaratmanın ortak kökeni o kadar yakın görünmektedir ki, bazı düşünürler kendi düşüncelerini şiirsel öğeyle ifade ederler ve bazı şairler, sadece, düşünürlerin özgün düşünme şekillerine yakın olduklarından dolayı şairdirler. Batı felsefesinin son filozofu, Friedrich Nietzsche, Böyle Buyurdu Zerdüşt'teki (1891) şaire istinaden seve seve filozof-şair olarak adlandırılmaktadır." (Borgna, 2018: 136).

Heidegger'e ve Borgna'ya göre şiirle, felsefenin yakın bir ilişkisi olmakla birlikte, şairlerin filozofik yönlerinin bulunduğu açıklaması bütünleşmektedir. Søren Aabye Kierkegaard, *Aforizmalar* kitabına "Şair ne demektir?" sorusuyla başlar ve şöyle devam eder: " Bedbaht bir insan, kalbinde derin kederler saklar, ama dudaklar öyle biçimlenmiştir ki, aralarından dökülen iç çekişler ve feryatlar, kulağa hoş bir müzik gibi gelir. Onun kaderi de, Falaris öküzünün içinde, kor ateşte işkence edilen bedbahtlarınkine benzer, feryatları zalimin kulağına, ona dehşet verecek şekilde ulaşmaz, tatlı bir müzik sesi gibi gelir. Ve insanlar şairin etrafına üşüşürler ve şöyle derler: hadi yine şarkı söylesene; demek istedikleri şudur, keşke yen, acılar ruhuna zulmetse, keşke dudakların yine önceki gibi biçimlense; zira feryatlar bizi sadece huzursuz etse de, müzik mest ediyor..." (Kierkegaard, 2017: 12). Leyla, anlatının odak merkezindeki öyküyü duyduktan sonra kafasında canlandırdığı hayallerle ve yazdıklarıyla ölümün felsefesini yaparken, ölüme göz kırpan Yavuz'un da ruhunda şiirsel bir gezintiye

4 Yorumlama (interprétation):Yorum her türlü anlama açık değildir. O artık herhangi bir yorum değildir. O göstergesel bir yorumdur ve kaçırılmamalıdır" [SXI, 279]. Ama yorumu daha fazla öz yapacak olan şey" anlam olmayandan yapılmış, non-sensical, indirgenemez öğeler ortaya çıkarmaktır (Clero, 2011: 160).

çıkılmaktadır. Adeta filozofların yürürken düşündükleri anlar gibi, yolculuk Leyla'nın başka mekanları, alanları görmesiyle zihninde farklı dünyaların seslerine kulak vermesiyle yazma edimini gerçekleştirmesi gibidir. Leyla'nın bu şekilde temsil edilişi, de Lauretis'in belirttiği gibi, kadının iç dünyalarının sunumunun önemliliği hatırlatır ve "kendine ait bir oda"nın varlığını da daha görünür kılmaktadır. Bu nedenle film anlatısının kadın karakterleri Leyla ve Canan, klasik anlatı yapısının alışlageldik kadın stereotiplerini tersyüz ederek alışılmış bu stereotiplere tekrar anamorfotik bakışı da etkin hale getirmektedir. Bu bakışla ana akım anlatılarda var olan kodların inşa edilişi, farklı perspektiften bir okumayla sarsılma olanaklılığını da mümkün kılmaktadır. Leyla ve Canan, voyoristik ve skopofilik bakışlara maruz kalmanın ötesine geçmekte, onlar da anamorfotik bakış ihtimalini pekiştirmektedir, ancak bu bağlamda en önemli nokta, fallosentrik bakışın anamorfotik bakışın içine sızamaması konusudur. Keza, yönetmen kadın karakterleri temsil stratejisinde, onların öznelliğini güçlendiren ve kadınların kadın olarak var oluşuna tekabül eden söylemler içerisinde sunmaktadır. Bu temsil mekanizması, skopofilik ve voyoristik bakışlara ket vurarak, alternatif bakışların geliştirilmesini öncelemektedir.

Sonuç

Kadın izleyicinin nasıl gördüğü, neyle özdeşleştiği, nerede/nasıl/hangi film türlerinde kadını arzuların temsil edildiği sorularını soran de Lauretis, kadın izleyicinin özdeşleşme konusunu derinlemesine düşünmenin önünü açmaktadır. Kadın izleyici, Leyla ve Canan ile özdeşleşme yaşarken, sadece karakterlerin hayata karşı duruşlarına dair ve cesaretlerine dair bir özdeşleşme yaşamamakta, yaşamın derin sorgulamalarına eşlik eden meselelerinden biri, ölüm olgusuyla da sorgulamasına film anlatısı boyunca devam etmektedir.

Borgna, V. E. Von Gebattel'den yaptığı alıntıyla, depresyondayken zaten hayatın sonunda olunduğunu; içsel olarak ölmüş olma deneyiminin gölgesinin vurduğu anlatılmaz bir boşluğun çölünde olunduğunu yinelemektedir. Ölümü beklemenin, yaşamı beklemek olduğunu, yeni yaşam biçimini beklemek olduğunu ve ölümün, mümkün bir ölüm olduğunu vurgulamaktadır (Borgna, 2018: 179). Ölüm kavramı sadece hayatı değil hayata dair yaşana anları da sorgulamakta ve izleyicinin zaman kavramını tekrar düşünmesini sağlamaktadır. Ölümün sonluluğu ve sonsuzluğu üzerine yazılan yazılar, izleyicinin de ölüme dair düşüncelerini dehlizlerde gezinen denizaltılar gibi gün yüzüne çıkarmaktadır. Ölüncü sonsuzluğa mı erişecektir insan? Ya da bir son mudur ölümle deneyimlenen zaman? gibi sorular, zamanın da ölümlülüğüne veya ölümsüzlüğüne dairdir. Ölümün sonluluğu ya da sonsuzluğu dair sorulardan soruları yüzyıllar önce Aurelius Augustinus sorgulamıştır. Augustinus, İtiraf'larda (MCMLV) zamanın ruhun bir gerilmesi olduğunu söyler ve zamanın nasıl ölçüleceğine dair sorular sorar. Bir şiirin uzunluğunu hesaplarken mısralara, heceler göre ölçüm yapıldığını ancak bu ölçüm yapılırken dahi zamanın tam ölçümünün yapılmadığını belirtmektedir. Bu konuyla ilgili art arda sorular soran Augustinus, zamana dair derinlemesine düşünülmesini sağlar: "...Zamanı ölçtüğümü biliyorum. Ama henüz var olmayan gelecek zamanı ölçmüyorum, şimdiki zamanı da ölçmüyorum, çünkü büyüklüğü yok, geçmiş zamanı da ölçmüyorum çünkü artık yoktur. Öyleyse ne ölçüyorum? Daha önce de belirttiğim gibi geçmiş zamanı değil de geçmekte olan zamanı mı ölçüyorum?" (Augustinus, 2016: 263).

Borgna, intiharın sırrının bir çok soruyu da gün yüzüne çıkardığını belirterek, insanın neden intiharı isteyebileceğine dair şu soruları art arda sıralamaktadır: "Her nevi umudun reddinden dolayı mı, yoksa hayatı kesintiye uğratarak, ona yeniden anlam verecek bir şeylerin

arayışıyla mı intihar edilir? Bir hastalığın-baskılayıcı koşullarında mı intihar edilir? Yaşama külfetinin ve iflah olmaz acıların yutucu ateşinden umutsuzca kurulan kaçma planından dolayı mı intihar edilir?" (Borgna, 2018: 183). Esmer, tüm bu sorgulamaları ve daha fazlasını film anlatısıyla izleyiciye düşündürmektedir.

Esmer'le bilimsel bir görüşmede gerçekleştirdiğim dialog sırasında kendisi filmi neden yaptığına ilişkin söylediği cümlede, anlatının anlamlandırılmasına dair kodlara nereden bakabileceğimiz konusunu daha açık hale getirmektedir. Esmer, "Eğer ki biri gelse bana, gel beni öldür dese ben ne yaparım, şair bir kadına bunu söylese o kişi, o şair kadın ne yapar, ben bunu görmek istedim." diyerek film anlatısında kendisine çıkış noktası veren fikri paylaşmaktadır (Özdemir, 2019). Peki ölümü seçen bir erkeğe, yardımcı olmaya çalışan kadın karakter, feminist film kuramları çerçevesinde fallosentrizme yardım eden mi olacaktır, yoksa yardım etmeyen bir karakter olarak mı düşünülecektir, sorusu bu bağlamda sorgulanabilir. Yavuz'un boyundan aşağısının felç oluşu onun fallosentrik merkezli iktidarına da set çekmektedir. Cinselliğini yaşayamayan ve sembolik anlamda iktidarını kaybeden Yavuz'un kadın karakterler tarafından ölüme gönderilmesi feminist film kuramları bağlamında düşünüldüğünde eril düzene verilen bir ceza mıdır? Keza, Yavuz, hayat tarafından iğdiş edilmiş bir karakter olarak kendisi de bilinçli olmadan eril bir iktidar arayışında olabileceği ihtimali düşünülebilir. Bu bağlamda, kadın karakterlerin onu ölüme göndermeyişi aslında eril düzenin işleyişine vurulacak bir ket konumuna gelmektedir. Çünkü, bu konumda kadın karakterler dolaylı olarak eril amaca hizmet eden karakterler olarak okunamamaktadırlar. Radikal kadın karakterlerin daha fazla sunulduğu filmler, toplumsal düzen içinde kadınların hayata dair var oluşlarındaki istenci ve güçlülüğü arttırmaktadır (Özdemir, 2019: 244). Bu nedenle, kadın karakterlerin iç dünyalarının, kamusal alandaki görünürlükleriyle birlikte sunumunun feminist film pratiği açısından taşıdığı önem, vurgulanması gereken bir ayrıntıdır.

Kadın karakterlerin temsil stratejisinde klasik anlatı sinemasının stereotipleşmiş kadın karakterlerine alternatif bir model oluşturabilecek Leyla karakteri bu bağlamda, hem ölüm kavramına yaklaşımıyla, hem de kadın karakter temsiliyle feminist film kuramlarının tartışarak çözüm stratejilerinde önerdiği kadın karakter örneklerinden birini oluşturmaktadır. Esmer, Leyla'nın kadınlığının getirdiği avantajları da ekleyerek, onu Yavuz'un evine götürebildiğini belirtir. Leyla'ya dair "Küçük genç kadını hafif bir anaçlıkla kollama içgüdü, merak duygusu ki merak kadınlara mübâh görülen bir şey değil, çünkü ne kadar merak edersen o kadar belaya girersin, onun ilişki kurma durumu, mesela dört kadını o masaya oturttuk o sohbetleri etmeleri...yani ben Leyla'nın kadın olmasından kadınlığından gelebilecek rahatlatıcı, kolaylaştırıcı özelliklerini de alarak Leyla olsa ne yapardı, sorusuna geldim." diyerek (Özdemir, 2019). Leyla karakterini tasarlarken de temsil mekanizmasında aslında kadın yönetmen olarak kadınlığa dair bakış açısının varlığını da ortaya koymaktadır. Peki şair kadın ölüme dair neler düşünür'ü biraz daha detaylı biçimde ele alırsak, ölümün ötesine dair sorgulamalarla da baş başa kalabiliriz. Giacomo Leopardi'nin düşünceleri sorgulamalarımızı derinleştirmek bağlamında yol gösterici olabilecektir. Leopardi'nin *Hisseli Kıssalar* (1824) kitabında, *Bir Fizikçi ile Bir Metafizikçinin Konuşması* adlı bölümde, yaşamın sırrına ve ölüme dair geliştirdikleri dialoglarında Metafizikçi'nin yaşam ve ölüme dair düşünceleriyle bölüm biter. Metafizikçi düşüncelerini şöyle dile getirir:

"... Ve insanlara en büyük yararı sağlarsın: İnsanların yaşamı, ne kadar büyük heyecanlarla sarsılır, acı ve rahatsızlık olmaksızın ne kadar meşgul edilirse, o kadar mutlu demeyeceğim,

am az mutsuz olmuştur her zaman. Buna karşılık, aylıklık ve sıkıntıyla dolu olursa -bu da boş olursa demek gibi bir şeydir- Pyrrhon'un 'Yaşamla ölüm arasında fark yoktur' sözüne hak verdirir. Ve ben buna inansaydım, sana yemin ederim ki ölüm gerçekten de korkuturdu beni. Ama, son olarak, yaşam yaşam olmalıdır, yani gerçek yaşam olmalıdır; yoksa ölüm çok, ama çok daha değerlidir.'" (Leopardi, 2015: 105).

Leopardi'nin düşüncelerinden hareketle, yaşam içi dolu yaşandığı takdirde yaşamaya değerdir, ancak yaşam, anlamlı ve dolu yaşanmadığı takdirde ölüm daha değerli hale gelebilmektedir, denilebilir. Leopardi de ölüm olgusuna anamorfotik bakmakta ve ölümün, içi boş bir yaşamdan daha değerli olabileceğini düşünmektedir. Toplumsal düzende kabul gören, yaşamın değerli oluşu inancına karşılık ve insan hakları hukuku bağlamında da dünya üzerinde geçerli yaşam hakkı görüşüne karşılık, belirtilen bu düşünceler ölümü yüceleştirmekte ve ölümün bir seçim olabileceği ihtimalini göstermektedir. Keza David Hume "Tutkularımız tarafından yeğlenen tüm öğretilerden şüphe edilmeli. Ve bu öğretiyi doğuran umutlar ve korkular çok açıktır." der (Hume, 2017: 32). Bize öğretilen tüm öğretilere şüphe ile bakarsak, ölümün korkutuculuğuna dair de şüpheli bir yaklaşımla yaklaşabiliriz. Ölüm bir seçim olmalı mıdır yoksa beklenen ölüm içselleştirilerek korkmadan gelen bir şey mi olmalıdır? Film, izleyiciyi ölüme dair sorgulatırken, başka hayatların içinde var olan umutsuzluk içinde ölümün bir istem olabileceğini de göstermektedir. Kadın karakterlerin, ölmeyi isteyen erkek karaktere karşı davranışlarındaki naiflik ve onu ölümden vazgeçirmeye yöneltebilen düşünceler klasik anlatı yapısının kadın karakterlerini yapıbozuma uğratmaktadır. Pelin Esmer Sineması, kadın karakterlerin deneyimlerini bu filmle daha da öteye taşıyarak şairane bir anlatımın görünürlüğünü pekiştirmektedir. Yönetmenin kadın karakterleri temsil stratejisi ve ölüme dair sunduğu sorgulamalar bu öğelere anamorfotik bakmanın ihtimallerini güçlendirmektedir. Çünkü, skopofilik ve voyoristik bakışların kodlarını kırabilmek ve odak merkeze alınan konunun derinliği bağlamında izleyiciye başka evrenlerin kapısını açabilmek film anlatısına anamorfotik bakabilmenin de olanaklılığını sunmaktadır. İzleyici, *İşe Yarar Bir Şey* anlatısının izleme deneyimi sonrası sadece filmde sunulan öğelere ve karakterlere kafasını hafif yana eğerek bakmayacak, hayata bakarken de özel bir bakışla bakabilmenin ihtimallerini göz önünde bulunduracaktır. Yamuk bakmak, belki de hayatta bakıp göremediklerimizi gösteren olacaktır.

Kaynakça

Augustinus, Aurelius, (2016). *İtiraflar*, (2. Baskı), Dominik Pamir (Çev.), İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Batur, Enis, (2018). *Karganâme*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Berger, John, (2007). *Görme Biçimleri*, Yurdanur Salman (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Bonitzer, Pascal, (2017). *Kör Alan ve Dekadaşlar*, İzzet Yaşar (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Borden, L. (Yapımcı) & Borden, L. (Yönetmen) (1983). *Born in Flames* (Sinema Filmi). Amerika: The Jerome Foundation, C.A.P.S., Young Filmmakers Ltd.

Borgna, Eugenio, (2015). *Bekleyiş ve Umut*, Meryem Mine Çilingiroğlu (Çev.), İstanbul:

Yapı Kredi Yayınları.

Borgna, Eugenio, (2018). *Ruhun Yalnızlığı*, Meryem Mine Çilingiroğlu (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Castanet, Herve, (2017). *Lacan'ı Anlamak*, Batuhan Arslan (Çev.), İstanbul: Encore Yayınları.

Cavagnac, G., Dahan, A., de Kermadec, L., Jénart, C., Paul, E., Vecchiali, P., (Yapımcı) & Akerman, C. (Yönetmen) (1975). *Jeanne Dielman 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Sinema Filmi). Fransa: Paradise Films, Unité Trois.

Clero, Jean Pierre, (2011). *Lacan Sözlüğü*, Özge Soysal (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.

De Lauretis, Teresa, (2000). "Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory", Robert Stam, Toby Miller (Ed.), *Film and Theory an Anthology*, Oxford: Blackwell Publishing, s. 317-336.

Esmer, P. & Kalvo, M. (Yapımcı) & Esmer, P. (Yönetmen) (2017). *İşe Yarar Bir Şey* (Sinema Filmi). Türkiye.

Frampton, Daniel, (2013). *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*, Cem Soydemir (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Hume, David, (2017). *İntihar ve Ruhun Ölümsüzlüğü Üzerine*, Burcu Denizci (Çev.), İstanbul: Sub Yayınları.

Hyldgaard, Kirsten, (2009). "Ölümlle İlgili Yapacak Bir Şey: Sergio Leone'nin Bir Zamanlar Batıda Eserine Özel Bir Atıfla Freud ve Lacan'da Travma, Yineleme ve Ölüm İtkisi". Yeşim Keskin (Ed.), Yüksel Tarım, Sibel Kibar (Çev.), *Monokl Lacan Seçkisi*, İstanbul: Monokol Yayınları, , s. 611-622.

İnanır, Emine & Karakol, Gülnihal, (2017). "Anton P. Çehov'un Öykülerinde Melankoli'nin Yeri", Bengü Cennet (Ed.), *Navisalvia Sina Kabağaç Anma Toplantısı: Melankoli*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, s. 69-78.

Kierkegaard, A., Søren, (2017). *Aforizmalar*, Nur Beier (Çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Kierkegaard, A., Søren, (2017). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, M. Mukadder Yakupoğlu (Çev.), Ankara: Doğru- Batı Yayınları.

Kütahnci, Meltem, (2009). "Lacan ve Ölüm", Yeşim Keskin (Ed.), *Monokl Lacan Seçkisi*, İstanbul: Monokol Yayınları, s. 465-478.

Lacan, Jacques, (2017). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap*, Nilüfer Güngörmüş Erdem (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Leopardi, Giacomo, (2015). *Hisseli Kıssalar*, Kemal Atakay (Çev.), İstanbul: Everest Yayınları.

Özdemir, Berceste, Gülçin, (2018). *Ölümdür Ölümlülüğü Düşündüren*, makale için

yazılmış şiir.

Özdemir, Berceste, Gülçin, (2019). *Türk Sineması'nın Kadın Yönetmenleri Konuşuyor: Standartlaştırılmış Açık-Uçlu Görüşme Yöntemiyle Kadın Yönetmenlerle Görüşmeler* başlıklı kitap görüşmesinde yer alan ses kaydından alıntılanmıştır.

Özdemir, Berceste, Gülçin, (2019). *Türk Sineması'nın Kadın Yönetmenleri Konuşuyor: Standartlaştırılmış Açık-Uçlu Görüşme Yöntemiyle Kadın Yönetmenlerle Görüşmeler*. İstanbul: Der Yayınları.

Öztürk, Serdar, (2018). *Sinema Felsefesine Giriş: Film- Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Zizek, Slavoj, (2008). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültüreden Jacques Lacan'a Giriş*, Tuncay Birkan (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Elektronik Kaynak

<https://www.anamorphosis.com/what-is.html>. Erişim Tarihi: 27.04.2019.

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>. Erişim Tarihi: 27.04.2019.

Mulvey, Laura (2012) "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", <http://www.filmmor.org/default.asp?sayfa=65>. Erişim Tarihi: 05.04.2012.

Sinemada Temsil Kurmak: Mustang (2015) Filmi Üzerine Bir İnceleme

Zehra Cerrahoğlu*

Özet

Türkiye kökenli yönetmen Deniz Gamze Ergüven'in ilk filmi Mustang (2015), Türkiye kırsalında tutucu büyükanneleri ve dayıları ile yaşayan beş kız kardeşin karşılaştığı baskı ve direnişlerini konu almaktadır. Bir Fransa, Almanya, Türkiye ve Katar ortak yapımı olan Mustang, Fransa'da yakaladığı gişe başarısının yanında dört César'la ödüllendirilmiş; Fransa'nın 2015 Oscar adayı olmuştur. Filme getirilen temel eleştiriler arasında gerçeklikten uzak tasvirler, konuya yüzeysel yaklaşım, oryantalizm ve genç bedenlerin teşhiri yer almaktadır.

Filmlerde nelerin, nasıl temsil edildiği, yönetmenin bakış açısı ve yorumu, kullanılan klişeler ve ortaya çıkan söylem gibi konular yıllardır farklı biçimlerde tartışılmaktadır. Bu tartışmalara (bir sanat eseri olarak) filmin üretildiği ve temsilini kurmayı amaçladığı dönem, kültür ve toplumsal yapı da eklendiğinde denklemin bileşenleri artar.

Mustang'de, ele alınan konu küreselleştirilmeye çalışılırken yerelleştirilmekte; bu da 'kırsaldaki genç kadınların' temsiline yabancı bir bakışla yapılmaktadır. Bu söylem analizi denemesinde, film özelinde hem sinemanın temsil kurma stratejilerinin 'nasıl temsillerle' 'etnikleştirme'ye yol açabileceği hem de 'kime ait (yerel/küresel) temsiller kurulduğu' sorularının yanıtı aranacaktır.

Anahtar kelimeler: sinemada temsil, Mustang, oto-etnografi

ORCID ID : 0000-0001-6528-0451
E-mail : zehracerrahoglu@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515253

Geliş Tarihi - *Received*: 20.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 25.04.2019

Forming a Representation: An Analysis on Mustang (2015)

Zehra Cerrahoğlu*

Abstract

Deniz Gamze Ergüven, a French director of Turkish origin, tells the story of five sisters living in the rural Turkey with their oppressive grandmother and uncle, and sisters' resistance to be oppressed in her first feature Mustang (2015). A France, Germany, Turkey and Qatar co-production, Mustang, has been awarded with four César Awards and has been French film nominee of 2015 Oscars, along with the box office success in France. On the other hand, film was criticized in Turkey with its unrealistic portrayals, superficial approaches to its subject matters, with orientalism and display of the bodies of young actors.

There had always been ongoing debates on what to represent and how to represent, clichés in films, point of view and interpretations of the director that reflects in their films, and the final discourse. These parameters advance as the period of the work of art, the period to be represented and social and cultural settings are added.

Mustang turns out as a film that its subject is localized while trying to be globalized, yet the film still stays as a foreigner to the representation of 'young women in rural town'. The main purposes of this discourse analyze attempt are investigating how the 'representational strategies of film' may lead to 'ethnicism' and discussing 'whose representation (local/global)' this is.

Keywords: representations in film, Mustang, auto-ethnography

ORCID ID : 0000-0001-6528-0451
E-mail : zehracerrahoglu@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515253

Recieved - *Geliş Tarihi*: 20.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi*: 25.04.2019

Giriş

Sinemada temsillerin nasıl oluşturulduğu konusuna felsefe (estetik), sosyoloji ve siyaset bilimi gibi birçok alandan yaklaşmak mümkündür ve farklı alanlardan yorumlama örnekleri sayısız film incelemesinde yerini almıştır. Bu çalışmanın temel amacı ise gerçeklikle ilişkisi bakımından filmsel temsile eğilmek ve filmsel temsil ile yönetmenin yaptığı içerik ve biçime ait tercihlerin filmin üretim şekli ve süreciyle (Avrupa ortak yapım şeması ve film festivalleri) ilgisini kurmak olacaktır.

Çalışma alanımın odağını oluşturan konu filmsel üslup olduğundan, yöntemim felsefenin ya da sosyolojinin alanına müdahale etmekten çok sinemasal tercihlerin temsili nasıl ortaya çıkardığını açıklamaya çalışmak olacaktır. Böylece *Mustang* filmi üzerinden, bir filmde ortaya çıkan temsillerin ve söylemlerin sunum mekanizmalarını detaylandırmaya çalışacağım.

Bu çerçevede izlenecek yol, önce sinemada temsil meselesine kısaca değinildikten ve özellikle gerçeklik-temsil ilişkisi üzerinde durulduktan sonra; bir ortak yapım olarak *Mustang* filmi özelinde tespit edilebilen temsil sorunları kapsamında eğilmek olacaktır. Son olarak da, kurulan temsilin kaynağı, yaratıcısı ve sahipliği konuları tartışmaya açılacaktır.

Sinemada Temsil

Temsil Kavramı

Temsil üzerine düşünölmeye *mimesis* (taklit) kavramı ile başlanmış ve sonrasında klasikten en soyutlamacı ve güncel anlayışlara kadar sanatsal yaratımın her türüsünde tartışma konusu olarak güncelliğini korumuştur.

Stuart Hall'un *Shorter Oxford English Dictionary*'den aktarımıyla temsil (representation) tanımları şöyledir:

1. Bir şeyi temsil etmek onu betimlemek ya da resmetmek, bu betimleme, ifade ya da imgelem aracılığıyla zihinde canlanmasını sağlamak; zihnimiz ya da duyularımızda bir tasvir oluşturmaktır. Örnek: Bu resim Habil'in Kabil tarafından öldürölüşünü temsil eder.
2. Temsil etme aynı zamanda sembolize etme, yerine geçme, simgeleme ya da yerini tutma anlamlarına da gelir. Örnek: Hristiyanlıkta haç İsa'nın çilesini ve çarmıha gerilişini temsil eder (Hall, 1997:16).

Bu tanımlardan da anlaşılabilceği üzere sanatsal olsun ya da olmasın her türlü temsilde mevcut olanın, ya da kabul edilenin yerini tutma, onu ifade etme ve zihinde canlandırma söz konusudur.

Stuart Hall'un kendi tanımıyla;

Temsil, kavramların anlamını zihnimizde dil aracılığıyla üretmektir. Nesnelere, kişilerin ve olayların 'gerçek' dünyasından mı yoksa aslında kurmaca nesnelere, kişiler ya da olaylardan mı söz ediyor olduğumuzu belirleyen şey, kavramlar ve dil arasındaki bağlantıdır (Hall, 1997:17).

Noël Carroll'ın sanatlarda temsil, biçim, içerik ve estetik eğilimler üzerine yazdığı *Sanat Felsefesi, Çağdaş Bir Giriş* kitabındaki en genel tanımı ise;

Genel anlamda konuşursak, 'temsil' derken, ancak ve ancak (1) bir gönderici x'in (örneğin resim) bir şeyin yerine geçmesini amaçlarsa ve (2) bir izleyen x'in y'nin yerine geçmek için yapıldığını fark ederse, x, y'yi temsil eder diyebiliyoruz (y nesnelere, insanlar, olaylar ya da eylemler olabilir)(Carroll, 2012:79).

Temsil önce temsili oluşturanın zihninde, sonra da aktarım yöntemi aracılığıyla onu alımlayanların zihinlerinde şekillenir. Üretiminden yorumlanmasına kadar her aşamasında bulunduğu karşılıklar değişiklik gösterebilir.

Sanatsal üretimin genel tartışması; mimesis – taklit

Temsil kavramının öncül bir biçimi gibi kullanılan ve temeli Platon ve Aristoteles'e dayanan *mimesis*, doğa ve insan eylemlerinin doğrudan taklidi olarak karşımıza çıkmaktadır. Aristoteles *mimesis*'i *Poetika* eserinde ele aldığı tragedya üzerinden tartışmaya başlamış ve böylece bugün yeniden üretim, sunum ve temsil üzerine söylediğimiz her şeyin tohumunu atmıştır. Tragedyada taklidi oluşturan öykü evreni üzerine, temsile ve söyleme giden yolu açan şu saptamalarda bulunmuştur:

4.Tragedya bir eylemin taklididir. Bu eylem, karakter ve düşünce bakımından belli bir özellikte olması gereken eylem halindeki kişilerce temsil edildiğine göre, -çünkü, bu iki etkenle eylemler belli bir özellik kazanırlar-, o halde karakter ve düşünce, tragik eylemin iki etkeni olarak ortaya çıkar; (...)

5.O halde, bir eylemin taklidi, öykü'dür(mythos). Öykü deyince, olayların örgüsünü; karakter deyince, eylemde bulunan kişilere kendisi bakımından bir özellik yordduğumuz şeyi; düşünce deyince de kendisiyle konuşanların bir şey kanıtladığı ya da genel bir hakikate ifade verdikleri şeyi anlıyorum(Aristoteles, 2012: 23).

İlkel toplumlarda iş ve av dansları, şarkıları, resimsel ifade ve bezemeleri ile insan hayatına doğrudan ritüel işlevlerle (bereket, büyü, kötülükleri bertaraf etmek, iyi şans vb.) kutsalın alanından giren temsil; gündelik kullanım alanından sanatın alanına geçiş yaparak sanatsal temsili oluşturmuştur. Taklit etme ve yansıtma araçlarının kullanımı kültürün ve inanç biçimlerinin olduğu kadar sanatın da tarihsel gelişimiyle birlikte değişim göstermiştir. Kilise etkisindeki dini resimden sanatçı üsluplarına, atölyelere, oradan da giderek soyutlamaya kayan plastik sanatlara, çağdaş/kavramsal sanata ve hatta hiper-gerçekçiliğe kadar giden aşamalarla sanatta temsil biçimleri değişmiştir. Temsil anlayışının günümüzdeki halini almasında fotoğraf ve sinemanın hayatımıza girişinin de önemli payı vardır.

Temsilin Sinemadaki Karşılığı

Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science* başlıklı kitabında temsil konusundaki genel yaklaşımını; "Temsiller dünyadaki şeylere epistemik erişimimizi genişletir. Eğer güvenilirlerse, o şeylere erişimimiz olmasa bile bize onların bilgisini verebilirler" (Currie, 1995:49) şeklinde açıklamıştır.

1 İsmail Tunali *Poetika* çevirisinin dizininde kavramı şöyle açıklamaktadır: "Bu deyim, *Poetika*'nın temel kavramlarından biri olup, antik estetiği karakterize eder. Aristoteles, *mimesis* (taklit) deyince, bir real objenin taklidini değil de, idealize edici bir faaliyeti kasteder." (Aristoteles, 2012: 102)

Hareketli görüntünün hem teknolojik hem de fotografik doğası gereği sahip olduğu ya da kazandığı düşünülen özellikleri ve zaman içerisinde kendine has görsel (ve işitsel) anlatılar kurabilmesiyle temsil, içerik ve biçim bazında da çokça ele alınmıştır. Bu noktada farklı bazı kavramlar karşımıza çıkmaktadır. *Yeniden üretim* (reproduction) kavramı, sinemanın teknik doğası² gereği sahip olduğu bir özelliktir. Gerçekliğin yeniden üretimi ondan önce resim sanatının alanına ait kabul edilirken; fotoğraf makinesinin icadıyla plastik sanatlardaki gerçekçilik anlayışı ve onu yansıtma ihtiyacı ve şekilleri değişmiştir.

Elbette konunun kurmaca anlatı üzerinden de tartışılabilir yönleri bulunmaktadır. *Sunum* (presentation) kavramı, sinemanın ifade aracı olma niteliğiyle ilintilidir. Currie'nin ifadesiyle teknik anlamda "Lensler çıplak gözle göremeyeceğimiz detayları görmemizi sağlar. Bize dünyayı temsil etmez (represent), sunarlar (present)" (Currie, 1995:50). Sinemadaki haliyle *temsil* (representation) ise sinemasal araçlar kullanılarak referans alınan her ne ise onun yerini tutacak başka ifadeler oluşturmak şeklinde tanımlanabilir. Kurulan bu ifadeler aracılığıyla ortaya çıkan nihai söz ya da yargı ise *söylem* kavramı ile karşılık bulmaktadır.

Söylem kavramı üzerine yapılan çalışmaların ilk akla getirdiği film kuramcısı, Saussure ve onun dilbilim üzerine çalışmalarından hareketle oluşturduğu sinema göstergebilimiyle tanınan Christian Metz'dir. Metz filmleri birer metin gibi değerlendirerek onları iç birimleri aracılığıyla analiz ettiği bir yöntem geliştirmiştir. Filmlerdeki söylemi (discourse) açıklama yolu parça-bütün ilişkisiyle sinemanın gramerini ortaya çıkararak, biçimsel bir yöntemle deşifre etmektedir.³

Öykü ve Söylem, Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı başlıklı kitabında Seymour Chatman söyleme yine biçimci bir bakış açısıyla yaklaşarak "Anlatının *ne'si*, onun '*öykü'sü*dür, *yol'u* ise onun '*söylem'i*" ifadesini kullanmıştır(Chatman, 2008:9). Bir filmin söyleminin, filmde ele alınan konular kadar onların filmde nasıl, hangi yöntem ve araçlarla ele alındığı ile de sıkı bir ilişkisi vardır.

Bir filmde yer alan temsilleri incelerken göz ardı edilmemesi gereken başlıca unsurlar arasında;

- Neyin temsil edildiği,
- Temsillerin nasıl kurulduğu; filmin anlatımında hem görsel-işitsel hem de anlatıya dayalı araçlarla nasıl karşılık bulduğu,
- Temsili oluşturanların kim (ya da kimler) olduğu,
- Bu temsilin nasıl bir tarihsel dönemde oluşturulduğu,
- Kurulan temsilin ne ölçüde ve hangi klişelere dayandığı sorularına verilecek cevaplar bulunmaktadır.

2 Teknik yeniden üretim ve sanat eseri konusunda ayrıntılı bilgi için; Walter Benjamin, Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı, *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 2008.

3 Ayrıntılı bilgi için Bkz: Christian Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, çev: Oğuz Adanır, Hayalperest Yayınevi, İstanbul: 2012.

Filmde neyin ya da nelerin temsil ediliyor olduğu, filmin temasıyla ve konusuyla da birlikte düşünülmesi gereken, öncelikle içeriğe ait bir tartışmadır. Bu temsillerin nasıl kurulmuş olduğu ise biçim ve içerikle birlikte şekillenen, filmsel anlatım araçlarının nasıl kullanıldığı, öykünün nasıl bir olay örgüsü kurgusuyla oluşturulduğu ve film için özel olarak tasarlanan görsel-işitsel yöntemlerin amaca uygun şekilde nasıl kullanıldığını ifade eder.

Temsili oluşturanların kimliği, onun yaratıcılarının kimliği (ülkesi, kökeni, eğilimleri vb.), gerek çağlardır sanat estetiğinin gerekse *auteur* sinemasının konularından biri olan sanatçının süzgecine ilişkin tartışmaların alanıdır.

Filmde kurulan temsillerin hangi dönemde oluşturulduğu da, içinde bulunulan ülkeye, filmin yapıldığı koşullara ve yıllara göre farklı hassasiyetlere sebebiyet verebilecek; sansür ya da oto-sansüre yol açabilecek şekillerde değişiklik gösterebilmektedir. Filmlerin yaratıcıları ve üreticileri tarihsel ve toplumsal koşullardan ayrı düşünülemezler.

Temsile ilişkin bir diğer kıstas da klişelerin kullanımına yöneliktir. Tıpkı öyküler, romanlar ve tiyatro oyunları gibi tüm kurmaca anlatılarda olduğu kadar sinemada da anlaşılır olabilmenin yolu klişelerin yerli yerinde kullanımından geçer. Ortalama iki saat süre içerisinde hem belli başlı karakterlere vakıf olup hem de onların diğerleri ile ilişkilerini, içinde buldukları evreni ve yaşadıkları olayları tanımak ve anlamlandırabilmek için olaylar ve karakterler özelinde bazı klişelerin kullanılması kaçınılmazdır. Bazı karakterlerin kestirme yoldan daha iyi ya da daha kötü gösterilmesi gibi çözümler gerekebilir. Bu klişelerin filmsel evrende işleyebilmesi için karakterlerin belli şekillerde davranması ve başlarına gelecek olayların kabul edilebilir olması gerekir. *Mustang'*den örnekle; yaşamını Anadolu'da geçirmiş ellili yaşlarında kadınlardan ve uzun yıllarını bir kasabada geçiren genç kızlardan belli davranış kalıplarına sahip olması beklenir.

Temsile referans alınan gerçeklik üzerinden yapılan yorumlamalarla ulaşılır. Sanatçının gerçekliği ait olduğu dönem, kültür, yöntem ve araçlarıyla yorumlaması sonucu izleyiciye ulaşan temsil ortaya çıkmaktadır. Bu süreç temsili oluşturanın olduğu kadar, onu algılayanın da katılımını gerektiren bir yorumlama sürecidir. İzleyici olarak bizler kendi bilgilerimiz ve geçmiş deneyimlerimize dayanarak belli yargılara varabiliriz. Casebier'in filmsel temsil konusundaki yorumu ile:

İzleyici film denen şeyin dışında tutulamaz, ondaki temsilleri ve diğer özellikleri kavrayarak güncel tabirle, tıpkı metnin yaratımındaki aktif katılımcılar kadar metne dahil olur. Dahası, bu aktivitelerinde metinlerdeki anlam ve temsillerin oluşturulmasında kullanılan kodları kullanırlar. Bu kodlar arasında sinemasal kodlar, kültürel kodlar, sinemacının kendi kodları gibi şeyler bulunmaktadır(Casebier, 1991:47).

Hiç bir filmsel temsil rastlantısal değildir. Senaryo aşamasından post-produksiyonun son aşamalarına kadar filmler birçok değerlendirmeden geçer ve nihai anlamda yaratıcılarının söylemek istediklerini içerirler. Temel referansın somut gerçeklik olduğu en gerçekçi film anlayışlarında bile, anlatısal ve görsel-işitsel stratejilere dayanan tercihler bazı unsurları ön plana taşıırken diğerlerini geriye iter ve aralarında hiyerarşiye dayanan bir seçim yapar. Bu bağlamda, ortaya çıkan temsil ve söylemin rastlantısal olduğunu düşünmek zordur.

Sinemada Gerçeklik-Temsil İlişkisi

Konu çerçevesinde değerlendirilebilecek en önemli tartışmalar, *mimesis* kavramının da çıkış noktasını oluşturduğu gerçeklik - temsil ilişkisi olmuştur. Birçok film kuramcısı gerçeklik konusunu farklı boyutlarıyla tartışmakla birlikte en çok başvurulan yaklaşımlardan biri André Bazin'e aittir. Sinemanın gerçeklikle bağını kurarken başvurduğu montaj, alan derinliği gibi araç ve yöntemleri değerlendiren ve sinema alanında felsefe yapabilen bir kuramcı/eleştirmen olan Bazin, kendisinden sonraki araştırmacıların da ufkunu açmıştır.

Bazin, fotoğrafın ortaya çıkışıyla "plastik sanatları dış dünyayı kopyalama konusunda özgürleştirdiğini" (Bazin, 2005:12) ve psikolojik bir etki olarak tanımladığı gerçekliğe olan takıntı boyutuna varan arzumuzun fotoğraf ve sinema ile tatmin olduğunu ifade etmiştir. Bazin fotografik görüntünün ontolojisini konu alan makalesinde gerçeklikle bağlantılı temsilin ve teknik aracılığıyla değişen temsil şekillerinin de altını çizerken, konuya izleyici perspektifinden de yaklaşır. Temsilde bir soyutlama söz konusudur ve bu soyutlama sinemanın doğası ile doğrudan ilintilidir.

Bazin dışında, daha biçimci bir perspektiften yaklaşan ve tartışmaya yine kameranın işleyiş prensibiyle başlayan Rudolf Arnheim⁴; gerçeklik ve sinema ile ilişkili sistematik bir kuram oluşturma derdinde olan Siegfried Kracauer gibi önemli kuramcılar da konuyu ele alanlar arasındadır. Kracauer, fotoğraftan farklı olarak filmin "gerçekliği zaman içerisindeki devinimi ile temsil ettiğini ve bunu da sinemaya özgü teknik ve araçlarla yaptığı" (Kracauer, 1997:41) düşüncesi ile hareket ve zamana odaklanır.

Şurası açık ki, gündelik gerçekliği referans alma meselesi, temsili sanatların hepsinde olduğu gibi önce fotoğraf, sonra da sinemada, bu araç ve sanatların keşfinden beri çokça geri dönülen bir konudur. Bunda araçların teknolojik doğasının gerçekliği kaçınılmaz bir şekilde ve doğrudan imge yoluyla referans almasının payı çok büyüktür. Bu durumun da dışsal ve biçimsel bir yönü bulunmaktadır. İçerik boyutunda ise gerçeklik, temsilin kurulduğu filmde (ya da film türünde/filmsel anlatım biçiminde) deforme edilmek isteniyor olsa dahi referans olma özelliğini korumaktadır. Filmlerdeki herhangi bir temsilin oluşturulma sürecinde referans alınan bir gerçeklik olmalıdır ki gerek onun aslına sadık kalma kaygısı güdecek, gerekse onu soyutlayıp manipüle edebilecek yöntemler ortaya çıkabilsin.

Elbette farklı akımların, dönemlerin, eğilimlerin ve yönetmenlerin filmlerinin gerçekliğe bağlı olma dereceleri değişiklik göstermektedir. Referans gerçeklik olsa da kurmaca bir filmde bu gerçeklik temsiller aracılığıyla izleyicinin zihninde yeniden canlanacaktır. Kurmaca bir filmde, belirli anlatı kalıpları tercih edilecek, bu kalıplar eğilip bükülecek ve amaca yönelik şekillerde kullanılacaktır. Ayrıca uygun görsel-işitsel stratejilerle arzu edilen sonuçlar elde edilmeye çalışılacaktır. Bu tercihlerin tümü, sinemaya ait araçlar kullanılarak gerçeklikle bağın ne derece doğrudan olacağını da gösterir. Yaygın bir hata, belgesel filmlerin gerçekliğe en sadık filmler olduğu düşüncesidir. Oysa kameranın belli nesnelere belli bir kadrajla doğrultulduğu her an bir tercih yapılarak gerçekliğe müdahale edilmektedir. Currie'nin belgesel ve kurmacanın gerçekle ilişkisine dair ifadesiyle:

Sinemasal imgenin iki temsil işlevi vardır: Bunlardan biri fotografik diğeri ise kurmacadır. Belgesel filmler yalnızca ilkini yerine getirirken kurmaca filmler her ikisini de yerine getirir. Kurmaca bir

⁴ Ayrıntılı bilgi için Bkz: Rudolf Arnheim, *Sanat Olarak Sinema*, çev: Rabia Ünal Tamdoğan, Hil Yayınları, İstanbul: 2009.

film de tıpkı belgesel gibi, kameranın önünde olanların filme çekilmiş kayıdır. Ancak kurmaca filmde, belgeselde olmayan şekliyle bu kayıt kurmaca bir öykünün temsili amacıyla gerçekleştirilmiş bir kayıttır. Ayrımı kabaca ifade edecek olursak; belgeselin öncelikli amacı gerçeğin temsili ise, kurmaca film gerçeğin temsillerini gerçekte olmayanı ya da kurmacayı temsil etmek için kullanır (Currie, 1995:13).

Neden bazı filmler daha gerçekçi kabul edilir de bazılarının gerçeklikle kurduğu bağların daha gevşek olduğu tespit edilir? Bu filmlerde ne gibi yöntemler kullanılır? Bazın ve pek çoklarının farklı açılardan izini sürdüğü gibi alan derinliği mi? Kesintisiz, müdahalesiz çekimler mi? Anlatılanın içine yerleştirilmiş aktüel bir kamera mı? Maddi, verili gerçekliğe uygunluk mu? Gerçek mekanlara ve amatör oyunculara yer vermek mi? Zamansal olarak az müdahaleyle hayattan bir dilim sunmak mı? Gerçekliğe daha yakın ya da müdahale edilmemiş olan, sürecin içinden kendiliğinden çıkan “bulunmuş öykü”⁵ (the found story) müdür? Pek çok farklı cevabın verilebileceği bu soruları çoğaltmak mümkündür.

Sinemada temsil, temsil araçları ve gerçeklik ilişkisinden kısaca söz ettikten sonra, Deniz Gamze Ergüven’in çalışmanın odağını oluşturan ilk uzun metrajlı filmi *Mustang*'e bu çerçeveden yaklaşıma çalışacağız.

Mustang (2015)

Mustang filminin konusunu, anne ve babalarını kaybetmelerinin ardından 10 yıldır köydeki babaanne ve dayılarıyla birlikte yaşayan beş kız kardeşin taşrada karşılaştıkları baskılarla mücadele öyküsü oluşturmaktadır. Yaz tatiline giren okulun ardından kız kardeşlerin hayatı, baskı altına alınmaları ve birer birer evlendirilmeye çalışılmalarıyla tamamen değişir. Film, taşra tutuculuğu, özgürlük talebi, baskı, genç kadınların cinselliği keşfi, ergenlik/kadın olmak gibi temel izlekler üzerine kuruludur.

Bu noktada, filmin yönetmeninin elindeki malzeme ile ilişkisine de biraz ışık tutabilmek amacıyla profesyonel geçmişinden kısaca söz etmek yerinde olacaktır. Deniz Gamze Ergüven Türkiye’de doğmuş, ülkeyle bağlarını sürdüren fakat yaşantısının neredeyse tamamını ve tüm eğitim hayatını Fransa’da geçiren bir sinemacıdır. Paris’teki önemli sinema okulu La Fémis’te yönetmenlik eğitimi almıştır. Kısa film çalışmalarının ardından yaptığı *Mustang* ilk uzun metraj filmidir. Ergüven sonrasında uluslararası projelerde yer almaya devam etmiştir.

Bir Ortak Yapım Olarak *Mustang*

Filmi incelerken akılda tutacağımız bir diğer unsur da filmin tamamen Türkiye’de geçen, yerli bir içeriğe sahip olduğu görünen ve Türkiyeli oyuncularla çekilmiş bir ortak yapım olduğudur. *Mustang*, Fransa, Almanya, Türkiye ve Katar ortak yapımı bir filmidir. Yönetmenin yapım notlarını içeren basın kitindeki röportajlarından edinilen bilgiye göre, filmin senaryosunu Cannes Cinéfoundation Atölyesi’nde tanıştığı sinemacı Alice Winocour ile birlikte yazmışlardır. Winocour Ergüven’e o dönemde yazdığı (2018 yılında gösterime giren) *Kings* filminin senaryosunu bir kenara bırakarak “kimseyi korkutmayacak” daha küçük

⁵ Sigfried Kracauer “bulunmuş öykü” tanımını “asıl fiziksel gerçeklik içinde bulunan öyküler” olarak yapmıştır. Bir nehrin yüzeyini yeterince uzun bir süre izlediğimizde görebileceğimiz hafif bir esinti ya da hareketle ortaya çıkan örüntüyü örnek verir. Bu öyküler “yaratılmaktan çok, keşfedilmiştir”. Siegfried_Kracauer, *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, USA: 1997, s 245, 246.

bir projeye başlangıç yapmasını önerir(Mustang Production Notes: 2015). Bu açıklamadan filmin, stratejik bir manevrayla yönetmenin ilk filmi haline geldiğini anlamak mümkündür.

Mustang'in aldığı ödüller arasında; César Awards, France – En İyi Kurgu, En İyi Orijinal Müzik, en İyi Orijinal Senaryo, En İyi İlk Film (Aynı zamanda aynı yıl en iyi sinematografi, yönetmen, film, ses ve kostüm dalında adaylıkları da var); 2015 AFI Fest (American Film Institute)- New Auteurs; 2015 Cannes F.F. (Directors' Fortnight)- Label Europa Cinemas; 2015 European Film Awards- European Discovery bulunmaktadır.

Adaylıkları ise 2016 Fransa Oscar adayı (En İyi Yabancı Film); 2016 Altın Küre adayı (Yabancı Dilde En İyi Film); 2015 Cannes F.F. (Golden Camera ve Queer Palm) şeklindedir (IMDb, Awards). Filmin tüm adaylıkları Fransa adınadır. İçerik ve dil tamamen Türkiyeli olsa da, bu ortak yapımın kültürel ve ekonomik sahipliğini, yönetmenin de kimliği ile birlikte Fransa'nın üstlendiği anlaşılmaktadır.

Ortak Yapım Pratiklerine Nereden Bakılmalı?

Ortak yapımlar 1980ler ve 1990lar boyunca Avrupa'da film yapımının önemli bir parçası olmuş, Avrupa sinemasında ortak yapım anlayışı özellikle 1990 sonrası sanat sinemasında neredeyse standart bir yapım şablonu haline gelmiştir. Her ortak ülke için kendi ulusal destek sistemleri dışında ek bir finans sistemi sağlamış, ayrıca sinemacıların teknik imkanlara erişimini ve kültürel ve sanatsal işbirliği inşa etmelerini kolaylaştırmayı hedeflemiştir. Öncelikle Amerikan sinemasının ülkelerindeki gösterim ve yapım payının genişliği karşısında tutunmaya çalışan Avrupa ülkeleri, Avrupa Konseyi çatısı altında Eurimages⁶ ve MEDIA⁷ platformlarıyla ortak yapım, dağıtım ve gösterim alanlarında işbirliğine gitmişlerdir. Avrupa Birliği içinde yer almasa da, Türkiye de Avrupa Konseyi'nin bir üyesi olarak ilk yıllardan itibaren bu oluşumun içindeki ülkeler arasındadır.

Gerek Eurimages, gerekse festivaller bünyesindeki ortak yapım olanakları konvansiyonel ya da yerel sınırlar dışında film yapmanın güç olduğu bu dönemlerde neredeyse alternatif birer sektöre dönüşmüş, yapım ve dağıtım mekanizmaları gibi işlemeye başlamışlardır. Bu durum özellikle 2000 sonrası yapım koşulları güçleşen Avrupa ülkeleri ve ortak yapımlar içerisinde yer alan ülkelerde daha çok film üretilebilmesini sağlamıştır. Söz konusu yıllarda dijital teknolojilerin de gelişimiyle paralel olarak film yapım koşullarına erişimin kolaylaşması, farklı ülke ortaklıklarıyla işbirliğini artırmıştır. Ayrıca ortak yapımlar ülkeleri dışında bilinmeyen ya da izleyiciye zor ulaşabilen ülke sinemalarının yapımını ve gösterimini kolaylaştırmış, izleyiciye buluşmalarının önünü açmıştır. Bu bakımdan film yapımını canlandırma etkisinden söz etmek yanlış olmayacaktır.

Ortak yapımlarla ilgili bir diğer konu da öncelikle birden fazla ülkede (en azından ortak yapıma dahil ülkelerde) gösterime girme şansının yanı sıra festivallerdeki dolaşım ve görünürlüğün artmasıdır. Filmlerin sahipliği ulusal sınırları daha yapımın en başından aştığı için filmler yollarına ulusal sınırların dışında başlamakta, uluslararası festivallerin de katkısıyla görünürlük ve dolaşım artmaktadır.

Öte yandan sağladığı birçok olumlu katkıyla, aksi halde mümkün olmayacak filmlerin

6 Ayrıntılı bilgi için bkz: Eurimages, About Eurimages: European Cinema Support Fund, <https://www.coe.int/en/web/eurimages/about>

7 Ayrıntılı bilgi için bkz: MEDIA Overview: Supporting and promoting Europe's audiovisual sector, https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/media_en

üretimini yıllardır mümkün kılan, sanat sinemasını destekleyen ortak yapım anlayışı, sinemacıları (festivallerle birlikte) belirli trendlere ve sinemasal karar alma mekanizmalarında kimi yerleşik reflekslere yönelttiği yönünde eleştirilmektedir. Festivallerin de etkisiyle yıllar içinde ülkelere göre beklentiler oluşmuş, yapım ve dağıtım şirketlerinin ülkelere ve dönemlere göre değişen kotaları ortaya çıkmış ve hepsi birbiriyle ilişkili gelişen, ekonomik boyutu göz ardı edilemeyecek karmaşık bir düzen oluşturmuştur. Sinemanın finansal boyutunun, zaten kolay olmayan (konvansiyonel sinema dışı) film yapma çabasını riskin düşük tutulacağı yapılara, dolayısıyla da kabul gören eğilimlere yönelttiği gözlemlenebilmektedir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, neyin Avrupalı olduğu, hangi filmin, hangi ülkenin filmi olduğu meseleleri günümüzde eskisinden de daha karmaşıktır. Filmlerin finansal mı, kültürel mi, yoksa içeriğe bağlı mı tanımlanacağı sorularının tek bir cevabı yoktur. Sahiplik ve ulusal kimlik konusunda Thomas Elsaesser şu tespitlerde bulunmuştur:

Ulus sineması denen şeyin Avrupa sınırları dahilinde eridiği görülebilmektedir. Kieslowski'nin Üç Renk üçlemesindeki Mavi filmi Fransa, Polonya, İsviçre ortak yapımı; filmin yönetmeni Polonyalı ve başrol kahramanı Fransız. Bu filme tek başına Fransız demek doğru mu? Chocolat filmi Fransa'da geçer, yönetmeni İsveçlidir ve bir İngiliz-Amerikan ortak yapımıdır. Şimdi buna ne filmi diyeceğiz? İzleyici için kriter farklı olabilir. Juliette Binoche'u filmin yıldızı olarak görüp bu filmleri Fransız filmi olarak düşünebilir. Sinefiller ise yönetmeni tanıyacağı için, dilsel ya da mekânsal bir bağ olmasa da filmi onun ulusal kimliği ile bağdaştırabilir. (Elsaesser, 2005: 75,76).

Bir diğer yorum da, filmlerdeki etnik bakış ve ortak yapım stratejilerinin ortaya çıkarabileceği oryantalist eğilimler üzerinedir. Çünkü uzak bir yerel içerikle yapılan filmler, gösterildiği toplumlara, o uzak yerelliğe ilişkin bilgi vermektedir. Filmler aracılığıyla öğrenilen yaşantı parçası gerçeğin yerini almakta; böylece İtalyan bir izleyici, Romanya hakkında filmde verilen bilgiler üzerinden bir fikir sahibi olmaktadır. Randall Halle'nin ifadesiyle;

Avrupa değerleri perspektifinden filmler izleyiciye o yabancı toplum üzerine eleştirel müdahale hakkı sağlar. Böylece ortak yapım stratejisi Avrupalı ve Amerikalı izleyicilere kendilerinden tamamen farklı insanlar hakkında duymak istedikleri masalları anlatarak ve onları köşe başında ya da koridorun sonunda yaşayan uzak yabancılar olarak tutarak bir oryantalizm döngüsü kurma riskini taşır(Halle, 2010:304).

Bu yorumuna ek olarak Halle, Avrupa ortak yapım fonları özelinde oryantalizmin dört işleyiş şeklini tespit etmiştir;

(1) Yerel film endüstrilerinde kriz olan bölgelere geliştirme desteği götüren Avrupa fonları; (2) ardından gelen, geliştirme politikalarındaki kültürü kendine mal etme şeklindeki acayiplik; (3) bu filmlerin yerli filmlerin başka türlü yapamayacağı bir şekilde yerel kültüre eleştiri getirmesi; bununla birlikte (4) Avrupa fonlarının bölgesel bir birlik yerine farklılığı üretmesi ve düşünce ayrılıklarını desteklemesi.

Temel olarak, ortak yapım filmlerin Avrupa ve Kuzey Amerika izleyicisini cezbedecek öyküler sunabilmesi gereklidir(Halle, 2010: 317).

Filme tepkiler

Filme dünyadan ve Türkiye'den gelen eleştiriler iki yönlü olmuştur. Cannes'daki gösteriminin ardından film, kadın öykülerini kararlılıkla anlatıyor olması ve anlatım biçimine ilişkin olumlu eleştiriler almıştır. Bu olumlu eleştirilerin büyük bölümü yabancı basında yer almaktadır.⁸ Öte yandan film Türkiye'de tam olarak aynı coşkuyla karşılanmamıştır.

Türkiye kırsalında yaşanan olaylara çok dışarıdan bir bakış açısıyla⁹ yaklaştığı konusunda eleştiriler alırken Ergüven, birçok röportajında Türkiye'deki baskıdan ve filme de yansıyan geleneklerden söz etmiş, filmin "anayurdu üzerine kapsamlı bir yargı değil, kendi deneyiminin kurmacayla karıştırılmış kişisel bir sanatsal yorumu"(Weston, 29.12.2015) olduğunu belirtmiştir.

Genç kadın bedenlerinin filmdeki sergilenişinin istismara açık bir alan oluşturması da filme yöneltilen olumsuz eleştirilerden olmuştur. Bir röportajında yönetmene, söz konusu sahneler düşünüldüğünde ve filmin içeriğinin tamamen Türkiyeli olmasına rağmen Fransa'nın yabancı dilde Oscar adayı olması konusunda Türk izleyicinin düşüncesine ilişkin yorumu sorulduğunda buna şöyle bir açıklama getirmiştir:

Film Türkiye'de çok saldırı ve kutuplaşmayla karşılandı ve eleştiri de filmin içeriği üzerinden ifade buldu. İnsanlar bu kızların bedenlerini görüyor ve nasıl bu kadar sergileyebildiğimizi soruyor. Buna cevabım; eğer onlara çocuk olarak bakmış olsaydınız belki de böyle görmezdiniz (O'Grady, 18.02.2016).

Yönetmenin verdiği röportajlarda filmin Türkiye izleyicisi tarafından yanlış alımlandığına ilişkin yorumlar yer almaktadır. Yönetmenin ifadelerinden, niyet ve sinemasal temsil kurma biçimi (özellikle de öykünün kuruluşu anlamında) ile ortaya çıkan sonuç olan söylem arasında uyumsuzluklar olduğu anlaşılmaktadır.

Mustang'de Temsil Sorunları

Mustang filminde yer alan temsilleri incelemek için öncelikle filmin ele aldığı konuyla kurduğu ilişkiyi değerlendirmek gereklidir. Filmdeki belli başlı temsiller içinde kadın olmak, taşra zihniyeti ve özgürlük talebi odağı oluşturmaktadır. Bu temsiller sinemasal araçlarla kurulurken ortaya çıkmış belli sorunlar tespit edilmiştir. Bunlar gerçeklik ve temsil ilişkisi bağlamında inandırıcılıktan uzak olma sorunu, temsilin anlatsal araçları bağlamında tutarsızlık ve dışarıdan bakış/etnikleştirme olarak sıralanabilir. Şimdi bunlara biraz daha yakından, filmde örneklerle bakalım:

⁸ Film hakkında yazılan bazı eleştiriler için; Jay Weissberg (19.05.2015), Film Review: Mustang, <https://variety.com/2015/film/festivals/mustang-review-cannes-1201500486/>

Fabienne Lemercier (19.05.2015), Mustang: Five Girls and the Fate of Women, <https://cineuropa.org/en/newsdetail/292998/>

Hillary Weston (29.12.2015), Deniz Gamze Ergüven on Her Feminist Fable Mustang <https://www.criterion.com/current/posts/3852-deniz-gamze-erg-ven-on-her-feminist-fable-mustang>

⁹ Ali Ercivan'ın eleştirisine bakılabilir. <http://www.beyazperde.com/filmler/film-228825/elestiriler-beyazperde/>

Gerçeklik ve temsil ilişkisi bağlamında inandırıcılıktan uzak olma

İlk sorun, *Mustang* filminin kurduğu öykü evreninin gerçekliğe uymaması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin de (böyle eleştirilmemesi gerektiği düşüncesiyle) dikkati çektiği üzere, doğrudan içerikle ilintili bir sorundur. Filmin geçtiği öykü evreninin tam olarak Türkiye'nin neresine denk düştüğü filmde ifade bulmasa bile, coğrafyayı az çok bilen izleyici için inandırıcılık tehlikeye girmektedir. Çünkü yönetmenin anlattığı öyküyü gerçek mekan ve zamandan doğrudan soyutlayan, izleyici tarafından kabul edilebilecek bir yaklaşımı yoktur. Genç kızların yetiştikleri coğrafya, geldikleri yerle olan ilişkileri, sahip oldukları nesnelere ve eşyalar, buldukları yerdeki davranış kalıpları vb. ile Türkiye ve söz konusu bölge hakkında fikir sahibi olan izleyiciyi ikna etmekten uzaktır.

Inandırıcılık sorununa bazı örnekler verecek olursak; film bir Ege sayfiyesinde olduğumuzu düşündürebilecek sahnelerle açılır; fakat birden her şey değişir. Filmde henüz hiç bir bilgi sahibi değilken ilk gördüğümüz şey, okullarının son gününde, herhangi bir şehir ya da sayfiyede olabilecek kadar rahat ve modern görünen okul formalı beş kız kardeşler. En küçükleri olan Lale İstanbul'a tayini çıkan öğretmeninden ayrılacağı için üzülmemektedir. Bu sahneyi denizde kıvrık erkekli oynanan bir deve güreşi oyunu izler. İşte bundan sonra izleyicinin içine atıldığı öykü evreni, eldeki verilerle yan yana koyulduğunda inandırıcılığını kaybetmemektedir. Taşranın dedikodu mekanizması çalışmıştır ve bu olayın ardından beş kardeş, yaz tatilini fırsat bilen babaanneleri ve dayıları tarafından eve kapatılırlar.

Hastanede yaptırılan bekaret kontrolünün ardından kardeşlerin dış hayattan soyutlanma sürecinin babaanneleri tarafından tüm modern giysilerine, telefon, makyaj malzemesi, kartpostallar, dergiler gibi her türden eşyalarına el konması ile başlar. Bu noktada anlaşılabilir olan şey; bu genç kızlar yaşamlarının son 10 yılını söz konusu kasabada geçirmişlerse (bu durumda özellikle Lale'nin neredeyse başka bir yaşantısı olmamış olmalı) yırtık- kısa kot şortlar, üzerinde DİREN GEZİ yazan t-shirtler gibi nesnelere nasıl edindikleridir. İzleyiciden her şeyi birdenbire değiştiren bir olay olarak verilen denizde erkek öğrencilerle eğlence sahnesi öncesinde bu kardeşlerin nasıl bir yaşantıları olduğunu düşünmesi beklenmektedir? Objektif bir bakış açısıyla görülen, kardeşlerin yakın tarihli bir kent yaşantısına sahip olabilecekleridir. Fakat filmde verilen bilgiler bunun tersini söylemektedir. Bu noktada, hem filmin ana odağını oluşturan karakterler hem de içinde buldukları evrenin filmsel olarak tanımlanması konusunda gerçeklik ve temsil ilişkisinin sorunlu olduğu görülmektedir.

Daha sonra filmde kardeşlere komşu kadınlar tarafından elbirliğiyle verilen yemek ve ev işlerine ilişkin kurslar ve bilgileri içeren sekans adeta bir yemek atölyesindeymiş gibi kurgulanmıştır. Ard arda eklenen yemek yapma planlarının dinamiği, oyuncu, keyifli bir kurguda sunulmuştur. Öyle ki, komşu teyze söze bir televizyon sunucusu gibi "şimdi çorbalar hakkında genel bilgi veriyorum" diye başlayabilmektedir. O köy ya da kasabada yaşıyor olduğunu kabul edebileceğimiz bir yan karakter, kendisinden beklenmeyecek şekilde, kitabi bilgiler anlatan bir aşçılık hocasına dönüştürülmüştür.

Kızlar için dikilen kahverengi tonlarda tekdüze elbiseler ise sembolik bir anlam yaratmak üzere öyküye dahil edilmiş olduğu izlenimi yaratmaktadır. Dikkat çekmemeleri amacıyla yapılmış olduğu anlaşılır; üzerlerindeki baskıyı vurgulayan bir öyküsel tercihtir. Fakat genç ya da yaşlı kimsenin öyle giyinmediği bir yerde onları tek tip giyinmeye zorlamak, gerçeklikle kurulan bağa başka bir sorunlu örnektir. Bu kostümlerin, ancak orada yaşayan topluluk böyle giyinse ve topluluğa uymaları için bir baskı mekanizması olsa, anlaşılabilir bir tarafı olabilir.

Temsilin anlatısal araçları bağlamında tutarsızlık

Konusu itibarıyla kadınlar üzerine önemli şeyler söylemeyi amaçlayan, belli sorunlara dikkat çekmek isteyen bir film olarak *Mustang* filminde o kadar çok öyküsel unsur arka arkaya sıralanmıştır ki, bu durum neredeyse konuyu karikatürize etme noktasına ulaşmaktadır. Böyle olunca da, aslında tek başlarına etkili olabilecek olaylar ve sembollerin etkilerini kaybettikleri görülmektedir. Filmin esas meselesi, uzun yeveli yaban atları ile özdeşleştirilen bu genç kızların sergiledikleri serbest davranışlar nedeniyle ıslah edilmeye çalışılarak baskı görmeleridir. Ancak buna ulaşmak amacıyla filmde o kadar çok anekdot sunulur ki, anlatıda dağınıklık tutarsızlığa sebep olur.

Filmin olay örgüsünde de tıpkı görüntü yönetimi tercihlerinde olduğu gibi hiç bitmeyen bir devinim vardır. Öyle ki, baskı aracı olarak görülebilecek her türlü olay ve gösterge filmin olay örgüsünün içine tıkıştırılmış gibidir. Bunu olumsuz bir ortak yapıım refleksi olarak uluslararası izleyici tarafından anlaşılama korkusu olarak değerlendirmek de mümkün olabilir. Olay örgüsüne dahil tüm bu olaylar, kadına yönelik cinsiyet kalıplarına ilişkin unsurlardır ve bu kadar kısa bir sürede bu beş kız kardeşin başına gelebilecek kadar çoktur.

Dedikodu, bekâret kontrolü, zorla evlendirmeler, kadının ait olduğu düşünülen domestik cinsiyet kalıplarına sokulmaları, dayılarından gelen aile içi cinsel istismar, her şey o günleri beklemiş gibi arka arkaya meydana gelmektedir. Hatta bu durumun abartılı bir hal aldığı, daha önce baskıya ilişkin hiç bir gösterge yokken (sanki kızlar orada yaşamıyorlarmış gibi) eve kilitleme, tüm nesnelere el koyma, tek tip giysiler giymeye zorlanma gibi keskin değişimlerle gösterildiği görülmektedir.

Film ilerledikçe kardeşlerin yaşadığı olaylar tutarsız ve şaşırtıcı bir tonda sürmektedir. Kendisine ilan-ı aşk eden sevgisiyle kaçarak buluşan Sonay'ın bu eyleminin isyanı temsilen öyküye eklendiği düşünülebilir. Diğer yanda ise babaannenin bilgisi (bilip susmak) dahilinde dayısının cinsel tacizine uğrayan, fakat pazaryerinde tanımadığı bir gençle düşünmeden arabada sevişebilen Ece'nin isyanını bir neden-sonuç düzlemine oturtmak kolay değildir. En küçükleri olan Lale'nin okul kitabında okuduğu bölümün "Hak ve Özgürlükler" başlıklı ünite olması; hep birlikte televizyonda izledikleri bir sohbet programında kadın hal ve hareketleriyle ilgili muhafazakar söylemlerin duyulması; kızların evden kaçıp gitmeyi planladıkları maçın stadyumda şiddet nedeniyle ceza verilmiş ve sadece kadın ve çocukların katılabileceği bir maç olması şeklinde arka arkaya olay örgüsüne eklenmiş anekdot ve olaylar bir göstergeler yığını oluşturmaktadır.

Taşradaki (fakat köy mü yoksa kasaba mı olduğu belirsizdir) ataerkil baskıya ve tutucu bakış açısına ilişkin unsurlar arasında, genç kızların (özellikle de en küçükleri olan Lale'nin) kendine destek olarak gördüğü, kardeşleri kaçırdıkları maç minibüsüne yetiştiren ve Lale'ye araba kullanmayı öğreten manav Yasin'e yönelik bir ifade de yer alır. Ona ulaşabilmek için manav poşetlerinin üzerindeki telefon numaralarını arayan Lale, Adını bilmediği için Yasin'i uzun saçlarıyla tarif eder. Telefondaki esnaftan gelen cevap ise "bizde ibne satıcı yok" şeklindedir. Taşraya her türlü tutuculuk yerleştirilmiştir. Ayrıca kentte erkek-kadın ilişkilerinin baskıcı ve evlilik üzerinden kurgulanış biçimine tezat olarak; filmin finalinde İstanbul'a ulaşan Lale ve Nur'un adresinden evini buldukları öğretmenleri erkek arkadaşıyla yaşamaktadır. Bu da filmde başından beri kurulan tutucu taşra temsili özgül metropole ulaştırarak abartılı bir kıyas ortaya koymaktadır.

Filmde fiziksel gerçeklikle bağların sıkı kurulu görüldüğü, görsel ya da anlatsal tercihlerle de bunun aksi ima edilmediği için filmi yönetmenin röportajlarında belirttiği gibi Türkiye'nin gerçekliğini kurmaca ile karıştırarak yansıtan bir "peri masalı"(Weston, 29.12.2015) olduğu ön kabulü ile izlememiz beklenemez. Dolayısıyla izleyici gerçeklikle temsil boyutundaki referansları tutarlı bir şekilde ya doğrudan bağlantılı şekilde kurulmuş bir film görmeyi beklemektedir. Ayrıca bunun olay örgüsü kuruluşunda tutarlı bir dizgede verilmesi beklenir. Bir filmde aynı anda hem gerçeklikle gevşek bağlantılara yer verildiği iddiasını taşımak hem de toplumsal gerçeklerin aynası olmaya çalışmak, filmde tutarsız temsil stratejileri kullanıldığını göstermektedir.

Dışarıdan bakış - etnikleştirme

Özellikle 1990 sonrası Türkiye sinemasında taşrayı mekan edinen filmlerin bu mekan tercihlerini pek çok farklı gerekçelerle yaptıklarını görmek mümkündür. Zamanın ağır aktığı, doğanın döngüsünün zamanı ve gündelik yaşamı belirlediği, metropolün ve büyük kentlerin değerlerinin geçerli olmadığı mekanlar olarak yansıtılan taşra kasaba ve köylerine bir nevi nostaljiyle ve geri dönüş öyküleri üzerinden sıklıkla yaklaşmıştır. Bu durumu Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem, Özcan Alper gibi yönetmenlerin yanı sıra Çağan Irmak, Yılmaz Erdoğan, Mahsun Kırmızıgül ve Sermiyan Midyat gibi ana akım yönetmenlerin filmlerinde de görebilmekteyiz. Fakat taşra yaşantısı, üzerindeki nostalji halesi dışında tutuculuk, ikiyüzlülük ve gelişime kapalı olma gibi özelliklerle de bir arada anılmaktadır. Tanıl Bora *Taşralaşmamak ve Taşra'yı Yitirmemek* başlıklı yazısında şöyle açıklar:

Taşrayı sıfat anlamının olumsuz çağrışımlarıyla aldığımızda, sahiden, *Türkiye'nin taşralı yüzüyle karşılaşmamak zordur: Dar ufuklar, kahredici bir yeknesaklık, boğucu bir taassup, iletişim evreninin - teknolojiyle daha da derinleşebilen- kısıtlılığı, cemaatlere sıkışmış kısır bir kamu alem, yabancı olan her şeyi tuhaf bir bitkiymiş gibi algılayan "yabani" bir hal, vasatlığın hizaya sokucu egemenliği...(Bora, 2010: 168)*

*Mustang'*de gerçeklikle bağın gevşekliği düşüncesine sığınarak yer verilen birçok dışarıdan bakış örneği görülmektedir. Öncelikle, Ömer Türkeş'in edebiyatta sözünü ettiği taşra düşüncesini tek bir kalıba sokarak genelleştirme ve aynılaştırma durumu *Mustang'*de de söz konusudur.

Türk romanında Anadolu'ya taşra olarak bakan ama hep bir dışarıdanlıkla bakan göz, işte bu entelektüelin gözüdür. Bu öyle bir gözdür ki, kendisini daha yola koyulduğunda ele verecek; "zencileri", "kırmızı" ya da "sarıları" birbirinden ayırt etmeyen, etmek istemeyen oryantalist seyyahlar gibi taşranın bütün kent, kasaba ve köylerini, bütün insanlarını ve bütün hayatlarını aynılaştıracaktır.(Türkeş, 2005: 162,163)

Türkeş'in ifadeleri *Mustang* için de geçerlidir. Filmdeki taşra hangi taşradır? Nerenin taşrasıdır? Türkiye'de taşra olarak adlandırılabilir bütün bölgeler birbirinin aynı mıdır? Bunu besleyen öykü unsurları kurulan karikatürize karşıtlıklar ve dedikoducu komşular, gelenekler, kız istemeye her an hazır aileler gibi klişelerdir. Filmde klişelere başvurmak her zaman olumsuz bir çağrışım taşımaz. Daha önce de ifade edildiği gibi, klişeler sinemasal öykü anlatımında zaman kazandırır ve belli ölçülerde gereklidirler. Fakat burada önem taşıyan unsurlar klişelere yaklaşım, bakış açısı ve bu bakış açısındaki tutarlılıktır.

Filmde anlatılmak istenenin Türkiye'nin taşrasındaki beş kız kardeşin baskı nedeniyle başlarına gelenler ve özgürleşme mücadeleleri olduğu açıktır. Bu beş kardeşin orada 10 yıldır yaşadığı filmdeki bir diyalog aracılığıyla izleyiciye aktarılmakta iken; kızlar İstanbul'dan, hatta biraz abartılırsa Fransa'dan bir gün önce oraya gönderilmiş gibi davranan karakterlerdir. Temel odağı oluşturan kardeşler dışında, filmde betimlenen babaanne karakteri de hem despottur hem de değildir; hem köylülerden biridir hem de davranış kalıpları, konuşması ve beden diline bakılacak olursa oldukça şehirli görünmektedir. Bu özelliklerinin tespitiyle karakterler yaşayan, sahici karakterler olmaktan uzaklaşırlar. Filmde göstergeler birbirine karışmış gibidir ve coğrafyaya dair biraz fikri olan herhangi birinin mevcut sorunları görememesi mümkün değildir.

Yönetmenin anlattığı malzemeye etnik, yerel bir unsur gibi yaklaşması onu anlatıda manipüle etmesine, etnikleştirmesine, hatta oryantalist bakışın sularına girmesine sebep olmaktadır.

Bu noktada, David Martin-Jones'un aktarımıyla, Mary Louise Pratt tarafından açıklanan haliyle *oto-etnografi* (autoethnography) kavramından söz etmek yararlı olabilir. Kolonileşmiş kültürlerle içkin bir tavır olarak tanımlanan oto-etnografi, tıpkı turistik eşyalar gibi "hem kültürün otantik bir ürünü hem de bir turistin o ülkeye ait etnik ürün dendiğinde aklında canlanacak nesnelere" (Martin-Jones, 2010: 16) örneğiyle açıklanmıştır. Bunun sinemadaki karşılığı da, yönetmenlerin uluslararası izleyiciye görmek istediklerini vererek stereotip imgelerle ele aldıkları kendi kültür ya da toplumlarını egzotikleştirmesi olarak ortaya çıkmaktadır.

Oto-etnografi aynı zamanda araştırmacının kendine ve kendi gibi olana bakmasından yola çıkan antropolojik bir araştırma yöntemidir ve bakış açısının berraklığı (daha doğru bir deyişle güvenilirliği) konusunda tartışmalar doğurmuştur.¹⁰ Pratt'a göre "Oto-etnografik metinler alımlanma bakımından da heterojendir; çünkü hem kentli okuyucuyu hem de anlatıcının kendi toplumsal grubu içinde eğitilmiş kesimleri hedef alır ve her biri tarafından da ayrı şekilde karşılanır" (Pratt, 1992: 7). Filme ilişkin tartışmalarımızın bir boyutunu da 'kim tarafından' ve 'kimin için' soruları oluşturduğundan; filme Türkiye'den ve Türkiye dışından gelen tepkileri Pratt'in toplumsal grup içi ve dışı örneğine benzetebiliriz.

Filmde yer alan temsil sorunlarının tümüne verilebilecek en iyi örneklerden birini Sonay ve Selma'nın evlendirildiği çifte düğün sahnesi oluşturmaktadır. Bu sahnede, sözünü ettiğimiz inandırıcılık sorunu, tutarsızlık ve etnikleştiren/oto-etnografik bakışın hepsi birden yer almaktadır. Filmde bir yandan kına gecesi, gelin alma, düğün konvoyu, "kız evi naz evi" diyerek çeyiz sandığının üzerine oturma, havaya silah sıkma gibi geleneksel kabul edilen pratiklere yer verilirken, diğer yandan da düğün eğlencesinde Alevi semahıyla göbek atılmaktadır. İzleyicinin adeta bir gelenek kolajı ile karşı karşıya bırakıldığı bu sahnede göstergelerin karıştırıldığı, Aleviliğe ait, kendi içerisinde özel anlamlar ve referanslar taşıyan bu geleneksel müzikle, insanların dans ettiği eğlence müziğinin birbirinin yerine kullanıldığı görülmektedir.

Sahnenin devamında gösterge karmaşası devam etmektedir. 'Geleneksel' olduğu vurgulanan bu düğünde zaten daha önceden sevgili olan yeni evli çift Sonay ve Ekin'in tutucu

¹⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz: Carolyn Ellis, Tony E. Adams and Arthur P. Bochner, *Autoethnography: An Overview, Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, Vol. 36, No. 4 (138), Conventions and Institutions from a Historical Perspective / Konventionen und Institutionen in historischer Perspektive (2011), pp. 273-290.

kasaba (ya da köy) sakinlerinin arasında sarılarak birbirlerinin yüzünü ve boynunu öpmeleri izleyiciyi gerçeklikten bir kez daha, bu sefer başka bir seviyede koparmaktadır. Bu sahnede geleneksellik, tutuculuk, davranış kalıplarının sınırı gibi konulara yaklaşımda tutarsızlıkla birlikte etnikleştirme kol koladır.

Öte yandan filmde genç kızların bir arada olduğu, birlikte zaman öldürdükleri, tembellik yaptıkları, şakalaştıkları ve eğlendikleri sahnelere özel bir estetik yer ayrıldığı görülmektedir. Bunlar içerisinde durağan, adeta tablo gibi tefekkür planları yer aldığı gibi, filmde çoğunlukla kullanılan aktüel, karakterleri takip eden hareketli kamera ile dinamik bir şekilde görüntülendikleri sahneler de söz konusudur. Durağan ya da canlı olsun bu sahnelerin, rüya gibi, masalsı bir yanı vardır. Bu sahnelerde kardeşler adeta beş başlı, tek vücutlu mitolojik bir varlık haline gelirler. Filmin geneliyle doku farklılığı taşımakla birlikte, bu sahneler için yapılan genç bedenleri sergileme, nesneleştirme eleştirisinde olduğu gibi bir işleve sahip olduklarını iddia etmek zorlama olacaktır. Denizde erkek öğrencilerle deve güreşi yaptıkları sahne, birbirleriyle şakalaştıkları sahneler, babaannelerinin onları giymeye zorladığı çirkin elbiselerinden onları keserek kurtuldukları sahne, maçtaki coşkularını gösteren sahneler; eve kapatıldıkları güneşli günlerde mayo giyerek güneşlendikleri sahneler gibi kendi içlerinde bir doğallıkla çekilmiş örnekler gösterilebilir.

Sonuç: Kim, Kimin Temsilini Kuruyor? Film Ne Söylüyor?

Ortak yapımlar çerçevesinde bugün kabul edilmesi gereken bir gerçek de, bir çok filmin sahipliğinin karmaşık bir hal aldığı ve bundan sonra da böyle olacağıdır. Çünkü ortak yapım şeması, konvansiyonel sinema dışında üretim yapan birçok sinemacı için önemli bir prodüksiyon yöntemi olmaya devam etmektedir. Sahiplik meselesinin kültürel boyutunda karşılaşılabilecek en önemli sorunlar da filmsel temsiller alanında tartışılmaya devam edecektir.

Konuya filmdeki temsillerin mimarı Deniz Gamze Ergüven (ve elbette filmin diğer senaristi Alice Winocour) çerçevesinde yaklaşılacak olursa, yönetmenin etnik kökeninin de etkisi ile çift kültürel kimlikli bir yaklaşıma sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu yaklaşım belli bir mesafe aracılığıyla gerçekleşen net bir bakıştan çok; Türkiye’de geçen, odağını Türkiye’de yaşananların oluşturduğu, Türkiye’den aktörlerle ve Türkçe çekilen bir Fransız filmi ortaya çıkarmıştır. Bu noktada, ele aldığı konuya bakış açısının hassasiyeti ortaya çıkardığı söylemdeki pek çok hususun belirleyicisi olmuştur. Filmin özgürlükçü söylemi yönetmenin başvurduğu tercihlerle ortaya koyulmaya çalışılırken, bu çalışmada dikkat çekilen temsil sorunlarının ortaya çıkan nihai anlamı, filmin söylemini olumsuz yönde beslediği görülmektedir.

Filmin finalinde, Lale ve Nur, Boğaziçi Köprüsü’nü geçerek İstanbul’a ulaşırlar ve Lale’nin tayini İstanbul’a çıkan öğretmenini bulurlar. Filmin finalinin birçok düzlemde önemi vardır. Köprüyü geçip, Asya kıtasından Avrupa’ya geçiş yapan kardeşlerin yüzleri yansıyan gün ışığı ile aydınlanır. Film tektipleştirdiği taşra kavramının karşısına açıkça İstanbul’u, Anadolu’nun karşısına ise Avrupa’yı koymaktadır. Buradan anlaşılması beklenen taşranın hapis ve baskı, İstanbul’un kurtuluş ve özgürlük anlamına geldiği midir? Film gerçekçi referanslarla örülü olduğu halde -Boğaziçi köprüsü pek çok izleyici için doğrudan bir referanstır- genelleştirilebilecek bir gerçeklikten uzak bir söyleme varmaktadır.

Bu durumda, filmde temsil edilenlere ilişkin hem evet hem de hayır cevabı verebileceğimiz birçok soru gündeme gelmektedir: Temsil edilen kimdir? Taşra çeperinde

kısılan genç kardeşler midir? Peki, böyle bir taşra var mıdır? Bu genç kardeşlerin karşılaştığı baskının dönemin Türkiye'sinde gerçeklik payı var mıdır? Filmdeki karakterler ve olaylar gerçeklikle bağlantılı mıdır? Tüm bu sorulara verilebilecek cevap hem evet hem de hayırdır. Deniz Gamze Ergüven'in, gerek gerçeklikle ilişkisi, gerekse bu ilişkiyi ortaya koyacak filmsel tercihlerinde ortak yapımların eleştirildikleri klasik tuzaklara düştüğü ve etnikleştiren bir bakış açısına sapanarak tutarsız ve sorunlu bir söylem ortaya koyduğu görülmektedir.

Kaynakça

Kitaplar:

- ARISTOTELES (2012), *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi: İstanbul.
- ARNHEIM, R. (2009), *Sanat Olarak Sinema*, çev: Rabia Ünal Tamdoğan, İstanbul: Hil Yayınları.
- BAZIN, A. (2005), "The Ontology of the Photographic Image", içinde *What is Cinema?*, Cilt 1 , ABD: California University Press.
- BENJAMIN, W. (2008), Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı, içinde *Pasajlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BORA, T. (2010), Taşralaşmamak ve Taşrayı Yitirmemek, Z. T. AKBAL SÜALP içinde, *Taşrada Var Bir Zaman* (s. 167-183) Ankara: Çitlembik Yayınları.
- CARROLL, N. (2012.), *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş*, çev: Güliz Korkmaz Tirkeş, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- CASEBIER, A. (1991), *Film and Phenomenology, Towards a Realist Theory of Cinematic Representation*, New York: Cambridge University Press.
- CHATMAN, S. (2008), Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı, çev: Özgür Yaren, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- CURRIE, G. (1995), *Image and Mind, Film, Philosophy and Cognitive Science*, Australia: Cambridge University Press.
- ELSAESSER, T. (2005), *European Cinema, Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- HALL, S. (1997), The Work of Representation, S. HALL içinde, *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices* (s.13-75), London: Sage Publications & Open University.
- HALLE, R. (2010), Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism, R. GALT ve K. SCHOONOVER içinde, *Global Art Cinema, New Theories and Histories*, (s. 303-320) New York: Oxford University Press.
- KRACAUER, S. (1997), *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, ABD: Princeton University Press.
- MARTIN-JONES, D. (2010), *Scotland: Global Cinema- Genres, Modes and Identities*, England: Edinburgh University Press.

METZ, C. (2012), *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, çev: Oğuz Adanır, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

PRATT, M. L. (1992), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge.

TÜRKEŞ, Ö. (2005), Orda Bir Taşra Var Uzakta, T. BORA içinde, *Taşraya Bakmak* (s. 157-213) İstanbul: İletişim Yayınları.

Makaleler:

ELLIS, C ve E. ADAMS, A. P. BOCHNER (2011), Autoethnography: An Overview, *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, Vol. 36, No. 4 (138), Conventions and Institutions from a Historical Perspective / Konventionen und Institutionen in historischer Perspektive, Cologne: GESIS - Leibniz Institute for the Social Sciences.

İnternet Kaynakları:

ERCİVAN, A. (tarih belirtilmemiş), 20.01.2019 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-228825/elestiriler-beyazperde/> adresinden alındı.

Eurimages, (yıl belirtilmemiş) *About Eurimages: European Cinema Support Fund*, 20.01.2019 tarihinde <https://www.coe.int/en/web/eurimages/about> adresinden alındı.

IMDb, (yıl belirtilmemiş) *Mustang Awards*, 20.01.2019 tarihinde

https://www.imdb.com/title/tt3966404/awards?ref_=tt_awd adresinden alındı.

MEDIA, (yıl belirtilmemiş) *MEDIA Overview: Supporting and promoting Europe's audiovisual sector*, 29.04.2019 tarihinde https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/media_en adresinden alındı.

Mustang Production Notes (2015) 20.01.2019 tarihinde <https://curzonblob.blob.core.windows.net/media/5081/mustang-production-notes.pdf> adresinden alındı.

LEMERCIER, F. (19.05.2015), *Mustang: Five Girls and the Fate of Women*, 20.01.2019 tarihinde <https://cineuropa.org/en/newsdetail/292998/> adresinden alındı.

O'GRADY, S. (18.02.2016), *An FP Conversation: Love, Sex, and Growing Up in a Regressive Turkey*, 20.01.2019 tarihinde <https://foreignpolicy.com/2016/02/18/an-fp-conversation-love-sex-and-growing-up-in-a-regressive-turkey/> adresinden alındı.

WEISSBERG, J. (19.05.2015), *Film Review: Mustang*, 20.12.2019 tarihinde

<https://variety.com/2015/film/festivals/mustang-review-cannes-1201500486/> adresinden alındı.

WESTON, H. (29.12.2015), *Deniz Gamze Ergüven on Her Feminist Fable Mustang*, 20.01.2019 tarihinde

<https://www.criterion.com/current/posts/3852-deniz-gamze-erg-ven-on-her-feminist-fable-mustang> adresinden alındı.

Deleuze'ün "Kadın-Oluş", "Organsız Beden" ve "Arzulayan Makine" Kavramlarına Feminist Bir Yaklaşım: Yeşim Ustaoglu'nun *Tereddüt* Filmi Üzerinden Bir Çözümleme

Baran Barış*

Özet

Deleuze'ün "kadın-oluş", "Organsız Beden" ve "arzulayan makine" kavramları feminist felsefeciler tarafından yeniden ele alınmış ve Jardine, Irigaray gibi felsefeciler, bu kavramlara eleştirel yaklaşmışlardır. Alanyazında bu çalışmalar Deleuzyen feminizmin çıkış noktası olarak kabul edilmiştir. Jardine, Irigaray'a da gönderimde bulunduğu çalışmalarında "Organsız Beden" kavramının, kadın bedeninin ataerkil sistemle neredeyse benzer biçimde konumlandırılmasına neden olduğuna dikkat çeker ve bu kavramlara ilişkin tarafsızlık, cinsiyetsizleştirme gibi savların kadın bedeninin yeniden eril tahakküm altına alınmasına kapı araladığını ileri sürer. Braidotti ise "kadın-oluş" kavramının feminist kuram ve hareketin eleştirdiği eril bakışı göz ardı ettiğini savlar. Çalışmamızda bu kuramsal temelden hareketle Yeşim Ustaoglu'nun *Tereddüt* (2016) adlı filmindeki kadın karakterlerin deneyimlerinin Deleuzyen feministler tarafından irdelenen kavramlar çerçevesinde çözümlenmesi amaçlanmıştır. Yöntem olarak nitel araştırma yöntemlerinden içerik çözümlemesi seçilmiştir. Ustaoglu, kadını cinsel nesneye indirgeyen ya da "arzulayan makine" olarak gören erkek karakterler aracılığıyla eril bakışı ifşa ederken ataerkil normlarla kuşatılmış bir kültürde yaşayan iki kadının deneyimlerini, yaşadığı travmaları yansıtır. Filmin iki temel kadın karakteri psikiyatrist Şehnaz ve çocuk yaşta evlendirilmiş Elmas, çok farklı kültürlerde yetişmiş gibi görünse de iki kadın aynı ataerkil toplumda yaşamaktadır ve buna koşut biçimde bedenleri ve cinsellikleri ataerkil sistem tarafından biçimlendirilmiştir. Bir kadın yönetmenin kamerasından kadın deneyimlerinin yansıtıldığı ve eril bakışın ifşa edildiği *Tereddüt* filmi, Deleuzyen feministlerin yeniden ele aldığı kavramları bir kurmaca gerçeklik üzerinden sorgulama olanağı sağlarken söz konusu çalışmalarda sunulan eleştirilerin haklılığını da ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Deleuze, feminizm, kadın-oluş, organsız beden, arzulayan makine

ORCID ID : 0000-0002-1595-4048
E-mail : baranbaris90@hotmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515165

Geliş Tarihi - *Received*: 20.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.04.2019

A Feminist Approach to the Concepts of Deleuze's "Becoming Woman", "Body Without Organs" and "Desiring-Machine": An Analysis of Yeşim Ustaoglu's Film Named *Tereddüt*

Baran Barış*

Abstract

The concepts of Deleuze "becoming woman", "Body without Organs" and "desiring-machine" are reconsidered by feminist philosophers and philosophers such as Jardine and Irigaray were critical of these concepts. In the literature, these studies are accepted as the starting point of Deleuzian feminism. Jardine, in his study of Irigaray, draws attention to the fact that the concept of "Body without Organs" causes the female body to be positioned in almost the same way as the patriarchal system, and the neutrality of these concepts argues that the arguments such as demoralization open the door to the repositioning of the female body into masculine domination. Braidotti argues that the concept of "becoming woman" ignores the masculine view which is criticized by feminist theory and movement. In this study, it is aimed to analyze the experiences of female characters in Yeşim Ustaoglu's film *Clair Obscur* (2016) within the framework of the concepts discussed by Deleuzian feminists. Content analysis was chosen as a method for qualitative research methods. Ustaoglu reflects the experiences of two women living in a culture surrounded by patriarchal norms, while revealing the masculine view through male characters who see the woman as bir the machine that reduces or reduces the woman to the sexual object. The film's two main female characters, psychiatrist Şehnaz, and Elmas, married at a child age, seem to have grown up in many different cultures, but the two women live in the same patriarchal society, and their bodies and sexuality are shaped by the patriarchal system. The film *Clair Obscur*, in which a female director's camera reflects female experiences and the masculine gaze is revealed, provides the possibility of questioning the concepts that Deleuzian feminists reconsider over a fictitious reality, as well as the criticisms presented in these studies.

Keywords: Deleuze, feminism, "becoming woman", "Body without Organs", "desiring-machine"

ORCID ID : 0000-0002-1595-4048
E-mail : baranbaris90@hotmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515165

Recieved - *Geliş Tarihi*: 20.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi*: 15.04.2019

Giriş

On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan feminist hareketin birinci dalgası, eşitlik temelli bir mücadele çevresinde gelişir. Millett, “cinsel devrim” olarak tanımladığı bu dönemi 1830-1930 yılları arasında ele alır (Millett, 1975: 105-246). Bu dönemde toplantılar düzenlenir, yürüyüşler yapılır, başka bir deyişle, geçmiş yüzyıllarda bireysel olan kimi örneklerini gördüğümüz mücadele, toplumsal bir harekete dönüşür. Bununla birlikte feminist alanyazının oluşması için ilk yayınlar kaleme alınmaya başlar. Kadınların sanat, özellikle yazın, alanında üretim koşullarını inceleyen Woolf’un 1929 tarihinde yayımlanan *Kendine Ait Bir Oda* adlı kitabı, feminist sanat kuramları ve eleştiri yöntemlerinin öncüsüdür. Feminist hareketin 1960 sonrasında gelişen ikinci dalgası ise kadınların özgül sorunlarını odağa alırken bu dönem, aynı zamanda, çeşitli sanat dallarında feminist kuram ve eleştiri yöntemlerinin geliştirildiği, kanon metinlere, ana akım anlatılara eleştirel bir gözle yaklaşılmaya başlandığı dönemdir. Culler, bir yapıta feminist eleştiriyle yaklaşmanın “erkek olarak okunmaktan kaçınmak” ve “Erkekçe okumaların çarpıtmalarını ve belirli savunmalarını tanımlamak ve çareler oluşturmak” olduğunu belirtir (Culler, 1995: 39). Nochlin’in “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” (1971) başlıklı makalesi, Woolf’u izleyen ve sorunu açımlayan çalışmaların başında gelir. Birinci dönemde daha çok yazınsal metinlerin çözümlenmesine ilişkin feminist araştırmalar yayımlanırken 1970 sonrasında feminist film kuramı ve eleştiri yöntemleri ortaya konur ve geliştirilir. Dergiler, festivaller, tarihsel ve kuramsal çalışmalarla alanyazının biçimlendiği bu dönemde Mulvey, *Screen* dergisinde yayımlanan “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” (1975) başlıklı çalışması ile feminist film eleştirisine öncülük eder (Saygılıgil, 2013: 148, 149). Genel olarak psikanalist kuram ve göstergebilim kuramlarından yola çıkarak geliştirilen feminist film eleştirisi, geleneksel anlatıları yapısöküm yöntemiyle çözümlenerek filmlerde yeniden üretilen ataerkil kodları saptar. Feminist kuram, bilindiği gibi, tek tip bir yapı değildir. Feminist çalışmaların çeşitli disiplinlerle etkileşime geçmesiyle birden çok feminist kuram ortaya atılmış ve geliştirilmiştir. Kabadayı (2013), çalışmasının feminist film eleştirisini açıkladığı bölümünde liberal, Marksist, lezbiyen, sosyalist, kültürel, anarşist ve psikanalistik feminizmi açıklar. Bu feminist kuramlarla birlikte siyah feminizmi, üçüncü dünya feminizmi, devletçi feminizm, modern feminizm, varoluşçu feminizm, eko-feminizm ve postmodern feminizm gibi birden çok feminist kuram karşımıza çıkar. Bu kuramları temel alarak gelişen feminist film eleştirisinin ilk döneminde Hollywood sinemasında kadın karakterler üzerinden stereotipleştirme incelenmiştir. 1980 sonrasında gelişen feminist film eleştirisinin ikinci döneminde ise psikanalistik kuram, incelemelere kuramsal çerçeve sunmuştur. Mulvey, Kuhn ve Kaplan gibi araştırmacılar, özellikle Lacan ve onun ayna evresi bağlamında incelemeler ortaya koymuştur (Kabadayı, 2013: 89-101). Mulvey, psikanalist kuramlara feminist bir üstokuma ile yaklaşır ve ana akım sinemada kadın imgesini irdeler. Bu, ataerkil yasaların uygulayıcıları olan erkek öznelerin yarattığı ve beklediği, sessiz bir imgedir. Geleneksel anlatılarda erkek, erkek anlam yapıcı; kadın ise anlam taşıyıcısı konumundadır (Mulvey, 2010: 211, 212). 1929 yılında Woolf’un ve onu izleyen araştırmacıların yazın alanında ele aldığı erkek egemenliğini, Mulvey, sinema üzerinden tartışır. Yazınsal üretimde kalemin kimin elinde olduğu sorusu nasıl önemliyse film üretiminde de bakışın taşıyıcısının kim olduğu sorusu önemlidir. Başka bir deyişle, kamera kimin elindedir? Mulvey, sinemada üç bakış olduğunu savlar: “filmleştirmeye (*pro filmic*) yatkın olayları kaydeden kameranın, bitmiş ürünü seyreden izleyicinin ki ve perde yanılısamasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları” (Mulvey, 2010: 228). Bu bakışların üçünün de taşıyıcısı erkektir. Anlatı boyunca erkek

karakterlerle özdeşleştirilen kadın seyirciler de kendi imgesini eril bakışla izler. Feminist film eleştirisi, bu ataerkil kodları yapısöküme uğratmanın dışında kadın yönetmenlerin filmlerinde bir alternatif sunma olanaklarını inceler. Johnston, “karşı-sinema” olarak tanımladığı kadın sinemasının izleyebileceği stratejileri belirler:

Kolektif çalışmanın gelişmesi, yeteneklerin kazanılması ve paylaşılması anlamında kızkardeşliğin bir ifadesi olarak ileriye doğru atılan büyük bir adımdır; film endüstrisinde erkek ayrıcalığına karşı heybetli bir meydan okumadır. Erkek egemen sinemanın hiyerarşik yapısına kesin bir alternatif oluşturur ve kadın sinemasında diyalogun geliştirilmesi için gerçek fırsatlar sunar. Böyle bir zamanda, filmi hem bir politik silah hem de bir eğlence aracı olarak kucaklayabilmemizi sağlayacak bir strateji bulunmalıdır. Çok uzun süredir bu ikisi, çok az ortak paydası olan iki karşıt kutup olarak değerlendirilmiştir. Sinemada nesnelleştirmeyi ortaya koyabilmek için, ortak fantezilerimizi hayata geçirmeliyiz; kadın sineması bu arzuyu somutlaştırmalıdır, ki bu eğlence filminin kullanımını da gerektirir. Eğlence filminden elde edilen fikirler böylelikle politik filme şekil vermeli; politik fikirler de eğlence sinemasına şekil vermelidir; bu iki yönlü bir süreçtir. Son olarak, kadın sinemasının kolektif film yapımı olduğuna ilişkin baskıcı ve ahlakçı iddia yanlıştır ve gereksizdir; erkek egemen sinemanın içinde ve dışında tüm seviyelerde çalışmalıyız. Bu yazı, sistem içinde yapılan kadın filmlerini açıklamak için bir çabadır. Devrimci bir strateji bulunmak isteniyorsa gönüllülük ve ütopyacıktan kaçınmak gerekir. Kolektif bir filmin kendisi, üretiminin koşullarını yansıtamaz. Kolektif yöntemlerin bize sağladığı şey, sinemanın nasıl işlediğinin araştırılmasını, ideolojinin işleyişinin sorgulanmasını ve gizeminin çözülmesini nasıl yapabileceğimizi ortaya çıkarmaktır. Kadın mücadelesi için devrimci bir karşı-sinema anlayışı ancak bu türden içgörülerle elde edilebilecektir. (Johnston, 2008: 292, 293)

Türler arasında bir etkileşimin gerekliliğini savunan Johnston, erkek egemen sinemanın içinde ve dışında var olmakla neyi anlatmaktadır? Bu soruyu hem feminist açıdan hem de çalışmamızın kavramsal temelini oluşturan Deleuze’ün “minör” ve “majör” kavramlarından yola çıkarak yanıtlayabiliriz. Deleuze ve Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* başlıklı kitabında minör edebiyatı şöyle tanımlar: “Minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör dille yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği, dilin güçlü yersizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır” (Deleuze ve Guattari, 2000: 25). Minör edebiyatın diğer özellikleri, tüm içeriğin siyasal olması, sözcenin kolektif olarak üretilmesidir. Üçüncü özellik, Johnston’ın stratejilerinden biriyle, kadın sinemasının kolektif bir üretim olması gerektiğine ilişkin sava karşı çıkışıyla, ters düşer gibi görünür; çünkü her filmin bir söylem ürettiğini göz önünde bulundurursak karşı-sinema olarak kadın sineması da feminist söylem üretir ve söylem de bireysel değil, kolektiftir. Deleuze ve Guattari’nin minör edebiyat için sıraladıkları ilk iki özellik ise Johnston’ın savlarıyla ortaklıklar taşır. Minör edebiyat bağlamında düşündüğümüzde azınlık, majör dille yazınsal üretim yaparken minör sinemada da azınlık, benzer bir yol izleyecektir. Minör üretimi gerçekleştirebilmek için, bir anlamda, majör dili araç olarak kullanacaktır. Deleuze ve Guattari, minör edebiyatın ikinci özelliğiyle ilgili olarak şuna dikkat çeker: “Daracık mekânı, her bireysel sorunun doğrudan siyasete bağlanmasını sağlar” (Deleuze ve Guattari, 2000: 26). Bu saptama, Hanisch’in “Kişisel olan politiktir” savını akla getirir. Hanisch’in 1969 yılında kurduğu bu tümce, feminist hareketin ikinci dalgasının temel savlarından biri haline gelir. Deleuze ve Guattari’nin minör edebiyat için sıraladığı özelliklerden ikincisi de siyasal olanın birey üzerinden anlatıya yerleştirildiğini ortaya koyar ve hem Deleuze ve Guattari hem de Hanisch bireysel/kişisel olanla politik olan arasındaki doğrudan bağlantıya dikkat çeker.

Feminist film eleştirisi, başlangıçta psikanalitik yaklaşımı ve göstergebilim kuramlarını temel alarak inceleme yöntemleri geliştirirken zaman içinde sinemanın çeşitli disiplinlerle etkileşimi ve bu etkileşimden hareketle ortaya konan çalışmalar, sinema ile felsefe ilişkisini de gündeme getirir. Kabadayı, bu ilişkiyi kuran iki yaklaşıma vurgu yapar. Birinci yaklaşımda, “felsefi yaklaşımlarla içeriğe dair kavramları yorumlamak mümkündür”; ikinci yaklaşımda “filmin kendisini felsefe olarak ele almak, onu kendi içinde bir düşünme pratiği olarak irdelemek de olanaklıdır” (Kabadayı, 2015: 90). Savaş, (2001) çalışmasında varoluşçuluk üzerinden veri tabanını oluşturan filmleri incelemekte ve varoluşçu felsefenin terminolojisinde yer alan kavramlar çerçevesinde auteur sinemasında, film türünde, Yeni Dalga Sinemasında ve Hollywood sinemasında varoluşçuluğu irdelemektedir (Savaş, 2001: 11). Bir yönetmen ya da bir dönem temel alınarak felsefi kavramlarla filmlerin incelendiği buna benzer çalışmalar, 2000 sonrasında karşımıza çıkmaktadır. Örneğin yabancılaşma kavramı ve çeşitli felsefecilerin bu kavramı ele aldığı bağlamda Toprak (2011), Ömer Kavur sinemasında birey - toplum ilişkilerini; Ertaylan (2007), 1990 sonrası Türk sinemasını; Çağlar (2003), Ertem Eğilmez ve Yavuz Turgul sinemasını incelemektedir. Buna karşı yakın dönem akademik çalışmalarda, 2010 sonrasında, Kabadayı’nın belirttiği gibi sinema felsefenin kendisi olarak ele alınmaktadır (Kabadayı, 2015: 91). Değirmen (2015), Reha Erdem sinemasını Deleuze’ün sinema felsefesi çerçevesinde incelerken Güçlü (2013), Reha Erdem’in *Kosmos* (2010) adlı filmini Deleuze felsefesinde karşımıza çıkan kaos-oluş kavramı üzerinden ele almaktadır. Serttek (2013) ise Deleuze’ün sinema felsefesinde yer alan zaman imgesini *Hiroshima Mon Amour* (Hiroşima Sevgilim, Alan Resnais, 1959) adlı filmde çözümlemektedir. Yüksek lisans ve doktora tez çalışmalarını Deleuze ve Guattari’nin yalnızca sinemaya ilişkin değil, örneğin yazınsal çözümlemelerde günümüzde sıklıkla kavramsal çerçeveyi oluşturan majör ve minör edebiyat kavramları çerçevesinde filmleri inceleyen makaleler izlemektedir. Örneğin Özçınar (2017), *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) filmini minör kavramı kapsamında; Duyar (2017), hayvan-oluş ve makine-oluş kavramları üzerinden King Kong figürünü irdelemektedir.

Sanat, bilim ve felsefeyi düşüncenin üç büyük formu olarak kabul eden Deleuze, bu üç formun amacının kaosun üzerine bir düzlem çekmek olduğunu belirtir ve bir formda karşısına çıkan bir sorunun yanıtına, diğer bir formun sunduğu olanaklarla ulaştığını dile getirir (Deleuze ve Guattari, 2001: 176). Deleuze, felsefenin kavramlarla olayları açığa çıkarma gücüne dikkat çeker. Deleuze’ün felsefenin kavramlarla üretilmesine benzer biçimde sinemanın da imajlarla üretilmesine dikkat çektiğini belirten Öztürk (2017), sinema ve felsefe ilişkisinde birinin diğeri üzerinde bir egemenlik kurmadığını dile getirir. Bununla birlikte sinemanın felsefeye katkılarını Deleuze felsefesi çerçevesinde inceler. Sinemanın felsefeye kazandırdığı kavramlar hakkında şunlara dikkat çeker:

Zaman imaj, hareket imaj, kristal imaj, itki imaj... Deleuze’ün ürettiği kavramlar, tamamen sinemadan etkilenecek üretilen kavramlar. Çünkü biz imajı ne olarak düşünüyoruz? Gerçeğin gölgesi olarak düşünüyoruz. Ama mesela; Deleuze ne diyor: imaj aynen Bergson’un dediği gibi aslında bir şeyin gölgesi değil dışarıdaki şeyin kendisi. Yani bizim algıladığımız şeyin kendisi aslında gerçektir ve dolayısıyla imajlar da farklı farklıdır. Bu felsefi olarak biraz karmaşık bir mesele gibi görünüyor ama basit bir örnek verebilirim. Bergson şey der: Algı dediğimiz şey böyle işler. Örneğin ben size bakmaktayım siz de bana bakmaktasınız ama hepimizin bakmaları birbirinden farklı. Yani sizin bana kendi çıkarlarınızdan ilgilerinizden kaynaklanıyor. Kendi çıkar ve kendi ilgilerinize göre algılıyorsunuz. Gerçekliği olduğu gibi algılamıyorsunuz ve işte o algı dediğimiz şey imajdır. Peki bedenim gördüğü diğer şeyler nereye gidiyor? Belleğe virtüel olarak gidiyor. Artıklar belleğe gidiyor.

Peki ne zaman açığa çıkıyor? Arıza durumlarında ortaya çıkıyor ya da bilincinde olmadığımız anlarda ortaya çıkıyor. Yani, bunlar kaybolmuş değil. (Öztürk, 2017: 195)

Deleuze felsefesinde karşımıza çıkan kavramlar, sanatın çeşitli disiplinlerinde üretilmiş metinlerin incelenmesine olanak tanır (Deleuze ve Guattari, 2001: 8). Sinematografik düşünmeyi açığa çıkaran, hareket-imge ve zaman-imge kavramlarıyla sinema – felsefe ilişkisini ele alan çalışmalara bir temel oluşturan Deleuze’ün çalışmamızın kavramsal çerçevesini belirleyen kadın-oluş, organsız beden ve arzulayan makine kavramları da hem kuramsal hem uygulamalı çalışmalar için bir hat belirler.

Kavramsal Çerçeve

Goodchild, Deleuze felsefesindeki oluş kavramını şöyle açıklar: “başka bir çokluk tarafından yersizyurtsuzlaştırıldığı zaman bir çokluğun geçirdiği, öznesiz ya da hedefsiz bir süreç; oluşumu ve işlevi tanıyan bir üretim” (Goodchild, 2005: 338). Bir oluşun var olması için diğer oluşlar gereklidir. Deleuze felsefesinde karşımıza molar, moleküler ve kaçış/göçebe çizgisi olmak üzere üç çizgi çıkar. “Molar çizgi, gerçek olanı öznelere ve nesnelere bölerek cinsiyetler, ırklar, sınıflar arasında karşıtlık yaratır. Moleküler çizgi daha akışkandır, molar çizginin katılığını aşır bağlantılar ve bağıntılar kurar; oluş, değişim, hareket ve yeniden-örgütlenme süreçlerinin haritasını çıkarır” (Grosz’dan akt. Cingöz, 2013,: 61). Kaçış çizgisi ise bir yersizyurtsuzlaşmadır. Oluşlar, molekülerdir ve molar teklikleri düzensizleştirirler. Cinsiyetler, molar içeriklidir; ancak moleküler olan oluşlarla ilişkilidir ve tüm oluşların başlangıcı, kadın-oluştur. Kadının da kadın-olmayanın da var olması için kadın-oluş gereklidir. Kadın-oluş molekülerken “[k]ız, molar kadını moleküler kadına dönüştüren, kadın-oluşa götüren kaçış çizgisidir” (Cingöz, 2013: 64). Zourabichvili’nin belirttiği gibi “Beden fenomenolojik yaşantılara indirgenemeyen “duygular” ya da “oluşlar” tarafından kat edildiği zaman OsB’ye yönelir” (Zourabichvili, 2011: 135). Deleuze felsefesinde organsız beden kavramı, üretken olmayan bir süreye, işlevi olmayan bir arzu makinesine ve bilinçdışı süreçlere karşılık gelir (Goodchild, 2005: 338). Deleuze, Guattari ile ortak çalışması *Bin Yayla*’da beden OB olarak yeniden inşası ile kadın-oluş ve moleküler bir kadının üretiminin birbirinden ayrılamayacağını ileri sürer (akt. Cingöz, 2013: 64). OB kavramını tanımlarken de karşımıza çıkan arzulayan makine kavramı ise bilinçdışına gönderimde bulunur ve “toplumsal bedenin bilinç dışı kodlama ve kesmeyle özneyi üretme biçimini sergiler” (Sauvagnargues, 2010: 101, 102).

Deleuze felsefesinde karşımıza çıkan bu üç kavram, 1970 sonrasında feminist felsefeciler tarafından farklı yaklaşımlarla ele alınmaya başlamıştır. Söz konusu kavramlar arasından feminist felsefecilerin ilk yöneldikleri kavram ise kadın-oluştur. Irigaray’ın OB ve arzulayan makine kavramlarına ilişkin eleştirileri, Deleuze felsefesi üzerine çalışan feministlerin çalışmalarına bir hareket noktası oluştururken alanyazında feministlerin Deleuze’ün kavramlarına yönelik iki yaklaşım dikkati çeker. Birincisi, Irigaray’ı izleyen Jardine, Braidotti gibi feministlerin eleştirel yaklaşımıdır. Oluş kavramını açıklarken de karşımıza çıkan öznesizlik, ister istemez feminist felsefecilerin feminist mücadelenin hangi özne için verildiği sorusunu gündeme getirmesine neden olur. Deleuze felsefesinde beden kavramının tasfiye edildiğini ileri süren Jardine’e göre ise “*Anti-Oedipus*’ta “arzulayan makineler” ile başlayan, *Bin Yayla*’da “Organsız Beden” kavramı ile süren bu tasfiyede, “cismani” (corporeal) olan

infilak ederek çoklu dizilere bölünmekte, şekilsizleşmekte, bağlarını kaybetmekte, duygusallık ve kişisellikten çıkmış bir tutku halini almaktadır” (akt. Cingöz, 2013: 71). Öznenin, kişiselliğin ortadan kalkmasına koşut biçimde Irigaray da OB kavramıyla kadın bedeninin ataerkil düzen boyunca konumlandırılışı arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Ataerkil düzen, kadın bedeni ve bilincini ayırırken erkek kuramcılarının, felsefecilerin bilimsel çalışmalarında karşımıza çıkan kavramlar da ataerkil kodları yeniden üretir. Irigaray, Deleuze felsefesinde karşımıza çıkan bu kavramla “kadınların arzularının bedenlerinden boşaltıl[dığını]” öne sürer ve tarafsız olarak kabul edilen saptamaların, ortaya atılan kavramların, kadınlar üzerindeki eril tahakkümün doğrudan ya da dolaylı bir biçimde sürdürülmesine neden olduğunu vurgular (akt. Cingöz, 2013: 72). Irigaray, *The Sex Which Is Not One* adlı kitabında arzulayan makine kavramı için “kısmen kadın ya da dişilin yerini almıyor mu?” diye sorar ve bu kavramın erkekler tarafından kadınlar için kullanılan bir metafor olduğuna dikkat çeker (Irigaray, 1985: 140, 141). Jardine de Irigaray’ın eleştirilerini ilerleterek kaçış çizgilerinin kadınla ilişkisini ele alır ki Deleuze de *Bin Yayla* adlı kitabında kızın bir kaçış çizgisi olduğunu ifade eder. Jardine, Deleuze felsefesinde feminist felsefeciler için olumlu yönlerin de bulunduğunu dile getirir; ancak her şeye karşın Kristeva’nın (2014) *Korkunun Güçleri* adlı kitabında da dikkat çektiği, erkeklerin kadına ve özellikle kadın bedenine ilişkin arkaik korkusuna benzer biçimde, erkek felsefecilerin birçoğunda görülen korkunun, Deleuze felsefesine de sızdığını belirtir. Bu korku, “kadınların henüz ortaya çıkmasına izin verilmemiş arzularına yönelik patriyarkal korku[dur]” (akt. Cingöz, 2013: 74). Deleuze felsefesindeki kavramlara eleştirel yaklaşan bir başka felsefeci Braidotti de tarafsızlık gibi cinsiyetsizleştirmenin de ataerkil kodları yeniden üretmesine dikkat çeker ve başta kadın-oluş kavramının, feminist felsefecilerin ele aldığı birçok önemli sorunu gözden kaçırdığını savlar. Braidotti için arzulayan makine kavramı, kadınların kendileriyle bedenleri arasında ve mutluluklarını keşfetmelerinde bir engeldir ve bu engel, kadınları edilgen konumdan etken konuma geçiş olanağını da ortadan kaldırarak ataerkil tarihi pekiştirir (akt. Cingöz, 2013: 76).

Feminist felsefecilerin Deleuze’ün kavramlarına yönelik ikinci yaklaşımda ise feminist felsefeyle Deleuze felsefesi arasındaki bağıntıların vurgulanması girişimi dikkat çeker. Örneğin Grosz, Deleuze gibi feministlerin de Batı düşüncesinin düalist yapısına eleştirel yaklaştıklarını, ikilikleri ortadan kaldırma isteklerini, iki kaynağın politik mücadeleleri arasında bir ilişki olduğunu dile getirirken birinci grupta yer alan feministlerin tersine Deleuze’ün beden yaklaşımında feminist mücadele için olumlu yanlar bulmaya çalışır. Grosz, Deleuze’ün kimlik kategorilerini alt üst eden yaklaşımını da önemser; ancak bu yaklaşımın feminist mücadelenin öznesi olan kadının kimliğine ilişkin özgül sorunları görmezden gelme tehlikesinin üzerinde çok durmaz. Grosz gibi Olkowski de Deleuze felsefesiyle feminist felsefe arasında bir ilişki, bir yakınlık kurmaya çalışır. İkinci grupta yer alan feministler, Deleuze’e yönelik eleştirileri erteleyerek olumlu yanları ortaya çıkarmaktan yanadır (Cingöz, 2013: 91).

Veri Tabanı ve Yöntem

Çalışmamızın veri tabanını Yeşim Ustaoglu’nun *Tereddüt* (2016) adlı filmi oluşturmaktadır. Bu film, kavramsal çerçevede ele alınan “kadın-oluş”, “organsız beden” ve “arzulayan makine” kavramları çerçevesinde, nitel araştırma yöntemlerinden içerik çözümlemesi kullanılarak incelenmektedir.

1984 yılında çektiği *Bir An’ı Yakalamak* adlı ilk kısa metraj filmi, İFSAK kısa film

yarışmasında ödül alan Yeşim Ustaoglu, *Magnafatanga* (1987), *Düet* (1990) ve *Otel* (1992) adlı kısa filmlerinden sonra *İz* adlı ilk uzun metrajlı filmi, 1994 yılında çeker. Bu ilk uzun metrajlı filmi *Güneşe Yolculuk* (1999), *Bulutları Beklerken* (2004), *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Araf* (2012) ve *Tereddüt* (2016) izler. Bununla birlikte 2004 yapımı, *Sırtlaardaki Hayat* adlı bir belgesel filmi vardır. Alanyazına baktığımızda Yeşim Ustaoglu sineması üzerine yapılan çalışmalardan ilki Yıldız'a (2008) aittir. Araştırmacının *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik* başlıklı çalışmasında veri tabanını yönetmenin *Güneşe Yolculuk* ve *Bulutları Beklerken* adlı filmleri oluşturmaktadır. Bu filmler, kimlik ve bellek, kimlik ve mekân ilişkisi üzerinden irdelenir. Cıvaş'ın (2010) *Yeni Politik Sinema: Yeşim Ustaoglu Sineması Üzerine Bir İnceleme* başlıklı çalışmasında ise Foucault'nun iktidar kavramı çerçevesinde Yeşim Ustaoglu sinemasında iktidar ve muhalefet ilişkisi çözümlenmekte ve "1990 sonrası Türkiye yönetmen sineması alanından örnek olarak seçilen Yeşim Ustaoglu sineması, *aidiyet, kimlik, bellek ve yolculuk* kavramları ile incelenerek Türkiye'de yeni politik sinemanın muhalefet alanı olarak taşıdığı nitelik değerlendirilmektedir" (Cıvaş, 2010: iv). Arslan (2010), Sarris, Wollen, Smith, Bordwell ve Thompson'ın auteur kuramları çerçevesinde Yeşim Ustaoglu sinemasını yolculuk, bireysellik, ölüm, kayıp, matem, belge, hatırlamak, bellek gibi kavramlar, sorgulama ve yüzleşme, etnisite, azınlıklar, su eğretilmesi, mekân kapsamında ele almaktadır. Arslan'ın Yeşim Ustaoglu sineması üzerine çalışması, *Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk* (2009) başlığıyla Agora Kitaplığı tarafından yayımlanmıştır. Yıldız ve Arslan gibi Köseoğlu da (2013), Yeşim Ustaoglu sinemasında mekânın kullanımını incelemiş ve mekânın kültür, toplum, kurumlar, statü ve kimlikle olan ilişkisini ortaya koymuştur. Demirbaş (2018) çalışmasında önceki araştırmalarla benzer kavram ve olguları ele almıştır. Atam (2010) ise dört yönetmeni ele aldığı "*Yeni Sinemanın*" *Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan* başlıklı çalışmasında tarihsel olarak bu dört yönetmenin Türk sinemasındaki yerini saptamıştır. Çalışmasını eklettik bir okumayla biçimlendiren araştırmacı, çeşitli kuramlar, kavramlar ve bunlarla birlikte toplumsal ve siyasal değişimler üzerinden dört yönetmenin filmlerini incelemiştir.

Yeşim Ustaoglu sineması, yüksek lisans ve doktora tez çalışmalarıyla birlikte çeşitli makalelerde çeşitli film eleştiri ve kuramları çerçevesinde incelenmiştir. Gerek alanyazındaki çalışmalarda gerek yönetmenin söyleşilerinde Yeşim Ustaoglu sinemasında kadın konusuna dikkat çekildiği görülür. Yönetmenin filmleri, feminist film eleştirisi üzerinden ele alınmış; ancak bu araştırmalar, genellikle feminist film eleştirisinin ilk döneminde karşımıza çıkan psikanalitik ve göstergebilim kuramları çerçevesinde yapılmıştır. Bu çalışmada ise Ustaoglu'nun *Tereddüt* adlı filmi, ilk kez Deleuze'ün "kadın-oluş", "organsız beden" ve "arzulayan makine" kavramları ve bu kavramlara feminist felsefecilerin getirdiği eleştirel yaklaşımlar üzerinden incelenmiştir. Filme felsefi kavramlar bağlamında yaklaşılması, Ustaoglu sinemasına ilişkin alanyazında bulunan çalışmaların sunduğu bulgulara yenilerinin eklenmesine ve feminist film eleştirisi çerçevesinde yeni tartışmalara olanak vermesine yol açmaktadır. Çalışmamızda temel olan kavramsal çerçeve ve seçilen araştırma yöntemi, filmin kadın temsilleri açısından incelenmesinin dışında toplumsal cinsiyet rejiminin bir diğer kimliği olan erkekliğin kadınların deneyimleriyle ilişkisinin, hem kadın hem erkek temsilleri üzerinden beden ve cinsellik olgusunun çözümlenmesini ve kadınla ilişkilendirilen kavramları açıkladığımızda filmdeki erkek temsilleri üzerinden bu kavramların erkeklerin deneyimleriyle de bağlantısının açığa çıkarılmasını sağlamaktadır. Araştırmamızın temel savına göre Deleuze felsefesinde feminist felsefe ve mücadele için bir hat bulunmakla beraber "kadın-oluş", "organsız beden" ve "arzulayan makine" kavramları ataerkil kodların yeniden

üretilmesine olanak sunmaktadır ve feminist film eleştirisi yöntemiyle kadın sinemasının bir örneği olan *Tereddüt* filmi çözümlendiğinde Deleuze'e eleştirel yaklaşan feminist felsefecilerin eleştirilerinde haklı oldukları ve Deleuze felsefesinin feminist felsefe çerçevesinde yeniden ele alınmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bir karşı sinema örneği olan kadın sineması, sunduğu temsiller ve alternatifler aracılığıyla kavramların ataerkil ideolojiye hizmet eden yönlerine dikkat çekmekte ve bu kavramlara sorgulanarak yaklaşılmasını sağlamaktadır. Çalışmamızın araştırma soruları şunlardır:

1. *Şehnaz'ın eşi Cem'le cinsel deneyimleri yaşamında neden bir boşluğa yol açmaktadır?*
2. *Erkeğin, kadının arzularıyla bedenini birbirinden ayıran bakışına karşı Şehnaz, aynı hastanede çalıştığı Umut'la yakınlaşarak yaşamındaki hangi boşluğu doldurmaya çalışmaktadır?*
3. *Kadın bedenini biçimlendiren, denetim altında tutan ataerkil sistem, Elmas'ın yaşadığı travmaya nasıl zemin hazırlamıştır?*

Bulgular

Şehnaz'la Cem'in cinsel yaşamlarında beklentilerinin, cinselliğe ilişkin kodlamalarının oldukça farklı olduğu birçok kez filmde vurgulanır. Filmin başlarında skype görüşmelerinde Şehnaz, Cem'e onu çok özlediğini söyler ve "Sarılacak mısın bana?", "Okşayacak mısın?" gibi sorular sorarken Cem, "Gel, kucağıma gel" gibi yanıtlar verir. Şehnaz, ilişkisinde cinsel hazzın dışında sevgiye de gereksinim duyarken Cem için önemli olan yalnızca cinsel hazdır. Cem'i birçok kez porno film izlerken görürüz. Porno izledikten sonra, uyumak üzere olan Şehnaz'la sevişmek istediği bir gece Şehnaz, bu isteğini geri çevirir ama sonunda yine cinsel haz dışında aralarında hiçbir paylaşımın olmadığı bir birliktelik gerçekleşir. Cem'in ağzından "Çok fena yaparım", "Elimde kalırsın" gibi onun cinselliğe bakışını ortaya koyan sözler duyarız. Cem, bir gece yine porno izlerken bu kez Şehnaz, onun yanına gelir, onu öper ve Cem'in ellerini alarak kendi yüzünde, bedeninde gezdirir. Cem ise cinsel doyuma ulaşır ulaşmaz Şehnaz'ı bırakır gider ve Şehnaz, Cem gittikten sonra ağlamaya başlar. Cinsel deneyimlerinin yaşamında yol açtığı boşluğun yansımaları bu sahnede daha net görürüz.

Şehnaz'ın Cem'le cinsellik dışında hiçbir paylaşımı yokken Umut'la önce Elmas'tan konuşurlar, ardından sık sık gittikleri ve Şehnaz'ın kendisini çektiğini söylediği deniz kenarındaki sohbetlerinde birbirlerine kendilerini anlatmaya başlarlar. Cem'in neden olduğu boşlukları Şehnaz, Umut'la doldurur. Örneğin film boyunca Cem'le birlikte oldukları sahnelerde hiç gülerken göremediğimiz, hatta en son ilişkileri sonrasında ağlarken gördüğümüz Şehnaz, Umut'la sohbetlerinde güler. Gittikleri deniz kenarında dalgaların yüzlerine çarpmasından ikisi de mutlu olur. Yalnızca Şehnaz değil, Umut da yaşamındaki boşlukları Şehnaz'la paylaşımları sayesinde doldurur. İlk kez seviştikleri gece, ikisi de birbirinin yüzüne dokunur, yüzünü okşar ve öper. Cem'in yalnızca hazzı indirmediği cinsellikle sevgiyi birbirinden ayırmaz Şehnaz ve Umut ve aralarındaki paylaşım, cinsel deneyimlerinin de Şehnaz'ın Cem'le yaşadığı cinsel deneyimlerinden farklı olmasına neden olur. Şehnaz, artık Cem'le ilişkisini sorgulamaktan kaçmaz ve kavgaları sırasında ilişkilerinin artık bittiğini dile getirir. Cem için bu karar, bir "hayal kırıklığı"dır; çünkü o, Şehnaz gibi kendini, ilişkisini sorgulama gereği duymaz. Onun için yaşamlarında bir eksiklik yoktur ve elbette Şehnaz'ın hayal kırıklıklarını anlamak istemez. "Orospun mu olayım ben senin, kölen mi olayım?" diye bağırır Şehnaz. Bu söyledikleri, Cem üzerinden, kadını cinsel nesneye indirgeyen, başka bir deyişle arzulayan makine olarak gören

eril bakış açısını ifşa eder. Cem, “Söylediklerin hiçbir şey ifade etmiyor bana, hiç” diye bir karşılık verir. Şehnaz’ın “Sen ne zaman gerçekten seveceksin?” sorusu, yaşamında Cem’le birlikteliklerinin neden olduğu boşluğu açık biçimde ortaya koyar. Cem’in evlilikleri boyunca Şehnaz’a uyguladığı psikolojik şiddete bu kavgada fiziksel şiddet de eklenir.

Filmde kentli, meslek sahibi, ekonomik özgürlüğü olan Şehnaz’ın özel yaşamındaki deneyimlerine koşut olarak verilen Elmas’ın deneyimlerinde ise çocuk yaştan itibaren cinsel, psikolojik ve ekonomik şiddet vardır. Babası, onun eğitim hakkını elinden alarak yaşamı boyunca ekonomik olarak bir erkeğe bağımlı olmasına neden olur. Evlendikten sonra giydikleri bile kocası tarafından belirlenir. Kocasından, kocasıyla cinsel ilişkiye girmekten korkar. Elmas, akşamları kocası odaya gelmesini diye dua ederken ve ilişki sırasında ağlarken kocası, bunu görmezden gelir. Kadının verdiği tepki erkek için, Cem’in deyişiyle, hiçbir şey ifade etmez. Elmas’ın bu deneyimleri, yaşamında travmaya neden olur. Yaşadıklarından en çok annesini sorumlu tutar; çünkü babasının kararını ona bildiren ve on dört yaşındayken kızının evlendirilmesine engel olmayan ve baba yasasını uygulamaktan başka alternatif bir yol aramayan annesine kızgındır. Irigaray’ın da dikkat çektiği gibi, ataerkil düzen, anne-kız arasındaki ilişkisinin de sağlıklı biçimde kurulmasına engel olmuş ve büyük hasarlar bırakmıştır (Irigaray, 2006: 49 – 52). Her şeye karşın Elmas, annesinden bir yardım elinin uzanmasını beklemektedir. Kız kardeşinin de kendisiyle aynı deneyimleri paylaşmasından korkar ve bu defa annesinin böyle bir şey engel olmasını ister.

Birinci gruptaki feminist felsefeciler, en başta Deleuze’ün kavramlarını öznenin tasfiye edilmesi nedeniyle eleştirirler; çünkü feminizmin temelinde kadını nesneye indirgeyen ataerkil düzene karşı kadını özne konumuna getirmek için verilen bir mücadele vardır ve öznenin ölümü, cinsiyetsizlik gibi yaklaşımlar, bu mücadeleyle ters düşmekte ve ataerkil düzene doğrudan ya da dolaylı olarak hizmet etmektedir. Irigaray, daha önce belirttiğimiz gibi, arzulayan makine kavramının erkeklerin kadınlar için kullandıkları cinselliğe ilişkin metaforlarla benzerliğine dikkat çeker. Buna koşut biçimde bedenün duygusallıktan ve kişisellikten çıkarılması ve bu durumun kadınların yaşamlarında yol açtığı boşluklar, neden olduğu travmalar, *Terredüt* filminde ortaya konmuştur. Bununla birlikte arzulayan makine ve OB kavramları, kadınla ilişkilendirilmeden erkeklik kimliği üzerinden ele alınırsa filmde hem kendini hem Şehnaz’ı duygusallıktan, kişisellikten çıkaran Cem’in “işlevi olmayan bir arzu makinesi”ne dönüşen bedeni karşımıza çıkar. Şehnaz’ın kavgaları sırasında söylediği “Keşke kendi bedenini benim seni sevdiğim kadar sevseydin” sözü, bu gerçeği ortaya koyar. Şehnaz ise Cem’den ayrılarak Cem’in kendisine biçtiği rolü reddeder.

Cem’le Elmas’ın kocası, her ne kadar farklı sosyoekonomik sınıflardan olsa da erkeklik kimlikleri benzer biçimde yapılanmıştır. İkisi de yaşamlarındaki kadınları cinsel nesneye indirgerken kendi bedenlerinin de “işlevi olmayan bir arzu makinesi”ne dönüşmesini önemsemeyiz. Oysa Şehnaz ve Elmas için bu gerçek, travmatiktir. Şehnaz, duygusal boşluğunu telafi etmek isterken Elmas, evliliği boyunca şiddetin birçok yüzüyle karşı karşıyadır. Her gece kocasının yatak odasına gelmesiyle yaşadığı bir cinsel birliktelik değil, evlilik içi tecavüzdür. Elmas’ın yaşamı, onun rızası olmadan verilen kararlar çerçevesinde biçimlenir ve buna bağlı olarak, uğradığı şiddet de meşrulaştırılır, örtükleştirilir.

Terredüt, feminist eleştiri üzerinden çözümlemeye devam edildiğinde feminist alanyazında yer alan kız kardeşlik düşüncesi, giriş bölümünde belirtilen “Kişisel olan politiktir”

savı ve Deleuze felsefesi ile ilişki kurulabileceğini de ortaya koyar. 1970 yılında *Sisterhood is Powerful* adlı kitabı yayımlanan Robin Morgan, çalışmalarında kadınlar arası dayanışmanın önemine, verdiği güce dikkat çeker. Morgan, 1984 yılında *Sisterhood is Global* adlı kitabı yayına hazırlar ve bu kitaba adını veren “Kızkardeşlik evrenselidir” savı, ikinci dalga feminizmin, “Kişisel olan politiktir” gibi, temel savlarından biri olur. Berktaş, feminizmin ikinci dalgasının ivme kazandığı dönemde karşımıza çıkan bu iki savı, birbirleriyle olan ilişkisini şöyle ortaya koyar:

“Kız kardeşlik” düşüncesi, hiyerarşi ilkesine de bir meydan okumayı ifade etmekteydi. Bu düşünceye göre, ataerkil bir toplumda erkek egemenliği, yapısal bir “böl ve yönet” politikasıyla güvence altına alınır. Kadınlar, cinsiyetçi çekirdek aile içine hapsedilerek ve hiyerarşik eril yapının genel ilkesine bağımlı kılınarak hem birbirlerinden kopararak bölünürler, hem de kadın olarak ortak ezilmişliklerine ilişkin kolektif bir bilinç kazanmaktan uzak tutulurlar. Bu durumun üstesinden gelebilmek için yaşadıkları ortak deneyimleri ve erkek egemen düzene karşı duydukları hoşnutsuzluğu paylaşımları gerekir. Nitekim dönemin özelliği olan “kız kardeşlik güçlüdür” sloganı, bu iki noktayı da içermekteydi. Kız kardeşlik kavramı, kişisel deneyimin değerinin ve statüsünün bir yeniden tanımlanmasını içerir. Lişisel olan, siyasal olana dönüşür; yani kadınların ezilmesi olgusunun, özel deneyimlerin anlatılması aracılığıyla çözümlenebileceği düşünülür. Erkek egemen kültürde, özel yaşam işe kamusal yaşam arasındaki bölünme ve erkeğin kamusal olan ile kadının ise özel ve kişisel olan ile özdeşleştirilmesi yoluyla, kişisel olan alçaltılır. İşte bu yüzden, kendi kişisel deneyimleri ile başka kadınların kişisel deneyimleri arasındaki benzerlikleri keşfetmek ve yaşamlarının bu yönlerini kamusal (siyasal) bakımdan önemli bir duruma yükseltmek, kadınlar açısından siyasal bir eylemdir ve dönemin “kişisel olan politiktir” sloganının çıkış noktası budur. (Berktaş, 2013: 6)

İkinci dalga feminizminin dikkat çektiği, ataerkil düzenin “böl ve yönet” politikası, *Tereddüt* filminde Elmas ve annesi arasındaki ilişkide gördüğümüz gibi, kadınlar arası dayanışmayı ve deneyimlerin paylaşılmasını engellemiş, bu sayede ataerkil yapı gücünü korumaya devam etmiştir. Bununla birlikte kadınların özel alana, başka bir deyişle eve, sınırlandırılmış mekânlara, hapsedilmeleri, ataerkinin kamusal alanla ilişkilendirdiği politika, sanat, eğitim, hukuk gibi tüm kurumlardan uzak tutulmalarına neden olmuştur. Deleuze, minör edebiyatın, genel olarak minör sanatın, özelliklerini açıklarken, giriş bölümünde de belirtildiği gibi, minör sanatta her şeyin politik olduğunu ileri sürer. Yeşim Ustaoglu’nun *Tereddüt* filmini bu açıdan değerlendirdiğimizde minör sanatın özelliklerini taşıdığını görürüz. Deleuze, metinlerde dar mekânlarda ortaya konan bireye ilişkin sorunlarla politika arasında doğrudan bağlantı kurulduğunu belirtir. Ustaoglu da hem Şehnaz’ın kentte kocasıyla yaşadığı evde, dar mekânda, hem çalıştığı ve Elmas ile yollarının kesiştiği taşrada Şehnaz ve Elmas’ın özel alanda yaşadıkları deneyimlerin politik olduğunu ortaya koyar. İkinci dalga feminizm, ataerkil düzenin ve bu düzenin öznelere olan erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünün ataerkil ideoloji tarafından desteklendiğini savlar. Ataerkil düzende kadınlar üzerindeki eril tahakküme ilişkin uygulamalar, erkek egemen politikaların bir sonucudur. Bunun yanı sıra, film, hem kız kardeşliğin hem ataerkilliğin evrensel olduğunu gösterir. Geleneksel anlatılar, ataerkil kodları yeniden üretirken kadınlar arası dayanışmayı göstermek yerine, kadınlar arası rekabete odaklanır (Saygılıgil, 2013: 144). Ustaoglu ve karşı-sinema olarak kadın-sineması ise alternatif sunarak kadınlar arası dayanışmanın gerçekleşebileceğini ve bu dayanışmanın kadın mücadelesine güç vereceğini görmemizi sağlar. *Tereddüt* filminde Şehnaz, Cem’le yaşadığı sorunlarla uğraşır ve yalnızca cinsel haz dışında hiçbir paylaşımda bulunmadığı evliliğinin neden olduğu boşluğu doldurmaya, başka bir deyişle bu girdaptan çıkmaya çalışırken Elmas ile

tanışır ve farklı sosyoekonomik sınıftan, farklı yaş grubundan olan hemcinsiyelle karşılaşmaları, yalnızca Elmas'ın değil, Şehnaz'ın da travmalarının tedavisini başlatır ve çıkışa, başka bir deyişle özgürlüğe, giden yolun başlangıcı olur. Ustaoglu'nun bir söyleşisinde belirttiği gibi, "Elmas'ın varlığı bir anlamda Şehnaz'ın da uyanmasını sağlıyor" (FilmLoverss, 2016). Elmas, özel alanda yaşadığı deneyimleri, babası tarafından yaşı mahkeme kararıyla büyütülerek zorla evlendirildiğini, annesinin buna engel olmadığını, annesiyle iletişimsizliğini ve kız kardeşinin de kendisiyle benzer deneyimler yaşayabilmesi olasılığından duyduğu kaygıyı, yeni tanıştığı Şehnaz'a anlatır. Elmas, yaşadığı bütün olumsuzluklara karşın başka bir kadının, kız kardeşinin, aynı deneyimleri yaşamasını istemez. Kadınlar arası çatışma değil, kadınlar arası dayanışma ve deneyimlerin paylaşılarak olumsuz deneyimlerin bir başka kadının da yaşamasına engel olma çabası vardır. *Tereddüt* filmiyle Yeşim Ustaoglu, ikinci dalga feminizminin "kadınların ezilmesi olgusunun, özel deneyimlerin anlatılması aracılığıyla çözümlenebileceği" savının geçerliğini ve uygunluğunu ortaya koyarken aynı zamanda feminist alanyazının sunduğu kuramsal ve düşünsel verilerden, feminist mücadelenin kazanımlarından da hareketle, Deleuze'ün minör edebiyatın üçüncü özelliği olarak sunduğu gibi, karşı-sinema olarak kadın sinemasının sözcüsünün kolektif olarak üretildiğini, geniş bir alanyazına ve mücadeleye dayandığını gösterir (Berktay, 2013: 6).

Kız kardeşliğin evrensel olmasını gerektiren, ataerkilliğin evrenselliğidir. Ataerkil anlatıların tersine, ataerkilliğin bir başlangıcı, bir tarihi vardır. Feminist alanyazında bu tarihin erken Neolitik çağ ile başladığı ortaya konmuştur. Paleolitik dönemde kadın da kamusal alanda ve üretici olarak vardır; ancak cinsiyete dayalı bir işbölümü görülür. Buna karşı, Mezolitik çağ ile kadının statüsünde yükselme dikkati çeker ve alanyazında bu dönem, anaerkil bir dönem olarak tanımlanır (Erbil, 2012: 39). Erkeğin üretimi tekeline alması ile ataerkil dönem başlar ve bu aşamadan sonra kadın, özel alana hapsedilir. Kadınların önce bireysel, sonra kolektif olarak mücadele vermeleriyle birlikte koşullar zorlanmaya, değişmeye, dönüşmeye başlamıştır; ancak dünyanın hiçbir yerinde, bugün de, tam bir toplumsal cinsiyet eşitliğine dayalı bir toplumun olduğunu savlamak olanaklı değildir. Ataerkil normların işlediği, geçerliğini koruduğu kurumlar hala vardır. Feminist hareket ise farklı stratejiler geliştirerek, farklı disiplinlerdeki çalışmalarıyla bu yapıyı değiştirmek için mücadele etmeye devam etmektedir. *Tereddüt* filmi de farklı sosyoekonomik sınıflardan ve yaş gruplarından olan iki kadına koşut olarak eşlerinin de hem benzer hem farklı özellikler gösterdiğini anlatır. İki kadının eşleri de farklı sosyoekonomik sınıflardan, farklı mesleklerden, farklı eğitim süreçlerinden gelir; ancak yaşamlarını paylaşmak yerine egemenlikleri altına aldıkları ya da almaya çalıştıkları kadınlar üzerindeki eril tahakkümleri benzerdir; çünkü hem ataerkillik hem de ataerkil normlar tarafından biçimlenen ve "güçlü", "egemen" erkek imgesini karşılayan erkeklik evrenseldir. Alanyazında erkeklik üzerine yapılan çalışmalar, farklı erkekliklerin olduğunu savlar. *Tereddüt* filminde ise farklı değişkenler olmasına karşın aynı erkeklik biçimini temsil eden iki erkek karakter vardır. Eril tahakkümün ortadan kalkması, bu erkeklerin kadınların yaşamından çıkmasıyla gerçekleşir. Ustaoglu bu iki adamdan birini "çok sıradan bir narsistik", diğerini "çok sıradan, çok normal bir adam" olarak tanımlar; ancak bu "sıradan" adamlarla yaşanan deneyimlerin, kurulan birlikteliklerin dışarıdan "normal", hatta "mükemmel" görünmesine karşın ataerkinin değil, kadınların gerçeği dışarıdan görülenden farklıdır. Erkekliğin narsistik imgesi olarak sunulan Cem ve kendisini istemeyen Elmas ile evlenen, cinsel hazzını karşılama odaklı yaşayan eş de Şehnaz ve Elmas'a uyguladıkları her türden şiddeti sıradanlaştırır. Ustaoglu'nun da belirttiği gibi Şehnaz'ın itiraz etmesi, Cem için,

“-“en küçük ölçekli bir itiraz dahi- ilişkinin yürütmesinde sıkıntı yaratabilir. Çünkü adamın, kendisine yönelik arzu nesnesini kırmaya başlar” (FilmLoverss, 2016). Filmin final sahnesinde Şehnaz’ın Cem’den ayrılarak çıktığı yolculuk, özgürlükle birlikte kadınlar arası dayanışma ile verilen mücadelenin devam edeceğinin göstergesidir. Kadınlar arası dayanışma, filmde, yalnızca Şehnaz ve Elmas arasında görülenle sınırlı kalmaz ve filmin başında Elmas’ın evinin penceresinden yaşamına tanıklık ettiği, hemen hemen aynı yaşlardaki karşı komşusu da Elmas’ı ziyarete gelmeye başlar ve tedavi sürecinde o da bu dayanışmaya katılır. Bu bağlamda film, kadınlar arası dayanışmanın mümkün olduğunu ve bu dayanışmanın ataerkinin gücünü zayıflatacağını, hatta zamanla ortadan kaldıracağını ortaya koymaktadır. Film, Ustaoglu’nun da belirttiği gibi, kadın karakterler açısından bir çıkış yolu olabileceğini göstererek alternatif sunar:

Bazı anlarda çıkabilmeyi, gidebilmeyi öyle bir istersiniz ve bu his seyircinize de geçsin istersiniz ki bu hem kendiniz için bir ferahlama anına dönüşür hem de izleyiciniz için bir umut ışığı olur. Her iki sahneyi de dikkatli bir şekilde yeniden düşündüğünüzde güneşin, sıcaklığın orada tesadüfi bir anlamı olmadığını göreceksiniz. Elmas ve o karşı penceredeki kız bir gün batımı anında güneş ışığı odadan içeri dolarken birbirlerine temas ederler. Şehnaz da çok sert, çok güçlü bir güneş ışığı arabasının içini aydınlatırken sürmeye devam eder arabasını. Çünkü tam da öyle bir imge yaratmak vardı aklımda ve karakterlerle beraber biraz kendim de ferahlamak istedim aslında. (Zero İstanbul, 2016)

Sonuç

Deleuze felsefesinde kadın-oluş, tüm oluşların başlangıcıdır. “Oluşlar”ın bedenle ilişkisi, bedenin “duygular” ya da “oluşlar” tarafından kat edilerek OsB’ye yönelmesiyle gerçekleşir. “Oluşlar”ın başlangıcı olarak “kadın-oluş”un alınması ve üretken olmayan bir süreye, işlevi olmayan bir arzu makinesi ve bilinçdışı süreçlere karşılık gelmesi, feminist felsefecilerin eleştirilerine temel oluşturur. Deleuze felsefesinde bedenin OB olarak yeniden inşası ile kadın-oluş ve moleküler bir kadının üretiminin birbirinden ayıramayacağını savlanması, bu eleştirilerinin haklılığını ortaya koyar. Bu kavramlar aracılığıyla beden kavramı tasfiye edilmekte, bununla birlikte duygusallık ve kişisellikten uzak bir tutku olarak kodlanmaktadır. Feminist felsefeciler, söz konusu kavramların kadına gönderimde bulunmasına dikkat çekerek savlarını temellendirmektedir. Feminist felsefenin eleştirileri temelinde *Tereddüt* filmindeki temsilleri, kadın ve erkek karakterler arasındaki tahakküm ilişkilerini, çatışmaların nedenlerini çözümlendiğimizde filmin de Irigaray ve diğer felsefecilerin eleştirilerine koşut bir yerden ele aldığı konuları işlediği görülmektedir. Filmde ataerkil ideolojinin temsilcisi olan iki erkek karakter, kadın bedenini tasfiye etmekte ve duygudan uzaklaştırılmış bir tutku haline dönüştürmekte ya da bir başka deyişle cinsel bir nesneye indirgemektedirler. Ataerki, kadınlar üzerinde eril tahakküm kurarak kadınların bilinçleri ile bedenleri arasındaki ilişkiyi ortadan kaldırmaktadır. Bu bölünme, bedenin tasfiyesi ve duygusallığın yok edilmesi, her türden şiddeti de beraberinde getirmektedir. Film, bu gerçeği ifşa eder; ancak aynı zamanda Deleuze felsefesinde kadınla bağlantılandırılan ya da kadına gönderimde bulunan OB ya da “arzulayan makine” gibi kavramların açılımı göz önüne alındığında, erkek karakterlerin kendi bedenleriyle kurdukları/kuramadıkları ilişki aracılığıyla bu kavramları, erkekliğin, erkeğin bedeni ve cinselliğiyle ilişkisinin açığa çıkarılmasında bir araç olarak kullanmaktadır. Erkek karakterler, kadınların bedenini ve duygusallığı tasfiye ederken kendi bedenlerinin işlevi

olmayan bir arzu makinesine dönüştüğünün ayırında değildirler. Oysa kadın karakterler, bedenlerine ilişkin deneyimlerini Şehnaz'da gördüğümüz gibi sorgulamakta ya da Elmas gibi üzerindeki eril tahakkümün sorumlularına tepki duymaktadır. Bu sorgulamalar, filmin sonunda Cem'in kendisine biçtiği rolü reddeden Şehnaz'ın kurtuluşuna ve Elmas'la dayanışma içine girerek eril tahakkümün tamamen ortadan kalktığı yeni bir yolun açılmasına neden olmaktadır. Araştırma sorularımızın yanıtları ise şöyledir:

1. Şehnaz'ın Cem'le cinsel deneyimleri, duygusallığın tasfiye edilmesi, Cem tarafından her ikisinin bedeninin de işlevi olmayan bir arzu makinesine dönüşmesi ve bilinçle beden arasında görülen bölünme nedeniyle yaşamında bir boşluğa yol açmaktadır. Cinsellik, erkek karakter tarafından bedenlerin cinsel bir nesneye indirildiği, kadın üzerinde eril tahakküm biçimlerinden birine dönüştüğü bir ilişki pratiği halini almaktadır. Bu gerçeğin ayırında varan Şehnaz'ın deneyimlerini sorgulaması, kendisi için bir çıkış araması, evliliklerini kadının özgürlüğüyle sonuçlanacak bir yol ayrımına götürür.

2. Erkeğin kadının bedenini ve duygusallığını tasfiye etmesine karşı Şehnaz, Cem'le cinsel deneyimlerinin yol açtığı bu boşluğu aynı hastanede çalıştığı Umut'la doldurmaya çalışmaktadır. Umut, hem Cem'den hem Elmas'ın kocasından farklı bir erkekliğin temsilcisidir. İlişkilerinde ikisi de paylaşımları sayesinde yaşamlarındaki boşlukları doldurmaya, travmalarını atlatmaya çalışır. Cinsel deneyimlerinde beden bir arzu makinesine dönüşmez ve iki karakter de Cem'in yalnızca haza indirildiği cinsellikle duygusallığı birbirinden ayırmaz. Bu deneyimleri, Şehnaz'ın Cem'le ilişkisini daha çok sorgulamasına ve bir karar vermesine neden olur.

3. Şehnaz'la farklı sosyoekonomik sınıftan ve yaş grubundan bir kadın olan Elmas'ın üzerindeki eril tahakküm, kadının evlilik aracılığıyla cinsel şiddetin meşrulaştırıldığı bir deneyim yaşamasına neden olur. Hem yaşını büyüterek onun evlenmesini sağlayan babası ve buna itiraz etmeyen annesi hem evlilikleri boyunca her gece sürdürdüğü cinsel şiddeti kendine hak gören kocası, Elmas'ın şiddetle örülü deneyimlerini olağanlaştırarak yaşadığı travmaya zemin hazırlamıştır. Ataerkil sistem, kadın bedeni ve cinselliğinin evlilik öncesinde babanın, evlendikten sonra kocanın denetiminde tutmasına izin verirken kadınlara uygulanan her türlü şiddetin de ya örtbas edilmesine ya meşrulaştırılmasına olanak sunmaktadır. Şiddetin bireysel değil, kolektif olarak işlenen bir suç olduğu gerçeği de Elmas'ın deneyimleri aracılığıyla ortaya konmaktadır.

Yeşim Ustaoglu, *Tereddüt* filminde farklı sosyoekonomik sınıflardan ve yaş gruplarından iki kadının özel alandaki deneyimlerinin ortak ve benzer yanlarını yansıtır. Kadın temsillerini feminist film eleştirisi bağlamında çözümlediğimizde Elmas'a göre daha fazla olanağa sahip olan Şehnaz'ın kendi kurtuluşunu bulurken Elmas'la da dayanışma içine girerek onun travmalarını tedavi etmeye, onu iyileştirmeye başladığı görülmektedir. Deleuze'ün kavramlarına feminist felsefecilerin eleştirileri göz önüne alınarak yaklaşıldığında filmin sunduğu temsiller üzerinden yapılan bir incelemeyle Irigaray'ın, Jardine'in eleştirilerinde, endişelerinde haklı oldukları yerler olduğu saptanmıştır. Erkek felsefeciler ve kuramcılar tarafından geliştirilen kuramlar ve ortaya atılan kavramların ataerkil kodların yeniden üretilmesine hizmet etme olasılığı dikkate alınarak çalışmamızda ele alınan kavramların farklı veri tabanları üzerinden yeniden, eleştirel bir gözle, hem birinci hem ikinci gruptaki feminist felsefecilerin saptamaları doğrultusunda irdelenmesi gerektiği görülmüştür. Sonuç olarak, feminist felsefe gibi feminist bir bakış açısıyla üretilen sanatsal yapıtlar da tarafsız,

cinsiyetsiz gibi sunulan, kabul edilen kavram ve yaklaşımların hiç de masum olmadığını görmemizi sağlamıştır. Bununla birlikte Ustaoglu, Deleuze'ün çalışmalarında ele aldığı minör edebiyatın özelliklerine ve ikinci dalga feminizmin savlarına göre film çözümlendiğinde, kadınların özel alanda yaşadıkları deneyimlerin, ataerkil ideolojinin uygulamalarda karşımıza çıkan bir sonuç olarak eril tahakkümün politik olduğunu, ataerkil politikalarla kadınlar arası dayanışmanın gerçekleşmesiyle daha güçlü bir mücadele verilebileceğini ve bir kurtuluş yolu bulunabileceğini ortaya koymuştur.

Kaynakça

- Arslan, Müjde, (2010). *Yeşim Ustaoglu Filmlerinin Auteur Kuramı Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Atam, Zahit, (2010). *"Yeni Sinemanın" Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Deroiş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Berktaş, Fatmagül, (2013). "Feminist Teoride Açılımlar", Yıldız Ecevit ve Nadide Karkiner (der.), *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, s. 2-23.
- Cıvaş, Gökçen, (2010). *Yeni Politik Sinema: Yeşim Ustaoglu Sineması Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi, İstanbul.
- Cingöz, Yonca, (2013). *Feminist Felsefe ve Deleuze*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilgi Üniversitesi, İstanbul.
- Culler, Jonathan, (1995). *Feminist Olarak Okumak*, Çeviren: Suğra Öncü, İstanbul: Afa Yayınları.
- Çağlar, Asya, (2003). *Yabancılaşma Teorileri Açısından Şener Şen Filmleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Değirmen, Fatih, (2015). *Deleuze'ün Sinema Felsefesi Çerçevesinde Reha Erdem Sinemasının İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Deleuze, D. ve Guattari F., (2001). *Felsefe Nedir?*, Çeviren: Turhan Ilgaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, D. ve Guattari F., (2000). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, Çeviren: Özgür Uçkan ve Işık Ergüden, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Demirbaş, Melike, (2018). *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Yolculuk, Benlik ve Kimlik İlişkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Uşak Üniversitesi, Uşak.
- Duyar, Süleyman, (2017). "Hayvan-Oluş'tan Makine-Oluş'a King Kong", *SineFilozofi*, 4 (2), s. 94-110.
- Erbil, Pervin, (2012). *Kibele'den Pandora'ya Kadının Tarihsel Yenilgisi*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Ertaylan, Arzu, (2007). *1990 Sonrası Türk Sinemasında Yabancılaşma Olgusu*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.

FilmLoverss (2016), <https://www.filmloverss.com/yesim-ustaoglu-roportaji/>. Erişim Tarihi: 13.01.2019. Tüm web site www.filmloverss.com

Goodchild, Philip, (2005). *Arzu Politikasına Giriş: Deleuze & Guattari*, Çeviren: Rahmi Ögdül, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Güçlü, Erdal, (2013). *Deleuze'ün Sinema Felsefesine Kaos-Oluş Perspektifiyle Yaklaşma Denemesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.

Irigaray, Luce, (2006). *Ben Sen Biz: Farklılık Kültürüne Doğru*, Çeviren: Sabri Büyükdüvenci ve Nilgün Tural, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Irigaray, Luce, (1985). *The Sex Which Is The Not One*, Çeviren: Catherine Porter, New York: Cornell University Press.

Johnston, Claire, (2008). "Karşı-Sinema Olarak Kadınların Sineması", Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji (der.), *Sinema İdeoloji Politika: Sinemasal Yazılar - 1*, Çeviren: Ertan Yılmaz, Ankara: Orient Yayıncılık, s. 281-293.

Kabadayı, Lale, (2015), "Sinemada Felsefe ve Film-Felsefesi Üzerine", *Doğu Batı*, 72, s. 89-116.

Kabadayı, Lale, (2013), *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Köseoğlu, Şölen, (2013), *Kültür, Mekan ve Sinema: Yeşim Ustaoglu Filmleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.

Kristeva, Julia, (2014), *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*, Çeviren: Nilgün Tural, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Millett, Kate, (1975). *Cinsel Politika*, Çeviren: Seçkin Selvi, İstanbul: Payel Yayınevi.

Mulvey, Laura, (2010). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (der.), *Sinema: Tarih - Kuram - Eleştiri*, Çeviren: Nilgün Abisel, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 211-229.

Özçınar, Meral, (2017). "Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak Sarmaşık Filminin Rizomatik Yapısı", *SineFilozofi*, 4 (2), s. 73-93.

Öztürk, Serdar, (2017). "Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine", *SineFilozofi*, 3 (2), s. 177-198).

Sauvagnargues, Anne, (2010). *Deleuze ve Sanat*, Çeviren: Nurten Sarıca, Ankara: De Ki.

Savaş, Hakan, (2001). *Sinema ve Varoluşçuluk*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Saygılıgil, Feryal, (2013). "Feminist Film Kuramı", Zeynep Özarslan (der.), *Sinema Kuramları - 2: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*, İstanbul: Su Yayınevi, s. 143-166.

Serttek, Gül Esin, (2013). *Deleuze'ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.

Toprak, Okan, (2011). Ömer Kavur Sinemasında Birey-Toplum İlişkileri Bağlamında

Yabancılaşmanın Temsili. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.

Woolf, Virginia, (2010). *Kendine Ait Bir Oda*, Çeviren: Suğra Öncü, İstanbul: İletişim Yayınları.

Yıldız, Pınar, (2008). *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi: Ankara.

Zero İstanbul (2016), <http://www.zeroistanbul.com/insanlar/roportajlar/sinema/yesim-ustaoglu>. Erişim Tarihi: 13.01.2019. Tüm web site www.zeroistanbul.com

Zourabichvilli, François, (2011). *Deleuze Sözlüğü*, Çeviren: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Say Yayınları.

Schopenhauer ve Nietzsche Nihilizmi Sarkacında Dövüş Kulübü Filminin Çözümlemesi

Cenk Ateş*

Meral Serarşlan**

Özet

Düşünce tarihinde insanlar arasındaki yapı farkını gözetmeksizin tekil eylemlere indirgenen insan özgürlüğü problemi, Schopenhauer ve Nietzsche'yle birlikte insandan, bütünlüklü olarak kişiye evrilmiştir. İki düşünür arasındaki bu fikir birliği, özgürlüğe ulaşmada izlenecek yol bakımından farklılaşır. Görünenin ardındaki gerçekliği kavrayarak, istemeyi reddeden Schopenhauer'ın özgür ideal insanı, kaçınılmaz olarak nihilizme ulaşır. Nietzsche içinse ideal insan hâkim değerleri yok sayarak, yolunu mutlaka nihilizmden geçiren ancak bu noktayı aşarak yeni değerler yaratabilen insandır. Söz konusu görüş ayrılığı Nietzsche'de, yaşamı değerden düşüren edilgen nihilizmle; yaşamı değil; yaşamın hâkim moral anlayışıyla yorumlanmasını reddeden etken nihilizm ekseninde şekillenir. Nihilizme yönelik bu yönlü bir sınıflandırma, istemeyi susturmak anlamında Schopenhauer'ın nihilizmle, istemeyi susturan değerleri yıkmakla özdeşleşen, Nietzscheci etken nihilizmi iki zıt kutba yerleştirir. Schopenhauer'da nihai nokta olarak değerlendirilen 'hayır' ile, Nietzsche'de büyük bir 'evet'in ön koşulu olarak ifade edilen 'hayır', farklı amaçlara hizmet etseler de her iki filozof tarafından olumlanır.

Nihilizm temelli bu görüş ayrılığını, yönetmenliğini David Fincher'in üstlendiği 1999 yapımı Dövüş Kulübü filminde görmek mümkündür. Farklı okumalara açık olan film, başkarakter Jack'in, üstbenin emirleri doğrultusunda yaşadığı dünyaya ilişkin usanmışlığına anlam arayışını konu edinir. Keskin bir kapitalizm eleştirisi sunan film, hâkim değerlerin yarattığı özgürlük yanılsamasını kırarak, kişinin kendi olma serüvenini toplumsal değerlerin eylemsel düzeyde reddedilmesiyle ele alır. Özgürlüğü, kişisel isteme ve eylemle açıklama çabasındaki Dövüş Kulübü, son sahnesinde Jack'in, özgürlüğünü simgeleyen Tyler'ı öldürmesiyle, büyük bir paradoks yaratır. Bu bağlamda çalışma, Dövüş Kulübü filmini Schopenhauer ve Nietzsche'nin nihilizme yükledikleri farklı anlamlandırmalar çerçevesinde analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: İsteme, Nihilizm, Özgürlük, Dövüş Kulübü

ORCID ID : 0000-0003-2059-5585 & 0000-0002-0209-4026
E-mail : cenkates83@hotmail.com; mserarşlan@selcuk.edu.tr
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515297

Geliş Tarihi - *Received*: 20.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 05.03.2019

The Analysis of the Film *Fight Club* in Schopenhauer and Nietzsche Nihilism

Cenk Ateş*

Meral Serarslan**

Abstract

In the history of thought, the problem of human freedom, which is reduced to singular actions without any difference in structure among people, has evolved from human to entirely as a person with Schopenhauer and Nietzsche. The consensus between the two philosophers differs in terms of the way to reach freedom. Schopenhauer's free ideal person, who refuses to will by seizing the reality behind the view, arrives inevitably to nihilism. For Nietzsche, the ideal person, who ignores the dominant values, passes his way by nihilism but can create new values by transcending this point. The disagreement forms in Nietzsche in the axis of passive nihilism, which deprives life of value, and active nihilism, which rejects not life but the interpretation of life with the prevailing moral understanding. This classification in nihilism puts Schopenhauer, who stops the will, and Nietzsche, who destroys the values that stops the will by active nihilism, into two opposing poles. Although it serves different purposes, the word 'no' is affirmed by both philosophers. No is considered the final point in Schopenhauer while it is expressed as a prerequisite for a great 'yes' in Nietzsche.

*This divisiveness based on nihilism can be seen in the film *Fight Club*, directed by David Fincher in 1999. The film, which is open to different readings, focuses on the seeking for meaning by the lead character Jack, who fed up of his life that lead by superego. The film, which presents a sharp critique of capitalism, breaks the illusion of freedom created by dominant values and treats the self-becoming of an individual with the rejection of social values on the actional level. The *Fight Club*, in an effort to explain freedom with personal will and action, creates a great paradox in the final scene, when Jack kills Tyler, who symbolizes Jack's freedom. The study aims to analyze the film *Fight Club* in the context of the different meanings that Schopenhauer and Nietzsche have attributed to nihilism.*

Keywords: Will, Nihilism, Freedom, Fight Club

ORCID ID : 0000-0003-2059-5585 & 0000-0002-0209-4026
E-mail : cenkates83@hotmail.com; mserarslan@selcuk.edu.tr
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515297

Recieved - *Geliş Tarihi*: 20.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi*: 05.03.2019

Giriş

Yaşamı anlamlandırma bakımından Tanrı ve geleneksel düşünce biçimini reddederek akıl aracılığıyla dünyayı anlama çabası olarak nitelenen düşünce sistemine 'Aydınlanma Felsefesi', bu düşünce sisteminin geliştiği 18. Yüzyıla ise 'Aydınlanma Çağı' adı verilir. Bilimin gelişmesiyle nesnelere üzerinde hâkimiyet kuran ve zaferini ilan eden akıl, aynı başarıyı kültür dünyasında kazanmayı amaçlar ve insanı çözümleme gayretine girişir. Böylelikle modern döneme kadar yaşanan süreçte kaderini kendi elinde bulunduramayan insan, Aydınlanma hareketiyle "önyargılara ve cehaletçiliğin karanlığına karşı mücadele ederek" (Folscheid, 2015: 75) özgürleşecek ve mutluluğa ulaşacaktır. Ancak iyimser ve ilerlemeci bu düşünsel sistemin, insanı anlamada hareket noktasını toplum düzeni kaygısıyla kişi değil; sosyal bir varlık, tür olarak insan oluşturur. Bu yönlü bir bakış açısı, eylemi eyleyenden ayırmaya, başka bir ifadeyle bütün olarak insanlar arasındaki yapı başkalığını ıskalamaya neden olur (Kuçuradi, 2013: 3).

Felsefe tarihinde insanı ve insan özgürlüğü problemini, tekil eylemlerden kurtararak, kişiyi kendi bütünlüğünde ele alan, sosyal ilişkilerinde eylemlerinin temeli üzerinde duran ve insanı kendisiyle yüz yüze getiren iki önemli isim; Schopenhauer ve düşünsel sistemini Schopenhauer ekseninde inşa eden Nietzsche'dir. İnsanı sosyal bir varlık olarak değil; bağımsız, kişi olarak ele alma noktasında fikir birliğinde olan iki isim, özgürlüğe giden yolu tanımlama bakımından 'evet-hayır' kadar farklı düşüncelere sahiptir. Hareket noktası bilgi problemi olan Schopenhauer, varlığın ne olduğuna yönelir ve insan yaşamı-özgürlüğünü bu temelde tartışır. Filozof, Kant'ın bilinmeyeceğini öngördüğü 'kendinde şey' kavramına açıklık getirerek söz konusu kavramı 'İsteme' olarak tanımlar (Schopenhauer, 2014a: 41). İsteme bir anlamda "itki, enerji ya da ilk güçle eşanlıdır ve bunun bilinçli hatta üzerine düşünülmüş bir edimle kesinlikle alması yoktur" (Sans, 2006: 33). Dolayısıyla İsteme, dünyanın özüdür ve görünür olan her nesne -beden olarak insan da- onun görünürleşmesi, fenomenidir. Düşünürün başarıyı İsteme ve Tasarım Olarak Dünya (2014a)'da belirttiği şekliyle, kendinde şey olarak *isteme*, temelde kör, bilinçsiz ve hedefsizdir. Her daim yaşamı isteyen, algıladığımız tüm nesnelere ya da canlıların varoluş sebebidir ve kendini farklı boyutlarda nesneleştirerek görünürleşir. Dolayısıyla gördüğümüz ve algıladığımız her türlü fenomen, kendinde şey olarak *istemenin* vücut bulmuş şekline karşılık gelir.

Schopenhauer, nesneleşmenin üst basamaklarında yer alan organik dünyada, ortaya çıkan her türlü ıstırapı ve acıyı, sonsuz- doyumsuz kendinde şey olan *isteme*yle ilişkilendirerek (Schopenhauer, 2014b: 7), Leibniz'in aksine "dünyayı olası bütün dünyalar arasında en kötüsü" (Aktaran, Salter, 2009: 235) ilân eder. Geleneksel özcü anlayıştan, öze atfedilen kutsallığı reddetmesi bakımından farklılaşan düşünür, Varlık'ı tanımladıktan sonra, onun insanla olan ilişkisine yönelir.

Schopenhauer felsefesinde, *istemenin* nesneleşmesinin zirvesinde yer alan insan sayısız ihtiyaca sahiptir. Yokluktan beliren ihtiyaç ya da arzu, bu anlamda hoş olmayan bir duygudur ve kökensel olarak acıya karşılık gelir. Nitekim düşünürü göre, giderilemeyen her istek acıya yol açtığı gibi, tatmin edilen her istek de, kısa bir doyumun ardından yerini derhal yeni bir isteğe bırakır (Schopenhauer, 2014a: 145). Kişisel istemeyi, kendinde şey olan *istemenin* görünürleşmesi olarak ele alan ve her türlü acı ve sefaletin sebebi olarak niteleyen Schopenhauer için yapılması gereken, kişisel istemeden kurtulmaktır. Ancak istemeyi reddetmek, bir anlamda kişinin kendini yadsıması anlamına geldiğinden, söz konusu durumu gerçekleştirmek, bu düşünce sisteminde oldukça zor görülmektedir. Çünkü istencin reddi ancak zihinsel bir

işlevle mümkün olabilmekteyken, zihin, insana-bedene ait olması sebebiyle ancak temel *istemenin* uşağı konumundadır. Neredeyse imkânsız olan bu yadsıma erişebilmenin yolu, Safranski'nin (2015: 357) de belirttiği gibi acı ve ıstıraplarla yetkinleşmek ve istemenin sebep olduğu yıkımı görebilmekte yatar. Kişi dünyaya içkin acıyı, yaşanan savaflara, hastanelere ve hapisanelere bakarak görebileceği gibi, kendi bedeniyle de tecrübe edebilir. Nitekim Schopenhauer felsefesinde beden, kişinin bilen öznedenden önce isteyen özne olduğunu anladığı yere işaret eder. Bu bakımdan beden, bir yönüyle Schopenhauer'ın tasarım olarak tanımladığı nesnelere arasında bir nesne, diğer yandan *istemenin* kendini doğrudan duyurduğu bir ikili bir yapıdır. Schopenhauer'ın ifadesiyle "*istemenin nesneleşmesi*", var olma arzusudur (2014a: 45). Bu noktadan hareketle kişinin, içsel deneyim aracılığıyla "kendi bedeninde var olan içsel istenç gerçekliğinden yola çıkarak var olan her şeyin doğasına hükmeden kendinde şeyi, yani *istemeyi*, dolaysız bir şekilde bilmesi olanaklıdır" (Schopenhauer, 2014c: 16). İnsanın öncelikle isteyen özne olduğu düşüncesiyle Schopenhauer, tanrısal ya da düşünsel bir öz yanılması kırarak, her türlü yıkıma sebep olan bencil bir *istemedenden* ibaret olduğunu anlayan insanın, özgürlük adına ne yapması gerektiğine odaklanır. Özgürlüğü varlık boyutunda ele alan Schopenhauer'ın anlayışın çözüm önerisi, tahmin edileceği üzere *istemeyi* inkâr etmeye dayanır ki, söz konusu inkâr hiçliğe geçişi, bir anlamda Schopenhauer nihilizmini ifade eder.

Diğer yandan nihilizmden bahsedildiğinde akla gelen isimlerin başında şüphesiz Nietzsche gelir. Gençlik döneminde dünyaya ve insana yönelik düşünceleriyle ateşli bir Schopenhauer savunucusu olan filozof, yaşamının ilerleyen yıllarında normatif olarak değerlendirdiği Schopenhauer'ın karamsar felsefesini şiddetle eleştirerek, yaşamı, dolayısıyla arzuyu ve *istemeyi* olumlayan fikir arayışına girer (Magee, 2001: 236). Bu arayış Nietzsche'yi, Schopenhauer'ın olgusal dünyaya yönelik *isteme* kavramını anımsatsa da içerik olarak onu tersine çeviren ve felsefesinin odak noktasına yerleştireceği 'güç istemi'ne götürür. Bir anlamda Varlık'ı oluş olarak niteleyen Nietzsche, oluşu da güç isteminin toplamı olarak değerlendirir. Filozofa göre "Bu dünya kudrete yönelik iradedir ve bunun dışında bir şey değildir!" (Nietzsche, 2002: 501). Schopenhauer'ın *istemenin* tersine çevrilmesi, tam da söz konusu kavramın güce yönelmesi noktasında açığa çıkar ve Nietzsche'nin insan yaşamına yönelik fikirleri bu doğrultuda şekillenir; "Sizin kendiniz de kudrete yönelik bu iradesiniz ve bunun dışında hiç bir şey değilsiniz!" (2002: 501). İnsanın da 'özünde' güç isteminden başka bir şey olmadığına yönelik bu saptama, Schopenhauer'ın istenci yadsıma felsefesinin, yabancılaşmaya yol açtığını öngörür. "Nerde canlı gördüysem, orda güç istemi gördüm; uşağın isteminde dahi, efendi olma istemini gördüm" (Nietzsche, 1964: 132) ifadesiyle bu savı destekleyen Nietzsche, Schopenhauer'ın son halkasını oluşturduğu nihilizmden kurtulmayı amaç edinir. Nietzsche, nihilizmi "En yüksek değerlerin değerden düşmesi" (2002:25) olarak ifade eder ve nihilizmin trajik Yunan döneminden bu yana insanlığa musallat olduğuna düşünür. Filozofa göre, değerden düşen en yüksek değer yaşamın kendisidir. Bu bakış açısıyla Nietzsche'nin, Sokrates'le başlayan düalist anlayışın yaşamı değersizleştiren değerlendirme sisteminden Schopenhauer'ın da kurtulmadığını düşündüğü söylenebilir. Nitekim filozofun, başyapıtı *Güç İstenci*'nde (2002) yer verdiği nihilizm sınıflamasında¹, Schopenhauer'ın temsil ettiği *istemeyi* reddetme felsefesi, zayıf karamsarlık olarak nitelenen edilgen nihilizme denk düşer.

1 Nietzsche, *Güç İstenci* (2002)'nde nihilizmi tarihsel olarak Orijinal nihilizm ve Avrupa (gerçek) nihilizm olarak ikiye ayırır. Orijinal nihilizm, Tanrı inancıyla yaratılan üstün değerlerle yaşamı hiçleştirmek anlamına gelir ve Schopenhauer'den ödünç aldığı maya perdesi kavramıyla, nihilizmin kendini gizlediğini ifade eder. Tanrının ölümüyle simgelenen modern dönemle birlikte, gerçekliğin üzerindeki maya perdesi kalkar ve yanılısıma açığa çıkar. Nietzsche, yaşama verilen değerlerin değersizliğinin fark edilmesini Avrupa ya da Gerçek nihilizm olarak tanımlar.

Nietzsche’de etken-edilgen nihilizm ayrımı, kendisinden yaklaşık yarım asır önce Schopenhauer tarafından sessizce kaldırılan Tanrının cenazesini, “borazan öttürerek” duyurmasıyla (Safranski,2015), açığa çıkar. Geleneksel değerlerin çöküşünü simgeleyen Tanrının ölümü, Nietzsche için insanın verdiği en büyük sınavdır, çünkü kendi değerlerini yaratma şansını elde etmiştir. Ancak modern dönemle birlikte ‘ortak akıl’, insanın yeni değer yaratma şansını elinden almış, başka bir ifadeyle insan, yeni değerler yaratmak için kazandığı en büyük şansı kaçırmıştır. Yaşamı değerlendirme sisteminin tek elde toplanmasını, yeni değerler yaratma girişiminde en büyük engel olarak gören Nietzsche, bahsi geçen tutumun insanlığı pasif bir pozisyona düşürdüğünü iddia eder. Önce Tanrı inancı ve sonrasında modern dönemle birlikte insanın isteklerinin köreldiği, insanlığın istemelerine gem vurulduğu fikri Nietzsche felsefesinde insanı, üstün değerlerin yokluğuyla karamsarlığa iter ve kişi “Tanrı’yı, iyiyi ve doğruyu, üst duyarlılığın tüm formlarını inkâr eder. Hiçbir şey doğru değildir, hiçbir şey iyi değildir, Tanrı ölmüştür. İstenç hiçliği, bir hiçlik istenci için artık yalnızca bir araz değil, ama en uç noktada, tüm istencin inkârıdır” (Deleuze: 2001:113). Yaşamdan tiksinti olarak da değerlendirilebilen yaşamdan vazgeçiş karamsarlığını Nietzsche, edilgen nihilizm olarak tanımlar.

Hiçlik isteminden, istenç hiçliğine evrilen bu süreçte edilgen nihilizm “değerlerin bulunmadığı bir dünya”yı işaret eder (Diken, 2011: 59). Metinlerinde ısrarla etken-edilgen nihilizm arasındaki ayrıma vurgu yapan Nietzsche için mesele, modern öncesi dönemi ifade eden orijinal nihilizmin, yaşamın değerini değersizleştirmesine rağmen, insanın içindeki istenci yaşatması, yani hiçliği istemesi ancak modern dönem sonrasında yaşama dair değerlendirilecek bir değer olmadığına yönelik inancıdır (Deleuze, 2001: 112). Nihilizme yönelik bu yönlü bir sınıflandırma, güç istemini daha anlamlı kılar çünkü tam da burada “zayıflık ve güçlülük ortaya çıkar: Zayıflar kırılıp dökülürler, daha güçlüler kırılmayan her şeyi yıkarlar, en güçlü kişilerse yargılayan değerleri arkada bırakırlar” (Kuçuradi, 1967: 82). Bu bakış açısına göre zayıflar, karamsarlığı ve yaşamdan vazgeçenleri temsil eden edilgen nihilizme; güçlüler, modern dönem pratiklerine karşı koyan ve geleneksel değerleri yıkmak isteyen, etken nihilizme karşılık gelir. Her iki nihilizm türünde de dikkat çeken temel unsur ‘hayır’dır ancak edilgen nihilizm hayata; etken nihilizm modern dönemin değerlendirme sistemine hayır anlamı taşır. Meseleye nihilizm ve güç istenci denkleminde bakmak Nietzsche’nin, Schopenhauer felsefesine karşı eleştirel tavrını anlamayı kolaylaştırır. Nitekim filozofa göre, Schopenhauer’ın ulaştığı son nokta, en yüksek değer, yaşamın değerini küçülterek ulaşılan ve kişinin kendini inkâr noktasıyla sonlanan karamsar -edilgen-nihilist bir felsefedir. Bu düşünceyi, Avrupa nihilizminin henüz emekleme aşaması olarak değerlendiren Nietzsche’ye göre (2002: 24) çözüm trajik bir güç kötümserliğidir. Tanrısal ya da modern dönemim yanılısamalı değerlerini kavrayarak, oluşu, yani realiteyi kavramış gücün karamsarlığı, “şimdiye kadar olanı tümüyle hiçlemek, anlamsızlığı idrak etmek ve yabancı bir dünyaya düşme tehlikesine rağmen ısrarla yürümektir (Heidegger, 2008: 72-73). Dolayısıyla Nietzsche felsefesi anlamayı, eylemekle; duyular üstü dünya adına düşman ilan edilen bedeni ve onun arzu-isteklerini fark etmeyi, sözü geçen isteklerin peşinden gitmekle özdeşleştirir. Elbette bunu yapabilmenin yolu, Tanrı inancının getirisi köle ahlakını ve modern dönemin uyum illüzyonunu yıkıma uğratarak, istemeyi - güç istemini istemektir (Nietzsche, 1964: 44-51). Bu bakımdan Nietzsche felsefesinde yabancılaşmanın sona ermesi anlamına da gelen bedenin keşfi aracılığıyla kişinin kendini tanıması, insanın kendi üzerine düşünmesiyle değil; tersine gücünü tecrübe etmesiyle olanaklı hale gelebilmektedir. Kişi, dışardan gelen

yönlendirmeleri reddederek, kendi yaşamını özgürce yapılandırmalı (Akarsu, 1979: 125), pasif konumunu terk ederek aktif nihilizm sürecine girmelidir.

Görüldüğü gibi dünyanın 'ne'liğine dair, varlık ve oluş fikirleriyle farklılaşan Schopenhauer ve Nietzsche, bu öngörü üzerine inşa edilen insan yaşamına yönelik fikirleriyle iki zıt kutba yönelirler. Başka bir ifadeyle Schopenhauer için, özünde tek olan ancak zaman ve mekân aracılığıyla nesneleşerek görünüş formuna giren temel isteme, acının kaynağı olduğundan, insan da söz konusu kendinde şey olan *istemenin* nesneleşmesi anlamına geldiğinden, yapılması gereken insanın istemesiyle arasına mesafe koymasındır. Yalnızca kendine yönelik bu bencil itkidenden kurtulmak, ancak merhamet duygusuyla mümkün olabilir. Diğer yandan Nietzsche için dünya güç istemlerinin toplamı anlamına gelen oluştur ve insan da temelde güç isteminden başka değildir. Bu bakımdan Nietzsche'ye göre yapılması gereken, kişinin kendi olmasının önündeki engellerin tümünü yok etmesidir. Soruna getirilen çözüm, istemeyi yadsımakla değil, istemeyi istemekle mümkün olabilir.

Bu bağlamda çalışma, yukarıda değinilen kavramsal çerçeveden hareketle 1999 yapımı *Dövüş Kulübü'nü* Schopenhauer ve Nietzsche'nin nihilizme yükledikleri farklı anlamlandırmalar ekseninde felsefi açıdan irdelemekle birlikte, iki düşünürün nihilizm temelinde sınıflandırdığı insan tiplerini, filmin başkarakteri Jack'ı mercek altına alarak açıklama amacındadır. Adı geçen düşünürlerin özgürlüğe ulaşma yolunda betimledikleri insan sınıflamasında anahtar kelime ise *istemedir*. Dolayısıyla çalışmada, yaşadığı özgürlük yanılmasıyla kurtulmayı hedefleyen Jack karakteri, *isteme* kavramı temelinde analiz edilmiştir. Dikkat çekilmek istenen husus, özgür olma çabasındaki bireyin *istemeyi* olumlaması ya da susturmasının kendisi ve toplum üzerinde yarattığı etkidir. Söz konusu düşünceden hareketle, kişinin kendi olma serüvenini ele alan filmin, *isteme* noktasında hangi filozofun felsefesini takip ettiği çalışmanın problemi oluşturmaktadır.

Belirlenen amaç doğrultusunda çalışma, filmi betimsel analiz yöntemiyle incelemeye tabi tutmaktadır. Bu yöntem uygun olacak şekilde, filme ait sahneler, diyaloglar ya da bazı görsel unsurlar metonimik olarak yorumlanmış; parça-bütün ilişkisi bağlamında ve çizilen kuramsal çerçeve özelinde tahlil edilmiştir.

Dövüş Kulübü ve İste(me)me

Feminist çözümlemeden ideolojik çözümlemeye kadar farklı okumalara açık olan *Fight Club* (*Dövüş Kulübü*, David Fincher, 1999), temelde kişinin kendi olma serüvenini ele alır. Filmin ilk sahnelerinde Amerika'da bir sigorta şirketinde risk uzmanı olarak çalışan, tüketim toplumuna adapte olmuş ve çevresine karşı bezgin tavırlarıyla tipik modern insan davranışları sergileyen Jack karakterinin yaşamına tanıklık ederiz. Jack'in düşlediği hayat, kişiliğini yansıtacak mobilyalara sahip olabilmek, el yapımı ürünlerle kendi farklılığını ortaya koyabilmek ve yaşadığı uykusuzluk problemine çözüm bulabilmektir. Doktorunun tavsiyesiyle kanser hastalarının terapi gruplarına katılan Jack, ölüm gerçeğiyle yüzleşmiş olan bu insanlar arasında, sağlıklı olmanın verdiği arınmayla uykusuzluk probleminin üstesinden gelir. Filmde anlatıcı olarak da yer alan Jack karakteri, birçok sahnede olduğu gibi bu sahnede de kendisine dair ipuçları verir. Yaşadığı tecrübeyle umudun yok olmasının insanı özgürleştirdiğinden söz eder. Ancak umutsuzluğu yaşayan kendisi değil; hastalardır. Daha sonra adının Marla Singer olduğunu öğrendiğimiz bir kadın terapi gruplarına katılır. Jack, Marla'nın hasta olmadığını, terapi gruplarına bedava eğlence olarak baktığını fark eder ve Marla'ya düşmanlık besler. Söz konusu duygu aslında Jack'in kendisiyle yüzleşmedir çünkü

her ikisi de rahatlama ihtiyacıyla bu topluluğa katılmıştır. Yani ikisi de yalan söylemektedir. Jack bu yüzleşmeyle tekrar uykusuzluk çekmeye başlar. Diğer yandan Marla'nın geleceğe dair bir kaygı taşımadan, "her an ölebileceği, asıl trajedinin yaşamak" olduğuna yönelik hayat felsefesi Jack'ı etkiler ve kendi sıradan yaşamını gözden geçirmesine neden olur. Bahsi geçen sorgulama, Jack'ı şimdiye kadarki isteklerinden (mobilya, duvar saati, yin-yang şeklinde kahve sehpası) vazgeçme ya da Marla'nın da etkisiyle her an ölebileceği fikriyle dolu dolu yaşayarak, yaşamdan çok daha fazla şey isteme ikileminde bırakır. Böylelikle filmin temel meselesiyle de karşılaşmış oluruz: İstemeyi olumlama ya da reddetme.

Marla karakteri Jack'ın yaşayacağı serüvende önemli bir yer tutar. Terapi gruplarında hastaları yaşama bağlamak adına yapılan meditasyon seanslarının birinde rehber, hastalardan mağaralarına girmelerini ve iyileştirici enerji, güç aldıkları hayvanı bulmalarını ister. Jack'ın düşünde, güç aldığı 'hayvan'ın Marla olduğunu görürüz. Bu sahne Schopenhauer'ın, insanın doğuştan isteyen bir canlı olduğu ve kişisel istemenin güdüler aracılığıyla *istemeyi* harekete geçireceği yönündeki savını akla getirir. Nitekim filozofa göre *isteme*, kendini en fazla cinsel yaşamda hissettirir (Safranski, 2015 394). Jack'ın izleyiciye söyledikleri bu anlamda dikkat çekicidir; "Eğer bir tümörüm olsaydı adını Marla koyardım. Damağındaki o küçük çizik, dilinle oynamasan hemen geçer ama duramıyorsun, oynuyorsun". Bu replikle karakterin başına geleceklerin Marla'yla ilgili olduğunu anlarız. Schopenhauer'ın her tatmin yerini derhal başka bir istemeye bırakır savını doğrularcasına, uykusuzluk problemini, meditasyon gruplarıyla çözüme kavuşturan Jack, yeni istencine yani Marla'ya ilgi duymaya başlar. Yaşadığı duygulanım neticesinde Jack, tekrar uykusuzluk çekmeye başlar. Başka bir ifadeyle Marla, Jack'ın arzusunu canlı tutma mekanizmasıdır ve film boyunca onun hayatında farklı amaçlarla da olsa yer almaya devam edecektir. Ancak Jack karakterinin, Marla aracılığıyla yaşayacağı değişime geçmeden önce, karakterin Schopenhauer ve Nietzsche felsefesinde, isteme merkezli insan kategorilerinin hangisinde yer aldığına değinmek gerekir.

Sürü İnsanı- Fabrikasyon İnsan

Temelde nihilizm ekseninde şekillenen ancak benzerlikten çok farklılık içeren Schopenhauer ve Nietzsche felsefesinin nadiren birleştikleri noktalardan biri, hayatın ıstırap ve kederle dolu olduğu, insanın anlamsız bir dünyada yer aldığı fikridir. Nietzsche, Schopenhauer'a özgü bu kötümser öncüllere katılır ancak, umutsuzluğun doğurduğu eylemsizliği, istencin reddini kabul etmez. Bu bağlamda, her iki düşünürün yaşama karşı takınılan tavırda, eleştirdikleri ve ideal insan tipleri de farklılık arz eder (Dolson, 2009: 402-403). Schopenhauer için sıradan ya da fabrikasyon² olarak ifade edilen insan tipi, belirli bir zaman diliminden bağımsız olarak şimdinin eline geçmiş, neden istediğini bilmeyen ama tabiatı gereği isteyen, rastgele yaşayan kişi anlamına gelir (Schopenhauer, 2014a: 133, Kuçuradi, 2013: 70). Nedensellik bağından kopmayan fabrikasyon insan, gündelik işlerde boğulan ve yaşamını sürdürme gayretinde, kendisine sunulanı isteyen ama yine de isteyen insandır. Schopenhauer'ın insanın zihin süreciyle ilişkilendirdiği ve kendinde şey olan *istemenin* zaman-mekân-nedensellik formuyla nesneleştiği tasarım dünyasına gerçeklik atfeden fabrikasyon insanı, acı ve mutluluğu temelden farklı duygulanımlar olarak nitelendirir. Başka bir ifadeyle fabrikasyon insan, gözündeki maya perdesi³ ile, olduğu gibi

2 Kuçuradi (2013:53-55), Schopenhauer felsefesinde, gerçeğin farkına varamayan özü gereği isteyen insanı fabrikasyon insan olarak niteler.

3 Temeli Hindu felsefesine dayanan, gerçeğin çıplak olarak idrak edilemediği durumda, farklı şekillerde algılanmasını ifade eden kavramdır. Schopenhauer felsefesinde bireysellik ilkesi olarak tanımlanan zaman-mekân-

olan, yani istemenin nesneleşmesi olarak tıpkı temel *isteme* gibi bilinçsiz isteyen kişi anlamına gelir. Nitekim filozofa göre insan da, nesnelere arasında bir nesne olarak, doğumuyla temel *istemeyi* olumlamış ve ona göre programlanmıştır. Bu insanlarda bilginin, her daim *istemenin* emrinde olduğunu düşünen Schopenhauer, karamsar felsefesinde ilk kez toplumsal- siyasal koşullara yer vererek fabrikasyon insanın maya perdesinden kurtulamamasına açıklık getirir. Filozofa göre kişinin temel *istemedi*nden ibaret olduğunu anlamasının önündeki zayıf engellerden biri, modern dönemin boş zaman bırakmayan çalışma temposudur. Söz konusu yoğunluk içinde, gerçekliği algılayacak zaman bulamayan insan, ister istemez hazcılığa yönelir ve ilgileri kendi istemeleriyle sınırlı kalır. Fabrikasyon insan bu bağlamda, temel *istemenin* kendi amaçları için talep ettiği kadar akla sahip, mesleği dışında düşünsel aktiviteye sahip olmayan, hayatın doğuştan kölesidir (Schopenhauer, 2018: 124). İstemeyi mekanikleşmeyle eşleştiren Schopenhauer'ın sıradan-fabrikasyon insanı, insan kategorisinde en alt basamakta yer almakla birlikte, Nietzsche'deki insan sınıflamasını anlayabilmek için de önem taşır. Nitekim istemenin susturulması oranında yükselen Schopenhauer insanı, Nietzsche'de aksi yöne, zemine düşer.

Schopenhauer'da *istemenin* tutsağı olmuş, özgür olamayan fabrikasyon insanın aksine Nietzsche'nin en alt basamakta yer alan insan sınıfında, öte dünya inancının sebep olduğu yaşamı değersizleştirme pratikleriyle hiçlik istemindeki 'sürü insanı' ve tanrının ölümü - modernizmle birlikte, bu dünyayı hiçleştirme isteğini de yitiren ve eylemsizlik bataklığında sürüklenen 'son insan', istemeyen insan yer alır (Nietzsche, 1964: 53). Temelini Nietzsche'nin *Ahlakın Soykütüğü Üstüne* (2013) adlı eserinde derinlemesine ele aldığı efendi-köle ilişkisinden alan sürü ahlakı, gücünü kullanamayan ve bu eksikliği Hıristiyanlıkla evrenselleştiren bir yapıyı ifade eder. Reaktif bir karaktere sahip olan köle ahlakı, yeni değerler yaratamayan ve ancak efendinin değişime öncülük eden iyi anlayışını, kötü olarak değerlendirebilen bir ahlak anlayışıdır. Copleston'un da belirttiği gibi, Nietzsche felsefesinde aşkın varlığa olan inanç, insanın duygularına ve kendini özgürce geliştirme yeteneğine ket vurmasına yol açar (1998:164). Dolayısıyla Nietzscheci literatürde alt kategoriyi temsil eden sürü insanı, realiteyi kendi gözleriyle değil; bağlı bulunduğu moralin değerleri üzerinden değerlendiren, kendisinden önce belirlenen değerlere itaat eden insana karşılık gelir. Doğru ve yanlış algısı, mutlak buyruklara göre şekillenen bu insan türü, üstün değerler adına yaşamı yadsıyan, ezginliğini barışseverlik, toplumdahlık, saygı, yardımseverlik ve eşitlik kavramları ardında gizleyen insan profilidir. Daha net bir ifadeyle, güçsüzlüğünü gizleme çabasında, ahlaki kurallara boyun eğen insandır (Kuçuradi, 1967:50-55). Varlığını her daim devam ettirmekle birlikte, daha çok modern dönem öncesi insanla ilişkilendirilen bu insan tipi, içinde bulunduğu dönemin değerlerine aşkın bir anlam yükleyerek, hiçlik duygusuyla karşılaşmamış ve yanılsama dünyasında yaşamıştır. Ancak inandığı değerler uğruna, içinde yaşamı değersizleştirme isteği duyan sürü insanı, görece modern dönemin her şeye karşı kayıtsız ve istencini öldürmüş insanından daha üstündür. İki insan tipini ayıran temel nitelik, son insanın tanrı inancını, dolayısıyla ahlak değerini yitirmesidir. Ancak duygular üstü mutlak'a olan inancın yıkılması, yaşadığı boşluk duygusundan kurtulmak isteyen insanı, başka bir mutlak'a boyun eğmeye zorlamıştır. Bu anlamda yeni otoritenin adı modernizm; yaşadığı anlamsızlık ve değersizlik duygusunu

nedensellik aracılığıyla kişinin temel İstemeyi ve kendini onun bir parçası olarak görmesinin önündeki engel anlamında kullanılır (Safranski, 2015:364). Nietzsche, söz konusu kavramı Schopenhauer'a benzer şekilde gerçeğin zihin tarafından farklı şekillerde algılandığını ifade etmek için kullanır ve Sokratik dönemden başlayarak yaşamı değersizleştiren bakış açısına, başka bir ifadeyle insanın içindeki gücün farkındalığını engelleyen nihilistik kültüre gönderme yapar.

modernitenin pratikleriyle aşmak isteyen yeni insan tipi de, söz konusu otoriteyi keşfetmiş olan son insandır (Pearson, 1998:138). Bir yandan en yüksek değer olarak görülen tanrıyı öldürerek sürü insanından ayrılan son insan, diğer yandan anlamı, dış yapılarla inşa ederek tekrar sürü insanına yaklaşmaktadır. Nietzscheci perspektifte kırılan yanılsamanın yerine, yeni bir yanılsamaya bağlanan son insan, bu tutumuyla tanrının ölümünü anlamsızlaştırarak, realiteyi kendi gözleriyle görme şansını değerlendiremeyen insan anlamına gelir. Bahsi geçen durum nedeniyle Nietzsche, son insanı en tehlikeli insan tipi olarak nitelendirir (1964: 233). Onun tehlikesi, kaybettiği değerlerin sebep olduğu manevi boşluğu haz ve mutluluk arayışla doldurma çabası ve öznelliğini reddederek, itaati meşrulaştırmasıdır. Böylelikle birey olabilme yolunda mücadele verebileceği bir değeri bulunmayan bu insan tipi, yaşamı üstün değerler adına değersizleştiren sürü insanının yerine, değer kendisini değersizleştirmesi, bir anlamda yaşamı değersizleştirmesi bakımından en tehlikeli insan kategorisini sembolize eder (Kaufmann,2009: 61-63). Nietzscheci bakış açısıyla gerçeğin anlamsızlığına, en az kendinden önceki dönem kadar uzak olan modernizm, insanı öznelliğinden bir kez daha kopararak, sürü insanından daha tehlikeli son insanı ortaya çıkarmış ve nihilizmi beslemiştir denebilir.

Son insanı çobansız bir sürüye benzeten Nietzsche için, “Bu insan tipinde herkes aynı şeyleri ister ve birinin diğerinden farkı yoktur” (1964: 35). Hayatın ‘ne’liği üzerine düşünmeyen, yaşamın anlamından kuşku duymayan ve hazzı, yaşamın tek gayesi olarak gören son insanla, kendini aşma girişiminden uzak ve yaşama yeni bir değer yorumu getirmeyen uyuşturulmuş insan kastedilir. Hedonist bir yaşam içinde sürüklenen son insan, nihilizm çıkmazında maddi tatminlerle teselli bulur ve içinde yaşadığı morali farklı görenleri yadsır. “Tanrı’ya ya da onun yerini alan herhangi bir puta: bilim’e, vatan’a, soy’a ve buna benzeyen şeylere” (Kuçuradi, 1967: 72) inanması, onu robotlaşmış bir hayat içerisinde eylemsiz bir boşunalıkla savrulmaya götürür. Bu tutum aynı zamanda, tanrıyı öldüren tepkin kuvvetin erimesi manasına da gelir. Konuyla ilgili Deleuze, “Tanrı’dan Tanrı’nın katiline, Tanrı’nın katilinden son insana” (2010: 127) ifadesiyle, nihilizm silsilesinin son insanla devam ettiğini düşünür.

Bu bakımdan insanlığı, nihilizm bataklığında eylemsizliğe gömülmüş sürü olarak değerlendiren Nietzsche’ye göre, yapılması gereken, insanı tektipleştiren anlayışın dışına çıkılarak, yeni değerler yaratılmasıdır. Diğer yandan herhangi bir dönemsel ayırım yapmadan, insanın her daim istediğini ve bunun sonucu olarak dünyanın işkence merkezini andırdığını iddia eden Schopenhauer için de, yapılması gereken, neden istediğini bilmeyen, yapısı gereği isteyen sürüden ayrılmaktır. Toplumdan farklı gerekçelerle de olsa uzaklaşmak gerektiği noktasında birleşen iki düşünürü ayırıştıran temel öge, Schopenhauer’ın istemeyi reddetmesi; Nietzsche’nin ise insan istemesine farklı gerekçelerle gem vurulduğu ve bunun aşılması gerektiği yani insanın istemesi gerektiği fikridir.

Bu bağlamda Jack karakteri, Schopenhauer felsefesinde mobilya, sehpa gibi sıradan da olsa isteklere sahip biri olarak, Nietzsche felsefesindeyse modern dönemin tutsağı, istemesi gerekenleri isteyen, yani istemeyen, dönemin moral anlayışına itaat eden, birey olamayan biri olarak düşünülebilir. Ancak Jack, insanın yaşama yönelik takınması gereken tavırda ‘evet’ ‘hayır’ kadar farklılaşan iki düşünürün, ulaşmak istedikleri nihai noktayı saptamak adına tasarladıkları insan sınıflamasında aynı kategoride, el alt basamakta yer alır: Schopenhauer’da bilinçli olarak değil; özü gereği isteyen fabrikasyon insan, Nietzsche’de morala göre yaşayan ve yeni değer üretemeyen, acıdan kaçarak hedonizm bataklığındaki sürü-son insan.

Filmdeki ilk kırılma noktası, karakterimizin içinde bulunduğu durumdan çıkmak

için seçeceği yöne ilişkindir. Schopenhauer’de, kişisel istemeyi harekete geçiren dışsal neden olarak tanımlanan ‘güdü’ ye (2014a: 49) örnek teşkil edercesine Jack’ın mağarasındaki güç aldığı ‘hayvan’, Marla, Jack’ı kişisel isteme yönünde harekete geçirir. Bu duygulanım sonucu Jack, kendi olamadığı, isteklerinin yönlendirildiği fikrinden hareketle, kendisine dayatılanları değil; kendi olmaya, içindeki gücü keşfetmeye karar verir. Dolayısıyla yüzünü Nietzsche felsefesine çevirir. Ancak Jack, kendi istemelerine o kadar uzaktır ki, film boyunca gerçekleştirdiği istemelerini bir yabancı gibi dışarıdan izler ve Tyler adındaki bu yabancıyla tanışır. Tyler, Jack’ın içindeki istemedir, güç istencidir. Susturulmuş ve unutulmuş benliğidir.

Hakim moral anlayışın dışında yaşayan, yaşamı kendi kararlarıyla sürdüren ve içgüdüleriyle hareket eden Tyler, tüm insanlığın bir yanılsama içinde olduğunu, kendilerine vaad edilen hiçbirşeyin olmayacağını, dostluk, ahlak, vicdan gibi kavramların uydurma olduğunu düşünür. Herkes için değerli olan onun için değerli değildir. Bahsedilen özellikleriyle Tyler, kendi olmaya çalışan, kendi isteklerinin peşinde koşan, sahip olmaktan nefret eden biridir. Herkesten farklı olan bu ‘yabancı’nın hakim moral anlayışının dışında oluşu, tıpkı Nietzsche felsefesinde olduğu gibi, yaşama karşı ‘hayır’ değil; yaşamı yorumlama şekline, tüketim kültürüne, meta fetişizmine, kişiliği silen dayatmalara, oluşturulan sözde değerlere karşı bir ‘hayır’dır. Tyler, Jack’ın evini imha ederek (filmin ilerleyen bölümlerinde bunu Jack’ın kendisinin yaptığını öğreniriz), kişinin özgür olması için önce herşeyini kaybetmesi, tüm alışıla gelmiş düşünce kalıpları ve alışkanlıklarını yitirmesi gerektiğini düşünür. Tyler’ın bakış açısı, nihilizminden kurtulmak için nihilizmin yaşanması gerektiğini düşünen Nietzsche’yle aynı yöndedir. Bu bakımdan Tyler’ın Jack’a söylediği cümle önemlidir “sahip oldukların, sonunda sana sahip oluyor”.

Kalacak bir yeri olmayan Jack, Tyler’la birlikte kalmak istediğini söyler ancak bu isteğin kabul edilmesi için Tyler’ın suratına yumruk atması gerekir, üstelik bunu isteyen Tyler’ın kendisidir. Jack, zor da olsa bu isteği kabul eder ve dövüşmeye başlarlar. Bedensel acı özelinde, acıdan kaçma gayretindeki Jack, bu dövüşten kendisini de şaşırtan bir zevk alır ve Tyler’ın evinde yaşamaya başlar. Acıdan aldıkları haz Jack ve Tyler’ın, yalnızca erkeklerin katılabildiği bir dövüş kulübü kurmasına yol açar. Bu yolla Jack, Marla’yla tanıştıktan sonra nükseden uykusuzluk problemine yeni bir çözüm bulmuş olur. Haftanın belirli günleri, gittikçe genişleyen bir kalabalık, birbirlerini kıyasıya dövmeye başlar. Bedensel ve duygusal değişimine aldırış etmeyen Jack için dövüş, yaşadığının farkına varması anlamını taşır. Tyler’la tanışmadan önce değerli olan herşey, Jack için önemsizleşir ve eski yaşamından çok farklı bir hayat tarzını benimsemeye başlar. Yaşadığı değişimle ilgili hislerini “Dövüşten sonra, hayatımdaki her şeyin önemi azaldı... Bu hayat tarzı herkesin dilinin ucundaydı, biz adını koymuştuk, biz sadece okumayı çözmüştük” ifadesiyle izleyiciye aktarır. Bahsi geçen durum, Nietzsche’nin sürü-son insanından kurtulma çabasını işaret eder. Herkesin dilinin ucunda olan ama söyleyemediği şey, insanın alışıl gelmiş değer yargılarıyla unutilan ve herkesin içinde bulundurduğu güç istenci olarak yorumlanabilir. Bu bakış açısıyla Tyler’ın, Jack’ın içindeki gücü temsil ettiği fikri ağırlık kazanır.

Tyler, Nietzsche felsefesinde, son insanlar ve onların değerlerinden uzaklaşarak yeni bir kategori oluşturan, dönemin değerlerine başkaldırmış ve yaşamı olumlayan ‘özgür insan’a karşılık gelir. Edilgen nihilizmden kurtulmuş, egemen moral anlayışını, putları yıkma gayretindeki özgür insan, Nietzsche için kişinin kendi olabilmesi serüveninde mutlaka uğranması gereken bir duraktır (1997: 16-17). Eyleme geçmiş ve aktif nihilist özelliği gösteren

bu insan tipi, Schopenhauer felsefesinde fabrikasyon insandan sıyrılarak, bilinçli bir şekilde isteyen, akıllı insan kategorisini oluşturur. İstemesini gerçekleştirmeye engel olan herşeyi - diğer kişilerde dahil- yok etme pahasına istemesini olumlayan akıllı insanın duyumsadığı tek şey, kendi istemesidir (Kuçuradi, 2013: 73, Schopenhauer, 2014a: 251-254). Diğer insanlar bu insan için birer nesne, görüntüden ibarettir ve isteklerinin gerçekleştirilmesi için yalnızca birer araçtır (Schopenhauer 2014a: 136). Temel *istemenin* varlığını sürdürmek ve çoğalmak amacıyla, insanı yalnızca hizmetkarı olarak kullandığını düşünen Schopenhauer için akıllı insan, kendini dünyanın merkezinde konumlandıran ve kendi tatmini için herşeyi hiçleyen insan anlamına gelir. Bu noktada Jack'in "Ben, bu dünyanın etrafında kalabalık oluşturduğu küçük merkeziyim" ifadesi dikkat çekicidir. Schopenhauera göre dünyanın ve istemenin bir parçası olan, kendisinin anlamsızlığına bir anlam yüklemek amacıyla, boşluktan kurtulma çabasındaki akıllı insan, istencini susturma güçsüzlüğünü, kendine verdiği değerle gizleme çabasıdadır ve bu anlamda, sıradan-fabrikasyon insandan farklı olarak yaşama bilerek evet der. İstemeyi bilinçli olumlayış, Schopenhauer'da yaşanan ıstırap ve sefaletin sürmesine gönüllü olarak katılmak anlamına gelir. Geçmişe ait her türlü değer yıkımını gerçekleştiren Jack, kurmuş olduğu dövüş kulübüyle, Schopenhauerci bakışla her tatminin yeni bir isteme doğurduğu gerçeğinden habersiz olarak, şimdilik acı çekmeye gönüllü insanlarla sınırlı bir alanda tatmin yaşar. Sıradan insandan akıllı insana, son insandan özgür insana dönüştüğünü "herşeyi farklı görmeye başladım", "aydınlandım" gibi cümlelerle ifade eden Jack, bu bakımdan Schopenhauerci bakış açısıyla suç işleyen bir mahkûmdur. Çünkü *Felsefenin Yaban Yılları* adlı eserinde, Schopenhauer felsefesinin derin bir analizini yapan Safranski'nin de belirttiği gibi "suç istemede değil, bilgiyle istemededir" (2015: 385). Diğer yandan Schopenhauerci anlayışın mahkûm sandalyesine oturttuğu Jack'i, içindeki gücü keşfetmesi bakımından Nietzsche felsefesinde özgürlüğe giden yolda önemli bir adım atmış, iyileşme sürecine girmiş bir hasta olarak değerlendirmek mümkündür. Nietzsche'nin, yeni bir değer yaratmadan yalnızca yıkıma odaklanan kusursuz-etkin nihilist olarak tanımladığı özgür insan tipi, beden farkına olan ve dolayısıyla eyleme - tutkulara öncelik veren insan anlamına da gelir (Pearson, 1998: 252-253). Bu tanımından hareketle, kurduğu dövüş kulübüyle tek gerçekliği olan bedenin üzerindeki acıyla varlığını duyumsayan Tyler'ın, özgür insana karşılık geldiğini söylemek mümkündür.

Nietzsche'nin özgür insan tanımında önemle üzerinde durduğu bedenin farkındalığı, dolayısıyla tutku ve arzuların farkedilişi, Tyler karakterinin Marla'yla sevişme sahnelerinde belirginleşir. İçindeki isteme dürtüsünü tetikleyen Marla'ya ilgi duyan Jack, kendisinin yaşadığından habersiz, yani Tyler'ın yaşadığını düşünerek, Marla'yla birlikte olur. Ancak Tyler, Marla'yı, yalnızca bir et parçası olarak görür ve Jack'in en kısa sürede ondan kurtulması gerektiğini söyler. Diğer yandan dövüş kulübü yayılmakta, her akşam dövüşler düzenlenmekte ve bedenler büyük acılar yaşamaktadır. Yaşamından memnun olan Jack giderek Tyler'a, içindeki özgür insana benzemeye başlar.

Filmde, Nietzsche'nin oluşu kucaklayan Dionysoscü yıkıcılığına ve acıyı olumlamasına ilişkin en dikkat çekici gönderme, Tyler'ın Jack'in eline kimyasal madde dökerek yaktığı sahnede açığa çıkar. Acılar içinde kıvranan Jack kurtulmaya çabalar ancak Tyler, "yaşadığın en büyük an, kaçma" diyerek Jack'ı acıya dayanaklı kılmak ister. Bu sahnede Tyler'ın söyledikleri doğrudan Nietzsche felsefesine hizmet eder: "Acıyı hisset, acı ve kurban olmadan hiç birşey yapamazsın. Tanrı senden nefret ediyor, bu başına gelecek en kötü şey değil, ona ihtiyacımız yok. Önce teslim ol, korkmayı bırakıp bir gün öleceğini kabullenmelisin. Sadece her şeyi

kaybettikten sonra özgür kalabilirsin. Aferin dibe biraz daha yaklaştın". Bu cümleleri sanki Tyler değil, tüm moral ahlakı geride bırakan Nietzsche'nin aktif nihilist kişisi, özgür insan söylüyor gibidir. Jack her kurtulma girişiminde Tyler tarafından tokatlanır ve yaşamının en önemli anı olduğu, bundan kaçmaması gerektiği konusunda uyarılır. Sahnenin sonunda acıya dayanıklı hale geldiği düşünülen Jack, Tyler tarafından serbest bırakılır ve dibe biraz daha yaklaştığı için kutlanır.

Tümüyle Nietzsche felsefesine yönelen filmde dikkat çeken temel öge, Jack'ın aslında Tyler olduğunu henüz fark etmemiş olmasıdır. Jack'a göre tüm bu yaşananları Tyler istemektedir. Schopenhauer'ın istemelerin sonsuzluğu ve her tatmin yeni bir isteğin doğuşuna yönelik görüşüne benzer şekilde, Tyler ve Jack, kendilerine yaşattıkları, Nietzsche tarafından kendi olabilmeyen eşik noktasını betimlenen acıyı, dışa yöneltirler. Tyler'ın talimatları doğrultusunda her dövüş kulübü üyesi tanımadığı bir kişiyle kavga çıkarmaya, arabaları yağmalamaya, reklam panolarını sökmeye başlar. Tyler dövüş kulübündekilere ithafen, en güçlü ve en zeki erkekleri gördüğünü ve hepsinin rock yıldızı olacağına yönelik umutla yetiştirildiklerini ancak bunun hiçbir zaman olmayacağını, tam da bu nedenle çok kızgın olduklarını sıklıkla vurgular. Nihilizme yönelik derin bir eleştiri içeren bu ifadeler, Tyler karakterinin kameraya bakarak konuşması bakımından oldukça önemlidir. "Sizler, işleriniz, bindiğiniz arabalar, paralar ve iç çamaşırları değilsiniz. Sizler, dünyanın şarkı söyleyip dans eden pisliklerisiniz". Doğrudan izleyiciyi hedef alan bu ifade, Schopenhauer ve Nietzsche arasındaki ayrımın zirve noktasıdır. Varlık'ı *isteme* olarak, insanı da bu varlığın bir parçası olarak düşünen Schopenhauer için, kişinin kendi olma uğraşı, istemenin gönüllü olarak hizmeti altına girme çabasıdır çünkü insanın özü, *istemedir*. Bu bakış açısı Schopenhauer felsefesinin ulaşmak istediği nihai noktanın, dışsal faktörlerle ilgili değil; bizzat Varlık'ın kendisiyle ilgili olduğunu açıklar. Diğer yandan istemeyi, gücü istemeyi kutsayan Nietzsche'de problem, kişinin kendi olmasının önündeki dışsal yapılardır. Tyler aracılığıyla *Dövüş Kulübü'*nün son sahnesine kadar belirlenen istikamet, kendi olmanın önündeki her engelin kaldırılmasına yöneliktir.

Bahsi geçen tartışma çerçevesinde, filmde verilmek istenen mesaja yönelik Schopenhauer'cı eleştiri, *istemenin* doyumsuzluğu ve ıstırapı çoğaltması bağlamında açığa çıkar. Nitekim gücü isteme, dövüş kulübününün dışına taşarak, anarşist bir boyuta ulaşır. "Er ya da geç, Tyler'ın istediği kıvama geliyorduk" söylemiyle Jack karakteri, güç arzusunun ulaştığı noktayı belirtir. Bu anlamda kulübe katılmak isteyen insanlar üzerinde kurulan iktidar, gücün kullanımına yönelik önemli bir göstergedir. Filmin ilerleyen bölümlerinde, dövüşlerin dozunun arttığı ve kıyamet projesi adı altında binaların ateşe verildiği sahneler tanık oluruz. Jack, içindeki şiddeti baskın şekilde yaşamaya başlar. Eylemlerin dozunda yaşanan artış Jack'ın, Tyler'ın yanlış yaptığına ilişkin düşünceler geliştirmesine neden olur. Kulüp üyelerinden birinin ölümüyle sonuçlanan ve kıyamet projesi adı verilen dışa yönelik şiddet eğilimi, kulüp üyelerinin eylem sırasında ölen arkadaşlarına nesneymiş gibi davranması, Jack'ın için değişimin başlangıcını ifade eder. Karakterin ağzından şu cümleleri duyarız; "Bu adamın bir adı var, nesne gibi davranmayın!" Filmin ikinci kırılma noktası da burada karşımıza çıkar. Merhamet duygusuna kapılarak, insanlara yalnızca birer nesne olarak baktığının farkına varan Jack, Nietzsche'nin etkin nihilist, özgür insanından farklı bir yöne doğru ilerler. Jack'in söz konusu dönüşümü, Tyler'ın ortadan kaybolmasıyla desteklenir. Ancak Jack, içinde bulunduğu durumdan gücü temsil eden Tyler sayesinde kurtulacağını düşünerek farklı şehirlerde Tyler'ı arar. Nitekim Tyler'ın kendi olduğundan habersizdir. Bu arayış neticesinde her şehirde bir

dövüş kulübü olduğunu, Tyler'ın aslında kendi olduğunu anlamaya başlar. Jack, bir otel odasında Tylerle karşılaşır ve aynı kişi olduklarını idrak eder. Tyler'ın Jack'a söyledikleri önemlidir: "hayatını değiştirmek istedin, bunu kendin yapamıyordun. Olmak istediğin herşey oldu. Yani ben. Görünmek istediğin gibi görünüyor, senin istediğin gibi sevişiyorum. Zekiyim, yetenekliyim ve asıl önemlisi senin olmadığın kadar özgürüm". Bu replik, yine Nietzsche'nin özgür insanının ağzından çıkmış gibidir. Gerçeği anlayan Jack, kıyamet projesi adı verilen, on iki büyük gökdeleni havaya uçurma planını durdurmak için elinden geleni yapar. Marla'yla buluşarak ona değer verdiğini söyler. Film boyunca Marla'yı yalnızca cinsel nesne olarak gören Tyler karakterinden oldukça uzak bir davranıştır bu. Jack, bir anlamda yaptıklarından pişman olur. Patlamaların olacağına yönelik endişesi nedeniyle Marla'yı bölgeden uzaklaştırır ve karakola giderek tutuklanmayı talep eder. Jack'ın dönüşümü, Schopenhauer felsefesinde insan davranışlarını yönlendiren temel güdüler⁴ arasında, bencillikten sıyrılarak, merhamete yoğunlaşmanın ifadesidir bir bakıma. Oysa Nietzsche'nin özgür insanı, merhamet kavramını eşitleyici, sürü ahlakına yönelik bir kuruntu olarak niteler.

Tutuklanma talebi, memurlarının çoğunun dövüş kulübü üyesi olması nedeniyle kabul görmeyen Jack'ı, bir başka sahnede patlayıcı dolu bir araçta, bombaları imha etmeye çalışırken görürüz. Kıyamet projesini sonlandırmak için bomba düzeneğini iptal etme çabasındaki Jack'ın yanında birden Tyler belirir ve Jack'ın yanılması için elinden geleni yapar. Jack, Tyler'ı silahla vurur ama kurşun Tyler'a işlemez. Schopenhauer felsefesinin bir başka ögesi, isteme yok edilemez, yalnızca reddedilebilir ki bu da belirli oranda mümkündür fikri (Safranski, 2015: 590-591), filmde böylece sunulmuş olur. Tyler ve Jack kavga ederler ve elbette güçlü olan Tyler, yani *isteme*, kazanan taraf olur.

Kıyamet projesini engelleme çabasıyla, Jack karakterinin kendini ele geçiren istemeye karşı savaşa giriştiğini söylemek mümkündür. Nitekim filmin sonlarında, açılış sahnesine dönülür. Tyler, bir gökdelenin üstünde, silahını Jack'a doğrultmuş ve patlayıcı yerleştirdiği on iki büyük gökdelenin yıkılışını izleme hazırlığı yapmaktadır. Tyler'ın bu sahnede söyledikleri Nietzsche'nin oluşun masumiyetine⁵ yönelik düşüncelerini dile getirir. "Az sonra herşey sıfırlanacak, tüm kredi kartları borçları yerle bir olacak". Jack, pencereden Marla'nın geldiğini görür ve Tyler'a vazgeçmesi için yalvarır. Ancak Tyler, tavrında kararlıdır ve hakim moral anlayışını simgeleyen finans tarihinin yıkımını izleyecek olmanın, sıfır noktasına dönmenin, bir anlamda deve-aslan-çocuk zincirinde (Nietzsche, 1967) son halkaya gelmenin keyfini sürer. Bu noktada Tyler'ın "Bunu ben yapmıyorum, biz yapıyoruz. Yani sen de sorumlusun. Beni sen yarattın, sorumluluğunu bil" cümlesi, Schopenhauer felsefesinde insanın eylemlerinde, sorumluluk sahibi olması gerektiğine yönelik bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

Filmin son sahnelerindeki diyalog dikkat çekicidir. Tyler; "Seni hayal kırıklığına uğrattım mı? Benim sayemde nerden nerelere geldin. Bu işi tamamlayacağız. Her zaman ki gibi ben seni taşıyarak yola devam edeceğim ve sen bana teşekkür edeceksin". Jack; "Bu kadarı çok fazla". Tyler; "Sen artık anlamsızsın". Bu diyalog, Nietzsche felsefesinde moraldan çıkmış ve geri dönülme, kendine yabancı yeni bir yaratımın eşliğindeki özgür insanı ifade eder.

Jack, Tyler'ın elindeki silahın aslında kendi elinde olduğunu ve onu kullanmanın mümkün olduğunu düşünür. Bu sahne Schopenhauer'ın bilginin normalde istence hizmet

4 Schopenhauer'a göre insan davranışları bencillik, kötülük ve merhamet güdüsünden kaynaklanır (2014d: 83).

5 Nietzsche felsefesinde özgür olma ereklere, hedefleri reddetmek anlamına gelir. Birey elde ettiği özgürlükle, oluşun masumiyetini yaşama tekrar kazandırır. Bu aynı zamanda olumsuzluğun zorunluluğunu kabul etmek demektir (Pearson, 1998: 79).

ettiğini, ama istencin bilginin hizmetine alınabileceği, bu yolla istençten uzaklaşılabilirliği fikrine bir gönderme olarak da okunabilir. Jack silahı başına dayar ve Tyler'a şunları söyler "Tyler beni iyi dinle: Gözlerim açıldı" ve kendini vurur, Tyler ölür. Tyler'ın ölümü, bir anlamda Jack'in içindeki güç istencini yok etmesi anlamına gelir. Diğer yandan Tyler'ın ölümüyle Jack, Marla'ya "gerçekten düzeldim, inan bana her şey yoluna girecek" der. Patlamalar başlar ve Jack'la Marla'nın olduğu bina hariç diğer tüm binalar çöker. Jack Marla'ya "beni çok garip bir dönemimde tanıdın" der ve Marla'yla el ele tutuşurlar. Bu sahne, Tyler'ın Marla'yı cinsel obje olarak görmesinin aksine, Jack'ın ona değer verdiği, başka bir ifadeyle bir nesne gibi görmediği anlamına gelir. Schopenhauer'ın merhamet anlayışına, herkesin aynı acıyı yaşadığı, isteklerinin peşinde koştuğu fikrine paralel olarak, filmin başında kendisinin de hasta olmamasına rağmen, rahatlamak adına katıldığı terapi gruplarına katılan Jack'in, Marla'nın benzer amaçlarla, istencinin yönlendirmesiyle söz konusu gruplara katılmış olduğunu düşünmüş olma ihtimali, dikkate değerdir. Böylelikle, kendi dışındakilerle mesafeyi yok etme olarak tanımlanan Schopenhauerci merhamet kavramının filmde ele alındığı iddia edilebilir. Benzer şekilde, gökdelenlerin yıkılışını, güç isteminin sonlandığı, cinsel saldırganlığın durulduğu şeklinde yorumlamak mümkündür.

Diğer yandan Schopenhauer felsefesinde tek insanın özgürlüğü, bilginin yükselmesi ve birden bire *istemenin* hizmetinden çıkmasıyla mümkün olabilir. İsteklerin bitmediğini, her isteğin yerini diğerinin aldığını, istemelerin hedefsizliğini, boşluktan ve can sıkıntısından başka bir şey olmadığını gören kişi, kendi kendisini, kendi yapısını, sonuna kadar açık şekilde gören kişi, dünyaya sübjektif bakmaktan, herşeyi kendi *beni*yle ilgisi bakımından değerlendirmekten vazgeçer. Bu kişi kendi istemelerine, eğilimlerine ve kişi olarak ilgilerine 'hayır' diyecek kadar güçlü olmuştur. Böyle bir insan bağlarından koparak, dünyanın kendisi gibi ortada duran, aykırı insandır. Olup biten şey, kişinin temelden değişmesi, daha doğrusu karakterinin ortadan kalkması, kendi kişiliğinden sıyrılması 'yeniden doğmasıdır'. Böylelikle kişi, yeni bir insan olur ve insanları sever. Özgürlük, insanın yapısını görmesi ve görünce de kendini (istencini) silmesidir. Schopenhauer'ın kendini silme fikri, intihar değil, kişinin istencinden kurtulması anlamına gelir. Bu noktaya ulaşan kişi, karamsarlığa karşı nihilizmi kullanır. Böylelikle Schopenhauer'ın nihilizme yüklediği anlam da açığa çıkar. Filozofa göre nihilizm, kişinin kendinden yani istencinden sıyrılması anlamına gelir. Dolayısıyla Schopenhauer'ın ideal insanı, kendi tabiatına karşı uzun zaman acı bir şekilde savaşıyor onu yenen, kendisi ile diğerleri arasında sınırı kaldıran ulu insandır (Kuçuradi, 2013: 78-84). Literatürde yer aldığı şekliyle, karamsarlığının hakkını veren Schopenhauer, ulu insanda dahi, istemenin yok edilemeyeceği ve istemenin her yerde pusu kurup bekleyeceğini savunur. İfade edilen düşünce, Dionysoscu yaşama karşı, 'sanki gibi yaşama' felsefesidir. Bu fikir, ölmeyecek kadar yaşama ve isteme olarak da dile getirilebilir (Safranski, 2015: 590-592). Söz konusu bakış açısı, merhamet-sevgi boyutuna taşınan Jack-Marla ilişkisine açıklık getirdiği gibi, karamsar filozofun pusuda bekleyen *istemesi*, filmin yirmi beşinci karesinde görünen erkek cinsel organıyla, kendini gösterir. Başka bir deyişle Jack ve Marla özleri gereği, yaşam boyu sürecek bir tehdidin gölgesi altında varoluşlarını sürdüreceklerdir.

Bu noktadan hareketle, film boyunca izlediğimiz Jack'in yaşadığı değişimin, güç istemini kaybetmeyen Nietzsche'nin üst insanıyla değil; sanki gibi yaşayan ve merhamet-sevgi duygusunu ön planda tutarak acıyı asgari düzeye çekme gayretindeki Schopenhauer'ın ulu insanıyla noktalandığı söylenebilir. Başka bir ifadeyle Nietzsche'nin görüşleri doğrultusunda ilerleyen film, son sahnesiyle büyük bir paradoks yaratarak, Schopenhauerci bir son

hazırlamıştır.

Sonuç

Şiddet, iktidar, tüketim gibi birçok alana temas eden ve çok farklı okumalara açık olan *Dövüş Kulübü*, İsteme ve nihilizm ilişkisini, Schopenhauer ve Nietzscheci bakış açısıyla ele alması bakımından da dikkat çeken bir yapıttır. Sıra dışı öyküsünün yanında, sinematografik öğelerin farklı kullanımlarıyla da beğeni toplayan ve sinema tarihinde önemli bir yer edinen film, anlatıcı rolünü de üstlenen Jack karakterinin yaşadığı değişimi konu edinir.

Karakter aracılığıyla tipik modern insan yaşamını betimleyen sahnelerle başlayan film, zaman ve mekânın belirsizliği bakımından, evrensel bir mesaj içerdiği izlenimi yaratır. Yoğun çalışma temposu ve muzdarip olduğu uykusuzluk nedeniyle yaşamını, kopyanın kopyası olarak niteleyen Jack'in tek isteği uykusuzluk problemine çözüm bulmak ve sıradan hayatında kişiliğini yansıttığını düşüncesiyle Ikea koltuk takımı, sandalye ve sehpa sahne sahip olmak gibi sıradan isteklerle yaşamını sürdürmektir. Bu betimlemeyle Jack karakterinin Schopenhauer'ın insan sınıflamasında en alt kategoride yer alan ve bilinçli değil; özü gereği isteyen fabrikasyon insanına karşılık geldiği söylenebilir. Benzer şekilde Jack, tanrı inancının yıkımıyla birlikte, kendi değerini yaratma şansını yakalamış ancak bunu fırsata çevirememiş, istenç hiçliğiyle nihilizm bataklığında sürüklenen Nietzsche'nin son insanına da örnek teşkil eder. İstemesini itaat ettiği modern dönem pratiklerine göre şekillendiren, başka bir ifadeyle istemeyen son insan, çevresine karşı ilgisiz ve bezgin tavırlarıyla dikkat çeken Jack ile benzerlik gösterir. Her iki düşünürün insan sınıflamasında alt kategoride yer alan Jack, içinde bulunduğu durumdan, rastlantı sonucu tanıştığı Tyler tarafından kurtulur. Alışlagelmiş tüm ahlaki değerleri hiçleyen, bedeninin dolayısıyla da tutkularının farkında olan Tyler, sahip olduğu özellikler bakımından Nietzsche'nin özgür insanını ve güç istemini simgeler. Varoluşunu bedeni üzerinden hisseden Tyler'ın yaşamından etkilenen Jack, zamanla Tyler gibi düşünmeye ve yaşamaya başlar. Nietzsche felsefesinde özgür insanı ifade eden Tyler, Schopenhauercı bakış açısıyla kendi dışında her şeyi hiçleyen ve tüm acının kaynağı olarak değerlendirilen *istemeyi*, bilinçli olarak isteyen akıllı insan kategorisinde yer alır. Nietzsche'nin son insan hakkındaki düşüncelerine benzer şekilde Schopenhauer, akıllı insanı en tehlikeli insan tipi olarak niteler. Çünkü bu insan tipi, kendisi dışındaki her canlıyı, amacına ulaşmada bir araç olarak görmesi bakımından insan eylemlerinin nedenleri arasında, fabrikasyon insana ait olan bencillikten çok, diğer bir eyleme geçme nedeni olan kötülükle ilişkilendirilir. Nitekim Tyler ve Jack, dövüş kulübünde gönüllü olarak bulunan insanların varoluş kanıtı olarak gördükleri acıyı ve şiddeti dışa yöneltirler. Eylemsel düzeyde yıkıcılığa tanık olduğumuz bu süreç, Nietzsche tarafından olumlanan etkin nihilist kişinin belirgin davranışlarını örneklendirirken, Schopenhauer'ın istemenin tatminsizliği ve giderilen her isteğin yerini başka bir istemenin alacağı fikriyle reddettiği bir yaşam şekline karşılık gelir.

Her iki düşünürün nihilizm ve insan özgürlüğü odaklı görüşleri göz önüne alındığında, filmin yönünü Nietzsche felsefesine çevirdiğini söylemek iddialı bir cümle olmayacaktır. Ancak kıyamet projesi adı verilen eylemlerde şiddetin dozunun artması, Jack'ın kurduğu ve içinde yer aldığı yapıyı sorgulamasına yol açar. Schopenhauer'ın, acıyı yok etmenin değilse de azaltmanın ön koşulu olarak gördüğü merhamet duygusunun ön plana çıktığı bu sahneyle birlikte, Jack karakterinin filmin başında kendi istemelerinin peşinde gitme kararıyla yaşanan dönüm noktasının ardından ikinci bir kırılma noktası yaşanır. Nietzsche felsefesinde

ezginliğin belirtisi olarak ele alınan merhamet duygusu, filmde Jack'ın sorgulamaya başladığı süreçte Tyler'ın ortadan kayboluşuyla gösterilir. Jack, kontrolden çıkan olayların önüne geçebilmek için Tyler'ı aramaya koyulur ve bu arayış, kendisinin aslında Tyler olduğunu anlamasıyla noktalanır. Sözü edilen durum, şizofrenik bir vaka olmaktan çok, Nietzsche literatüründe her insanın güç istemine sahip olduğu, meselenin geleneksel değerlerden, deve olmaktan kurtularak, yerleşik ahlaki değerleri ve kurumları yıkmakta, aslana dönüşmekte olduğu fikrini doğurur. Bu yönlü bir bakış açısı, kıyamet projesinin de kendine ait olduğunu anlayan Jack için, çarpıcı bir sonuç ortaya koyar. Jack'ın kendi olabilme hedefiyle başladığı serüven, film boyunca tanık olduğumuz şiddet görüntüleriyle daha fazla acıya, daha fazla ıstıraba neden olur. Kendi olmanın güç istemi ya da isteme olduğunun idrakiyle Jack, kıyamet projesini durdurmak için elinden geleni yapar. Dolayısıyla film, özgürlüğe ulaşma yolundaki Nietzscheci çözüm önerisini terk ederek, özgürlüğün pek de olası olmadığı, ancak istemeyi susturma oranında ona yaklaşılabildiğini öngören Schopenhauer felsefesine yönelir.

Jack'ın kıyamet projesini durdurma girişimleri sonuçsuz kalır ve geleneksel değerleri-hakim morali simgeleyen finans binalarını havaya uçurmanın önüne geçmek için bombaları kendisi imha etmeye çalışır. Jack'ın, yaptıklarını sorgulama sürecinde görünmeyen Tyler, bu sahnede ortaya çıkar ve Jack'ı engellemek ister. Yıkımı isteyen Tyler, Jack'ın davranışından tatmin olmadığından, onunla kavgaya tutuşur. Jack'ın öldürmek için ateş ettiği Tyler, istemenin yok edilemeyeceği yönündeki Schopenhauer düşüncesine paralel olarak ölmez ve elbette gücün simgesi olarak kavganın galibi olur. Jack'ın öldürmek istediği aslında içindeki güç istemedir. Ancak istemesine öylesine tutsak olmuştur ki, onu istese de yok edemez.

Bu açıdan bakıldığında *Dövüş Kulübü*, Nietzsche felsefesinde edilgen nihilizmi terk ederek etken nihilizmi yaşayan özgür insan üzerinden ilerlese de, başkarakter Jack'ın, özgür insan özelliklerine karşı duruşuyla ve içindeki istenci simgeleyen Tyler karakterini öldürmesiyle izleyiciye, Schopenhauer felsefesine uygun bir son hazırlar. Tyler'sız kalan (güç isteminden kurtulan) Jack, Schopenhauer felsefesinde, ulu insan olarak tanımlanır. Schopenhauer'a göre özünde isteme olan insanın, kendine hayır demesi beraberinde acıyı getirir. Ama bu acı, insanları özgür yapan soylu bir acıdır. İstemeye hayır demek, acı çekmeye ve çektirmeye de hayır demektir. Kendi tabiatına karşı uzun zaman acı bir şekilde savaşarak onu yenen böyle bir insan, dünyanın parlak aynası olarak kalır. Onu artık hiç bir şey kaygılandırmaz, artık hiçbirşey sarsamaz. Çünkü bu kişi, bizi tutsak eden istekler, korku, kıskançlık ve öfke içinde savuran istemenin bin bir çeşit iplerini koparmıştır (Kuçuradi, 80). Ancak insan yine de temkinli, istemelere karşı savaşmaya hazır olmalıdır. Çünkü insanın bir bedeni olduğu sürece, isteme her an haklarını savunur ve bu hakları elde etmek için uygun anı, pusu kurup bekler. Nitekim Jack ve Marla'nın el ele tutuşup, gökdelenlerin yıkıldığı, güç istencinin üstesinden geldiği sahnede, 25. kare olarak gösterilen erkek cinsel organı, istemenin en güçlü silahı cinsel dürtüye bir gönderme şeklinde yorumlanabilir.

Yürütülen tartışma ekseninde, filmde Nietzsche felsefesinden kopuşun en belirgin göstergesi, Jack'ın Tyler'ı öldürmesidir. Bu fikir, filozofun özgür insan tasarımının, nihai nokta olan üst insana geçişin son durağı olması göz ardı edilmeden ulaşılan bir sonuçtur. Zira, "Benim düşmanlarım yıkmak isteyenlerdir. Kendi kendilerini yaratmak isteyenler değil" (Akt, Camus, 2013:20), ifadesiyle özgür insanı, nihilizm içinde değerlendiren ve iyileşme sürecindeki bir hasta olarak niteleyen Nietzsche felsefesinin zirvesi, yıkmaktan kurtulan, başka bir ifadeyle değerleri reddetmenin ardından yeni değerler yaratan üst insandır. Ancak dikkat edilmesi

gereken temel mesele, üst insanın güç isteminden vazgeçmeyişi; bilakis onun en temel özelliği olmasıdır. Söz konusu kavramın, kişinin yalnızca kendine yönelik değişimden söz ettiğine dair tartışmalar halen devam etmekle birlikte, tanımda geçen 'kurumları yıkmak' ibaresi, filmin Nietzsche felsefesinden kopuşuna yönelik düşünceyi güçlendirmektedir. Diğer yandan sevgi ve merhamet merkezli de olsa, Jack ve Marla'nın ilişkisi, filmin istemenin sonsuz olduğunu düşünen Schopenhauer felsefesiyle sonlandığını iddia etmek için yeterli bir argümandır.

Kaynakça

Akarsu, Bedia. (1979). *Çağdaş Felsefe Akımları*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Bryan, Magee, (2001). *Büyük Filzoflar: Platondan Wittgenstein'a Batı Felsefesi*. Çeviren: Ahmet Cevizci. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Camus, Albert. (2013). *Başkaldıran İnsan*. Çeviren: Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları.

Copleston, Frederick. (1998). *Nihilizm ve Materyalizm*. (Çevire: Deniz Canefe). İstanbul: İdea Yayınevi.

Deleuze, Gilles (2010). *Nietzsche ve Felsefe*. Çeviren: Sertaç Canbolat. İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze, Gilles. (2001). *Üstinsan: Diyalektiğe Karşı*. Çeviren: Turhan Ilgaz. *Cogito-Nietzsche: Kayıp Bir Kıt*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Diken, Bülent. (2011). *Nihilizm*. Çeviren: Aylin Onacak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dolson, Grace N (2009). "Schopenhauer'in Nietzsche Üzerine Etkisi". (Derleyen: Ahmet Aydoğan). *Schopenhauer*. İstanbul: Say Yayınları.

Folscheid, Dominique. (2015). *Felsefe Akımları*. (3. Baskı). Çeviren: Muna Cedden. Ankara: Dost Yayınevi.

Heidegger, Martin. (2008). *Varlık ve Zaman*. Çeviren: Kaan H. Ökten. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kaufmann, Walter. (2009). *İnsanı Anlamak II*. (2.Baskı). Çeviren: Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi.

Kuçuradi, Ioanna. (1967). *Nietzsche ve İnsan*. İstanbul: Yankı Yayınları.

Kuçuradi, Ioanna. (2013). *Schopenhauer ve İnsan*. (3. Baskı) Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

Nietzsche, Friedrich. (1964). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. Çeviren: A. Turan Oflazoğlu. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Nietzsche, Friedrich. (1997). *Tan Kızıllığı*, (Çeviren: Hüseyin Salihoğlu-Ümit Özdağ). İmge Ankara: İmge Kitabevi.

Nietzsche, Friedrich. (2002). *Güç İstenci*. Çeviren: Sedat Umran. İstanbul: Birey Yayıncılık.

Nietzsche, Friedrich. (2013). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*. Çeviren: Ahmet İnam. İstanbul: Say Yayınları.

Pearson, Keith-Ansell. (1998). *Kusursuz Nihilist*. (2. Baskı). Çeviren: Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Safranski, Rüdiger. (2015). *Schopenhauer Felsefenin Yaban Yılları*. Çeviren: Ali Nalbant. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Salter, William M. (2009). "Schopenhauer, Felsefe ve Din". *Schopenhauer*. (Derleyen: Ahmet Aydoğan). İstanbul: Say Yayınları.

Sans, Edouard. (2006). *Schopenhauer*. Çeviren: Işıl Ergüden. Ankara: Dost Yayınevi.

Schopenhauer, Arthur. (2014a). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*. (4. Baskı). Çeviren: Levent Özşar. İstanbul: Biblos Yayınları.

Schopenhauer, Arthur. (2014b). *Hayatın Anlamı*. (6. Baskı). Çeviren: Ahmet Aydoğan. İstanbul: Say Yayınları.

Schopenhauer, Arthur. (2014c). *Aşk ve Cinnet*. Çeviren: Kıvanç Kardeşler. Ankara: Yason Yayınları.

Schopenhauer, Arthur. (2014d). *Merhamet*. (3. Baskı). Çeviren: Zekai Kocatürk. İstanbul: Dergah Yayınları.

Schopenhauer, Arthur. (2018). *Dünyanın İstirabı Üzerine*. Çeviren: Ferhat Jak İöz. İstanbul: Epsilon Yayınevi.

Albert Camus'nün Uyumsuz'u Ve Felsefeyle İlişkisi Bağlamında Melankoli Filminin İncelenmesi

Sedef Ege Karataş*

Özet

Yedinci sanat olarak sinema; hareketi, durumu, akışı anlatmaktadır. Bu eylemlerin söz konusu olduğu bir temsil ve aktarım biçimi olarak sinema, yaratıcılığı, düşünmeyi gerektirmektedir. Hareket ve zamanın aktarımı olarak filmleri anlayabilmek için, disiplinler arası çözümlenmeler yapılmaktadır. Filmin durum, karakterler ve olaylar aracılığıyla izleyiciye ne sezdirmek istediği ve sorduğu sorular, felsefe hakkında düşünmeyi gerektirmektedir.

Nihilizm kelime olarak hiççilik anlamını taşımakta; dünyayı olduğu gibi kabul edememe, değer, inanç ve anlamların olmadığı bir düşünüş biçimini temsil etmektedir. Varoluşçu düşünçenin önemli isimlerinden Albert Camus; hayatın yaşanmaya değer olup olmadığı sorusu üzerinde durur. Bireyin uyumsuzluğu ve yaşadığı dünyanın arasındaki kopukluğa dikkat çeker.

Lars Von Trier'in 2012 yapımlı Melankoli filmi; bilimkurgu ve dram türünde olup, Melankoli isimli bir gezegenin dünyaya çarpmasını ve karakterlerin bu süre içinde yaşadıklarını anlatmaktadır. Filmde, ölüm bilinciyle hareket eden karakterlerin durumu ve farklılıkları ele alınmaktadır.

Bu çalışmada Melankoli filmi, nihilizm düşünçesi referans alınarak irdelenecektir. İnceleme yapılırken Albert Camus ve Nietzsche'nin görüşlerinden yararlanılacaktır. Filmdeki karakterlerin düşünüş şekilleri ve nihilizm arasındaki bağlantılar aktarılacaktır. Filmin felsefi olarak nelere atıfta bulunduğu tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Nihilizm, Melankoli, Albert Camus, Nietzsche

ORCID ID : 0000-0002-2926-0960
E-mail : sedefege93@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.514105

Geliş Tarihi - *Received*: 17.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 25.04.2019

Analysis of Melancholia Film In the Context of Albert Camus's Incompatibility and Philosophy

Sedef Ege Karataş*

Abstract

Cinema as the seventh art, shows movement, situation and the flow. Cinema as a form of representation and transfer of these actions, requires creativity and thinking. Interdisciplinary analysis is carried out to understand films as movements and time presentation. The questions that the film wants to convey to the audience through the situation, the characters and the events, and the questions that it asks to think about philosophy.

*Nihilism as a word means nothing; it represents a way of thinking that there are no values, beliefs and meanings without the world as it is. Albert Camus, one of the most important names of existential thinking, discusses whether life is worth living in *The Myth of Sisyphus*. He points out the disparity between the individual and the world in which it lives.*

*Lars Von Trier's 2011 *Melancholia* movie; in the genre of sci-fi and drama, it tells the story of a planet called Melancholia crashing into the world and the characters living in this period. In the movie discussed situations and differences of characters acting with death consciousness.*

In this study, Melancholia film will be examined with reference to the idea of Albert Camus's nihilism thoughts. It will be discussed, connections of the thinking of characters between nihilism and what the film refers to philosophically.

Keywords: *Nihilism, Melancholia, Albert Camus, Nietzsche*

ORCID ID : 0000-0002-2926-0960
E-mail : sedefege93@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.514105

Recieved - *Geliş Tarihi:* 17.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi:* 25.04.2019

Giriş

Kişi hangi çağda olursa olsun, varoluşu hakkında düşünmekte ve bunun hakkında somut bir olguya, yanıtı sahip olmak istemektedir. İnsan varoluşu hakkındaki en büyük ve önemli soru ise, sürdürülen yaşamın bir anlamı olup olmadığıdır. Kişinin bu sorgulaması onun rutini içinde devam etmekte ve devam eden bu rutin, varoluş sorusunu daha fazla ön plana çıkarmaktadır. Fransız filozof; gazeteci, yazar Albert Camus, *Sisyphos Söyleni* isimli kitabında en önemli tek bir felsefe sorununun olduğunu ve bunun da intihar olduğunu söyler. Yaşamın sürdürülmeye değer olup olmadığı, Camus'nün varoluş üzerine yazdığı eserlerinin başlıca sorunsalını oluşturmaktadır. *Sisyphos Söyleni* kitabında "Düşünmeye başlamak, için için yenmeye başlamaktır" (Camus, 2018: 14), diyen Camus, bu kitabında Sisifos'u okuyucunun zihninde bir metafor olarak kullanır. Yunan Tanrıları tarafından bir kayayı hiç durmadan dağın tepesine yuvarlayarak çıkarmak ile cezalandırılan Sisifos, tüm bilinçliliğine karşın bu eylemi sürdürmekte ve cezasını çekmektedir. Rutin hayatını sürdüren bireyin varoluş üzerine düşünmeye başlaması ve bir yandan da hayatına devam etmesi, Sisifos ile birey arasında bir benzerlik kurmaktadır.

Camus'nün edebiyat aracılığı ile kurduğu bu anlatıyla okuyucunun zihninde canlanan metafor, görsel bir anlatım sanatı olan sinemada ise filmler aracılığıyla izleyiciye sunulmaktadır. Sinema, insanlar tarafından keşfedildiği andan itibaren bir anlatım aracı olarak onun sorunlarına ortak olmakta ve aktarmaktadır. Nihilizm perspektifinden bakıldığında film izleme deneyimi, içinde bulunduğumuz anlamsızlık dünyasında, dünyamıza anlam kazandıran bir deneyimdir (Öztürk, 2016: 142). Yönetmenler, kendilerine özel sinematografileriyle kendi düşünme tarzlarını aktarmaktadır. Aktivist feminist Carol Hanisch'in "Kişisel olan politiktir" sözünü hatırlarsak; filmlerin izleyicilere öznel ve özel olanı sunan sanat ürünleri oldukları söylenebilmektedir. İzleyicilerin filmler karşısındaki deneyimleri, duygu ve düşünceleri de öznelidir.

Bu çalışma kapsamında; Lars Von Trier'in depresyon üçlemesi olarak bilinen *Antichrist* (Deccal, 2009), *Melancholia* (Melankoli, 2011) ve *Nymphomaniac* (İtiraf, 2013) filmlerinden ikincisi olan *Melankoli*, Camus'nün varoluş felsefesi ve uyumsuz insanı bağlamında incelenecektir. Örneklem olarak bu üçlemeden *Melancholia* filminin seçilmesinin nedeni, başrol karakterinin kapıldığı melankoli durumunun uyumsuz uslama ile, diğer filmlerin karakterlerine göre daha çok örtüşmesidir. Karakterin yaşadığı bu ruhsal durum, Camus'nün uyumsuz uslamasının aşamalarıyla birebir benzerlik göstermektedir. Filmde melankoli olgusu, yalnızca ruhsal bir patoloji olarak değil, dünyaya çarpma riski olan bir gezegenin adı olarak verilmektedir. Filmin ana karakteri ve uyumsuz bireyi olan Justine; kendi melankolisi ve çarpma riskini olumlu bir ihtimal olarak düşündüğü Melankoli gezegeni arasında kendi rutininden kopmakta ve uyumsuz uslamaya ulaşmaktadır.

Uyumsuz Uslama

Albert Camus'nün ilk dönem eserlerinden olan, uyumsuz ve saçma ile ilgili düşüncelerini kaleme aldığı *Sisyphos Söyleni*'nde birey, varoluşuyla ilgili sorulardan kaçamayan olarak ele alınmıştır. Kişi sürdürdüğü hayat üzerine varoluşunu sorgularken, bu onun ölüm üzerine düşünmesini de gerektirmektedir. Camus'ye göre, "İnsan, ne ise o olmaya yanaşmayan tek yaratıktır." ve yaşamı çelişkiler ile doludur (Camus, 2015:20). İçinde yaşanan dünya akla aykırı öğeler barındırır ve birey bunları sorgulamaya başladığında kendini dünyadan kopuk

hissetmektedir. Yaşam ve ölüm üzerine düşünmenin getirdiği içten içe yenilme duygusu; rutin devinimler sürecinin kopmasına ve garip bir tinsel durumun ortaya çıkışına neden olmakta, bunlar kişiyi uyumsuz uslamaya ulaştırmaktadır (Camus, 2018:22). Varoluşu üzerine somut bir yanıt bulamayan birey, kendisini içinde yaşadığı dünyadan dışsal bir varlık olarak görmektedir. Bu dünyaya ait olmama hissi, evrenin büyüklüğü karşısında insanın yalnız olduğunu kavraması ile birlikte başlamaktadır.

Yine de bu yeryüzünün bütün bilimi beni bu dünyanın benim olduğuna inandırabilecek hiçbir şey vermeyecek. Onu bana anlatıyorsunuz, bana onu sınıflandırmasını öğretiyorsunuz. Yasalarını sayıyorsunuz; ben de bilme susuzluğum içinde bunların doğru olduklarını kabul ediyorum. (...) Sonunda bu sihirli ve karmakarışık evrenin atoma, atomun da elektrona indirgenişini öğretiyorsunuz bana. Bütün bunlar güzel, gerisini de anlatmanızı bekliyorum. (Camus, 2018:29)

Evrenin karşısında kendisini bir bitki ya da hayvan kadar ona yakın ve onun bir parçasıymış gibi göremeyen insan, kendisini bu sisteme yabancı hissetmektedir ve dışsallaştırmaktadır: "Yaşamın değeri üzerine söz söyleyebilmesi için insanın yaşamın dışında bir yerde olması gerekir. Bu da, sorunun bizim için yanıtlanması imkansız bir sorun olduğunu anlamaya yeter" (Nietzsche, 2014: 46). Yabancılaşmış birey, varlığı üzerine bir sorgulamaya girer fakat buna uygun bilimsel bir yanıt bulamaz. Rasyonel bilgi ile elde edilmiş bulgular yalnızca fiziksel bilgilerden ibarettir ve kişi varoluş sorgulamasında yalnızdır. Bilimin rasyonel bilgi aracılığıyla elde edip insan aklına sunduğu olgular, bireyin manevi tatmini için yetersiz kalmaktadır. Camus'ye göre saçma bilinci, bireyin dünyada anlam aramasıyla başlar ve hissedilen kopukluk duygusuyla sürdürülür. Varoluşa ilişkin herhangi bir gerçek bilginin olamayacağını anlayan kişi, uyumsuz uslamaya ulaşır. Birey, içinde bulunduğu bilinç durumunun farkında olmadan, bu uslamaya yalnızca deneyim yoluyla da ulaşabilmektedir. Camus'nün *Yabancı* romanının kahramanı Mersault; annesinin cenazesindeki sakin tavrıyla, arkadaşıyla karıştığı kavga sonucunda kendini savunmamasıyla dikkat çeker. Bu tavırlarıyla Mersault, yaşadığı hayata ve içinde bulunduğu düzene yabancılaşmış bir bireydir. Karakterin ölüm karşısındaki kayıtsızlığı, hiçbir dine mensup olmayışı, hayatın saçma bulunup uyumsuz uslamaya ulaşıldığının bir göstergesidir. Uyumsuz bilince deneyim yoluyla ulaşan Mersault, insanın hayatına yabancılaşmasının ve dünyaya olan aidiyetsizliğinin bir sembolüdür. Yaşamaya olan bu bıkkınlık, Camus'ye göre dekorların yıkılması ve günlük devinimlerin mekanikleşmesi sonucunda elde edilen bir deneyimdir (Camus, 2018: 22).

Ölüm, uyumsuzluk duygusunu tetikleyen önemli faktörlerden biridir. Ölüm olgusu karşısında bireyin sürdürdüğü hayatı boş ve faydasız hissetmesi, ölümden kaçılmayacağı hissi de bireydeki uyumsuz duygusunu açığa çıkarmaktadır. *Sisifos Söyleni* kitabında Camus, intihar üzerinde durur. Yaşamın olduğu yerde ölüm düşüncesinden kaçınılamaz ve bilinç, bu çelişkiyi varoluşuna dair anlam arayışında sürekli olarak barındırır. Saçma kavramının ortaya çıkması, karşılaştırmalara ve çelişiklere dayanmaktadır. Camus; Sartre ve Heidegger gibi saçma kavramını varlığın kendisine bağlamamakta ve bunun bilinçten kaynaklandığını söylemektedir. Uyumsuzluk durumunu bilinçten kaynaklanan bir kopuş olarak nitelendiren Camus; Nietzsche'nin "Önemli olan, ölümsüz yaşam değildir, ölümsüz canlılıktır.", sözüne yer vererek varoluş sorununda bilincin önemini vurgulamıştır (Camus, 2018: 91).

Saçma ile karşılaşım uyumsuz uslamaya varan bireyin bilincinde bir dinamizm söz konusudur. Camus, bu uslamasının son basamağının başkaldırı olduğunu söyler ve intihar düşüncesini yadsır: "Gerçekten de, uyumsuz uslamasının son sonucu intiharın yadsınması

ve insanın sorusu ile dünyanın sessizliği arasındaki şu karşılaştırmanın sürdürülmesidir.” (Camus, 2015: 16). Bireyin bu karşılaştırmasının kaynağı yaşamdır ve uyumsuz uslamlamanın sürdürülebilmesi için bilincin açık kalması gereklidir. Bu bilgiler bağlamında Camus’nün uyumsuzluk durumunu olumsuz olarak değerlendirmedeği, aksine bunu, bireyin varoluşundaki anlam arayışı için bir dinamizm olarak nitelendirdiği söylenebilmektedir. Yaşamın saçmalığını keşfetmiş uyumsuz kişi, bu uyumsuzluk durumunu kabullendiğinde bilinçli bir başkaldırı tavrına yönelmiş olmaktadır.

Camus *Sisyphos Söyleni*’nde uyumsuzluk durumunu, mit üzerinden metaforlaştırarak anlatmaktadır. Ölümlülerin en bilgisi ve uyanığı olarak nitelendirdiği Sisifos, Tanrı’ları hafife alan ve haydutluğa yönelimi olan bir karakterdir. Ölümlülere su vermesi karşılığında Asope’u kandırmaktadır. Bunun karşılığında ceza olarak ruhlar ülkesine gönderilen Sisifos, karısıyla hesaplaşmak üzere Platon’dan izin alıp yeryüzüne döner. Fakat yeryüzünü yeniden gördüğünde, orada kalmak ister. Merkür ise, dünyadan kopmak istemeyen Sisifos’u alıp tekrar ruhlar ülkesine götürür ve orada kayası hazırdır (Camus, 2018: 132). Camus bu söylenin trajik olarak nitelendirilmesini, kahramanın bilinçli olmasına bağlamaktadır, Sisifos’un tüm bu trajikliği içerisinde mutlu olarak düşünülmesi gerektiğini söylemektedir. Acı deneyimlerin sonucunda Sisifos’un sürüklediği kaya, kendi yazgısının ta kendisidir. Kahraman bilinçli ve uyumsuz olduğu sürece, tüm hikayeler trajiktir. Hayatın mekanikliğine karşı yabancılaşan uyumsuz birey için yaşamın kaynağı da, saçma ve uyumsuz düşüncesinin sürdürülmesidir.

Uyumsuz Üretim: Lars Von Trier ve Uyumsuz Filmleri

Açıkça görülüyor ki, gökte ve yeryüzünde başlıca işimiz, uzun zaman ve aynı yönde boyun eğmektir; bunun sonunda örneğin erdem gibi, sanat, müzik, dans, akıl düşünce gibi, uğrunda yaşamak çabasına değen bir şey, incelmış, çılgın ya da Tanrısal bir şey çıkar. (Nietzsche, akt, Camus, 2018, s. 71)

Sinema kuramcısı Andre Bazin’e göre “Sinema zamanın tarafsızlığıdır” ve sinema kendi başına bir dildir (Bazin, 2011: 20,21). Film anlatmak istedikleriyle, gösterdikleriyle ve ideolojisiyle bir dil oluşturmaktadır. Bu nedenle; film dilinin yaratımında, yönetmenin tercihleri ve kurduğu anlatı önemlidir. Camus sanat yapıtı yaratmayı, iki kez yaşamak olarak nitelendirir ve ona göre yaratma eylemi, büyük bir oyundur. Betimlemek, uyumsuz düşüncenin son tutkusudur; çünkü incelik bakımından duyular daima geçerlidir ve sanat yapıtları da bu bağlamda değerlidir. “Sanat yapıtı, zekanın somutu uslamaktan vazgeçmesinden doğar(...) Uyumsuz yapıt bu sınırların bilincine varmış bir sanatçı ve somutun kendi kendinden fazla hiçbir anlam taşımayacağı bir sanat ister” (Camus, 2018: 109). Camus, betimleme eyleminin kendisini ve dolayısıyla sanatı uyumsuz bir eylem olarak görür. Ona göre betimlemek; yinelemeyi, yeniden yaratımı, büyütmeyi ve zenginleştirmeyi barındıran bir devinimdir. Uyumsuz bireyin bu yaratımı bir simge olarak görebilmesi, sanat yapıtını onun için sığınak haline getirebilmektedir (Camus, 2018: 107).

İskandinavya doğumlu Trier, on iki yaşında okuldan kaçarak bir akıl hastanesinde izole olmuş halde seneler geçirir. Ebeveynleri ateist olan Trier, bu hastane deneyiminin kendi kişisel gelişimine ve sinema anlayışına çok büyük katkıları olduğunu söylemektedir (Demirkan, 2018). Filmin ayakkabının içine kaçan bir taş gibi olması gerektiğini söyleyen Danimarkalı yönetmen Lars Von Trier’in filmleri, İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa kültürünü ve onun modern kapitalist sistemini anlatması nedeniyle, felsefe alanında önemli bulgulara sahip olmaktadır. Genel olarak

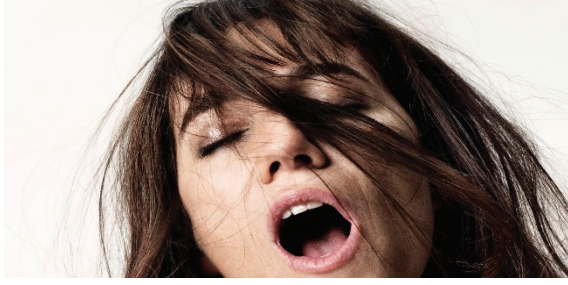
bakıldığında filmlerinde; bireyin ahlaki çöküşü, karamsarlık, kötülük gibi konuları, küçük karakter grupları üzerinden işleyen yönetmenin filmleri, taş benzetmesini destekler niteliktedir. İyi; kötü, mutluluk, üzüntü kavramlarını genelgeçer normlara göre değil, göreceli bir şekilde aktaran Trier, filmleri ile yeni yan anlamlar üretmektedir. Yönetmenin, izleyici için çıkarılması muhtemel birden fazla anlam barındıran filmleri, bu özelliğiyle disiplinler arası incelenmeye müsait hale gelmektedir. Trier, kendisi gibi Danimarkalı olan yönetmen arkadaşı Thomas Vinterberg ile 1995 senesinde, Dogma 95 isimli avant-garde sinema akımının kurallarını belirlemiştir. Bu akımın manifestosuna göre; filmler teknik olarak olabildiğince yalın çekilmelidir. Kameralar elde tutulmalı, jenerikte yönetmenin adı geçmemeli, herhangi bir yabancılaştırma efekti kullanılmamalı, gereksiz ve uzun aksiyon sahnelerine yer verilmemelidir. Bu alternatif akımın amacı, filmlerin teknik olarak gerçekliğe en yakın şekilde çekilmesi ve senaryonun daha çok ön plana çıkarılmasıydı. Trier ve Vinterberg, büyük bütçeli gişe filmlerinin piyasadaki hakimiyetini azaltmak ve bağımsız filmlerin bu akımla önünü açmak istemekteydi. Thomas Vinterberg'in 1997 yılında çekmiş olduğu *Festen* (Şölen) ve Lars Von Trier'in 1998'de çektiği *The Idiots*, (Gerizekalılar) Dogma 95 akımının ilk filmleriydi. Lars Von Trier bu kuralları ilerleyen yıllarda çiğnemiş olsa da filmleri, kariyerinin en başından beri tarz olarak anaakıma hizmet eden gişe filmlerinden farklıdır. Yönetmenin geçtiğimiz on yılda çektiği depresyon üçlemesi olarak da bilinen; *Antichrist*, *Melancholia* ve *Nymphomaniac* filmleri, başrollerinde varoluşsal kriz yaşayan kadın karakterlerin bulunması bakımından benzerlik göstermektedir. Bu kadın karakterlerin ortak özellikleri; toplumun kabul ettiği ahlak kurallarını reddetmeleri, çoğunluktan farklı ve toplumdaki kopuk olmaları, genel olarak kötümser bir ruh hali içinde bulunmalarıdır. Küçük burjuvazi kesiminin kabul ettiği modernizm anlayışını hiçe sayan karakterler olarak ön plana çıkmaktadırlar. Bu filmlerinde görsel efekt kullanarak; jenerikte yönetmen olarak ismini göstererek ve özellikle *Melankoli* filminde resim sanatıyla paralel bir şekilde lirik bir anlatım benimseyen yönetmenin bu üçlemesi, onun artık Dogma 95 akımının kurallarını uygulamadığını göstermektedir. Depresyon üçlemesi Dogma 95 akımından farklı olarak, mikro düzeyde derinlemesine karakter betimlemesi yapmaktadır. Bu üç anlatıda da, hikayeden çok durum ve karakterler üzerinde durulmaktadır.



Görsel 1: *Antichrist* (Filmde isim belirtilmiyor)



Görsel 2: *Melancholia* (Justine)



Görsel 3: *Nymphomaniac* (Joe)

Antichrist; kadın ve erkek üzerinden kurduğu ikilikle, Adem-Havva mitine ve literatürdeki kültür-doğa dikotomisine gönderme yapan bir alt metne sahiptir. Filmin kadın karakteri çocuğunun ölümünden kendisini ve eşini sorumlu tutmakta ve bu yüzden kendisini ve eşini cezalandırmaktadır. *Nymphomaniac* filmi, bedeni ve cinselliği üzerinden iletişim kurmayı tercih eden ve anlamı bu yolla arayan bir kadın üzerinedir. Trier iki bölüm halinde çektiği *Nymphomaniac* filmlerinde; sürdürdüğü hayata yönelik tatminsizliğine cinselliği aracılığıyla başkaldıran Joe'yu anlatmaktadır. Çalışmada incelenilmek üzere *Melancholia* filmi seçilmiştir çünkü bu üçleme arasında, *Melancholia*'da öyküsü anlatılan Justine karakterinin ruhsal durumu, Camus'nün uyumsuz bireyine en yakın olandır. Filmin ilk yarısında gerçekleşmeyen düğünü gösterilen Justine karakteri melankoliye kapılmaktadır ve aynı zamanda, dünyaya Melankoli isimli bir gezegenin çarpması söz konusudur. Justine'in melankolisi aracılığıyla filmde Camus'nün uyumsuz uşlamasına dair pek çok gösterge saptanabilmektedir. Yönetmen, uyumsuz bireyi küçük bir insan grubu içinde göstererek, izleyicinin karakterler arasında karşılaştırma yapmasına olanak sağlamaktadır. Lars Von Trier'in karakterleri ve kıyamet olasılığı durumunu ele aldığı *Melankoli* filmi, bireylerin düşünüş biçimleri arasındaki farkı ortaya koymakta ve uyumsuz bireyin sinema düzleminde incelenmesine olanak sağlamıştır. Depresyon üçlemesi olarak bilinen bu üç filmde de; farklı düşünme tarzlarına, ruh durumlarına, davranış şekillerine yer veren yönetmen bu üslubuyla, izleyiciye özdeşleşmenin gerçekleşmesi için yol açmakta ve sorular sordurmaktadır.

Lars Von Trier Apollon-Dionysos ikiliğine de bu üçlemeyle birlikte değinmektedir. Üç filmin de kadın karakterleri; Bakkhalar trajedyasındaki kadınları andıran bir ruh haline sahiptir fakat filmdeki kadınları, eylemlerini yapmaya iten ruhsal bir itici güç bulunmamaktadır. Onlar uyumsuz birer bireydir ve eylemleri bilinç durumlarından kaynaklanmaktadır. Üç kadın karakter de, içinde buldukları toplumdan hoşnutsuz ve kötümserdir. Karakterlerin aktiflik durumuna göre değerlendirilecek olursa Trier, erkek karakterleri kadınlara oranla daha edilgen bir şekilde konumlandırmıştır. Yönetmen, günümüzün modernist-kapitalist toplumunda uyumsuz-kadın olmayı farklı perspektiflerden aktarmıştır.

Melankolinin ve Uyumsuzun Yakınlığı

Lars Von Trier'in yazıp yönettiği *Melankoli*¹ filmi; Melankoli isimli mavi gezegenin dünyaya çarpma riskinin bulunduğu ve bu durum karşısında Justine ve Claire adlı iki kız kardeşin tutumlarının anlatıldığı 2011 yapımlı bir yapıttır. Film epizodik anlatıma sahiptir; ilk yarısında evleneceği düğün gecesinin anlatıldığı Justine, ikinci yarısında ise Justine'in ablası Claire izleyiciye tanıtılmaktadır.

Lars Von Trier bu filmde pek çok sanat yapıtına referans olarak başvurmuştur. Film, Justine'in yüz çekiminin ardından gösterilen Pieter Brueghel'in *Karda Avcılar*² isimli resmiyle açılmaktadır. Bu resim 1565 tarihli ve Rönesans dönemine ait olup, kışın soğuk ve katı şartlarında insanın savunmasız kaldığını anlatmaktadır (www.sanatabasla.com, 2019). İnsanın doğa koşullarının karşısında aciziyetini hatırlatan bu tablonun ardından Melankoli gezegeni gösterilmekte ve ölüm riski tekrar izleyiciye hissettirilmektedir. Lars Von Trier'in müzik tercihi ise Wagner'in bir İngiliz destanı uyarlamasını operalaştırdığı *Tristan ve Isolde*³'den yana olmuştur. Kavuşamayan iki aşığın hüznü öyküsünü konu edinen bu destanın operasının bestecisi Wagner'e olan beğenisini Nietzsche şöyle dile getirmiştir: "Ama bugün bile Tristan gibi yaman büyüleyen, o tüyler ürpertici, o tatlı sonsuzlukla dolu başka bir yapıtı tüm sanat dallarında boşuna arıyorum. İyileşmek, -Wagner gibilerinde bir gerilemedir bu.(...) O cehennem tatlarını duymak için yeterince hasta olmayan kişiye dünya nasıl yoksuldur (Nietzsche, 1983: 46). Ölümü hatırlatan bu eser, filmin soğuk atmosferine hakimdir ve Justine'in melankolisi yükseldiğinde, kötü olaylarla karşılaştığında Tristan ve Isolde çalmaktadır.

Bölüm 1: Justine

Film sembolik öğelerden sonra Justine ve sevgilisinin düğünlerine bir limuzin ile gidişleri ile devam eder. Limuzin ormanın içinde ilerlemekte güçlük çekmekte, çamura saplanmaktadır. Görkemli ve büyük düğünlerine; doğanın kötü şartları nedeniyle geç kalan çift düğün yeri olan Claire'in malikesine geldiğinde Claire ve eşinin sitemleriyle karşılaşır. Justine, gecikmelerine aldırış etmeden atı Abraham'ı selamlar ve ona evleneceği kişiyi, Michael'ı tanıştır. Justine, doğaya kendisini yakın hissetmektedir, o güne kadar göremediği bir yıldız olan Antares yıldızını görür. Bu yıldız hakkında Claire'in gök bilimci olan kocasından bilgi alır. Yönetmen iki kadın karakter arasındaki farkları göstermeye başlamıştır; Justine, umursamazlığı, doğaya daha fazla yakın olmasıyla uyumsuz olarak, Claire ise evli, modern kapitalist sistemin gerekliliklerini daha çok yerine getiren, sorumluluk sahibi ve toparlayıcı olarak betimlenmektedir.

Düğün salonuna girdikten sonra Justine, bir çok saçma olayla ve dekor unsuruyla karşılaşmaktadır. Eski bir Pagan geleneği olan Fasulye Kralı geleneği, (Vazonun içindeki fasulye sayısını doğru tahmin etme yarışması), davet sofrasında tabağın soldan

1 *Melancholia*: Başrollerini Kirsten Dunst(Justine) ve Charlotte Gainsburg(Claire) paylaşmaktadır. Danimarka yapımlı filmin pek çok ödülü bulunmaktadır. Daha fazlası için bkz: <https://www.imdb.com/title/tt1527186/>.

2 *Karda Avcılar*, daha fazlası için bkz :

<https://www.sanatabasla.com/2013/02/19/karda-avcilar-the-hunters-in-the-snow-yaqli-pieter-brueghel/>

3 *Tristan ve Isolde*, daha fazla bilgi için bkz: <http://ozhanoturk.com/2018/01/21/tristan-ve-isolde/>

sağa gitmesi gerektiği, Justine'in uyumsuz bilincini harekete geçirmektedir. Düğün salonuna girmeden önce Justine, doğa unsurları ile yüz yüze gelip kendini evrenin dışında bir varlık olarak hissetmektedir. Büyük ve görkemli düğün ise, Justine'in dekor duygulanımını destekleyip onun uyumsuz uslaması için bir eşik görevi görmektedir.



Görsel 4: Justine'in annesi.



Görsel 5: Justine'in babası.

Justine'in annesinden konuşma yapması istenildiğinde önce geri çevirse de şunları söylemektedir: "Kiliseye gitmem, evliliğe ve aşka inancım yoktur. Duyarlı olan kızım Claire bu muhteşem partiyi düzenlemiştir. Ölüm sizi ayırana kadar, Justine ve Michael... Söyleyecek tek bir şeyim var, hazır devam ederken, tadını çıkarın". Justine'in annesinin bu sözleri ve babasının şovenist tavırları (Masadaki iki kadınla flört etmesi, garsondan bir çok kez çatal isteyip gelen çatalları cebine koyması), onun ruh durumunu değiştirmekte ve melankoliye sürüklemektedir. Camus; hayatın rutinliği ve mekanikleşmesi karşısında dekorların herhangi bir anda yıkılabileceğini ve sonunda bıkkınlık duygusunun gelebileceğini söyler. Bu bıkkınlık duygusu aynı zamanda bilincin devinimini başlatır ve bireyi uyandırır (Camus, 2018: 22).

Justine'i uyumsuz eşliğine getiren son olay ise; metin yazarı olarak çalıştığı reklam şirketinin patronunun, ondan düğününün sonuna kadar yeni ürün için bir slogan istemesidir, hatta Justine'in peşinden gidip sloganı duyabilmek için genç bir adamı işe almıştır. Tüketimciliğin ve çıkarıcılığın bu sahnede özellikle vurgulanması, günümüzün tüketim anlayışına yapılmış bir eleştiri niteliğindedir.

Justine'in tüm bu olaylardan sonra kalabalıktan uzaklaşıp bahçeye çıkması ve orada gezinti yapması, yıldızları seyretmesi onun uyumsuz bilince tam anlamıyla geçmiş olduğunu göstermektedir. Uyumsuz birey olarak Justine, ortam bağlamında içinde bulunması gerektiği düğün kalabalığından sorgusuz sualsiz uzaklaşmakta ve doğaya kaçmakta, kendini insanlardan kopuk hissetmektedir. Justine bahçede gezerken gelinliğinin yırtılıp hasar alması da, onun evliliğe olan isteğinde ve bakışında bir kırılma olduğunu izleyiciye sezdirmektedir. Camus uyumsuzlukların bir olayın izleniminden değil, bir eylem ile onu aşan dünya arasındaki karşılaştırmalardan doğduğunu ve bir kopuş olduğunu belirtmektedir (Camus, 2018: 38). Dışarıda yok olma riskiyle karşı karşıya olan bir dünya varken, Justine'e saçma gelen bu düğün eğlencesi onu uyumsuz bilince ulaştırmıştır. Ablası Claire ve eşi, Justine'in büyük bir depresyonun eşliğinde olduğunu bilirler, sürekli olarak onu kontrol altında ve kalabalığın içinde tutmaya çalışırlar. Onların bu çabasına rağmen Justine, küçük yeğenini yatağına yatırmak, gelinliğini düzeltmek gibi bahanelerle kalabalıktan uzaklaşmaktadır. Justine'in melankolisi fiziksel boyuta başladığında ise, onun uyuma

isteği ve bacaklarını hissedebilmesi için soğuk suda banyo yaptığı görülmektedir. Hiçbir şeyden zevk alamama; karamsarlık, fiziksel olarak enerjinin düşmesi, yalnız kalma isteği melankolik kişilik bozukluğu⁴ rahatsızlığının özelliklerindedir. Justine, sevgilisi Michael'ın çağrılarına da kulak vermemekte, uyumsuz bilinci giderek açığa çıkmaktadır. Kalabalıktan kaçtığı sırada ablasının eşi John'un çalışma odasına giren ve orada süprematizm akımına ait soyut resimlerle karşılaşan Justine, bu resimleri huşu ile kapatmakta ve yerlerine kendi istediği resimleri koymaktadır. Kazimir Malevich'in 1916'da yaptığı Süprematizm resmini kaldırarak onun yerine; Pieter Brueghel'in "Karda Avcılar"ını, barok resmin temsilcilerinden Michelangelo'nun "Goliath'ın Başıyla Davut"u, ve John Everett Millais'in; aşk acısı yüzünden melankoliye sürüklenip, lirik bir intiharla yaşamına son veren Ophelia resimlerini koyar. Süprematizm resminin sahibi Kazimir Malevich; geometik şekillerin ön planda olduğu ve mekanik sistemleri andıran bu akımın resimleri hakkında, süprematizmi benimseyenler için, yalnızca nesnel dünyanın görsel olaylarının önemli olduğunu söylemektedir (Arthipo, 2019). Justine bu hareketle; mekanikleşmeye, yalnızca nesnelere görünümüne değer verilmesine karşı çıkar. İçi boşaltılmış modernizme, makineleşmeye bir tepki olarak, romantizmin yüceltildiği görülmektedir.



GörSEL 6 & GörSEL 7 : Kazimir Malevich, Süprematizm akımına ait eserleri



GörSEL 8 & GörSEL 9: Justine süprematizm akımına ait resimleri kaldırarak yerlerine Karda Avcılar ve Ophelia'yı koyar.

İnsanlık, bugün inanıldığı gibi daha iyiye ya da daha güçlüye ya da daha yükseğe doğru bir gelişme göstermemektedir, "ilerleme" modern bir düşüncedir yalnızca, yani, yanlış bir düşünce. Bugünün Avrupalısı, değerlilik bakımından, Rönesans Avrupalısının fersah fersah altında kalır; ileriye doğru gelişme, herhangi bir zorunlukla, yükselme, yücelme, güçlenme değildir hiç de. (Nietzsche, 2005: 7)

4 Melankolik Kişilik Bozukluğu, daha fazla bilgi için bkz: <https://psikolojiksorunlar.net/psikolojik-hastaliklar/depresif-kisilik-bozuklugu-melankolik-kisilik-bozuklugu.html>

Justine düğünden kaçarak bahçede gezindiği sırada, patronunun sloganı alması için işe aldığı erkeği görür ve onunla herhangi bir sözlü iletişim kurmadan kendisinin domine ettiği bir cinsel birliktelik kurar. Bu birliktelik, Justine'in anlam veremediği bu görkemli düğünde açığa çıkan uyumsuz bilincinin dışa vurumudur. Bülent Diken *Nihilizm* kitabında, George Simmel'in bıkkın bireyinden söz eder. Bıkkın birey için her şey eşit derecede değersizdir, bu da kişiyi edilgin nihilizme götürmektedir. Bireyin hissettiği anlamsızlık ve edilginlik, heyecana ve aşırı uyarımlara karşı bir açlık yaratmaktadır (Diken, 2011: 93). Bu bağlamda, Justine'in cinsel birlikteliği, uyarımlara karşı bir açlık olarak nitelendirilebilir. Uyumsuz bilincin gözleendiği anlardan biri de Justine'in düğünün sonunda patronuna söyledikleridir. Slogan olarak "Hiç" kelimesini bulduğunu, "Hiç" kelimesinin bile patronu için çok fazla olduğunu söyleyen Justine, ona ve çalıştığı şirkete duyduğu öfkesini dile getirir. Camus; gündelik yaşam içinde ne düşündüğü sorulan kişinin hiç yanıtını vermesinin, uyumsuz uslamanın belirtisi olduğunu ve bu cevabın, günlük devinimler zincirinin kopması ve önemsizleşmesi anlamına geldiğini belirtir (Camus, 2018: 104). Düğün sona erdiğinde partneri Michael tarafından nazik bir şekilde terk edilen Justine'in ona cevabı, "Ne bekliyordun ki?" olmaktadır. Karakterin uyumsuz uslaması, düğün boyunca açığa çıkmıştır. Bunu tetikleyen faktörler olarak; Melankoli'nin dünyaya çarpma riski, ölümle yüz yüze gelme düşüncesi, şatafatlı kalabalık ve prosedür gereği yapılan konuşmalar, patronunun yaptığı üretim baskısı sayılabilmektedir.

Bölüm 2: Ölüm Gerçeğiyle Karşılaşma

Filmin ikinci epizodu; Claire'e odaklanır gibi görünmekle birlikte, kıyamet düşüncesi ile yüz yüze gelen bir aileyi anlatmaktadır. Justine'in evlilik eyleminden geri dönmesiyle birlikte uyumsuz bilinci, melankoli düzeyinde kendisini göstermeye devam etmektedir. Ablası Claire, onu kendi evine çağırarak refakatçiliğini üstlenmektedir. Bu süreç içerisinde onların günlük rutinleri gösterilmekte, Claire'in ebeveynliği ve anaçlığı vurgulanmaktadır. Çocuğunun yanı sıra kardeşi Justine'e de göz kulak olup onu iyileştirmeye çalışan Claire, evhamlı biridir. Bilim insanlarının söylediğine göre, Melankoli gezegeni Dünya'ya çarpmadan yanından geçecektir ve bir kıyamet senaryosu söz konusu değildir. Claire ve Justine günlük rutinlerini gerçekleştirmekte, birlikte at sürmektedir. Justine'in melankolisi devam ettiği süre boyunca tek aksatmadığı devinimin ata binmesi olması ise, onun tüm doğaya dönüklüğüyle uyumsuz bilincinin sürdüğünü göstermektedir. Atların huysuzlanması, Claire'in endişelerini arttırır ve onu korkuya sürükler, "Ancak korkunun hükmü altındaki insan batıl inancın kurbanı olur" (Spinoza, 1951, akt, Bülent Diken, 2011: 19). İnternette kıyamet senaryoları okuyan ve korkusu giderek artan Claire, kız kardeşinin sakinliği karşısında şaşkındır çünkü Justine, ölümü istemektedir ve yaklaşan Melankoli gezegeninin ışığında çırılçıplak soyunup, mutlu bir şekilde onu izlemektedir.

Camus'nün perspektifinden bakılacak olursa; uyumsuz birey intihar düşüncesini yadsır fakat anlamsız bulunduğu ve yabancı olduğu bu dünya için bir kıyamet riski varsa bunu kabullenebilir. Justine, kız kardeşi Claire'den farklı olarak, ölüm bilincine daha önceden varmıştır ve bu konuda bir kaygısı yoktur. Justine, yaklaşan Melankoli gezegenini düşünmekte ve açıklanamayan bu dünya için endişelenmemektedir: "Bir

insanın düşüncesi, her şeyden önce özlemidir'' (Camus, 2018: 55).

Eşi gök bilimci olan Claire, onun bütün olumlu açıklama ve telkinlerine rağmen kaygısını geçirememektedir, ölümün acılı geleceği düşüncesi karşısında eczaneden at sakinleştiricisi alır. Oğlunun yaptığı icat ile Melankoli'nin ne kadar yakınlaşıp uzaklaştığını gözlemleyebilen Claire; gezegenin bilim insanlarının söylediğinin aksine Dünya'ya giderek yakınlaştığını görür.



Görsel 10 : Claire oğlunun yaptığı icatla gezegenin yakınlaştığını gözlemler.

Bir bilim insanı olan ve Melankoli'nin Dünya'ya çarpmayacağını söyleyen John, ahırda at sakinleştiricileri ile intihar eder. Bu noktada; ezel ve ebed olan doğanın devinimlerinin, rasyonel bilimle öngörülüp kontrol altına alamayacağı görülmektedir. Camus'ye göre uyumsuz uslamanın bir basamağı da, dünyanın bilim yoluyla tam olarak kavranamayacağıdır. Kontrol edilemez evrene karşı kendi varlığını yabancı hisseden bilinç uyumsuzlaşmaktadır.

Yine de bu yeryüzünün bütün bilimi beni bu dünyanın benim olduğuna inandırabilecek hiçbir şey vermeyecek. (...) Yasalarını sayıyorsunuz; ben de bilme susuzluğum içinde bunların doğru olduklarını kabul ediyorum. Mekanizmasını tanıtıyorsunuz, umudum büyüyor. Sonunda bu sihirli ve karmakarışık evrenin atoma, atomun da elektrona indirgenliğini öğretiyorsunuz bana. Bütün bunlar güzel, gerisini de anlatmanızı bekliyorum. (...) Anlıyorum, bilim yoluyla olguları kavrayıp sayabilirsem de, dünyayı kavrayamam. (Camus, 2018: 29)

Filmin sonunda söylenti olan kıyamet senaryosunun gerçekleşmesi; Camus'nün değindiği, bilimin varsayımda sona ermesi durumudur. Son ana kadar gezegenin dünyaya çarpacağını hisseden ve isteyen Justine'in bu gerçeklik karşısında Claire'e söylediği şey "Bu dünya kötü, onun için üzülmemeliyiz", olmaktadır. Justine, dünyanın akla aykırı bir yer olduğunu ve rasyonel bilimle anlaşılamayacağını daha önceden kavrayan, uyumsuz bilinçli bir karakterdir. Camus perspektifinden bakıldığında filmde, dünyanın bir akla aykırılık olduğu ve devinimlerinin bilimle öngörülemeyeceği doğrulanmaktadır.

Justine yeğenine söz verdiği üzere, ona bir mağara yapmayı teklif eder ve ormandan mağarayı yapmak için dallar toplarlar. Evin bahçesinde mağarayı yaparlar ve içine girip birbirlerine dönüp el ele tutuşarak, ölümü beklerler.



Görsel 11 : *Justine ve yeğenin yaptıkları mağarada, çarpışmayı, ölümü beklemektedir.*

Mağara sembolüyle, Platon'un Mağara Alegorisi'ne değinilmesi gerekmektedir. Platon'un Mağara Alegorisi; içinde bulunduğu zamanın eğitim anlayışına yapılan bir eleştiriyi ve algılanabilen dünya hakkındaki kısıtlı bilgi ile ideallara yönelik elde kavrayış arasındaki ilişkiyi anlatmaktadır (Kılıç, 2018: 579). Zincire vurulmuş olanlar; ilk gördükleri unsur olan gölgelere inanırlar ve Platon'a göre bu zincirlerden kurtulmaları gereklidir. Kişilerin gerçekliğe yönelmeleri ve yanılsamalardan uzaklaşmaları önemlidir. Trier kullandığı bu sembolle, karakterlerin, dünyanın aykırılığından ve anlaşılmasızlığından kaçmak istediğini göstermektedir. Ölüm karşısında tutumları çok farklı olan iki karakter; küçük çocuk için bir araya gelmekte ve aynı fiziksel koşullarda ölümü karşılamaktadır. Justine, burada uyumsuz karakter olarak endişesizdir ve beklediği an gelmiştir fakat Claire, çocuğunun geleceği konusunda endişelidir. Nietzsche, insanların ölüm düşüncesinden kaçınmayı istemelerinden memnun olduğunu belirtir ve onların ölüm hakkında, yaşamdan çok daha fazla düşündüklerini söyler (Solomon&Malpas, 2017: 89). Ölüm de, dünya gibi kestirilemez ve öngörülemez bir olgu olduğu için, insanlar bunun hakkında çok endişelenip yaşamlarına odaklanmayı bırakır. Fonda çalan Tristan ve Isolde eşliğinde, Melankoli Dünya'ya çarpar.

Bu son ile birlikte, Lars Von Trier'in uyumsuz bireyin ölüm bilincine daha önceden sahip olması nedeniyle, ölümü acısız bir şekilde kabullendiği görülmektedir. Camus'ye göre; ölüm kaçınılmaz gerçektir ve bu nedenle intiharı yadsıyıp, ölümün kendisinin kabullenilmesi gereklidir. Hayatın daha verimli yaşanabilmesi için önemli olan, bilincin durumu ve devinimleridir, çünkü uyumsuz bilincin sürdürülebilmesi için hayatın devam etmesi gereklidir.

Sonuç

Nobel ödüllü edebiyatçı Albert Camus, *Sisyphos Söyleni* isimli felsefi denemesinde hayatın yaşanmaya değer olup olmadığı sorusu üzerinde durmaktadır. Kitabında kendi fikirlerini anlatan ve varoluşçu düşünürlerin fikirlerine değinen Camus; uyumsuz bilincin herhangi bir neden yokken ortaya çıkabileceğini söylemektedir. Uyumsuzluk durumu nedensiz ortaya çıkabileceği gibi, bunu tetikleyen bazı faktörler de olabilir. Ölüm gerçeği karşısında hayatın boşa yaşandığı düşüncesi, bireyin kendisini bu dünyaya ait hissedememesi, kendisini dışsal bir varlık olarak görmesi, rasyonel bilimin insan aklıyla çelişmesi ve bu ikilikten doğan karşılaştırmalar uyumsuz bilincin

açığa çıkmasını tetikleyen faktörlerdir. Albert Camus'nün görüşlerine göre saçma, varoluştan değil bilinçten kaynaklanır. Birey dünyayla kendi aklı arasında mantıksal bir ilişki kuramadığında saçma ve uyumsuz uslama gelişir. Sonunda ölüm olan bir hayatın sürdürülmesi bireye saçma gelebilmekte, ve onu kopuklaştırabilmektedir. Camus'ye göre; uyumsuzluk her şeyden önce bir kopuş durumudur (Camus, 2018: 39). Önemli olan bu bilinç durumunu sürdürebilmek, ve bunu hayata yönelik bir algı olarak kullanabilmektir. Camus'nün olumlu bir dinamizm olarak nitelendirdiği uyumsuz bilinci, intiharı yadsır ve bilinçli bir başkaldırı tavrını onaylar. Uyumsuz uslama bu başkaldırı eyleminin ilk basamağı olarak düşünülebilmektedir. Yaşamın saçma olduğunu söyleyebilmek için, aklın uyumsuz kalması gerekmektedir.

Lars Von Trier'in depresyon üçlemesinden 2011 yapımlı *Melankoli* filmi, tüm dünyanın yok olacağı düşüncesi karşısında, uyumsuz olan ve olmayan bilincin bunu nasıl karşıladığını göstermektedir. Film bu karakterler arasında karşılaştırma yapabileceği imkanı sağladığı için, varoluş ve uyumsuz bilinç üzerine önemli bulgular taşımaktadır. Uyumsuz bilince sahip olan birey bunu melankoli boyutunda deneyimlese de, intiharı düşünmez fakat ölüm karşısında soğukkanlı kalabilir. Filmde, modern kapitalist sisteme yapılan açık ve örtük eleştiriler mevcuttur. Bireyin, tüketimciliğin vurgulandığı dünyada kendisini yabancı hissetmesi olanaksız değildir. Barındırdığı eleştiriler ve kıyamet vurgusuyla birlikte Lars Von Trier'in melankolik bireyi, Camus'nün uyumsuz bireyiyle paralel özellikler göstermektedir. İki temsilde de önemli olan nokta, dünyaya ne kadar yabancı olunursa da, uyumsuz bilincin o kadar canlı kalacağı vurgusudur.

Kaynakça

- Arthipo*. (2019, ocak 2). www.arthipo.com: <https://www.arthipo.com/artblog/sanat-tarihi/suprematizm-sanat-akimi.html> adresinden alındı
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Camus, A. (2015). *Başkaldıran İnsan*. İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, A. (2018). *Sisyphos Söyleni*. İstanbul: Can Yayınları.
- Demirkan, E. (2018, Aralık 29). www.kameraarkasi.org: http://www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/dogma/makale_01.html adresinden alındı
- Diken, B. (2011). *Nihilizm*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kılıç, C. (2018). Platon'un Metafizik Terminolojisi ve Mağara Alegorisinin Mistik Temelleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 579.
- Nietzsche, F. W. (1983). *Ecce Homo, Kişi Nasıl Kendisi Olur*. İstanbul: Dost Yayınları.
- Nietzsche, F. W. (2005). *Deccal, Hristiyanlığa Lanet*. İstanbul: Gün Yayıncılık.
- Nietzsche, F. W. (2014). *Putların Alacakaranlığı*. İstanbul: Say Yayınları.
- Öztürk, S. (2016). SineFilozofi'nin Günümüz Dünyasında Düşünceye Katkıları Üzerine... İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, 142.
- Robert J. Solomon, J. M. (2017). *Ölüm ve Felsefe*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Spinoza, B. (1951). *Teolojik Politik İnceleme*. Eskişehir: Dost Kitabevi.
- www.sanatabasla.com*. (2019, ocak 1). www.sanatabasla.com: <https://www.sanatabasla.com/2013/02/19/karda-avcilar-the-hunters-in-the-snow-yasli-pieter-brueghel/> adresinden alındı

Nostalji Perdesi Ve Geçmiş İcat Etmek

Engin Ümer*

Özet

Sinema her zaman rüya sahneleri üretmiştir. Nostalji de bu rüya tarzlarından biridir. Nostalji, kültürel açıdan modern bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Modern olmanın, geçmişi yok sayma veya ondan kopma olması nostaljinin varlık nedeni olmuştur. Geçmiş hatırlama çabası olarak nostalji, kaybedilene karşı derin bir özlem demektir. Sinema da nostalji temsillerini kullanmaktadır. Nostalji temsili eğlence sineması için seyri kolay sahneler üretmek imkanını sunmaktadır. Bu yüzden nostaljinin tarihsel gerçeklikten kopma veya tarihsel gerçekliği yok sayan bir karakteri olduğu söylenebilir. Ancak nostalji, travmatik boyutu olan bir olayın etkilerini de gösterebilir. Etkisi güçlü bir olay, nostalji temsilinde etki gücü farklılaştırılarak izleyicisine sunulabilir. Bu çalışma, Türk sinemasının 2000 sonrası nostalji temsilini nasıl kullandığını ele alma amacındadır. Çalışma modernlik ve nostalji, sinema ve rüya, televizyon ve sinema ikili kavram ve durumlar arasında teorik çerçevesinin kurmaktadır. Bu çerçeveden 2000 sonrası ana akım Türk sinemasında nostalji temsilini ele almaktadır. Amaçlanan ise ele alınan tarih çerçevesinde sinema filmlerinin toplumsal olayları gösterme çabasında olduklarıdır. Çalışmada eğlence ve tüketim karakteri taşıyan nostalji temsilinin dönemsel olayların etkilerini hafifletmek ve yeniden değerlendirmek için kullanıldığı iddia edilmektedir.

Anahtar Kelime: Nostalji, Sinema, Yeni Türk Sineması, Temsil, Geçmiş, Deneyim

ORCID ID : 0000-0001-9685-3531
E-mail : umerengin@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515112

Geliş Tarihi - *Received*: 20.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 25.04.2019

The Veil Of Nostalgia And Inventing The Past

Engin Ümer*

Abstract

Cinema has always featured dream scenes. Nostalgia can also be considered a type of dream. In cultural terms, nostalgia is a modern phenomenon. Nostalgia exists because modernity represents a denial or severing of all ties with the past. In an attempt to remember the past, nostalgia represents a deep yearning for what has been lost. Cinema also makes use of nostalgic representations, as they allow entertainment-oriented cinema to produce easy-to-watch scenes. Accordingly, nostalgia can be said to have a character that diverges from or ignores historical reality. That said, nostalgia also has the ability to demonstrate the effects of traumatic events. Events with a strong message can be presented to viewers by amending their impact via nostalgic representation. This study aims to examine the use of nostalgic representations in Turkish cinema in the post-2000 period. The theoretical framework of the study is based on the dualities of modernity and nostalgia, cinema and dream, and television and cinema. To this end, it focuses on nostalgic representations in post-2000 mainstream Turkish cinema, aiming to show that in taking up history, these films attempt to shed light on social events. The study argues that nostalgic representations, characterized by entertainment and consumption, are used to dilute the effects of historical events and to recycle them.

Keywords: Nostalgia, Cinema, New Turkish Cinema, Representation, History, Experience

ORCID ID : 0000-0001-9685-3531
E-mail : umerengin@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515112

Recieved - *Geliş Tarihi:* 20.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi:* 25.04.2019

Giriş

Modernleşme, yeni bir hayatı ve kültürü inşa etse de travmatik olanın da dengelenmeye çalışıldığı bir projedir¹. Modernleşme, kopuşlar evresi olarak kendinden menkul yenilik kültürüne karşılık gelmektedir. Yenilikçilik eskinin, geleneklerin, önceki toplumsal ve kültürel formların dağılmasına işaret etmektedir. Dağılma, büyük bir istek ve sevinç ile karşılanırken meydana gelen krizlerin üstünü örtmek için perdelemelerde bulunmaya ihtiyaç duyulmuştur. Modernliğin anlatısındaki bu boyut, toplumların kimliklerini icat ederken, bir öncekiyle ilişkide olmanın nasıl olabileceğinin bitimsiz şekilde sorgulandığı bir düşünce yığını ve çatışkılı kültürel ilişkiler meydana getirmiştir.

Nostalji, modern olmanın anlatısında söz konusu travmaları perdeleme konusunda çokça kullanılan bir stratejidir. Nostaljinin etimolojik geçmişine karşılık, nostaljinin modern bir olgu olduğu söylenebilir. Nostaljinin gündeminin bitmeyecek gibi olması modernliğin krizlerinin üstünü örtmek zorunda olan tavrıyla ilgili görülebilir. Nostalji, kültürel pek çok formda kendisini gösterebilmiştir. Giyim kuşam modasında, gündelik konuşma dilindeki kimi kelimelerde, çeşitli nesnelere, televizyon dizilerinde, romanlarda, resimlerde ve elbette sinemada.

Sinema ve nostalji ilişkisi açıkça kökensel ortaklıklarıyla düşünmeye müsaittir². Sinema makinesi belleğin analogisi olarak deneyimin kayıt altına alınmasıdır. Hareket imajlar sadece zaman ve mekan ilgileri içinde olanların belgelenmesi değil, izleyicinin deneyimlerini canlandıran bir tetikleyici anlar dizisi olarak da görülebilir. Bu yüzden sinemanın nostaljik karakteri, belleği tazeleyen ancak rüya sahnelemesiyle de izleyicisine başka bir dünya hayali sunmaktadır.

Nostaljiye dair ilgi onun kaybedilmiş saflığı göstermesiyle alakalı olmuştur. Çünkü temsil açısından nostalji dilinin teamüller üretici yönü, ortaklıkları daha da kolay sağlamakta ve bu kitlesel bir kabul ile karşılanmaktadır. Bu sebepten nostalji, hayal ile gerçeği kaynaştırdığı bir kaybedilmiş olanın sahnelenmesi ve izleyicisine bu kaybın giderilmesini, kısa süreli de sağlamaktadır.

Sinema ve nostaljinin işlevselliği özellikle seyri kolay bir gösterim sunmasıdır. Yine de bunun kendi içinde ters görünebilecek bir özelliği de saklı tuttuğu da iddia edilebilir. Bu nostalji temsilinin travmatik olayı örten, yani kayba neden olan durumu hissettirmeyen, buna karşılık bu olayı hissettirmekten de geri kalmayan ve hatta onunla hesaplaşmak için kullanışlı araç rolü sergileyebilecek olmasıdır. Nostalji temsilinin unutturuculuğu gündelik olandan kaçış ve rüya sahnesinde izleyicinin hayallere dalması iken, bu hayaller içinde kayıplara neden olan olayların temsilinin dolaylı veya kimi yönleriyle, bir hesaplaşma imkanı meydana getireceği de iddia edilebilir³.

1 Modernitenin bu tipik anlatısı konusunda sosyal bilimlerde gözle görülmüş bir literatür söz konusudur. Bunlardan en popülerleri Marshal Berman'ın "Kıta Olan Her Şey Buharlaşıyor" (2003) kitabıdır. Alain Touraine'in "Modernliğin Eleştirisi" (2000), Charles Taylor'un "Seküler Çağ" (2014), Peter Wagner'in "Modernliğin Sosyolojisi" (2005) konu hakkında en bilinen çalışmalarıdır. Sosyolojik ve düşünsel anlamda bu çalışmalar aynı konulu diğerleri gibi moderniteyi güçlü bir üretim ve yıkım evresi olarak ele alırlar.

2 Çalışmamız bu ortaklık üzerinden hareket etmektedir. Sinemada nostalji konusunda yapılan çalışmalar ile onların eleştirisini gerçekleştirmek üzerinden bir fark kurma amacında değildir. Yine de konu hakkında YÖK tez merkezinden ulaşılabilmüş Sezen Gürüf Başekim'in "Türk Sinemasında Nostalji: 2000-2011" (2015) adlı çalışması söz konusu tarih aralığı içinden ele aldığı örnek filmleride neyin nostalji ile ilgili olduğu gösterilmektedir.

3 Gary Cross'un "Tüketilen Nostalji" (2018) kitabı bu yönüyle anlamlıdır. Cross kitabında batı kültüründe tipik nostalji nesnelere ve tüketim ilgisini ele alırken aynı zamanda kaybın ertelendiğini ifade eder. Nostaljinin tüketim

Türkiye'nin modernleşme sürecinde kayıplar olduğu gibi günümüzde bunların dökümlerinin yapıldığı, yerlerine yeniden getirilmek, kayıplara neden olanlarla hesaplaşmak istenildiği söylenilebilir. Nostalji temsili bu açında kullanışlı görünmektedir. Bu çalışmada da toplumsal travma olarak görülebilecek darbe dönemlerinde geçen hikayeleri olan filmler ile nostalji perdesinin kuruluşu ve bu perdede travmatik olan ile hesaplaşma, en azından onunla nasıl karşı karşıya gelindiği soruları ele alınacaktır.

Bunun için belirlenen örnekler 2000 sonrası ana akım Türk sinemasından seçilmiştir. Bunun nedenlerini özetlemek gerekirse; (1) 2000 sonrası Türkiye'sinde tek partinin iktidara gelmesiyle liberal politikaların hızlı görünür olması ve ifade özgürlüğü arasındaki doğru orantının söz konusu filmlerin artışında dolaylı bir etkide olması veya aynı düşünsel ve ifade dünyasında birbirlerini dolaylı şekilde beslemeleri. (2) Söz konusu filmlerin darbe ile ilgili özellikle 12 Eylül ile ilgili hesaplaşmanın konuşulmaya başlandığı veya bunun yaygınlaştığı zamanlarda üretilmiş olması. (3) Yine bu filmlerin bilinçli bir nostaljik anlatıma yer verirken söz konusu travmatik, dönüştürücü tarihsel olayları tarihsel arka plan veya özellikle etkileyici dış güç olarak bilinçli şekilde kullanmaları. (4) Söz konusu filmlerin ortak yapısal karakter göstermeleri.

Çalışma bu filmlerdeki yapısal ortaklıkları ve ifade düzleminde anlatsal ortaklık ve farkları ele alırken, temsiller açısından durum ve olayların, kimliklerin nasıl gösterildiğini anlatma amacındadır. Temel iddia ise nostalji temsiline Türkiye sinemasında Yeşilçam tavrını izlerken bu tavrın içine tarihsel ve travmatik olayları gösterme amacında olması şeklinde özetlenebilir.

Nostalji Perdesi ya da Modern Olmak

Modern olmanın gücü ileriye doğru atılmış projelerin kahramanı olmanın hissedilmesidir. Bu projeleri anlamlı kılanın ileride insanlığı bekleyen hayat değil, bunun gerçekleşmesinde geçmişin ağırlıklarının azaltılması, geleneklerin ortadan kalkması, kuralların hafifletilmesi ve hatta bozulmasıdır. Modern bireyin ruh halinde bu yaratıcı yıkıcı kahraman imgesi melankolik ve kaygılı ruh halleriyle el ele gitmiştir. Çünkü geleceğe ait projelerin sahibi olan modern birey, geçmişi kaybettiğini, elinden bir şeylerin kaçtığını hissederken içten içe kendi anlam dünyasını nasıl kuracağı sorusuyla baş başa kalmıştır. Modernizm, parçalı bir dünya haritasıdır. Bu dünyada melankoli ve kaygı, kaybedilen ve şimdiki zaman içinde kişinin fragmanter deneyimler halinden nasıl bir anlam dünyası üretebileceğine işaret etmektedir (Frisby, 2012: 23-57, Sass, 2013, Simmel, 2003: 57-85).

Modernliğin romantik karakterindeki melankolik hal kaybın giderilmesi için uğraşılmasına işaret etmektedir. Romantik ruh hali, tek bir biçimi olmayan (Berlin, 2004: 19-40) Romantizm'in elinde antik kültürden doğunun mistik ve otantik mekanlarına uzanan (Claudon, 2006: 14-17) geniş bir yok mekan içinde keşfedilmeyi bekleyen geçmişe ait olanlar ile melankolisini beslerken, yas tutmayı da ihmal etmemiştir. Romantizmin, modernizmin eleştirisinin anahtarı olmasında bu ruh halinin yattığı iddia edilebilir.

yönünün aynı zamanda postmodern toplumlarda bir deneyim imkanı olduğu konusunda Jean Baudrillard'ın "Tüketim Toplumu" (2018) önerilebilir. Baudrillard kitabında tüketim nesnelere kadar zaman ve mekan tüketimini, şimdinin ve geçmişin tüketimi de konu almaktadır. Yine tüketimi salt merkezine koymayan nostaljinin bellek ve geçmiş konusunda anlamlı olduğunu anlatan Svetlana Boyn'un "Nostaljinin Geleceği" (2009) kitabı önemlidir. Boyn kitabında komünizm sonrası Avrupa toplumlarında nostalji temasını ele alarak, travmatik olayın nasıl düzenlendiğini örnekleriyle göstermektedir.

Derin bir özlem içinde olunan kayıp zaman ve mekan aynı zamanda deneyimin kaybına da işaret etmektedir (Jay, 2012: 386- 442). Nedir bu deneyim? Basitçe otantik olanın kaybıdır. Benliğe doğru yapılan keşif, isteyen ve eyleyen öznenin icat edilmesi ve bunun modernliğin koşulu olması beraberinde mutsuz bireylerin meydana getirildiği bir tarih sahnesi kurmuştur. Bu mutsuzluk, kelime dağarcığı olarak yabancılaşma (Marx), nevrotik (Freud), sürü insanı olma (Nietzsche), kitleselleşme (Frankfurt Okulu), tüketim toplumu halini alma gibi çeşitlilik gösteren, ortaklık olarak da söz konusu mutsuzluğa işaret eden anlamlar üretmiştir.

Deneyim kaybı, bir zamanlar var olan ilişkiler silsilesinin, teamüllerin, otantik olanın kaybıdır. Nostaljici tutumun zamanın düşünürlerinde istemsiz şekilde varlık göstermesinin altında yatanın modern deneyim dünyasının kültür ve bireye kazandıracaklarının kaybettirdiklerinden çok az olması veya anlamsız görünecek olmasıdır. Friedrich Nietzsche'den Martin Heidegger'e Yunanlı olmak, Marksist komünal yaşam, Jean Jacques Rousseau'dan Alman Ekspresyonistlere ilkel yaşam ve kültür övgüsü, Oryantalistlerin doğuya bakışlarında bulduklarına inandıkları otantiklik ve daha niceleri. Modernliğin düşünce ortamı nostaljici bir tutumun izlerini ister yoğun ister gizil olsun gösterirken çoğunlukla bunlar geleceğe atılmış projeler olarak ütopyacı modernizmin gelecek düşüne dönüşmüşlerdir.

Walter Benjamin'in "deneyimin metodik yıkımı" adını verdiği modernizm (akt. Jay, 2012: 386) nostaljik bir tutumun görünümünü içermektedir. Benjamin'in yarım kalmış projesinin altında yatan motivasyonlardan ve düşüncelerden birisi olarak deneyimin yeniden düşünülmesi, O'nu modernliğin nostaljici tutumunun örneklerinden olarak görmemize neden olmaktadır. Adorno'ya yazdığı mektupta Benjamin şunları söylemiştir:

"Deneyim teorimin" kökleri bir çocukluk anısına uzanıyor. Yaz aylarını geçirdiğimiz yerlerde, annem ve babam adet olduğu üzere bizi yürüyüşe götürürlerdi. Hep iki-üç çocuk olurduk. Ama benim aklımda en çok erkek kardeşim kalmış. Freudstandt, Wengen ya da Scheiberhau civarındaki bir-iki mekanı mecburen ziyaret ettikten sonra kardeşim şöyle derdi: "Artık oradaydık diyebiliriz." Bu ifade adeta zihnime kazındı (Benjamin, akt. Jay, 2012: 387).

Benjamin'in şeyleşme karşısında, parıltılarda saklı hakikati keşfetme sanatı, modern kültürün meta dünyasının ideolojik mistifikasyonunda sanki bir kaza eseriymiş gibi duran sahici olanı elde etme amacı taşımaktadır. Benjamin'in bu tutumu nostalji temsiline kolay tüketim nesnesi olmanın yanında kendi içinde belirtisel nitelikler taşıyor olduğu şekilde de görülebilir. Bu aynı zamanda geçmişin şimdiki meydana getirirken nasıl etkiler ürettiği konusunda da fikir verecektir.

Marcel Proust'un bellek sahnesi olan kayıp zaman serisi, yazarın kendi yaşamına bir bakış, kaybedilmiş anların yeniden ele alınması ve belleğin kaydedici özelliğinin gösterimi değil, onun parçalı olduğunun göstermesiyle, parçaları bir araya getiren yazı işçiliğiyle Benjamin'in deneyim düşüncesine benzer şekilde ele alınmasında neden olmaktadır. Yazı ve dil, deneyimi yeniden inşa ederken, kaybedilmiş olanı yeniden yaşamak ve onu yeniden canlandırmak, nostaljinin eylemsiz görünen durumuna ters, üretici bir tavır olarak da görülmelidir. Bu açıdan yazı ve söz, seyrin hazzının verdiği mutluluk vaadine göre üretici bir tutum sergileyebilmektedir.

Deneyimi yeniden tesis etmek, yabancılaşmanın yıkıcı etkilerine karşı öznenin kendisini bulması demektir. Deneyim, bir zamana ait deneyim değildir. Öznenin kendi varoluşunu yaşamasıdır. Ancak modernitenin el ele gittiği meta kültürü, şeyleşme ve yabancılaşmayı

olağan bir gündelik yaşam olarak yaymaya devam ederken, nostaljinin romantik tutumunu çocuksu bir bitmeyen isteğe dönüştürecektir.

Nostaljinin çoğu zaman kitsch benzeri bir estetik kategoriyle ilgisine karşılık böyle bir ilgi içerdiğini öne sürmek gerekmektedir. İlk olarak nostaljinin romantik melankolinin bir tür görünümü olması dışında modern tüketim kültürünün esaslı bir parçası olması durumu karşımıza çıkmaktadır (Cross, 2018: 7-33). İkinci olarak kitsch, sanatsal kategorilerin taklidi olduğu kadar onların yüzeyde gezer hale getirilmesidir. Kitsch estetiği sahici olanı taklit etme derdinde değildir. Gerçeklik temsili, fotoğrafik üretime benzer bir biçimsel düzen amaçlarken içerik yüzeyde gezer bir duygusallık ile anlam kazanır (Calinescu, 2010: 251-280). Bu duygusallık ise nostaljinin içerdiği duygusallığa benzemektedir (Calinescu, 2010: 262).

Nostalji imkansız olana işaret eder. İster tüketim ister kişinin kendiliği konusunda bir arayışı olsun nostaljik bir deneyim aslında bir tür parantez açmak demektir. Kelimenin yunanca karşılığında nostos (dönüş) ile algos (acı) kelimelerinin yan yana geldiği görülmektedir. Kelime, “geri dönüş acısıdır”, uzakta olmanın hissedildiğindeki acı ile geriye dönüş sırasında hissedilen acı (Cassin, 2018: 16). Hissedilen acı neyin acısıdır? Kendisine ulaşılanın aslında onun o olmadığını görmenin acısıdır. Geçmişte kalan ile kişinin içindeki geçmiş arasında bir farkın olmasıdır. Bu farkın gücü geri dönüş isteğindeki kişinin orada bulacağı ve kendisini bütünleyeceği arzu nesnesi haline getirdiği bir parçanın aslında orada olmadığını görmesinde saklıdır. Bu acıyı hafifletmek için ise imgeler devreye girmektedir.

İmgeler sadece modelin yansıması onun kopyası değildirler. İmgeler namevcut olanı mevcut hale getirmektedirler⁴. Sinema tarihini aygıtın gelişimi açısından teknik bir başarı, sektörün varlık bulması ve gelişmesi açısından sanatsal ve kültürel bir başarı olarak okumak mümkün olsa bile kaçınılmaz olan, sinematik imgenin kaybedilmiş olanı yakalama, gösterme imkanına ve gücüne sahip olmasıdır.

Rüya Sahnesi ve Nostalji

Sinema ile nostalji duygusu arasında tarihsel bir paralellik kurulabilir. Her ikisi de modern olgulardır. On dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru modernitesinde yanılısamanın yeni görünümü, hareket imge olacaktır. Bu sadece resim ile sinema arasındaki kesin farkı göstermez. Görmeye dair olduğu kadar belleğe dair düşüncenin değişimini de göstermektedir (Crary, 2004: 13-38). Sinema imgesi, belleğin depolayıcı gücüne sahip görünecektir.

Sinema, hareket eden imgeler geçidini sunarken, izleyici gerçekliğe biraz daha yaklaşmıştır. Yanılısamanın biçimsel ortaklığında benzerliğin modelin yansımasını ele geçirmek olmasına karşılık sinema, hareketi ele geçirerek modelin donuk imgesinin bir öteye taşımıştır (Arnheim, 2002: 14,15). Poz veren dünya, fotoğrafın elinde varlığını sürdürürken, sinema aygıtı ile dünyanın hareketinin benzeri çıkartılmış ve bir başka dünya simülakrumu ortaya çıkmıştır (Pezzella, 2006: 28-30). Soluk bir dünya imgesi olsa da sinemanın ilk zamanlarındaki çatallaşma aynı zamandan teorik bir yarılmanın ilk belirtilerini ve günümüzde bile güncelliğini koruyan bir ikiliğin varlık gösterdiği görülmektedir. Bu kurgu ile gerçek arasında ki yarılmalıdır.

Sinema tarihi bu yarılmanın başlangıç olmasıyla hareket etmeye başlamıştır. Lumiere'lere karşı Melies. Fabrika çıkışında insanların gösterimine karşılık “Ay'a Seyahat”

⁴ Bu konuda Zeynep Sayın'ın “İmgelerin Pornografisi” adlı eserine bakılabilir. Sayın imgelerin işlevi konusunda farklı dönemlerden imge düşünceleri ve üretimlerini anlattığı eserinde imgenin hatırlatıcı gücü konusunda da teorik ve olgusal çözümlenmelere gitmektedir (Sayın, 2003).

(Armes, 2011: 22-31). Sinema aygıtının gerçeklik karşısında katı gösterimi, yanılısamayı kolaylıkla elde edebilen aygıtın sürekli gelişiminde aranmamalıdır. Siyah beyaz ve sessiz imgelerden günümüz dijital imgelere gerçekliği taklit etme sinemanın başarısı değildir. Sinema gerçekliği kurar. Taklit etme, gerçekliğin kendi başına halini göstermek anlamına gelmez sadece. Taklit etme gerçekliğin işleyişine benzer şekilde bir başka gerçeklik üretmektir. Hareket ve zamanın taklidi yaşantımızın eş benzerini üretme konusunda sinema imgesinin gücüdür. Zaman içinde varlık bulan sinema imgesi, bizler gibi hareket etmektedir. Bizler gibi konuşur, yaşlanır ve çatışır gibidir. Sinema gerçekliği, bu açıdan çarpıcıdır.

Aynadaki imgenin gücü poz vermede, donuk hale gelmesinde saklıdır. Batı klasik resminin gücü gibi. Dondurulmuş ve idealize edilmiş bir yüz, poz veren beden daima yaşayacaktır. Sinema imgesi ise yaşantıya rakip olacak şekilde varlık göstermektedir. Sinema imgesi gerçeklik algımıza müdahale edebilmektedir (Koolker, 2010: 27).

Medya çalışmalarının ana ekseninde yer alan dezenformasyon olgusu bunu örneklemektedir. Kurgu, imgeleri dönüştürerek, olayların algılanmasında izleyeni saran bir gerçeklik meydana getirebilmektedir. Haber bültenlerinden sosyal medyaya, izlenen kimi videoların meydana getirdiği gerçeklik duygusunun, kandırmaca olduğu kanıtlanırsa bile izi kolaylıkla silinememektedir. Kurgu, sinema imgesinin gerçeklik tutumunu dönüştüren unsurdur. Aygıtın gerçekliği gösterme tarzındaki doğruculuğu değildir. Bu yüzden sinema rüya benzeri bir özelliği sahiptir. Rüyalarda imkansız kurgulamalar içeren hareket imgeleriyle rüya göreni içine alan özellikler göstermektedirler. Roman anlatıcısı gibi rüyalar tepeden izlenebilirler. Sinema perdesinin yüz yılı aşkın vaad ettikleri de buna benzemektedir.

Günümüz sanal gerçeklik tutkusunun sinema perdesine dahil olması, rüya sahnesinin artırılmış gerçeklik ile dengelenerek güçlendirilmesi, izleyenin bir şeyleri unutmasını sağlaması şeklinde yorumlanmaya müsaittir. Daha doğrusu unutmaya bir tür belleği düzenleme ile ilgilidir. Proust'un bellek çalışması olarak görülebilecek seri romanları gibi (Deleuze, 2004: 11-13). Proust, tıpkı sinema gibi kalıntı imgeleri bir araya getirerek geçmişi anlatmaktadır. Her anlatım yeniden icat etmedir. Geçmiş icat edilir. İcat edilen olayların meydana getirdiği fikirler ve duygular olmaktadır.

Psikanalizde konuşma kürüne gelen kişinin uzmanla konuşmasında semptomlarını söylemesi aynı zamanda onları kurması, yeniden düzenlemesidir. Bir rüyasını anlatan kişi, kaçınılmaz olarak önem sırasına, hatırlama oranına, bastırmanın etkilerine, kısaca seçmeler ve birleştirmeler ile anlatmaktadır. Dile karşı görüntülerin ontolojik farklılığı göz ardı edilemese de sinema imgelerinin bil benzeri bir seçme ve birleştirme ile bir konuşma meydana getirdiği söylenebilir.

Sinemanın rüya sahnesinin eleştiri boyutu onun izleyiciyi bitimsiz bir uykuya hapsedmesi şeklindedir. Sanki bir mağarada izlenen gölgelere inanan insanlar gibi sinema izleyici de kurgunun cazibesıyla yaşantıyı unuttur hale getirilmektedirler. Ancak düşünülmesi gereken sinemanın gerçeklik duygusunu nasıl ürettiğidir? Zaman ve mekan deneyimini nasıl meydana getirdiğidir? Bunun en sıradan örneğinin sanat sinemasının popüler ana akım sinemaya göre zaman ve mekan deneyiminin yavaş ve ağır hale getirdiğinde izleyicide meydana getirdiği sıkıntı halidir. Estetik düzeyde seyri kolay bir hazzı sunmayan, yaşantıya benzeyen bir zaman mekan düzeninin kendisinde uyandırdığı hoşnutsuzluk aynı zamanda gerçeklik algısında meydana gelen kırılmayı göstermektedir.

Her iki sinema dilinin ise gerçeklik ve rüya karşılığı içinde düşünülmesinin hatalı olabileceği önerilebilir. Rüya yanlış yola sevk edilmenin karşılığı olarak görülmemelidir. Rüya üretici bir tavır almanın, ütopyanın veya eleştirel tutumunda imkanıdır (Botz-Bornstein, 2011). Rüya deneyimi, gerçekliği düzenleme imkanı da meydana getirmektedir. Öyle ki bilinçli düşünmenin düzenleyici berraklığı karşısında rüya deneyiminde öznenin merkezde olamaması kendiliğinden bir araya getirme halinin yaşanması olarak anlamlı görülecek bir başka düşünme durumunu sunmaktadır. Nostalji, rüya benzeri özelliğini ise önceden verili olan bir fantezinin gerçekleştirilmesi ve bir şeylerin üzerinin örtülme çabasının ağırlıklı olmasında kendisini göstermektedir. Nostalji ve rüya ilişkisi fantezide ortaklık kazanmaktadır.

Rüya sahnesi hayal edilene yolculuk olmasıyla sinemanın bitmeyecek gücünü içinde saklamaktadır. Popüler veya kitle sineması için düşünülebilecek “rüya sineması” ifadesi gerçekliği unutturan bir anlayışı gösterse de başka bir bellek gösterimini öne sürmekten kendisini alıkoyamayacaktır. Nostalji temsili de unutmaya halini aza indirgeyen bir hatırlama tutkusunu, travmatik olanı perdeleyen mekanizmasıyla gerçekleştirmesiyle buna örnektir.

Nostalji, melankoli ve yas ilgileri içinde kaybın yerine konulacak bir şeyi bulmak, böylelikle melankoliden kurtularak yas tutmayı sağlamaktır (Freud, 2002: 243). Sinemanın nostalji temsiline yas, haz alınır hale getirmesi, onu en azından hayıflanmaya dönüştürmesi mümkün görünmektedir. Söz konusu yas olduğunda ondan haz almak varoluşumuz için gereklidir. Çünkü yasin yerine geçecek melankoli benliğin yitimi ve tümüyle gerçeklik içinde konumsuz kalan bir yaşantı anlamına gelecektir (Freud, 2002: 257). Burada izleyici için deneyim imkanları ve yorumlama çeşitliliği devreye girecektir. Yorumlama özgürlüğüne sahip olduğuna inanılan izleyicinin konumunu temsillerin gücü açısından dengelemek de gerekecektir. Travmatik bir içeriğin biçimselliği ona yakınlaşma olduğu sürece imgenin pornografikleşmesi ve değerler açısından düşünümsel bir tavır almaya engel olabilmektedir. Bu çalışma kapsamında güldürü ve melodram türü içinde kalan örnekler tipikleştirmeler ile mesafe koyarak izleyici için bir imkan sunabilirler. Bu imkanın ise düşünme açısından derinlik olmasını beklemek tipleştirme ve yapısal ilişkiler (iyi/kötü, doğru/yanlış, iktidar/mazlum...) nedeniyle zor görünebilir. Tipileştirilmiş olaylar ve karakterler empati kurmayı kolaylaştırırken eleştirel olanı, istem dışı veya derinlikli bir düşünmeyle gerçekleştiremeyecektir⁵.

Sinemanın imgeleri rüyaya dönüşmekten kaçamayacağı için nostalji benzeri bir konumda kendisini bulmasını da olağandır. Sinema, kurgu ile hareket ve zaman ilgilerinin belli bir mantık düzeyine çekse bile olası bir dünyanın yansımaları sunarken onun imkansız dünyalardan birisi olduğunu söylemeyi ihmal etmemektedir. İşte bu fantezinin ana özelliğidir. Fantezi gerçekleştirilmesi istenilen ancak gerçekleşmeyecek olandır. Bu karakteri de fantezimim ömrünü sürekli kılmaktadır (Zizek, 2004: 17). Özne fanteziyi gerçekleştirirse arzulama da nihayete erecektir. Ancak bu mümkün değildir. Sinemanın rüya boyutu da bu imkansızlığı vurgulamakta ve ikame nesnelere üretmektedir.

Nostalji de bu açıdan ikame imgeler ile travmayı hafifletmektedir. Travmatik olan her zaman perdelenmek zorundadır. İmgeler ise bunu gerçekleştirme iddiasından vaz geçemezler. Sürekli tekrar eden imgeler dizisini veya travmatik anı canlandırma konusunda topyekun seferber olmuş imgeleri düşünelim. Olayın ta kendisini verme iddiası için tekrar etmek ve canlandırmak olayın etki gücünün çoktan kaçırıldığını göz ardı etmektir (Zizek, 2003: 13-21).

5 Bu noktada izleyici tutumundan ziyade temsiline kendisini işleyişinin çalışmanın ana ilgisi olduğu göz ardı edilmemelidir. Temsiller ürettiği izleme edimleriyle izleyici pozisyonunu içlerinde önermektedirler.

Darbe dönemlerindeki şiddet, gölgelere, duvar boyamalarına dönüştüğünde travmatik boyut perdelenmiş olunur. Sinema perdeler. Göstermenin zor olduğunu bilmesiyle perdelemeyi tercih etmek durumunda kalmaktadır. Doğrudan göstermek, işkenceyi empati ilişkisini aşar şekilde hissettirmek mesafenin azaldığını düşündürmektedir. Ancak mesafe her zaman olacaktır. Bu sinemanın ontolojik karakteridir. Gaspar Noe gibi yönetmenler veya Dogma gibi akımlar bu gösterimi arzulamalarıyla sinemanın kıyısına geldiklerini düşündürebilirler. Bu tavırlar perdeye yapılan estetik anlamda yatırımları bozmaktadırlar. Bu örneklerde sinemanın kitle sanatı halini almasına neden olan seyir hazzı⁶ azaltılır. Yine de perde mesafe koymak zorundadır. Kendinden menkul varoluşu izleyicinin kendisiyle kurması gereken mesafeden itibaren başlayan bir uzaklık ve güvence içermektedir. Dolayısıyla katı gerçeklik bir süre sonra pornografik düzeyde olsa bile fantezi boyutuna varmak zorunda kalacaktır.

Nostalji temsilinde zihni etkileme ve geçmişi hatırlatma konusunda bitmeyen bir rüya sunma arzusu söz konusudur. Bu nostalji temsilinin ideolojik bir sorun olarak görünmesinin de nedenidir. Ancak rüya olma arzusu üretim olarak bir başka bakış açısı meydana getirebilir. Bu teorik olmaktan çok sinematografik bir yaklaşım öne sürmeyi şart koşmaktadır.

2000 sonrası Türkiye sinemasında nostaljinin pozisyonu Yeşilçam kalıplarından beslenen ve onun üzerinde yükselen bir tutum göstermektedir. Yeşilçam sinemasının geçmişi hatırlama konusunda darbelerin, sınıfsal çatışmaların, hakların ve olayların yargılanmasının karşısında güvenli geçmiş seyri sunması problemlidir. Yeşilçam, rüya sineması tavrını sürdürmeyi tercih etmiştir. Ürettiği kalıplar ve en önemlisi estetik beğeni yeni sinemanın kullanacağı kalıpları kendisine sağlamıştır. En önemlisi ise Yeşilçam'ın kendisinin nostalji temsilini üretmesidir. Ancak bu Türkiye'nin darbe sonrası normalleşme döneminde, yeni Yeşilçam'ın bittiği yeni bir alımlamayla yorumlanacağı 1990'ların televizyon kanallarında gerçekleşecektir.

Televizyondaki Yeşilçam

90'lı yılların Türkiye'sinde liberalizm dalgası, beraberinde kültürel değişimi de getirmiştir. Dünya genelinde soğuk savaşın bitmesiyle hızlanan küreselleşme bu kültürün dağılımı ve yayılımını daha etkili kılmıştır. 12 Eylül 1980 darbesinden sonra gelen Özal dönemi ile birlikte liberalizm, her alanda dolaşım özgürlüğü iddiasında olurken serbest girişim hızlanmıştır. Sinema, 12 Eylül'den her türlü anlamda etkilenirken, giderek artacak olan televizyon kanallarının da Yeşilçam sinemasını başka bir kuşak ile buluşturarak hem bu durgunluğu kesinleştirecek hem de yeni bir alımlama meydana getirecekti⁷. Yeşilçam sinemasının, 90'lı yıllarda özellikle *Eşkiya* (Yavuz Turgul, 1996) filmine kadar sinema salonlarında etkili ve güçlü bir yer bulamaması, televizyon ekranlarında sıkışması bu dönemin

6 Çalışmada geçen haz kelimesi izleyicinin sinema filminden aldığı haz olarak kendisinde uyanan duygusal bir boşalım şeklinde düşünülebilir. Bu seyir ve haz ilgisi içinden eğlence ve tüketim şeklinde anlaşılabilir. Ancak hazzı dair bakış açısı ne olursa olsun, haz mutluluğa dairdir. Onu üretici kılacak olanın ise eylem ile ilgisi içinde bir dönüşüm olması gerekmektedir. Bunun için ise sanatsal temsiller kadar izleyicisinin kendi varlığına dair temsillerin üretici konuma getirilmesi gerekmektedir. Bu ise politik ve kültürel pozisyonların düşünülmesini şart koşmaktadır.

7 Bu kısımdaki iddiaları spekülatif düzeyde okumak mümkündür. Söz konusu değişim hakkında aygıtın dönüştürücü gücü, dönemin bakış açısı ve kültürel dünyası açısından Yeşilçam'ın dönüşümü konusu detaylı bir çalışma için sonraya bırakılmıştır. Ancak bu çalışmadaki yeri önemlidir. Çünkü bu dönüşüm yeni bir izleyici kitlesi anlamına gelirken ana akım Türkiye sineması için bir kalıp sunması açısından Yeşilçam'ın yeni alımlaması dikkate alınmalıdır. Bu nedenle kimi yerlerdeki tartışmalı noktaların üretici düzeyde anlamlı görünmesi daha uygun olacaktır.

Türk sinemasının içinde bulunduğu koşulların bir özeti olarak okunabilir⁸.

Televizyon kanallarının Yeşilçam sinemasını her gün farklı saatlerde ve özellikle prime time diye bilinen akşam saatinde sürekli yayınlaması, Yeşilçam'ın melodram ve komedi tarzlarının yaşamasına ve hatırlanmasına hem de bu tarzların temsil ettiği dönemin bir belgesi ve en önemlisi kaybedilmiş bir deneyim zamanı içermesiyle alımlanmasına neden olduğu söylenebilir.

Mahalle mekanında toplumun en küçük çekirdek birimi ailenin otantik yuva temsilleri mahalleye kadar yayılan temiz bir dünya ve bu dünyanın kurallarının çıkarsız ve kendiliğinden ilişkiler ağı içinde şekil kazanması, Yeşilçam'ın televizyondaki seyrinde bir döneme özellikle 12 Eylül öncesi anarşinin içinde 'saf kalan' bir dünyayı izleyicisinin önüne çıkartmıştır. Her ne kadar mahalle kültürü 80'li yıllarda özellikle Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerin filmlerinde birey olmanın engeli, dedikodu söyleminin kişiyi sıkıştırması olarak yorumlanmışsa da 12 Eylül öncesi Türk aile ve mahalle temsillerinin kaybedilmiş dönem ve ruh hali şeklinde gösterimi popülerliğini korumuştur.

Melodram ve komedi filmleriyle Yeşilçam, çok seyredilir saatlerde her gün ve defalarca izleyicisine sunulurken, televizyon dizilerinin sıkça kullandığı mahalle ve aile saflığı 90'lı yılların dizilerinde kendisini gösterecektir. 80'li yıllar TRT'sinde *Perihan Aba* dizisinden 90'lı yılların popüler dizilerinden *Mahallenin Muhtarları'na* kadar bu kalıp mahallenin yüceltiği ve ailenin kutsandığı anlatılar olarak gerçeklikten bir kaçış olarak yorumlanabilir⁹. Nostalji temsiliyle geçmiş şimdiki zamanın Türkiye'sine taşıyarak izleyicisine rüya sahnesi sunan bu diziler, gündelik olaylara dair eleştirel bir tutum içerir gibi dursalar da genel eğilimleri gerçekliği ekranda göstermemek olduğu söylenebilir. Bu açıdan liberalizmin medya ve görsel kültüründe, enformasyon ile beraber estetize edilmiş bir geçmiş, neden kaybedildiği düşünülmeden seyre sokulmakta, tüketilmekteydi. Geçmişte kalan bir tavırlar dizisi, kimi jestler ve mimikler veya kelimeleri sinema perdesinde görmek izleyici için içinde yaşadığı zamana taşıyabileceği kimi parçaları bulduğunu düşündürtebilir. Yeşilçam sinemasının 90'lar alımlamasında olduğu gibi. Ancak bu büyüleyici fragmanları bir araya getirecek, onları organikleştirecek olanın ne olduğu sorusu bu dönemin görsel kültüründe ıskalandığı kolaylıkla söylenebilir.

Popüler sinemada karakterizasyon yerine tiplere gitmek, sinematografi olarak güçsüz olabilecek karakterler meydana getirmek anlamına gelebilmektedir. İdeolojik çerçevelenmenin burada devreye kolaylıkla sokulabilir. Tiplemeyle birlikte toplumun belli kesimine ve kimliklerine bakış kısıtlı hale getirilmekte, sınırlı bir bakış ile ötekileştirici mekanizmalar kolaylıkla devreye sokulabilmektedir¹⁰. Georg Simmel'in tipler sosyolojisi açısından sinema tiplere, karikatürize edilmiş şablon karakterler olsalar bile bir

8 Eşkiya filmi, Yavuz Turgul sinemasında nostalji teması açısından da ele alınabilir. Bu konuda Halim Esen ve Vakur Kayador'un "Yavuz Turgul Sinemasında Nostalji" (2009) bakılabilir. Turgul sinemasında nostaljinin bir kalıp olarak kullanılarak derdini anlatma aracı şeklinde görülmesi önerilebilir. Bu açıdan Turgul'un sinemasının 2000 sonrası sinema ile bu açıdan benzerlik taşıdığı iddia edilebilir.

9 Bu kalıbın en son bilinene temsilcilerinden bir tanesinin *Eknek Teknesi* (2002-2005) dizisi olduğu söylenebilir. Bu dizide de mahalle mekanı ve aile ortamı asıl kılınmaktadır. Diğer taraftan dizinin bir yönüyle gelenekselliğe dair göstergeleri benzeri öncül dizilere göre daha baskın kılması göze gelmektedir.

10 Bunun en tipik örneğini Çocuklar Duymasın dizisinde görebiliriz. Dizinin ana ekseninde baba ve annenin zıtlıkları maçoçluk/geleneksellik ve feminizm/liberallik şeklinde meydana getirilmiştir. Bu aynı zamanda belli kimliklere karşı küçük gören ve ötekileştiren bir bakışın dizinin mizahi dilinin ana karakteri olmasını sağlamanın da yolu olmuştur.

dönemin imgesini sunmalarıyla önemlidirler¹¹. 12 Eylül öncesinin mahalle sakinlerinin saf ve kirlenmemiş dünyalarında görülebilecek baba figürünün (en tipik örneğinin Münir Özkul'un Yaşar Usta'sı olduğu söylenebilir) işçi sınıfı temsili olarak görülmesi abartılı olmayacaktır. Bir patron veya para babası karşısında değerlerinin satmamış ve onları korumanın erdeminde olan bir figür olarak baba figürünün emek ve ahlaki değer ilişkisinde aile hayatını dinsel değil de seküler şekilde ahlak odaklı kurguladığı söylenebilir¹².

İdeolojik gösterim açısından Yeşilçam, dönemsel gerçeklere dolaylı bakan, onlarla mesafeli ve onların etkilerini hafifleten veya güçlendiren bir seçmeciliğe sahip görünse de kaçınılmaz olarak bir tür gerçeklik üretimine katkıda bulunmuştur. Yeşilçam'ın ideolojik boyutu, sektörün iktidar tarafından kontrol altına alınması, doğallaştırılmış ön kontroller ile senaryoların kırılması ve değiştirilmesi açısından tanımlanabilir. Sansür mekanizması üzerinden Yeşilçam'ın zorunlu ideolojik angajmanının yanında ana akım sinema kuralları ve kimi anlatıları tekrar etmesiyle de söz konusu olan ideolojik boyutu kendisi de üretmiştir. Popüler sinemanın komedi, melodram, aşk filmlerinde kullana geldiği temalar ve yapısal düzen, Yeşilçam'ın da sevdiği ve tekrar ettiği temalar olurken; bunlar bir süre sonra da kendi kurallarının oluşmasına da yardımcı olmuştur. Dönemsel temsiller açısından Yeşilçam'ın söz konusu türler ve konuları ele alan filmlerinin bir şeyleri gösterme amacıyla olduğu da göz ardı edilemez.

Temsillerin yanıltıcı olduklarını düşünmek olağandır. Nihayetinde temsiller bir tür çerçeveleme ve bakış açısı ürünüdürler. Bu sebepten ötürü bir görüşün üreticisi oldukları gibi bir görüşe angaje de olurlar. Ancak gösterim tarzı, belirtiler dizisi olarak gerçekliğe karşı tutumun ona karşı tavrın veya onu anlatma karakterine de sahiptir. Bu yüzden Yeşilçam sinemasının tipler etrafından 2000'li yıllarda sosyolog Şerif Mardin ile anılan mahalle baskısı kavramını önceleyen bir mahalle nostaljisi ürettiği iddia edilebilir¹³. 90'ların mahallesinde şiddetin, yabancılaşmanın, terörün kol gezdiği düşünülürse, televizyonda Yeşilçam anlatılarının kaybedilmiş bir geçmişin anlatısı olduğuna inanmak kolay görünecektir¹⁴. Yeşilçam, 12 Eylül öncesi döneme işaret etmektedir. Bu dönemin Türkiye'deki ahlaki anlamda huzurlu, aile ölçeğinde şekil kazanmış mahallenin ve kişiler arasındaki ailede görülebilecek ilişkiler ağının bozulması darbe ile gerçekleşmiş gibidir. 90'lı yılların televizyon dizilerinde de mahallenin ana mekan olması dikkate değerdir. *Perihan Abla*, *Mahallenin Muhtarları*, *Süper Baba* gibi dönemin popüler dizileri Yeşilçam komedi ve romantik film kalıplarının sanki devamcısı olmuşlardır. 2000'ler ile birlikte ise yeni bir dönem başlayacaktır. Bu dönem mahallenin yeniden ele alındığı, sinemanın ise geçmiş ile olan ilişkileri yeniden düşünme isteğinde olduğu bir dönem olarak kendisini gösterecektir.

11 Bu konuda Ulus Baker'in çalışması anılmaya değerdir. Baker, Simmel'in tipler düşüncesi konusunda olumlu ve üretici bir konum olduğunu yazar (Baker, 2010: 50). Elbette bu olumlu durum dizi ve sinema ekranlarındaki tiplerin kısıtlayıcı ve ideolojik angajmanlarıyla oldukça zora giren bir ilişki anlamına gelecektir. Yine de tiplerin sosyolojik bir okuma imkanı verdiği ve temsil ettiği görüşü ortaya çıkarttığı kadar tiplere ait ifade düzlemini anlama konusunda veriler sunduğu ve üretici boşluklar içerdiği iddia edilebilir.

12 Böyle bir okuma içinde Yeşilçam'ın mesafeli olduğu bir sınıfı kaçınılmaz olarak düşündüğü görülebilir. Günümüz popüler Türk sinemasında ise böyle bir yaklaşımı görmek ise zordur. Recep İvedik karakteri buna iyi bir örnektir. İvedik, öncülü olan İnek Şaban gibi karakterlerin devamında bir sınıfın veya ortamın tipi değil gibidir. O daha çok semptomatik bir yapıdadır. Kabalık ve bedensel anlamda yakınlık kurabilmesini belirtiler düzeyinde anlamlandırabiliriz. Buna göre İvedik, sınıfsız kalmış mahallesi olmayan bir karakterdir. Seri filmlerinde ana sorun bir yere konumlanmak, yerleşmek olması da buna örnek gibi görünmektedir.

13 Kavramın ortaya çıkışı ve tarihsel seyri konusunda Adnan Çetin'in "Bir Kavramın Kısa Tarihi: 'Mahalle Baskısı'" (2010) adlı yazıya bakılabilir.

14 90'lı yılların Türkiye'sinin bu konuda dökümü için Ali Yılmaz'ın "Karanlık Vardiya 90'lı Yılların Politik Arşivi" çalışması önerilebilir (2015).

Yeni Türk Sineması'nda Nostalji Temsili

Yeni Türk sineması ifadesi, 2000 sonrası Türkiye'inde sinemanın geçirdiği değişimlere işaret etmesi adına kullanılmaya başlanmıştır. Asuman Suner, "Hayalet Ev" adlı çalışmasında Yeni Türk sinemasını çerçevesini şu şekilde çizmektedir:

Yeni Türk sinemasının ortaya çıkışını birbirine koşut gelişen iki düzlemde tanımlamak mümkün: Bir yanda büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan bir «popüler» sinema; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve/veya tanınmamış oyuncularını kullanan, Türkiye'de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir "sanat" sineması... (Suner, 2006: 33).

Yeni Türk sinemasını endüstri düzeyinde anlamlandıran bu tanımlama, görünür şekilde kesintiye uğramış sinemanın yeniden harekete geçtiğini söylemektedir. 90'lı yıllar sinema salonlarında ağırlıklı olan yabancı filmler karşısında kendisine televizyonda yer bulmuş Türk sineması, 2000'li yıllarla birlikte harekete geçerken Suner'in ifade ettiği endüstri düzeni boyutunda anlam kazanmamıştır. Söz konusu değişimler, endüstri düzeyinde olduğu gibi sinematografik açıdan da bir dönüşüme işaret etmektedir.

Yeni Türk sinemasında karşımıza çıkan nostalji temsili Yeşilçam sinemasıyla bağ kurulabilir. Genel anlamda sinema sanatının ilk dönemlerinden bu yana anlatsal düzendeki tiplene, olay örgüsünü akışkanlığını kolaylaştıran ilişkiler boyutu, müzik ve görselliğin kullanımı gibi durumların meydana getirdiği rüya sahnesi veya masalsilik ile nostalji temsili arasında organik bir bağ vardır. Gösterilen iki dünyanın da aseptik ve korunaklı, yabancılaşma öncesi organik bir toplum oldukları görülmektedir.

Yeşilçam sinemasının, arka planda almış olduğu Hollywood başta olmak üzere diğer ülke sinemasında görünen hikaye ve kalıpları çokça kullanması ve kendi biçimini meydana getirmesi, rüya sahnesi olarak Yeşilçam sinemasının nostaljik temsili meydana getirme konusunda kaynak olmasına da neden olmuştur. Diğer taraftan, Yeni Türk sinemasının yönetmen ve yazar kuşağının bu sinema ile buluştuğu, büyüdüğü de göz ardı edilemez. Yeşilçam'ın 90'lar televizyonunda yeniden üretilmesi aynı zamanda görsel kültürde 90'larda Yeşilçam'ın popüler ve ana akım örneklerinin bolca tüketilmesi anlamına gelmektedir. Bu açıdan görsel bir hafıza ve anlatı kalıbı olarak Yeşilçam sinemasındaki melodram, aile filmleri ve komedi filmleri nostalji sinemasının da kalıplarının belirlenmesinde nerdeyse kanonik bir görev görmüştür. Bu durumda çalışma kapsamında belli açılardan ele alınacak olan filmlerin görsel ve anlatsal kalıpları bir dönemin tarihsel algılamasının hazır olarak Yeşilçam'dan almasıyla gerçekleştiği söylenebilir. Bu durumda tarihselliğin devreden çıktığı bir anlatsal ortaklık ile Yeni Türk sinemasında nostalji temsili anlamlı kıldığı iddia edilebilir.

2000 sonrası nostalji temsili kullanan filmlerde ortak kimi noktaların, yapısal düzenlerini ortaya çıkartmak, söz konusu filmleri ele alırken kolay ve genel geçer bir perspektif sunmak adına önemli olacaktır. Bu çalışma kapsamında odaklanılan film örneklerindeki yapısal benzerlikleri şu şekilde sıralamak mümkündür: (1) Küçük bir kasaba, mahalle veya köyde geçmeleri, bir mikro evren olarak bu mekan karakterinin asıl olması, (2) buna uygun

şekilde ilişkilerin aile içi ilişkilerdeki gibi, yabancılığın olmadığı bir yakınlık ve kendiliğinden bir kurallar dizgesiyle güvence altına alınması, (3) bu saf ve otantik ilişki dünyasının dışarıdan, özellikle devlet eliyle gelen, bir müdahale ile bozulması ve artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağı, (4) bu olayın travmatik bir etkide bulunması, ancak bunun etkilerinin görünür şekilde gösterilmemesi.

Filmleri sahne sahne incelemek yerine bu yapısal ortaklıklar dahilinde ele alma amacındayız. Söz konusu filmler *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999)¹⁵, *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak, 2011), *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2003), *Beynelminel* (Sırrı Süreya Önder, Muharrem Gülmez, 2006), *Şellale* (Semih Aslanyürek, 2001), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005)¹⁶. Bu filmlerin Yeşilçam'dan ödünç aldıkları bir estetik boyutun olduğunu bunun ise nostalji ile anlam kazandığı iddia edilebilir.

Nostalji temsili mikro bir evreni, toplumun küçük bir birimi olarak aileyi ve mahalle mekanını (buna kasaba ve köy de eklenebilir) ana unsur olarak göstermektedir¹⁷. Bu yok yer, aslında kaybedilmiş bir masumiyetin simgesi olduğu gibi, filmde de masumiyeti kaybolacak bir yerdir. Bu yerin dışarıyla kurduğu keskin ayırım, onun kendisine yeten bir düzene sahip olduğunu göstermektedir. Sınır ile iktidardan kendisini koruyan bu yer için söz konusu mesafe bilinçli bir tercih değildir. Bu yer tipleri genel olarak mahalle, köy veya kasabadır. Dolayısıyla da merkezden uzaktır. Aynı zamanda iletişim aygıtları ve yol gibi ulaşım imkanları dönemin koşulları nedeniyle yaygın olmaması bu uzaklık duygusunu daha da güçlendirmektedir.

Uzaklığı nedeniyle iktidar mekanizmalarının bürokratik düzenleyiciliği veya askeri kuralcılığı buralarda kendisini gösteremez. *Propaganda*, *Vizontele*, *Vizontele Tuuba*, *Beynelminel*, *Şellale* buna eklenebilecek *Hükümet Kadın* (Sermiyan Midyat, 2013) bir zamanların dünyasından bir parçayı, kaybedilmiş toplumsal ilişkilerdeki kendiliğindenliğin gösterileridirler. Taşra hayatının kent hayatına göre ilişkileri yabancı hale getirmemesi, masalsı denilebilecek olan ilişkileri ve toplumsal düzen anlatısını da gerçekçi kılmakta, bu etkiyle nostalji temsili güçlendirilmektedir.

Nostalji temsilinde toplumsal düzen kişiler arası ilişkilerin aile içi benzeri bir doğallıkla şekil kazanmasıyla karakterini kazanmaktadır. Bu nostalji arzusunun ana unsurudur. Modern nostalji duygusunun kentleşme ve yabancılaşma karşısında otantik toplumsal bağ tasavvuru ana odaktır. Bu filmlerde de kendiliğinden bir yaşantı düzeninin meydana getirdiği bir dünya karşımıza çıkmaktadır. Bu küçük yerleşim yerinde insanlar birbirlerini tanımaktadırlar. Bu tanışıklık güven ve ahlaki anlamda bir aradalık duygusunun ve motivasyonun sınırsız olduğu veya bunu bozacak bir düşmanın olmadığı düşüncesini uyandırmaktadır. Bu bağı bozanın ise dışarıda kalan, uzakta olan, gelebileceği bilinen ama beklenilmeyen bir etki meydana getirecek olandır. Bu etki devlet, bürokrasi, ordu şeklinde kimlik kazanmaktadır. Söz konusu filmleri nostalji temsilinin seyri keyif veren, çocuksu¹⁸ bir dünya göstermesiyle izleyicisi

15 Çalışmamız 2000 sonrası gibi bir tarihsel çerçevelenmede bulunsa da *Propaganda* filmi 90'lar siyasi hicvi ile bu çalışma kapsamındaki nostalji boyutuna dair önemli göstergeler içermesiyle çalışmaya dahil edilmiştir.

16 Bu filmler dışında nostalji özellikleri gösteren filmlerde eklenebilir. Mesela yeniden çevrim örneklerinden *Hababam Sınıfı Askerde* (Ferdî Eğilmez, 2005), *Hababam Sınıf 3.5* (Ferdî Eğilmez, 2005) ve Yeşilçam melodramlarının parodisi olan *Ömerçip* (Zeki Alasya, 2003) nostaljiyi bilinçli kullanan filmlerdir. İki filmde de Yeşilçam rüyası hissettirilmeye çalışılır.

17 Bu konuya paralel olarak Amerikan sinemasının 80'ler popüler filmlerinde nostaljiyle birlikte geleneksel aile düşüncesinin muhafazakar birlikteliğini düşünmeyi öneren Michael Ryan ve Douglas Kellner'in "Politik Kamera" (2010: 247-263) adlı çalışması anılmaya değerdir.

18 Çocuksuluk ifadesinin Asuman Suner tarafından da ele alındığını anmak gerekmektedir (2006). Suner,

için anlamlı ve değerli kılan yönüne ek olarak bu durumu önemli olduğunu söylenebilir. Nostalji, tarihsel olma iddiasında değildir. Nostalji bir dönemin işaretlerini taklit eden veya onları yeniden üreten bir tavır gösterebilir. Bir dönemin havasını sunacak olan her türlü obje, durum, kişi, modalar veya diğer her türlü şey nostaljinin anlatı dilinin unsurlarıdır. Bir ögenin tarihsel varlığından çok onun kitlelerde uyandırdığı ortak anlamlar veya atmosfer değerlidir. Nostaljiyi tarihten yoksun kılan ve onu gerçekdışı, masalsı görülmesine neden olan da budur. Bu sebepten nostalji temsili ile tarihi ve dönem temsilleri arasında görünür bir fark söz konusudur. İkincisi belgesellik iddiasına sahip ile ilki atmosfer etkisine sırtını yaslamaktadır.

Bu filmleri de anlamlı kılanın Yeşilçam dilinin veya sinemanın rüya sahnesi üreten kitle tüketimine dönük anlatım tarzını kullanırken gerçekleştirmiş oldukları karşılaşma durumudur. Karşılaşılana ise ülkenin tarihinde etkili olan, politik, kültürel ve ekonomik seyrini değiştiren darbelerdir. *Propaganda'da* devlet, köyün etrafından çekeceği sınır yüzünden köyün düzenini değiştirir. *Vizontele Tuuba'da* köyün delikanlıları arasındaki sol-sağ çatışması 12 Eylül askeri darbesiyle mizahi ve karikatürel dolayısıyla saflığını yitirir. Bu sahnelerde film karanlığa gömülürcesine değişimi göstermek ister. *Beynelminel'de* 12 Eylül darbesinin etkileri küçük bir kasabadaki insanlar üzerine nasıl etkide bulunduğu anlatılır. *Şellale*'de yine 27 Mayıs askeri darbesi öncesi olaylara yer verilir. Bütün bu filmlerde dışarıdan gelecek olan dönüştürücü güç yakınlaşmaya, içeri girmeye, kendiliğinden varlık bulan saf dünyayı bozucu şekilde gösterilmektedirler. Bu güç içeri girdiğinde suçu belirler. Aslında o ana kadar suç olarak görülemeyecek eylemler, tavırlar işaretler suça dönüşür.

Bu olaylar nostalji temsiline niye girmek zorunda kalmışlardır? Bunun dönemsel açıklamasının 2000 sonrası Türkiye'sinde değişen siyasi paradigmanın geçmiş ile yüzleşme, hesaplaşma duygusunu harekete geçirmesi olduğu iddia edilebilir. Özellikle 12 Eylül askeri darbesinin mimarı Kenan Evren'in ölümüne yakın daha da görünür olan "darbeciler yargılanmalı" gündemi¹⁹ hesaplaşma başlığında önemlidir. Söz konusu filmler de kaybedilmiş bir dünyanın temsili sunarlarken birden dönem filmine dönüşür gibi yaşanmış olayları göstermeleri veya hissettirme çabasına da girişiler. Bu durumda filmleri çeken kuşakların dolaylı veya doğrudan darbe ile ilgili yaşamış olduklarını yansıtmak istedikleri görülmektedir. Bunu gerçekleştirirken Yeşilçam benzeri bir atmosfer üretmeleri sinema dili olarak kitlelerin ilgisini çekebilecekleri tanıdık bir dünya meydana getirmelerine neden olmuştur. Yani izleyici kitle için darbenin etkileri evrensel denilebilecek bir iyi/kötü ilgisiyle gösterilmiştir. Ancak söz konusu filmleri eleştirel tutum, dönemsel anlamda çok yönlü bir tartışma ve ideolojik bir bakış içerdiğini söylemek iddialı olacaktır.

Çağan Irmak bu kuşak arasında ön plana çıkartılabilecek isimlerdendir. Irmak'ın 2004-2005 tarihleri arasında televizyon filmi olarak çekmiş olduğu *Çemberimde Gül Oya* adlı serisi ve devamında çekmiş olduğu *Babam ve Oğlum* filmi nostalji temsili açısından kayda değer dönem filmi örneklerindedir. Bunlara da *Dedemin İnsanları* (2011) filmi de eklenebilir. Yine *İssiz Adam* (2008) filmi bu çalışma kapsamına girmese de Irmak sinemasında nostaljinin yerinin olduğunu söyleyebileceğimiz filmlerindedir.

Babam ve Oğlum, darbeden etkilenmiş bir ailenin dramını anlatmaktadır. Darbe gecesini doğum yapmak zorunda kalan eşini, hastaneye yetiştiremeyen Sadık (Fikret Kuşkan) eşine parkta doğum yaptırır. Eşi hayatını kaybederken, Sadık ömür boyu oğlu ile yapayalnız

kitabında kaybolmuş bir masumiyet ve çocukluk anıları olarak kelimeyi kullanmaktadır.

19 Bu gündem günümüz basınında çok görünür olmasa da son gelişmeleriyle hala devam ettiği görülmektedir.

kalacaktır. Sadık, darbe ile içeri alınır ve işkence görür. Film, diğer popüler örneklerine göre darbenin meydana getirdiği sert koşulları izleyicisine göstermektedir. Mikro evren olan aile, darbenin meydana getirdiği koşullardan etkilenmiş olur. Sadık gördüğü işkenceler yüzünden hayatı boyunca hasta bir şekilde yaşamak zorunda kalacaktır ve ömrünü doldurmaktadır. Oğlu Deniz'i alıp babasının evine gider. İzleyici bir başka mikro evrene girer ve her şeyden uzak bir aileyi izlemeye başlar. Kendisini saf ve temiz, kendi dünyalarında yaşayan bir çevrede bulur. Baba ve Sadık arasında ise dönemin siyasi görüşleri yüzünden çıkmış olan tartışma ve bitmeyen bir küslük olduğu görülür. Deniz ile dedesi arasındaki mesafe, filmin bir yerine kadar çözülmeyi bekleyen düğümlerden birisi olarak gösterilir. Ancak kısa sürede dede torununa olan sevgisi gösterir. Sadık ise hastalığı nedeniyle ölür. Dramatik yoğunluğun zirve yaptığı film, babasının anısını yaşatmak, onsuz kaldığı için içten içe mutsuz olan Deniz'i anlatır. Dedesinin kendisini mutlu etmek için verdiği kamera ve onun içindeki babasına ait görüntülerle Deniz, bu anıyı yaşatabileceğini fark eder.

Irmak, nostalji temsili açısından dikkat çekici bir yönetmendir. Bu çalışmada görülen filmlerde ortak özelliklerden bir tanesinin karakterden çok tiplerle hikayelerini anlatmalarındır. Yeşilçam aile ve komedi filmlerindeki gibi belli bir özelliğin vurgulandığı tiplerle, olayların derinliğine girilmesini sınırlı hale getirmektedirler. Irmak'ın filminde de tiplerle karşımıza çıksa da karakter olmaya başlayan özellikler ile karşılaşmaktadır. Hesaplaşma ve çatışmaya dair işaretler, mimler bile buna hizmet etmektedir. Baba figürü, aile reisi ve ilkeli ancak içten içe duygusal bir tip olsa da oğluna dair derin pişmanlıklar yaşayan birisidir. Zirve sahne olarak oğlunun cenazesindeki kendisini suçlayan hali buna örnektir. Yine de filmdeki karakterlerin tiplerle karakterizasyon arasında gidip geldikleri söylenebilir.

Irmak'ın Çemberimde Gül Oya dizisinin bilinçli olarak burada anıldığı söylenmelidir. Dizi film, 12 Eylül'e çıkan bir öykü ile geçmişin mahalle ve aile birimi içinde varlık bulan imkansız bir aşkı anlatmaktadır. Zengin bir ailenin kızı ile solcu bir gencin aşkı, onları saran mutlu mahalle ve aile içinde gösterilirken Yeşilçam sinemasına özgü atmosfere ihtiyaç duyulur ve izleyici bu sahnelerde nostaljik bir dünyanın içinde kendisini bulur. 90'ların mahalle dizilerine dönem dizisi olarak eklenebilecek dizi, onları bir dönemin siyasi sonuçları ve bunları yaşayan karakterlerin dönüşümlerini göstermesiyle aşmış olduğu söylenebilir. Dramatik etkinin yoğunluğu adına Irmak'ın karakterlerin görünür olan veya şablonlaşmış yönlerini derinleştirdiği görülmektedir. Dizinin zirvesi ve beklenen olayının ise 12 Eylül darbesi olması kayda değerdir. Dizi boyunca nostalji temsili keyif veren sahneleri akarken olayın meydana getireceği kırılmalar, beklenen travmanın nasıl etkiler oluşturacağı konusunda merak uyandırmaktadır.

Babam ve Oğlum'un bu dizinin kurgusunu arkasına alarak yine 12 Eylül özelinde bu travmatik olayın nasıl bir etki oluşturduğunu göstermesi adına anlamlıdır. Irmak'da bu çalışmadaki diğer örneklerde olduğu gibi travmatik olayın aile ve mahalle gibi kendiliğinden, otantik yaşantısı olan toplumsallığımızın görünümünün darbe yüzünden yitirdiğimiz duygusunu izleyicisine vermektedir. Artık bundan sonra her şey değişmiş, bir şeyleri yitirilmiştir. Bugün ise onları anmak, onları yaşama isteğiyle yaşamak kalmıştır. Bundan bir ütopya çıkabilir mi? Böyle bir soru nostaljinin pozitif yönüyle ilgili görülebilir. Ancak burada 90'larla birlikte gelen siyasi söylemlerdeki değişimler, ideolojilerdeki kırılmalar düşünülmeden buna cevap verilemez. Yitirilenleri olduğu gibi yaşama iddiası karşısında onların meydana getirdiği şimdiki anlamak belki de önerilebilecek bir tutum olacaktır. Böyle bir ideolojik

bakışın tarih ve geçmişe takılı kalmayan, onları mitleştirmeyen bir bakış olduğunu ve geçmişin izlerinin şimdide bularak yaşamayı önerdiği söylenmelidir.

70'li yıllar unutulmuş ve özlemle anılan yaşantının örneğidir. İlginçtir ki bu dönem Yeşilçam'ın da dönemidir. Yeşilçam filmlerinin döndürüldüğü televizyon kanallarında 12 Eylül'e kadar yoğun bir şekilde anlatılan dönemdir. Bu dönem kaybedilmiş bir geçmiş ve deneyimin alanıdır. Ailenin değerli olduğu, mahalle ve köy gibi yerleşim yerlerinde dostluğun aile düzeyinde yaşandığı, ahlaki erdemlerin korunduğu ve anlamlı olduğu bir evre kendisini göstermektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan filmlerin siyasi iktidarın bürokrasi veya darbeler yoluyla bir şeylerin kaybedildiğini savundukları görülür. Olay dönüştürücü gücüyle sonraki toplumsal formu içinde taşır ve bunu tepeden inme şekilde gerçekleştirir. Çatışkılar suni olarak kabul edilmektedir. Onların meydana getirdiği yarılmalar küslükler ve kopuşlar (sol/sağ, baba/oğul, birey/aile ... gibi) sonraki toplumsal formun dağılmış olduğunu ima etmektedir. Bütünlüklü hal yerini yabancılaşmış bireylere, mutsuz toplumsallığa bırakmıştır. Bu nostalji temsili gibi tüketime ve eğlenceye odaklı bir gösterimin aslında alttan alta öne sürmekten vaz geçmediği iddialardandır. Söz konusu filmlerde bu görülmektedir. Elbette bunu gerçekleştirirken bir şeyleri üstün körü geçtiği, dönemin olaylarını derin bir şekilde göstermekten uzak, basmakalıp bir tutum izlenildiği iddia edilebilir. Basmakalıp olana duyulan ihtiyaç (1) olayın genel olarak nasıl alımlandığı, işaretlendiği ile ilgilidir. Mesela 12 Eylül öncesi evreyi kardeşlerin birbirine düşürülmesi olarak görmek gibi. Bu bakış o kadar günceldir ki sınıf çatışması gibi bir tipik kategori bu dönemi anlamak için en azından popüler jargonda ifade edilmez. (2) Basmakalıp ihtiyacı dolayısıyla bir teamülün içinde olunmasını sağlar. (3) En önemlisi ise basmakalıp başka bir anlatım tarzının imkansızlıklarına işaret eder.

Türk sinemasında darbe dönemlerini konu alan filmlere bakıldığında travmatik olanın gösterimine dair zorlanmaların olduğu söylenebilir. 2006 tarihli *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006) filmi darbe döneminde işkence görmüş Mustafa (Mehmet Ali Alabora) karakterinin yaşadıklarını anlatmaktadır. *Eve Dönüş*, 12 Eylül filmleri gibi gerçekçi bir tutuma sahip olmaya çalışmaktadır. Bunu ise işkence sahneleri ile gerçekleştirmek ister. 80'li yıllardan bu yana '12 Eylül filmleri' olarak başlıklandırılabilir olan film serisi, nostalji temsiline rüya sahnelemesine karşılık gerçekçi sahnelemelere başvurmaktadır. Travmatik olay travmanın küçük ölçekli şekilde gösterimiyle verilmeye çalışılmıştır. Darbe, topluma, darbeciler de bireylere zarar vermiştir. İşkence ise tüm bu olanların yaşanmasındaki düzeneğin temsilidir. Sert ve gerçekçi olma iddiası travmayı göze getirme ve onu yorumlayarak izleyicisine dönemsel olayları sunma amacındadır. Ancak bu gösterim tarzının da izleyiciye dönem ile siyasi boyutta hesaplaşma veya yakınlıklar kurma konusunda etkili olduğunu söylemek de iddialı olacaktır. Dönemin olayları ile hesaplaşılmamış olunması sinema perdesinde sürekli tekrar eden anlatımların sıkışmasına da neden olmaktadır. Mustafa'ya işkence edenler kimlerdir? Onlara neler olmuştur? Hesaplaşmak, tarihsel olarak dönemin kayıt altına alınması, toplumsal olarak olayların failleriyle gerçekleşmesidir²⁰ ki bunun olamaması olayların temsiline de bir şeyleri askıya alma mecburiyetine neden olabilmektedir.

Zaman değiştikçe kuşaklar bu olayları konu edebilecek kelimelerden, işaretlerden, görüntülerden uzaklaşmakta veya başka ifade imkanları meydana getirebilmektedir. Nostalji

20 2000'li yıllarda Kenan Evren'in yargılanma isteği bir tür hesaplaşma isteğini göstermektedir. (<https://bianet.org/biamag/siyaset/139436-evren-sahinkaya-davasi-nda-12-eylul-yargilaniyor-mu>)

veya gerçekçi gösterimin travmatik olan ile hesaplaşma veya onu geride kalmış bir geçmiş ve deneyimler dünyasının bozguncusu olarak gösterme amacı kesintili olsa da anlamını korumaya devam edecektir.

Nostalji Temsilinin Türk Sinemasındaki Şimdisi

Cem Yılmaz'ın *G.O.R.A.* (Ömer Faruk Sorak, 2004) ile başlayan ve *A.R.O.G.* (Cem Yılmaz, Ali Taner Baltacı, 2008) ile devam eden serinin son filmi *Arif V. 216* (Kıvanç Baruönü, 2018) nostalji konusunda güncel anlamda bir şeyler söylemektedir. Yılmaz'ın serisinin üzerine oturduğu ana eksen parodidir. Türler parodisi, bilinen popüler filmlerin sahnelerinin parodisi, karakter parodisi son filmde nostalji temsilinin parodisini yapar. *Arif V. 216* 70'lere yapılan zaman yolcuğuyla dönemin Yeşilçam sinemasına ait tüm işaretleri izleyicisine sunar. Sadri Alışık, Ayhan Işık gibi ünlü oyuncular, 70'lerin mahalle hayatı ve tipik karakterleri, dönemin atmosferini taşıyan şarkılar ve ortam izleyiciye nostalji geçidi sunarlar. Arif (Cem Yılmaz) karakteri bu dönemin saflığıyla dalga geçse de O'da kendisini bu döneme kaptırmaktan geri alamaz. Diğer filmlerde olduğu gibi 70'ler saf, temiz, aile ve mahallenin yüceltildiği, erdemin asıl olduğu kayıp zamandır. Film, bu zamanın parodisi olsa da, Yeşilçam estetiğini kullanarak üzerinde yükseleceği bir arka plan meydana getirirse de kayıp olan deneyime değer vermeyi ihmal etmemektedir. *Arif V. 216*'yı ayrıca anlamlı kılanın ise 90'lı yılların sunumuna verdiği yerdir. Filmin nostalji anlamında ikinci dönemi ise 90'lı yıllardır. Filmde bu evreye ait şarkılara bolca yer verilmiştir ve 70'li yıllar ile buluşturulur. Anakronik özellik gösteren bu ilişki, filmin görsel ve işitsel zenginliğini artırmak için anlamlı görünmektedir. Ancak bir başka nostalji evresinin 90'lı yılların göze getirildiği de göz ardı edilemez. *Arif V. 216* bu çalışmadaki filmlerden farklı olmasını da bu dönemi işaretlemesiyle göstermektedir. İlk başta film, nostalji temsilini kullanırken travmatik boyutu hissettirme derdinde değildir. Zamanda yolculuk temasını işlese bile, benzer yabancı film örneklerinden farklı olarak, tarihsel kimi olayların parodik düzeyde olsa bile dokundurtmasını yapmaz. Filmdeki zamansal kırılmaların ana nedeninin 216 (Ozan Güven) karakterinin değişimi, saf ve temiz biriyken diktatöre dönüşmesidir.

Arif V. 216 nostalji temsilinin tüketim karakterine iyi bir örnektir. Müzikler, giyim kuşam, dönemin karakterleri, kimi sözel ifade formları ve diğer dönem işaretleri tüketilmek için akmaktadırlar. Film, günümüz Türkiye ana akım sinemasının nostalji tutumundaki tavrında değişmeyen yönleri tekrar etmektedir. Yeşilçam estetiğini arkasına alarak, 70'li yılların saf ve temiz zamanlar olduğunu, bu dönemin yaşantısının anlamını bu filmde tekrar etmektedir. Arif, ilk sahnelerde gelmiş olduğu 70'li yıllar ile dalga geçse de devam eden sahnelerde değişim yaşayarak bu döneme saygı duymaktan kendisini alamaz.

90'lı yılların sahneye çıkması, Yeni Türk sinemasının gerilerde bıraktığı bir evreyi nostalji sahnesine taşıyabileceğini söylemektedir. *Arif V. 216* bunun ilk örneği olarak görülebilir. Film bu evreyi özellikle şarkılar üzerinden göstermeyi tercih etmiştir. Bunun nedenini ise 90'lı yılların nostaljisinin üretirken dönemi travmatik olan olay veya olayları ile karşılaşmayı şimdilik göze almamış olmasıdır. Nostalji temsilini anlamlı kılan özelliklerden birisinin bu olduğu iddia edilebilir. Nostalji, kaybedilmiş deneyime ve zamana bir ağıt olsa da buna neden olan olayların anılmasıyla o dönemi anlamının imkanı olmaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada amaçlanan 2000 sonrası Türkiye'sindeki ana akım kimi filmlerde nostalji

temsili ve geçmişin nasıl icat edildiğini bu örnekler ile açıklamaktır. Nostalji ve nostalji temsili, bu çalışma özelinde travmatik olay olarak darbe veya benzeri iktidar ile ilgili müdahalelerin nasıl eşik altından gösterildiği, bunların organik toplum, topluluk düşüncesini bozucu unsur olarak gösterildiği etrafında ilerlemiş olan buraya kadar ki kısımda nostaljinin kurucu, tazeleyici yönüne çok da değinilmedi. Nostaljinin bu yönüyle modern olma nedenini bir kelime saklı görebiliriz. Bu kelime ütopyadır.

Nostalji, kaybın gerçekleşmeden önceki organik dünyayı, temiz ve saf olanı sunma iddiasındadır. Hatırlamak ve inşa etmek, belleği tazelemek ve deneyimi oluşturmak, böylesi bir durumun içinde düşünülmesi yadırgatıcı gibi görünse de nostaljik her türlü temsil bunlara dairdir. Geçip gitmiş zamanın ve deneyimin, geçmişin hissedilmesi veya hissettirilmesi onun özelliğidir. Nostaljiye duyulan ihtiyacın romantik melankoliden kitle kültürünün modalına kadar birçok nedeni söz konusudur. Bunlardan bir tanesinin de temsil zorluklarını aşmak olduğu eklenmelidir. Bu çalışmada ele alınan filmlerde bunu görmek de mümkündür. Bu filmler endüstri açısından çok izlenir ve tüketilir görülebileceği gibi bir ihtiyacı kendinde barındırmaktadırlar. Bu ihtiyaç, toplumsal hafızada yeri olan ancak eşik altı edilmiş gibi duran darbe ve ona benzer toplumsal kırılmalar meydana getiren olaylar ile yüzleşmek, onların şimdideki etkilerini göstermek veya hissettirmektedir.

Nostalji temsili böylesi bir semptomatik boyuta kendiliğinden sahiptir. Nostalji nesnelere, imgelere, işaretlere bir uzaklaşma, içten olmayan bir hatırlama gibi duran edimi öneriyor olsa da hepsi de bir belirti olarak farklı anlamları içinde barındırmaktadır. Bir yönüyle keyif verici bir dünya sunumu, diğer yönde idealize edilmesi, bir başka yönde ise böylesi bir sahte hatırlamanın içerdiği yıkıcı etkilerin mevcudiyet kazanması. Nostalji temsili, tıpkı her türlü temsil tarzında olduğu gibi, bunu göstermektedir. Yukarıda anılan filmler de iktidarın görünür hale getirildiği filmlerdir.

Ütopyanın anlamı bir imkan sunmasıyla kendisini göstermektedir. Nostalji ister inandırıcı ister inandırıcı olmayan şekilde geçmişini sunsun, geleceğe doğru atılmış bir ideali, bir çekirdeği ütopya ile içinde barındırmış olur. Bu olması gereken yaşantının özlemini hissetmekle eş değer görülebilir. Ütopya düşünme de onun bu potansiyelini gelecek tahayyülü içinde bir değer ve tasarım olarak görmektir. Modernist kültüre özgü ütopyaların, günümüz siyasi perspektifinde gücü ve etkisinin olmadığını söylemek ise abartılı olmayacaktır. İşte burada nostaljinin üretici gücünün yitimini ütopyanın bu statüsü ile ilgili olarak görmek mümkündür.

Çalışmamız kapsamında 2000 sonrası Türkiye sinemasından alınan örneklerin başka bir sunumu öne sürdüğünü, bunun ütopya değil de eleştirel bir yaklaşım sunduğu iddia edilebilir. Bu eleştirelilik darbe ve benzeri iktidar merkezli olayların toplumu parçaladığı, onu dönüştürdüğü ve bunu gerçekleştirirken şimdiye bir projeksiyon sunuyor olduğudur. Çalışmamızın son kısmında günümüz Türkiye sinemasında nostalji seyrine örnek olarak verilen *Arif V. 216* filminin bu eleştirel tutumu tamamen paranteze aldığını ve kendisinden önceki temsil tarzını izleyerek bir nostalji temsili ürettiği gösterilmeye çalışılmıştır. Burada ise güncel kültürel yaşantı, siyasi bilinç, politik tavırlar devreye girmektedir.

Çalışma kapsamında alınan örneklerin çoğu 12 Eylül özelinde “hesaplaşma” gündemi içinde varlık bulmuştur. Dönemin reel politikasına kadar uzanan bu hesaplaşma gündemi, sinemadaki darbe ve onun dönüştürücü rolünü perdeye getirilmesi konusunda fikir vermektedir. Nihayetinde nostalji nesnelere popülarlığı alımlayıcısı kitlelerin gündemleriyle ilgilidir. Bu gündem etki gücünü yitirmeye başladığında ise bu temanın ana

akım popüler sinemada görünürlüğünü yitirmeye başladığı söylenebilir²¹. Burada darbe ve benzeri olayları konu edilen 2000 sonrasında çekilmiş ve vizyona girmiş, çalışma kapsamında isimleri geçen filmlerin ise eleştirel bir perspektif sunma iddiasında olmaktan çok olayları anlatma konusunda anlamlı olabilecek bir çeşitlilik göstermeye çalıştıkları iddia edilebilir. İlk olarak bu filmlerin Yeşilçam sinemasına ait bir gösterimi kullandığı, yapısal ve atmosfer olarak onu izledikleri görülmektedir. Ancak bu filmlerde tipik gösterim tarzlarında sıkışmış olmaları nedeniyle eleştirel bir güç meydana getirmemiş, bunu da amaçlamamışlardır. Çağan Irmak yönetmenliğindeki filmlerin diğerleri arasındaki fark çalışmamız içinde vurgulanmıştır. Bunun nedeni Irmak'ın sinemasında nostalji temsilinin tiplerle sınırlı kalmayıp, izleyici için empati oluşturabilecek bir karakterizasyon özelliği göstermesi denilebilir. Bu ise karakter ile iktidar arasındaki çatışmada izleyiciyi taraf olma durumuna götürebilmiştir.

Nostalji temsilinin pratikliği gerçekliğe tarafsız olmaktan veya gerçekliği gösterme zorluklarından kaçabilmesinde yatmaktadır. Nostalji, fantezi boyutunda dolaşmak demektir. Perdedeki dünya ise hayal edilen dünyadır. Bu Marksist perspektifin ürün olan kültür endüstrisinin kitlelere atalet duygusunu aşılması veya sürdürmesi anlamına gelebilmektedir²². Diğer taraftan bunu gerçekliğe karşı alternatifsizlik kalmak gibi oldukça zor ve kaldırılması güç durumu bertaraf etmenin yolu olarak görmek gerekmektedir. 2000 sonrası Türkiye sinemasında da nostaljinin görevinin bu olduğu iddia edilebilir.

Kaynakça

- Armes, Roy, (2011). *Sinema ve Gerçeklik*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Arnheim, Rudolf, (2002). *Sanat Olarak Sinema*. İstanbul: Öteki Yayınları.
- Baker, Ulus, (2010). *Kanaatlerden İmajlara*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Başekim, Sezen Gürüf, (2015). *Türk Sinemasında Nostalji: 2000-2011*. Ankara: Gazi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Baudrillard, Jean, (2018). *Tüketim Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berlin, Isaiah, (2004). *Romantikliğin Kökleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, Marshal, (2003). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bornstein, Thorsten-Botz, (2011). *Filmler ve Rüyalar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Boyn, Svetlana, (2009). *Nostaljinin Geleceği*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Calinescu, Matei, (2010). *Modernliğin Beş Yüzü*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Cassin, Barbara, (2018). *Nostalji*. İstanbul: Kolektif Kitap.

21 Son dönem ana akım sinemada kahraman odaklı filmlerin popüler olduğu görülmektedir. Ayla (2017) ve Müslüm (2018) gibi filmler seyirci kitlesi olarak gözle görülür bir ilgi görmüştür. Konuları açısından iki filmde kişi odaklı ve gerçek bir hikayeye dayalıdır.

22 Marx'ın ise bu konuda dönemi sanatına karşı eleştirel bir bakış sergilediği, geçmişin sanat formlarının güncel gerçeklik ile bağları kopuk olduğunu düşündüğü, bu düşüncenin Marksist estetik ve sanat teorisi bağlamında farklı görünüm gösterdiği görülür. Bu konuda bir kaynak için Margaret A. Rose'un "Marx'ın Kayıp Estetiği" (2015) kitabı verilebilir. Rose, kitabında Marx'ın sistematik olmayan sanat ve estetik düşüncelerini biyografik ve düşünsel anlamda Marx'ın dönemine bakışı etrafında özel örneklerle işlemekte, kendi zamanındaki kimi sanat formlarının nasıl atalet duygusunu ürettiğini ve sürdürdüğünü anlatmaktadır.

Claudon, Farnicis, (2006). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
Crary, Jonathan, (2004). *Gözlemcinin Teknikleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
Cross, Gary, (2018). *Tüketilen Nostalji*. İstanbul: The Kitap.
Çetin, Adnan, (2010). *Bir Kavramın Kısa Tarihi: 'Mahalle Baskısı'*. Mukaddime Sayı 3 içinde, ss. 81-92. Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.

Deleuze, Gilles, (2004). *Proust ve Göstergeler*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
Esen, Halim ve Vakur Kayador, (2009). *Yavuz Turgul Sinemasında Nostalji*. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi içinde cilt: 6 sayı: 1 ss. 144-153 , Konya: Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi.

Freud, Sigmund, (2002). *Metapsikoloji*. İstanbul: Payel Yayınları.
Frisby, David, (2012). *Modernlik Fragmanları*. İstanbul: Metis Yayınları.
Jay, Martin, (2012). *Deneyim Şarkıları*. İstanbul: Metis Yayınları.
Kolker, Robert Phıllıp, (2010). *Değişen Bakış*. İstanbul: De ki Yayınları.
Pezzella, Mario, (2006). *Sinemada Estetik*. İstanbul: Dost Kitabevi.
Rose, Margaret A. (2015). *Marx'ın Kayıp Estetiği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Ryan, Michael ve Douglas Kellner,(2010). *Politik Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Sass, Louis A., (2013). *Delilik ve Modernizm*. İstanbul: Alfa Yayınları.
Sayın, Zeynep, (2003). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
Simmel, Georg, (2003). *Modern Kültürde Çatışma*. İstanbul: İletişim Yayınları.
Suner, Asuman, (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
Taylor, Charles, (2014). *Seküler Çağ*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
Touraine, Alain, (2000). *Modernliğin Eleştirisi*. İstanbul: YKY.
Yılmaz, Ali, (2015). *Karanlık Vardiya 90'lı Yılların Politik Arşivi*. İstanbul: Doğan Kitap.
Wagner, Peter, (2005). *Modernliğin Sosyolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Zizek, Slavoj, (2003). *Kırılğan Mutlak*. İstanbul: Metis Yayınları.
Zizek, Slavoj, (2004). *Yamuk Bakmak*. İstanbul: Metis Yayınları.
<https://bianet.org/biamag/siyaset/139436-evren-sahinkaya-davasi-nda-12-eylul-yargilaniyor-mu> (Erişim tarihi: 03.03.2018).

Köpek Dişi Ya Da “Mülklerin En Tehlikelisi” Olarak Dil¹

Güven Özdoğran*

Özet

Wittgenstein için felsefenin amacı şişenin içinde hapsolmuş sineğe dışarı çıkmanın yolunu göstermektir. Wittgenstein açısından metafizik ile sineğin ‘yanlış-bilinci’ aynı türdendir: Şişenin içindeki sinek, sanki şişenin dışından bakıyormuş gibi ‘şişe’ (dünya) hakkında yanlış bir biçimde konuşmaktadır. İmgeler üretme gücüne sahip olan sinema, ‘beden-bağımlı-konum olarak göz’den farklı olarak, bize ‘şişe’yi dışarıdan gösterme kabiliyetine sahiptir. Yorgos Lanthimos’un Köpek Dişi (Kynodontas) filmi tam da bize içinde yaşadığımız şişeye bir meta-bakış ile bakmamızı sağlayan bir evren kurar. Genel kanının aksine Köpek Dişi filmi ‘normal’ olandan ‘sapma’ durumuna, bir ‘patoloji’ye işaret etmez. Tam tersine, film, içinde yaşadığımız ve dil yoluyla inşa edilen toplumsallığın ‘gerçek’ ve ‘normal’ olarak algılanmasına yol açan kodları ifşa eder. Aslında, filmde anlatılan hepimizin hikayesidir. Bu bağlamda, Lacanyen psikanaliz ve Lacan’ın dil’i ve toplumsallığı kavrama biçimi Köpek Dişi filmi analiz ederken izleyiciye/okuyucuya güçlü bir enstrüman sağlar. Lacanyen strateji ile konuşacak olursak film bize hakikatin ne olduğunu anlatmaz, çünkü hakikat anlatılamayandır. Köpek Dişi bize hakikatin ne olmadığını ‘gösterir’. Bu bildirinin temel iddiası, Lacan’ın ‘Simgesel Düzen’i ile Lanthimos’un filminde kurulan evrenin kesiştiği fikridir. Böylelikle, bu çalışmada Lanthimos’un Köpek Dişi filmi Lacanyen paradigma merkeze alınarak çözümlenecek ve ‘dil’ denilen apparatusun gerçekliğimizi inşa etme sürecindeki merkezi rolü tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Lanthimos, Köpek Dişi, Lacan, Dil, Psikanaliz, Simgesel Düzen

ORCID ID : 0000-0002-8377-513X
E-mail : guvenozdogran@arel.edu.tr
DOI: 10.31122/sinefilozofi.517490

Geliş Tarihi - *Received*: 24.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.03.2019

Dogtooth or the Language as “the Most Dangerous of Goods”¹

Güven Özdoğran*

Abstract

The aim of philosophy, for Wittgenstein, is to show the way out to the fly trapped in the bottle. According to him, metaphysics and the fly's “false-consciousness” are of the same kind. The fly inside the bottle speaks falsely about “the bottle” (the world) as if it were looking from the outside of the bottle. Cinema with the power to produce images, unlike the eye as a body-dependent position, has the ability to show the bottle from outside. Yorgos Lanthimos' Dogtooth (Kynodontas) creates a world that allows us to look at the bottle we live in with a meta-view. Contrary to common belief, Dogtooth is not the story of an abnormal, pathological family. In fact, it reveals the codes that cover the abnormalities in the society, constructed through the language, we live in. It is, indeed, the story of all of us which is told in the film. In this context, Lacanian psychoanalysis and Lacan's way of understanding the language and society provide audiences with a powerful tool for analyzing the film. With the Lacanian strategy, the film does not tell us what the real is, because the real is unexplainable. It shows us what the real is not. The main claim of this paper is the idea that Lacan's Symbolic Order and the world established in Dogtooth extremely intersect. In this study, Lanthimos' film will be analyzed by putting the Lacanian paradigm at the center and the central role of the language in the process of constructing our reality will be discussed.

Keywords: Lanthimos, Dogtooth, Lacan, Language, Psychoanalysis, Symbolic Order.

ORCID ID : 0000-0002-8377-513X
E-mail : guvenozdogran@arel.edu.tr
DOI: 10.31122/sinefilozofi.517490

Received - *Geliş Tarihi*: 24.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi*: 01.03.2019

1 Hölderlin

Giriş

Tüfek (isim): Güzel, beyaz bir kuş türü

Köpek Dişi

“Her şey gösterenin yapısından kaynaklanır.”

Lacan, *Seminer XI*

Psikanaliz, sinema söz konusu olduğunda iki yönlü işlev görür: Birinci durumda, sinematik aygıtın kendisine odaklanan “aygıt kuramı”, sinema deneyiminin bizatihi kendisini, izleyiciyi “sinema perdesine bağlayan psikik süreçleri” (Arslan, 2009: 6) merkezine alır: “Sinema deneyiminden neden keyif alırsınız?” sorusunun cevabını vermeye çalışır. İkinci durumda ise, film içeriklerinin analizinde bir araç olarak kullanılır: Psikanalitik film çözümlemesi *Kynodontas* (*Köpek Dişi*, *Yorgos Lanthimos*, 2009) filmi ise önümüze üçüncü ve tekil (kendine münhasır) bir alan açar. Film izleyiciye, Lacan’ın “simgesel düzen” adını verdiği dilsel-kültürel mekanizmanın hem anlamı tayin eden hem de bireyleri özne olarak tahkim eden düzeneğini dolaysız bir biçimde gösterir. Bu makalenin temel iddialarından birisi de, filmdeki bu mekanizma ile içinde yaşadığımız dünyadaki mekanizmanın örtüştüğüne yönelik olacaktır. Lacan, Edgar Ellen Poe’nun “Çalınan Mektup” hikayesini analiz ettiği seminerinde, özneyi kuran simgesel düzenin bu “hakikatini”, gerçek hayatta değil ama bir kurgu, yani öykü, (bizim örneğimizde ise *Köpek Dişi* filmi) üzerinden göstermenin iyi bir seçenek olduğunu söyler (Lacan, 2005a: 34). Çünkü bir kurgunun “kendi varoluşunu olanaklı kılan” şey, simgesel düzen’in kendisinin de kurguya yakın bir yerde konumlanmasıdır.

Başlamadan önce vurgulamamız gereken önemli bir husus olarak, bu makale boyunca *Köpek Dişi* filmi Lacan’ın teorisini açıklamak için araçsallaştırılmayacaktır; tam tersine, *Köpek Dişi* filminin ne anlattığını doğru bir biçimde kavrayabilmek için Lacan’ın argümanları birer enstrüman işlevi görecektir.

Köpek Dişi, şehir dışında, etrafı çitlerle çevrili müstakil bir evde yaşayan anne, baba ve yirmili yaşların başında olan iki kız kardeş ve tek erkek kardeşten oluşan bir ailenin hikayesini anlatır. Şehir merkezinden uzakta dünyadan tümüyle yalıtılmış bir hayat yaşayan bu ailede dış dünya ile bağlantısı olan tek kişi babadır. Baba, işyerine gitmek için evden çıkar ve ailenin ihtiyaçlarını karşılar. Bunun dışında, evin etrafını saran çitlerden dışarı hiç kimse çıkamaz. Evdeki çocukların dış dünya ile bütün bağlantıları koparılmıştır. Dışarıdan evin içerisine girmesine izin verilen tek kişi babanın çalıştığı fabrikada güvenlik görevlisi olan Christina’dır (Filmde diğer hiçbir karakterin ismi yoktur). Çocukların ise dışarı çıkabilmek için köpek dişlerinin düşmesi gerekmektedir.

Köpek Dişi filmine yönelik, her filmde olduğu gibi, birden çok anlama/yorumlama biçimi olduğu söylenmelidir. Bu anlama/görme biçimlerinden biri açısından *Köpek Dişi*, “otoriter rejimlerin” açık bir metaforudur. Filmin, Yunanistan’da 1960’ların sonuna doğru gerçekleşen askeri darbe sonrası kurulan cunta yönetiminin/otoriter rejimin bir metaforu olduğu yorumu özellikle filmin kendi coğrafyasında (Yunanistan’da) oldukça yoğun gündeme gelmiştir. Ancak Lanthimos ilk ağızdan, filmin bu türden okumasının yanlış olduğunu verdiği bir röportajda belirtir.

Bir başka yoruma göre ise film, “normalin dışında”, “sapkın-patolojik” bir ailenin hikayesini anlatır. Ancak, dikkatle bakılırsa, filmin ana odağının “ailenin psikolojik durumu” değil ailenin/babanın kurduğu ‘yapı’ olduğu görülecektir (Tyrer, 2017: 107). Filmde ailenin geçmişine dair sahne olmadığı gibi, buna işaret eden bir ima ya da gönderme de bulunmaz. Ailenin, ebeveynlerin psikolojisine yönelik hiçbir iz bulamayız. Lanthimos bu noktaları kasıtlı olarak izleyiciden kaçırıyor da değildir, film bu noktalara karşı tümüyle *kayıtsızdır*. Bu makalenin temel önermesini şu şekilde özetleyebiliriz: *Köpek Dişi*, “normal” olandan “sapma” durumuna, bir ‘patoloji’ye işaret etmez, tam tersine, film, içinde yaşadığımız ve “dil” dolayımı ile inşa edilen/üretilen toplumsallığın ‘gerçek’ ve ‘normal’ olarak algılanmasına yol açan kodları aşırı-göstererek itibarsızlaştırır.

Bir başka ifade ile, filmde anlatılan ailenin ‘yapısı’ ile Lacan’ın çerçevesini çizdiği biçimiyle içinde yaşadığımız toplumsallığın ‘yapısı’ radikal bir biçimde örtüşmektedir. Film, Lacan’ın temel itirazlarını, örneğin “cinsel ilişki diye bir şey yoktur” ya da “arzu her zaman Öteki’nin arzusudur” önermelerini, Althusser’in ideoloji bağlamında dolaşıma soktuğu, Zizek’in ise ‘simgesel düzen’ bağlamına oturttuğu “öznenin çağırılışı” kavramını, ürettiği imgeler yoluyla izleyiciye dolaysız ve son derece kuvvetli bir biçimde gösterir. Dahası, filmde belki de ilk defa bu kadar doğrudan ‘Büyük Öteki’ni, Büyük Öteki’nin eril kimliğini ve öznelere dil aracılığı ile nasıl ürettiğini görürüz.

Buna imkan sağlayan temel faktör ise filmdeki ailenin dışarıya kapalılığıdır. *Köpek Dişi’*nde izleyiciyi zorlayan noktalardan bir tanesi, filmin kurduğu kapalı evrende, merkezinde evin yer aldığı “içerisi-dışarısı” antagonist karşıtlığın bizatihi kendisidir. Film boyunca, aile ile aramıza koyduğumuz grotesk mesafenin imkanı olan ‘evin içerisi-dışarısı’ karşıtlığının asıl dayanağı, aynı zamanda filmde evin ‘dışarısı’ ile sinemadan çıktığımızda içine karıştığımız ‘dışarısı’nın kesiştiğine dair kanaatimizdir. Çok benzer şekilde, aynı kanaati, *Truman Show* filminde yer alan Truman’ın ‘içinde’ yaşadığı stüdyo ile stüdyonun ‘dışarısı’ ayrımında da taşırız. Dolayısıyla, bu yazı boyunca da ‘dışarısı’ dediğimizde iki alanı kastediyoruz: Hem filmdeki ‘evin’ dışarısı ve bunun kategorik eşiti kabul edilen toplumsal olarak var olduğumuz ‘dışarısı’, bir başka ifade ile, dilin/simgesel’in kurduğu ve bizim tarafımızdan “dünya olarak okunan şey” (Lacan, 2014: 297) ya da Lacanyen terminoloji ile, ‘gerçeklik’. Buradaki temel mesele hangi aile yapısının, yani ‘evin dışındaki ailelerin mi yoksa evin içindeki ailenin mi’ veya filmin dışındaki ‘içinde yaşadığımız yapının mı yoksa filmdeki ailenin yapısının mı’ doğru veya yanlış olduğunu belirleyecek ‘gerçek’, ‘nesnel’ ve ‘doğal’ bir referanstan/zeminden yoksun olmamızdır. Bu anlamda, bu makalenin üzerine yapılandırıldığı iddia, ‘evin içerisi ve dışarısı’ hattını belirleyen ontolojik bir sınırın olmadığı, sanıldığı gibi dışarısının ‘özel’ olarak doğru, içerisinin ise kategorik olarak yanlış olduğu inancının sorunlu bir yaklaşım olduğu üzerinedir. Buna mukabil, bu ayrım aslında evin içindeki ‘sınırlı simgesel düzen’ (simgesel düzen kavramını merkezinde dilin olduğu kültürel düzen olarak okuyabiliriz) ile evin dışındaki daha geniş mutabakata dayalı ‘simgesel düzen’ arasındaki farktan ibarettir. Çünkü, yine Lacan açısından, bu yapıların eşzamanlı olarak hem var oldukları hem de kendilerini tanımladıkları/konumlandıkları zemin olarak ‘simgesel düzen’, doğal, nesnel ve Gerçek değildir. Bir başka ifade ile, ‘evin içerisi ve dışarısı’ aslında ‘dilsel bir ayrımdır’, ya da ‘dil’in işlevinin kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıkmış bir karşıtlıktır. Derrida perspektifinden söyleyecek olursak, bu ayrımı yapmamıza olanak tanıyan *a priori*, deneyime önsel ve onun koşulu olan, dolayısıyla kendiyile özdeş bir zemin/köken yoktur. Bir başka ifade ile, köken her

zaman için homojen bir tekilliği değil ama heterojen çoğulluğu imlemektedir (Derrida, 1991: 105-109). Bu anlamıyla, üzerine şüphe duyulamayacak derecede kesin ve açık bir Kartezyen başlangıç noktası/zemin yoktur. Yapılardan birinin yanlış olduğuna hükmetmek için zorunlu olan işlemin, yani iki yapıyı 'karşılaştırma' işleminin, böylesi nesnel bir zeminden yoksun oluşu, her türden 'kıyaslanmanın' (örneğin bir kültürü diğeri ile kıyaslanmanın ve bu işlemin zorunlu sonucu olarak bir hiyerarşi kurup birini diğerin üzerine konumlandırmanın) imkansızlığını da beraberinde getirir.^{1*} Paradoksal bir biçimde, bize 'bu aile gibi olmadığımız' *fantazisini* kurduran ve böylelikle bizi rahatlatan mekanizma, yani bize kaçış imkanı tanıyan düzenek ile buradaki çıkmazın nedeni olan mekanizma aslında aynıdır: Simgesel Düzen.^{2**}

Bu makalenin önerisi, filmin meselesini yorumlamak için yorumlanan nesneyi (*Köpek Dişi* filmi) kendi başına/özgönderimsel olarak değil, ama diğer filmlerle açık ya da kapalı ilişkisine bakarak ele alınmasının gerekliliği üzerine olacaktır. Derrida'nın yapı-söküm stratejisinin kendisi hali hazırda bir 'yeniden-okuma', bir 'taktiksel tersine çevirme' olmasına rağmen, burada yapı-söküm sürecinin *istikametini* tersine çevirerek (söküme uğratılan referans metinden, söküm sonucu oluşturulan metne doğru değil; söküm sonucu ortaya çıkan metinden -ki buradaki örneğimiz *Köpek Dişi* filmi- söküme uğratılan metin ya da metinlere doğru) başlamak, eğer böyle bir müdahale meşru ise, filmin meselesini kavramak için isabetli bir hamle olacaktır. Böylesi bir tersine çevirmenin meşru olduğu Derrida'nın stratejisine bakıldığında görülebilir. Örneğin, Derrida'nın yapı-söküme uğrattığı Platon'un *Phaedrus* (*Pharmakon*) metninden Derrida'nın "Plato's Pharmacy" (Derrida, 2017: 61-65) metnine gidiş, aynı zamanda "Plato's Pharmacy" metninde *Pharmakon*'a doğru gidişe de imkan tanır.³ Bir başka örnek olarak, J. M. Coetzee, Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* metnini Post-Kolonyalist perspektiften yeniden okuyarak yapı-söküme uğrattır ve ortaya *Foe*⁴ romanı çıkar. Defoe'nun metninde itibar görmeyen, kenarda bırakılan temalar merkeze doğru çekilir (örneğin, *Foe*'da "Cuma" artık metnin merkezindedir, ilk metinde hiç olmayan "kadın", bu metinde hikayenin hem anlatıcısı hem de ana karakterlerinden biridir, yine ilk metinde Robinson, Cuma'nın kültürüne veya diline yönelik hiçbir ilgi duymaz, hatta tepeden bakar, Cuma'ya kendi anadili olan İngilizce'yi öğretir, protestanlaştırır ve yeni bir Cuma öznesi üretir) ve böylelikle metnin ve genel olarak kültür dediğimiz yapının, kolonyalist/sömürgeci tonu açığa çıkarılır. Yine çok benzer şekilde, Coetzee'nin *Foe* metninden hareketle Defoe'nun *Robinson Crusoe* metnine regresif bir hareket yapılabilir.

Lanthimos, bu bağlamda, oldukça sıradan bir hikayeyi 'yeniden' okumayı önerir: Ana akım aile filmlerini ve bu filmlerdeki 'kutsal aile temasını'. Yapı-söküm bağlamında *Köpek Dişi* filmi şu şekilde özetlemek sadece provokatif değil aynı zamanda kaçınılmazdır da: Film aslında içten, samimi bir aile hikayesi anlatır. Birbirine sıkı sıkıya bağlı, mutlu bir hayat süren ailenin düzeni, dışarıdan gelen bir 'yabancı'nın kötücül müdahaleleri sonucu bozulur, çatışmalar baş gösterir, 'ailenin istikrarlı mutluluğu' 'ailenin çözülüşüne' doğru evrilir ve

1 'Özcülük', 'özcülüğün stratejik kullanımı' ve kültür bağlamında yapı-sökümcü nominalizm tartışmaları için: Spivak, "Eleştirel Bakış", der. Peter Osborne", s. 200-217

2 Lacan, "düşüncenin kendini dayandırdığı dünyayı (*Umwelt*)", yani 'gerçeklik' düzlemini, "fantazinin mahali" olarak da görür (Lacan, 1990: 44).

3 'Pharmakon', Yunanca hem ilaç/tedavi, hem de zehir anlamına gelir. Platon kendi metnini kelimenin ilaç/tedavi anlamı üzerinden kurarken, Derrida ise bu metni kelimenin 'zehir' anlamını öne çıkartarak söküme uğrattır ve yeniden yapılandırır.

4 *Foe*, 'yabancı, düşman' anlamına gelir. Türkçeye de *Düşman* adıyla çevrilmiştir.

fedakâr baba ailenin içine düştüğü bu sıkıntıları aşması ve bozulan aile birliğini yeniden tesisi için bir ölüm-kalım mücadelesine girer. Burada, *Foe* ile *Köpek Dişi* arasındaki benzerliği tekrar fark ederiz. Sıkı bir dostluk hikayesi olarak okunan Defoe'nun *Robinson Crusoe*'sunun aslında Robinson'un Cuma'ya uyguladığı tahakkümün hikayesi ya da Cuma'nın Robinson tarafından özne olarak tahkim edilmesinin hikayesi olarak 'yeniden okunması' gibi, *Köpek Dişi* de, aile hikayelerini yeniden okuyarak bu hikayelerde gizlenen tahakküm ilişkilerini açığa çıkarır. Ana akım filmlerin merkezindeki ailelerin de, adadaki Cuma'nın da aslında 'ne anlama geldikleri/neyi temsil ettikleri', hikayelerindeki kendi *temsillerinin* merkezinde değil, kenarlarında göz ucuyla belirir: Dil dolayımı ile üretilmiş, mutlu köle özneler. Dolayısıyla *Köpek Dişi*, bir temsilin nasıl temsil edildiğini, onun 'neden' temsil edildiği üzerinden (yani, onu yeniden okuyarak, *aslında* neyi temsil ettiği üzerinden) anlatır. Tam da bu yüzden film kendini doğrudan *dildeki anlamın istikrarsızlığı* ve *temsilin krizi* üzerinden yapılandırır.

Yunan Yeni Dalga Sinemasının en etkili yönetmenlerinden biri olan Yorgos Lanthimos, *Köpek Dişi* ile, Marx'ın Hegel'in sistemine yönelik ifadesini ödünç alarak söyleyecek olursak, *tepe taklak duran bu aile hikayelerini/filmlerini ters yüz ederek ayakları üzerine oturtur*. *Köpek Dişi* klasik aile hikayelerini, bu hikayelerde izleyiciden kasten ya da gayriihtiyari kaçırılan, kenarda bırakılan *aporia*'ları (ya da Kuhn'un perspektifinden *anomali*'lileri) merkeze taşıyarak yeniden kurar ve böylelikle yapı-söküme uğratar. Bu türden 'ters yüz' etmenin kaçınılmaz sonucu olarak, *film "aile kurumuna" yapılmış en açık ve doğrudan saldırı olarak karşımıza çıkar*. O halde, baştaki önermemize geri dönüp söyleyecek olursak, tarafları bir uçta mutlu ve normal aile hikayeleri, diğer uçta ise *Köpek Dişi*'nde anlatılan anormal bir aile hikayesi olarak konumlandırmak hata olacaktır. Birbirine temas etmeyen, birbirine karşıt iki farklı aile hikayesi söz konusu değildir. Tam tersi, burada anlatılan, anlatıcının stratejisine ve gözlemcinin konumuna göre farklılaşan aynı hikayenin iki ayrı veçhesidir.

Yukarıda sözü edilen okuma biçimiyle ilintili olarak bir diğer önermemiz, filmin metaforik bir dil kullanmadığı, 'metafor'lar üzerinden ilerlemediğine, filmde anlatılan ailenin ve yapının bir metafor olmadığına yöneliktir. Filmdeki baba bir otoriter rejimi 'temsil etmez', onun *göstereni* değildir. Film gerçekliği metaforik olarak, simge/semboller yoluyla anlatmaz, tam tersine doğrudan, dolaysız bir biçimde gösterir. Bu anlamıyla *Köpek Dişi*, *paternal anlamlandırma rejimlerinin söylemsel olarak ürettiği gerçekliğin bir aşırı-gösterimidir*.

Aile, Lanthimos sinemasının başat temasıdır. *The Lobster*, *Köpek Dişi*, *Kutsal Geyiğin Ölümü*, aileyi merkeze alan hikayeler anlatır ya da daha doğru bir ifade ile aile kurumunu sorunsallaştırır. Lanthimos sinemasını Haneke sinemasına yaklaştıran sebeplerden biri de bu tematik ortaklıktır.

Lanthimos'un böylesi bir "aile" saplantısı tesadüf müdür? Bu soruya tarihsel bağlamda başka bir soruyla cevap verilebilir: Marx'ın *Kutsal Aile* metni ile Bauer kardeşler üzerinden aile kurumunu da eleştiri nesnesine dönüştürmesi, *Manifesto*'da ebeveynlerin çocukları üzerinde kurdukları tahakküme güçlü bir vurgu yapması ve itirazını yükseltmesi (Marx, 2014: 60) ve Marx'ı yapısalcı perspektiften yeniden okuyan Althusser'in (2006: 63-64) aile kurumunu 'Devletin İdeolojik Aygıtları' arasında en kadim olanlarından biri olarak mahkûm etmesi⁵ tesadüf müdür? Benzer şekilde, Foucault için de 'aile', 'disipline edici' kurumların başında

5 Althusser tarihsel olarak değişen devletin ideolojik aygıtlarını sınıflandırırken, kurduğu ikiliklere her zaman aile'yi dahil eder: Toprak aristokrasisinde 'kilise-aile aygıtı', sanayi burjuvazisinde 'okul-aile aygıtı'na dönüşür (Althusser, 2006: 73).

gelir (Foucault, 2007: 40-44). Foucault'nun analizine göre, 'aile' iki ayrı iktidar teknolojisinin de, 'disipline edici iktidar' ve 'biyopolitik iktidar', odağındadır.

Lacan açısından da 'aile'nin bu derece merkezi bir rol üstlenmiş olması yine 'dil' üzerinden gerekçelendirilir. Ona göre, aile'nin insan topluluklarının temelinde yer almasının nedeni, ailenin dilin kendi egemenliğini kurduğu ilk krallık olmasından ileri gelir (Roudinesco,2012: 36). Halihazırda psikanaliz'in temel kavramlarından biri olan ve kültür dünyasına girişin eşiği olarak kabul edilen 'oedipus', doğrudan 'aile'nin hikyesidir.

'Dil' ve 'dil'in kullanım biçimi' hem filmin merkezindedir hem de filmin en tartışmalı içeriklerinden bir tanesidir. Filmin açılış sekansı yakın plan çekim ile başlar. Bu sahnede bir el kaset çalara bir kaset yerleştirir. Üç kardeş teypte çalan kasetle 'eğitilirler'. Kasette, 'günün kelimeleri' öğretilmektedir:

"Günün yeni kelimelerini dikkatle dinleyiniz. Deniz: Ahşap kolluklu deri koltuk. Otoban: Çok güçlü bir rüzgar türü. Seyahat: Zemin kaplamada kullanılan madde. Tüfek: güzel beyaz bir kuş türü."

Devamında bu kelimeler cümle içinde örneklendirilerek *doğru kullanımları* gösterilir. "Deniz: Ayakta kalmayın, 'denize' oturun da konuşalım". Bir diğer sahnede, yemek masasında yemek yenilirken 'tuzluk' işaret edilerek "telefonu uzatır mısın?" denilir. 'Telefon' kelimesi, 'tuzluk' nesnesini işaret etmektedir. Bir diğer örnekte, Christina'nın dışarıdan içeriye sızdırdığı 'zombie' kelimesinin ne anlama geldiğini soran erkek kardeşe cevap olarak anne 'küçük sarı bir çiçeğin adı' olduğunu söyler. Burada kritik olan, yeniden üretilen bu dil ile dildeki 'gösteren' ve 'gösterilen' arasındaki ilişkinin keyfiliğidir. Bir başka ifade ile, *babanın, nesnelere ve kelimelerin 'anlamı' ile ilgili yeni bir 'göstergeler sistemi' kurmasıdır. Böylelikle hem nesnelere anlamı hem de nesnelere düzeni, babanın patriarkal anlam rejimine göre yeniden düzenlenir. İzleyiciyi şaşırtan, 'nesnelere bu denli keyfi yeniden-düzenlenişidir'. Burada bizi zorlayan fikir şudur: Babanın bu keyfi yeniden düzenlenişinin 'yanlış', bizim dildeki konumlandırılmamızın ve anlamlandırılmamızın 'doğru' olduğunu nasıl gösterebiliriz? Bir başka ifade ile, 'deniz' kelimesinin dış dünyadaki 'deniz' nesnesini imlemesi, 'o' anlama gelmesi keyfi değil ama zorunlu mudur? Zorunlu olmadığını Saussure göstermiştir. Dilde anlam, 'gösteren' ile 'gösterilen' arasındaki zorunlu olmayan, keyfi ilişkiselliğe, öznelerarası 'uzlaşım' dayanır. Aynı şekilde, filmde de anne-babanın uzlaştığı anlam, çocuklar tarafından 'nesnel gerçek' olarak kabul edilir. Çocuklar yeni bir kelime öğrenirken onun anlamını dış dünyadaki nesneye referans ile öğrenmezler. Daha önceden babanın öğretmiş olduğu sözcüklerle ilişkilendirerek yeni kelimenin anlamını kavrarlar. Burada, 'tahakküm' kendisini yeniden gösterir: Çocuklar yeni olanı eski olana *dönüştürerek*, bilinmeyeni bilinene *indirgeyerek* 'sınırlandırır' ve babanın kurduğu tahakkümü dolaylı olarak yeniden üretirler. Böylece, çocuklar 'yeni' hiçbir şey öğrenemezler, tersine, babanın kurduğu anlamlandırma rejiminin içinde fasit daire çizmeye devam ederler. Çocukların eğitimde kullandıkları kaset kaydının 'işitsel bir sözlük' olduğu unutulmamalıdır. Dilin bu türden göndergesel olmayan ama 'ayrımsal' yapısı dilin ontolojik konumunu şiddetle sarsar. Evrensel, nesnel, mutlak bir 'hakikat', eğer nesneye ait ise, dilde bulunamaz. Bir başka ifade ile, dil denilen apparatus dış dünyanın koşulu anlamında aşkınsal değildir veya dildeki anlam nesneye içkin değildir. Derrida ve Lacan, gösteren ve gösterilen arasındaki keyfi ilişkiyi, anlamın uzlaşım yapılarını ortaya koyan Saussure'ün bu iddiasını bir adım daha öteye taşıyarak, dilde dış dünyaya gönderim olmadığı gibi, 'gösterenin' de bulunmadığını, gösterge zincirinde bir gösterenin bir başka göstereni imlediğini iddia ederler.*

Bu durum, 'anlamın keyfiliği/rastlantısallığı' sonucunu da doğurur: Anlam dile iktidar ilişkileri yoluyla atanır. Zaten Derrida'nın yapı-söküm ile yaptığı şey, gösteren ile gösterilen arasındaki bu keyfiliği ifşa etmektir. Sonuç olarak, gösterge sistemi (dil) ile dünyaya getirdiğimiz düzenin ve açıklamaların/anlamlandırmaların kesin, mutlak ve zorunlu olduğuna dair herhangi bir güvencemiz yoktur. *Köpek Dişi* filmi, bu 'güvencesizliği' kayıt altına alır.

Dilin ayrımlar üzerinden yapılanması bu makalenin teması açısından hayattır. Ayrımların dünyaya değil ama dile ait olması, yani, dünyadaki ayrımların aslında gösterge sisteminin kendisinden kaynaklanması, evin 'içerisi-dışarı' ayrımına da ışık tutar. Ayrımların olgusal değil, kurgusal doğası, dış dünyaya atfettiğimiz bütün ayrımları spekülasyon haline getirir. Ancak, bu ayrımlar hala öznenin düşünce biçimini, dünyayı görme biçimini belirler. Çünkü, Lacan'da "özne", dildeki bir konumdur, başka bir ifadeyle, simgeselin/dilin *etkisi*dir (Lacan, 2005b: 708-709). Dolayısıyla özne, dilin kendi içindeki görünümünü, dış dünyaya ait ontolojik hakikatler olarak *görür/kavrar*. Bu anlamıyla dil, dünyayı veya gerçeği aktarmakla mükellef, onu mülküne alan öznenin denetiminde pasif bir iletişim aracı olarak kavranamaz; tersine dil, bir dolayım olarak, kendi gerçekliğini üretir. Bir başka ifade ile, dil dış dünyayı *temsil etmez*, onu *kurar*. Şimdi, özne'nin dil tarafından belirlenmesi/üretilmesi, 'kendilik' bilincinin, kimliğinin, değerlerinin gerçek düzlemde değil, söylemsel düzlemde yapılandırıldığı anlamına gelir (Lacan, 2005: 590). Dünyaya getirdiğimiz düzen, aslında bizim değil, 'dildeki gösterenin düzenidir', bir başka ifadeyle, büyük Öteki'nin düzenidir. *Köpek Dişi*'nde baba çocuklara dili kendi söylemsel düzlemine göre öğretirken, aslında, çocukları belirli/somut özneler olarak üretir. Çocuklar dünyayı 'babalarının söylemi' dolayısıyla anlamlandırır. Dilimizin sınırları, o halde, düşüncelerimizin sınırlarını da belirler. Filmdeki bir sahnede erkek kardeş Christina'ya gördüğü rüyayı anlatır: "Annem havuza düşüyor" der, susar ve sahne biter. Akay, verdiği seminerler sırasında Lacan'ın konuşurken aralarda uzun uzun 'sustuğunu' belirtir ve bu 'susmanın' kendisinin de bir 'gösteren' olduğunu iddia eder (Akay, 2018:138). Benzer şekilde yorumlayacak olursak, bir gösteren olarak çocuğun susması, dilin sınırının rüyasının da sınırı olduğunu *gösterir*. Lacan'ın sisteminde bebek, 'dışsallığı' ilk olarak imgesel düzeyde ayna evresinde, aynada gördüğü *imago* ile kendini özdeşleştirerek deneyimler. Ancak simgesel düzeyde içerisi ve dışarı' ayrımı ya da karşıtlığı dilsel göstergeler sistemine girişle ortaya çıkar. Lemaire, linguistik simgesellikten, sosyal simgeselliğe geçişin eş zamanlılığını vurgularken, dilin özneyi kurduğu süreçte gerçekleştirdiği ilk ayrımın 'içerisi' ile 'dışarı' ayrımı olduğunu vurgular. Dil bunu yaparken, özne ile 'ötekiler' arasında bir dolayım olarak sınır çizer (Lemaire, 1977: 57-59). Kendimi, diğer öznelerden ayırıp, 'ben' diyebilmem için önkoşulu dildir, kendimi ancak diğerlerinden ayırarak kurabilirim. Böylelikle, simgesele girdiğim ilk düzlem olan ailenin 'öznesi' olurken, aile dışında kalanları, ilk etapta, 'öteki', 'yabancı', 'düşman' olarak kodlarım. Öteki özneler ile ilişkimiz dil dolayımı ile belirlenir. Dolayısıyla, filmde ailenin 'evin içerisi ve dışarı' ayrımını bu derece keskin ve yıkıcı bir biçimde belirlemeleri, evin dışını bir tehdit alanı olarak görmeleri, aslında, dilin işlevinin bir sonucudur (dil "ayrımsal" yapısı). O halde, evin içerisi ile dışarı' arasındaki sınır, aslında, dilin yarattığı sınırdır. Wittgenstein'in tespitini bağlamından kopartarak, ya da kasten yanlış okuyarak, buradaki duruma tercüme ederek söyleyecek olursak "dilimizin sınırları, dünyamızın da sınırlarıdır" (Wittgenstein, 2006: 5.6).⁶ Buradaki denkleme uygun bir

6 Wittgenstein *Tractatus-Logico Philosophicus*'ta bu cümleyi kurarken amacı Lacan'ın tam tersi bir biçimde dilde anlamın tümüyle 'gönderimsel' olarak ortaya çıkması gerektiğini göstermeye çalışmaktır. Böylece, bir 'ideal-dil' kurmaya çalışarak mantıkçı pozitivistin 'meta-dil' anlayışını sahiplenir. Daha sonra *Felsefi Soruşturmalar* metninde 'resim teorisi' yaklaşımını reddedip, dili 'uzlaşım' bir yapı olarak ele alır. Öte yandan Lacan, 'Ötekinin Ötekisi'

biçimde, evin dışındaki 'öteki' veya 'yabancı', anne ve baba tarafından evin düzenini bozan 'bir tehdit' olarak algılanır. Buradaki analizimize çok benzer şekilde, Zizek, Robert Heinlein'in *Unpleasant Profession of Jonathan Hoag* kitabını incelerken, kitapta yer alan arabanın 'içerisi' ve 'dışarı' ayrımını, iki farklı gerçeklik düzlemi olarak ele alır. Buna göre, arabanın içindeyken, dışarısının "korkunç" ve tehlikelerle dolu gözükmesinin sebebi, arabanın dışındaki dünya ile içindeki dünyanın uyumsuzluğudur. Kitaptaki karakterler, arabanın içindeyken, dış dünyayı, "bir başka gerçeklik tarzı" olarak algırlar. Bu yüzden, içerisi ile dışarı arasında bir "sınır" olarak araba camının kapalı olması, karakterleri güvende hissettirir (Zizek: 2005: 30-31). Tehdit hep araba camının öte tarafından, dışarıdan, içeriye doğru sızmaya çalışır. Paralel olarak, filmde de evin dışındakilerin gerçeklik düzlemi (dili, gösterge sistemi) aileden farklıdır, dolayısıyla 'nesnelerin düzenlenişi' ve 'dünya' da farklıdır. Tehdit, dili farklı konuşanlardan, yani 'dışarıdan', 'evin içine doğru' yönelir. Bu tehdidi bertaraf edebilmek için, dışarının içeriye sızmasını/sirayet etmesini önlemek için, evin bahçesinin etrafına yüksek çitler çekmek yeterli değildir, baba eve getirdiği bütün malzemelerin üzerinde yazı bulunan ambalajlarını da söker. Filmde, babayı harekete geçiren mekanizmanın birebir yansımaları yaşadığımız dünyada da görebiliriz: Hepimizin bildiği üzere Trump, Meksika sınırına dışarıdan gelecek 'yabancılara', 'tehdide' karşı, yani, 'dışarıdan içeriye sızmaları' engellemek için bir 'duvar' örmeyi önermektedir. Yaptığı bir açıklamada bu hamlesini gerekçelendirirken, çok isabetli bir biçimde, 'ev' örneğini verir: "Evimizin etrafını da güvenliğimiz için duvarla örmüyor muyuz?" Burada vurgulanması gereken önemli nokta, 'dil' ile ırkçılık, zenofobi, islamofobi gibi her türden ayrımcılık, 'öteki korkusu' arasındaki ilişkidir. Bizimle aynı dili konuşmayan, farklı olandan korkarız. Sonuç olarak, filmdeki 'evin içerisi-dışarı' ayrımının sorumlusunun 'dil' olduğu, böylesi bir karşıtlığın, dilin soyut işlevinin öznedeki somut tezahürü olarak ortaya çıktığı bir kez daha vurgulanmalıdır.

Ancak yine paradoksal bir biçimde, Lacan'ın vurguladığı nokta, aslında 'dil'in kendisinin 'yabancı' olduğudur. Dil, her şeye rağmen 'öteki'dir. Ana dil, 'ötekinin dilidir' (Fink, 1995: 7). Ana dilimiz, en başta bize 'dışarıdan' öğretilir, bize ait değildir (ve hiçbir zaman bize ait olmaz). Dili konuştuğumuzda 'ötekinin söylemine' dahil oluruz, yani, özne oluruz. Lacan açısından, özne olmak demek simgesel ağa girmek demektir. Lacan'da 'özne'nin kaçınılmaz olarak bölünmüş olmasının anlamı da budur. "Öznenen çıkıp mevcut hale gelebilen ne varsa hepsine hükmeden gösterenler zincirinin yer aldığı mahal" (Lacan, 2014: 216) olarak 'büyük Öteki' özneyi üretirken, "Öteki'nin söylemi" bilinçdışının ortaya çıktığı düzlemdir (Lacan, 2014: 139). Bu yüzden Lacan öznenin, bilinçdışında sözün etkisi olarak ortaya çıktığını söyler. Bu denklemde, bilinçdışı da, "sözün özne üzerindeki etkilerinin toplamı" olarak ele alınır (Lacan: 2014: 134). Büyük Öteki'ne, simgesele girişin tarihsel momentini, Oedipal'in çözülüşü ile, yani babanın çocuğa 'Hayır!'ı ile başlar. Lacan'ın "Babanın-Adı", "Babanın-Yasası" dediği kavramsallaştırmanın kökeni de bu 'hayır'dır.⁷ Böylelikle, "Babanın-Adı" ya da "Babanın-Yasası" (patriarkik yasa), simgesel düzlemde "asli (fundamental) gösteren" olarak işlev görür. Babanın-Adı'nın bu türden "paternal işlevi", dildeki anlamlandırma zincirinde "point de capiton" olarak ortaya çıkar. Bir başka ifade ile, dilde anlamı sabitleyeceğimiz bir gösteren ya da gönderim bulunmadığı için, gösterenler zincirinde anlamı sabitleyebileceğimiz bir uğrak olarak "point de capiton", 'anlam'ı zincirdeki bir gösterene "diker", yani, "babanın-

olarak böyle bir 'meta-dil'in mümkün olmadığını açıkça belirtir (Lacan, 2005b: 688).

7 Lacan, Fransızca'daki 'ad' (nom) ile 'hayır' (non) kelimelerini "babanın adı" (le nom du pere) ve "babanın hayır"ı (le non du pere) kavramsallaştırmasında kullanır.

adı” gösterene o anlamı tayin eder. Bu anlamıyla Baba, simgesel ağda, “Yasa’nın otoritesinin ilksel temsilcisidir” (Lacan, 2005b: 688). Ancak Lacan, “Babanın-Adı/Babanın-yasası” derken, kastının “gerçek, somut bir baba” olmadığını, onun simgesel işlevi olduğunu ısrarla belirtir. Öte yandan, film kurduğu yapı ve kapalı evreni sayesinde çok zor bir işi sinematik olarak başarır. Lacan’ın üç kategoriye ayırdığı “baba” kavramını (İmgesel Baba, Simgesel Baba ve Gerçek Baba), üç fonksiyonunu tek bir babaya yükleyerek “kişiselleştirir”. Filmde babayı izlerken, bu anlamıyla, aynı zamanda özneyi üreten, anlamı inşa eden “büyük Öteki”ni de izleriz. *Köpek Dişi*’nde babanın yasasına en çok itibar gösteren çocuğun erkek kardeş olması bu anlamıyla tesadüf değildir. Oedipus’un çözülüşünde babayla aşırı-özdeşleşen erkek kardeş, babanın paternal anlamlandırma rejimine tümüyle teslim olmuştur. Babanın sorularına hep en doğru cevabı vermek için çırpınır ve verir de. Babayla bu aşırı-özdeşleşmenin bir gösterisi olarak Lanthimos, gece uyuyamayan erkek kardeşin ebeveynlerinin yatak odasına giderek anne-babasının arasına yattığını ve babasına sarılarak uyduğunu izleyicilere gösterir.

Bütün bu açıklamalar ışığında temel sorumuza tekrar geri dönelim: O halde, bizim ‘pseudo-gerçek’ anlamlandırma rejimimizi, filmdeki patolojik ailenin anlamlandırma rejiminden daha gerçek, daha doğru kılan nedir? Vereceğimiz cevabın belirleyeni dilin ya da anlamın kendisi olamayacağına göre, belirleyenimiz, tuhaf bir biçimde, niteliksel değil, niceliksel olacaktır. Filmde, sınırı ‘evin bahçesini çevreleyen çitler’ ile çizilen dünyada babanın üreticisi olduğu anlam rejimini kabul edenlerin sayısı (4 kişi), dışarıdaki dünyanın gösterge sistemini kabul edenlerin sayısına göre çok daha azdır.^{8*} Hakikatin bu şekilde nicel belirlenimi ile Douglas Adams’ın bilim-kurgu klasiği olan romanından uyarlanan *Otostopçunun Galaksi Rehberi*’ndeki bir sahne arasında kuracağımız paralellik, bu nicel karşılaştırmanın anlamsızlığını bizlere gösterecektir. Bu sahnede, evrendeki her şeyi bildiği varsayılan bir süper-bilgisayarın “hayatın anlamı/hakikati nedir?” sorusuna verdiği yanıt 42’dir. Bu yanıt ne kadar tuhafsa, bizim de filmdeki “ailenin” yanlışlığını sayısal olarak belirlememiz en az o kadar tuhaf olacaktır. Yukarıda, dünyayı anlamlandırma biçimimizin doğru ve gerçek olduğu bize apaçık gelmesinin sebebinin, zaten dünyaya ‘o’ paradigma ile bakmamız olduğunu söylemiştik. O halde, bunun böyle olduğunu göremememizin sebebi nedir? Dilin ve kültürün tahakkümü tek yönlü ve asimetriktir: Kendi mekanizmaları ile ürettikleri öznelere kendilerini ‘şeyleri düzenleyen tek ve mutlak anlamlandırma rejimleri’ olarak dayatırlar. Foucault açısından söyleyecek olursak, tahakkümün bize “tahakküm” olarak değil ama rasyonel/mantıklı bir düzenek olarak görülmesinin sebebi, bunun rasyonel olduğu *bilgisinin* (dispositif olarak *episteme*) yine bu tahakküm ilişkileri yoluyla üretilmesinden kaynaklanır (Foucault, 2005). Aileyi ve onu kuran nesnelere, yani ‘anneyi, babayı, kardeşleri’, nasıl anlamlandıracağımızı yine ailede öğreniriz. Filmde çocuklar tarafından babanın tahakkümü ‘dışarıdan kendilerine yönelen’ disipline edici mekanizma olarak görülmez, tam tersine, çocuklar bu tahakkümü ‘talep ederler’. Panoptikon’da olduğu gibi, dışarıdan özneye yönelen disipline edici bakış, bir süre sonra dışarda bulunmasına gerek kalmadan, öznenin kendi içsel/kendisinin kendisine yönelik bakışına dönüşür. Babaya en çok itaat eden çocuk olarak erkek kardeşin, babasıyla arasındaki bu ilişkiyi ‘itaat’ olarak değil, ‘ittifak’ olarak tanımladığını söylemek yanlış

8 Pre-linguistik dönemde, anne ile çocuk arasında toplumsal olana kapalı son derece ‘mahrem’ bir ilişki vardır. Dil dünyasına girişle ve oedipal’in çözülüşü ile birlikte bu mahremiyet ilişkisi yıkılır ve çocuk anneden kopar. Böylelikle, çocuğun anneye yaşadığı bu toplum-dışı/mahrem ilişki simgesele girişle sonlanır. Çocuk öznelenmeye başlar. Anneden kopuşuyla birlikte, çocuk artık ‘annenin arzusunun arzular’, anne tarafından ‘tanınmayı’ arzular. Anne ile çocuk arasına ‘arzu dolayımı’ girer. Filmdeki ailenin açmazı, anne ve çocuk arasındaki bu mahrem ilişkinin yalnızca babayı da içine alacak kadar çözülmesi, dışarı taşamaması ve toplumsallaşamamasıdır. Anne-çocuk arasındaki mahrem ilişki, aile arasındaki mahrem ilişki olarak sabitlenir.

olmayacaktır. Büyük kız kardeşin evin dışına çıkması bile bir itiraz, isyan veya kaçış değildir. Babanın koyduğu kuralları harfiyen uygular; köpek dişini kırar, arabanın bagajına girer. Babanın yarası zedelenmiştir ama hala 'oradadır'. Dolayısıyla, mekanizmanın en görünür yerde gizlenen bu illüzyonunu, tahakkümü, yine de göremeyiz. Filmin birkaç sahnesinde, içerişi-dışarısı sınırını belirleyen bahçenin açık kapısına kadar gelen çocuklar, o eşikte dururlar, dışarıya bakarlar ama dışarı çıkmazlar. Zizek, Lacan'ın "Çalınan Mektup" analizini yorumlarken, buradaki asıl vurgunun, çalınan mektubun baştan beri orta yerde *gizlenmesinden* hareketle "gösterenin saçmalığı" olduğunun altını çizer (Zizek, 2006: 30).

'Gerçek' ile 'kurgu' arasındaki mesafenin düşündüğümüz -ya da ironik bir biçimde söyleyecek olursak-'kurguladığımız' gibi olmaması, bir başka ifadeyle filmde babanın kurduğu gerçeklik düzlemi ile bizim 'gerçekliğimiz' arasındaki farkın düşündüğümüz gibi ontolojik bir fark olmaması, filmdeki bir paradoksu da görünür kılar. Büyük kız kardeşin arabanın bagajında kaçtığı dış dünya da aslında 'gerçek' değil bir başka 'kurgu dünya'dır. Bu paradoks *Köpek Dişi* filmini *Truman Show* gibi 'gerçek' ile 'kurgu' arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran diğer filmlere de yaklaştırır. Kızın araba bagajında evden çıkışı ile, Truman'ın sahne dekorunu yırtıp 'gerçek dünya'ya girmeye hazırlandığı sahne aynı paradoksu içerir. Gittikleri 'dünyanın' da söylemsel olarak 'üretmiş' olduğu gerçeği ya da bir 'kurgu' dünyadan diğerine kaçış paradoksu. Lacan, 'gerçek' (the Real) ile 'gerçeklik' (reality) kavramlarını birbirinden radikal bir biçimde ayırır. 'Gerçek', bizim onu kavramamızdan tümüyle bağımsız olarak var olan, dolayısıyla nesnel, doğal ve neredeyse 'kendinde-şey' olarak, bizim erişimimize/temasımıza kapalı olandır. Lacan, *Ecrits*'te Hegelci yorumlarının büyük etkisinde kaldığı Hyppolite'in Freud'un *Verneinung* kavramını ele alma biçimini eleştirirken gerçek'e atıfta bulunur: Gerçek, simgesel temsile direnendir, simgeselin dışında olandır (Lacan, 2005b: 324).⁹ Buna mukabil, gerçeklik, toplumsal olarak yapılandırılan, simgesel alanın içinde, kültür dünyasına ait olan, dil ile kurulan, dolayısıyla tarihselleştirilen bir söylemsel inşaadır. O halde, gerçek ontolojik bir kategori iken, gerçeklik tarihsel ve üretilmiş olandır. Yani bizim gündelik hayatta 'gerçek' dediğimiz fenomen aslında Lacanyen anlamda 'gerçeklik' kavramına karşılık gelir. Tam da bu yüzden, neyin gerçek neyin kurgu olduğunu saptayabilecek 'nesnel' koşullardan yoksunuzdur. Çünkü gerçekliğin kendisi toplumsal olarak üretilmiş sosyal bir inşaadır. Lacan "gerçeklik ilkesi"nden bahsederken, Freud'dan farklı olarak 'doğal' olana değil, bu türden kurgulanmış veya 'dolayımlanmış' gerçekliğe işaret eder (Fink, 1995: 226). Yukarıda 'içerisi-dışarısı' karşıtlığı bağlamında Zizek'e değinmiştik. Zizek Lacanyen "gerçek" in, tam da bu 'içerisi-dışarısı' arasındaki "sınırdaki" bulunduğunu belirtir (Zizek, 2005: 30). O halde, *gerçek*, *Köpek Dişi*'nde, evin içerisi ve dışarısı hattını çizen 'sınırdır' ya da 'sınırdadır'. İki farklı simgesel düzlemi ayıran ama her ikisinin de bulunmadığı o nötrlük-hiçliktir. Çünkü, farklı simgesel düzlemlerin ortaya çıkabilmesinin önkoşulu gerçek'in simgeselleştirilememesidir.

Filmde, 'ritüeller' dikkat çekici derecede belirgindir. Aile değerlerini vurgulayan bu ritüeller, biliyoruz ki, evin dışındaki *dünyada* da özneliği ve tabiyeti üreten performanslardır. Filmde, tıpkı 'dışarıdaki dünyada' olduğu gibi, aile olarak akşam yemeği yemek son derece önemlidir. Yemek yemeden önce ailenin bütün fertleri özenle bu seküler ayın için hazırlanır. Yemeğin öncesinde hazırlanma evresi, yemeğin kendisi ve yemek sonrası yapılacak aktiviteler, aile olmayı yeniden üreten ve nasıl 'iyi' aile olunacağını *gösteren* ritüellere dönüşür. *Ritüeller*,

⁹ Lacan'ın sistemine böylesi bir kategorinin, yani dil, söylem ve tarih dışı, sabit ontolojik bir kategorinin kabul görmesi, bir başka ifade ile, bir tür 'özcü' (essentialism) yaklaşımı sistemine dahil etmesi, post-yapısalcı çizginden ayrışmasının temel sebebidir.

böylelikle, aile değerlerini ve normları fetişleştirmenin performatif bir göstergesi olarak işlev görür. Althusser bağlamında ele aldığımızda, bu ritüellerde yer almanın, ritüellere “çağırılmanın”, yani Devletin İdeolojik Aygıtı olarak ailenin “özneyi çağırması”nın, özneyi üreten/kuran bir edim olduğunu söyleyebiliriz.¹⁰ Zizek’in bu konuyla ilgili yorumunu filme uyarlayacak olursak: Akşam yemek masasına oturduğunda, ailenin normlarına inandığın için oturduğuna inanacaksın (Zizek, 2006: 60). Filmdeki yemek sekanslarında babanın sorduğu sorular ile çocukların “bu ailenin özneleri” olduklarına dair inançlarını pekiştirmeye çalıştığını görüyoruz. Lacan’a benzer şekilde, Althusser açısından da özne, özerk, tözsel bir kategori değildir, “çağırılmanın” etkisi olarak ortaya çıkan bir *epiphenon*dur. Çağrıya cevap vermek ile özne olarak üretilmek zamansal olarak ardışık değil, neredeyse eşzamanlıdır. Film, ritüellerin bu türden işlevselliği dışında kendi başına anlamsızlığını “cenaze töreni” sahnesinde gösterir. Söz konusu cenaze töreni, “aslında hiç var olmayan” ağabey’in ölümü üzerine düzenlenir. Baba, gerçek olmayan ağabey hakkında gerçek olmayan hikayeler anlatır. Gerçek olmayan ağabey, zamanından önce, yani köpek dişi düşmeden evden ayrıldığı için, evin dışında bulunan ve gerçek olmayan devasa büyüklükteki kedi tarafından parçalanmıştır. Törende çocuklar da hiç görmedikleri ağabeyleri hakkında konuşma yapar. Ritüelin bir parçası olarak, kediyi dışarıda tutmak için babanın komutuyla elleri üzerine eğilerek köpek gibi havlarlar. Bu sekansta iki noktanın altı çizilmelidir: Ritüeldeki bedensel performansların aşırılığı ve ‘ailenin geçmişinin baba tarafından icadı’. ‘İcat edilmiş geçmiş’ sayesinde, çocukların dünyaya ve aileye dair ‘hafızaları tazelenir’. ‘Yeniden hatırlatma’, çocukları ‘ailenin çocuk özneleri’ olarak üretirken, aynı zamanda şimdi ile geçmiş arasındaki bağı kurup ‘bütünlüklü özneler’ olarak da yapılandırır. Diğer yandan, ‘icat edilmiş aile tarihi’, ya da Hobsbawm’ın kavramsallaştırması ile, “geleneğin icadı” yoluyla otorite (baba), otoritesi altındakileri rehabilite eder, odağında kendisinin koyduğu değerlerin olduğu toplumsallığı (aile) ve toplumsal ilişkileri yeniden üretir, böylelikle otoritesini yeniden onaylatır ve bu onay üzerinden kendi gücüne meşruiyet devşirir.

Çocuklar arasında cinsel ilişkiye girme hakkına sahip tek kardeş olan erkek, cinsel birleşmeden önce bizzat baba tarafından ‘hazırlanır’. Kız kardeşlerin cinsellikleri ise tümüyle görmezden gelinir (Aile tüm hatlarıyla ataerkindir). Bu çarpıcı sahnelerde cinsel birleşme ‘haz almak’ için değil, ‘erkeğin yerine getirmesi gereken bir vazife olarak’ gösterilir. ‘Erkek olmanın’ koşulu olan cinsel ilişkiye girme edimi ‘babanın talebidir’. Burada çift yönlü gösterge ekonomisi işler: Babanın bu talebi, çocuğun baba tarafından onaylanma talebidir aynı zamanda. Arzu, her zaman “arzu için arzudur”, bir başka ifadeyle, arzu “Babanın-Yasa’sına tâbi olan Öteki’nin arzusu için arzudur” (Lacan, 2005b: 723). Babanın talebi, erkek çocuk tarafından son derece nizami bir şekilde, sessizce, bir görev olarak ve mekanik bir biçimde yerine getirilir. *Sevişme sahnelerinde neredeyse ‘cinsellik’ yoktur*. Böylelikle de Lanthimos, Lacan’ın “cinsel ilişki diye bir şey yoktur” (Lacan, 1999: 17 ve 34) önermesini sinematik imgeler yoluyla son derece başarılı bir şekilde izleyiciye gösterir. Lacan açısından cinsel ilişki yoktur, çünkü konuşan varlık olarak insanlar arasında dolaysız, doğrudan, içgüdüsel cinsel ilişki imkansızdır. “Cinsel *jouissance* ile doğrudan karşılaşabilir miyiz? Karşılaşamayız, işte bu yüzden konuşma var” (Lacan, 1999: 32). Bu imkansızlığı yaratan temel koşul, cinselliğin de dil ile dolaylanmış olmasıdır. Onu simgeselleştirebiliyor isek, yani onu simgesel düzlemde anlamlandırabiliyor isek, artık o gerçek’in alanı değildir. Çünkü biliyoruz ki, gerçek, simgesel olanın tamamen dışındadır; “simgesel alanda ortaya çıkmayan, ancak gerçek’te ortaya çıkar” (Lacan, 2005b: 388). Cinsellik,

10 Bu noktaya Tyrer (2017: 118) de vurgu yapar.

Ötekinin alanındadır, yani, “onun hakkında yapılan açıklamaların” alanındadır. “Daphnis, sevişmek için ne yapması gerektiğini kendisinden öğrenmesi gerekirken, ihtiyar kadından öğrenir” (Lacan, 2014: 211). Cinsel ilişki her zaman Öteki’nin söylemi ile dolayımlandır (Lacan, 1999: 41-45 ve 83-88). Bu dolayım sebebiyle, cinsel ilişki artık içgüdüsel değil, dürtüseldir (öğrenilmiştir). Örneğin Lacan “bakış” (gaze) meselesini tartışırken gündeme getirdiği “skopik dürtü”, açıktır ki, biyolojik tabanlı, kaynağı biyolojik olan bir içgüdü değildir. Benzer şekilde, Lacan, libido’nun da cinsel bir içgüdü olmadığını ısrarla vurgular (Lacan, 2005b: 722). Filmde de erkek kardeşin cinselliği “baba” dolayımı ile gerçekleşir. Erkek kardeşin sevişmesi, aslında kendisinin değil, Öteki’nin (babanın) arzudur. Christina, o odada babanın arzusunun göstereni konumundadır. “Bir gösteren, bir özneyi bir başka gösteren için temsil eder” (Lacan, 2014: 219). O halde, yukarıda yaptığımız vurgu ile söyleyecek olursak, Lacan’da ne gerçeklik ilkesi ‘gerçekle’ ilgilidir ne de cinsellik ‘dolaysız cinsellikle’ ilgilidir.

Lanthimos harikulade bir taktik uygulayarak film boyunca ikircikli bir tutum alır. Hem ailenin ‘bizden’ farkını kışkırtıcı sahnelerle gösterir, ama aynı zamanda filmdeki aile ile aramıza açık bir mesafe koymamıza tam olarak izin vermez. Film babayı ‘sapkın’ olarak göstermekten özenle kaçınır. Baba, kelimenin tam anlamıyla kusursuz bir aile babasıdır. Karısına tümüyle sadıktır, Christina ile olan ilişkisi son derece tanımlı ve mesafelidir, çocuklarına karşı cinsel en ufak bir eğilim göstermez, bu da izleyiciyi rahatsız eder. Çünkü Lanthimos bir hamle yapıp babanın, örneğin, çocuklarına cinsel istismarda bulunduğu dair küçük bir imada bulursa, izleyiciye aileyi mahkum edecekleri tartışmasız bir alan açmış olurdu. Ama film bu hamleyi yapmaktan özenle kaçınır. Babanın ‘sapkın’ olmayışına dair, Zizek’in “sapkın” ile “histerik-nevrotik” arasında başka bir bağlamda yaptığı keskin ayrımı takip ederek söyleyecek olursak, baba bir sapkın değil, tam tersi histeriktir. Sapkın, simgesel yasakları sürekli ve fütursuzca ihlal eder ve bunu yaparken neyin keyif verip vermeyeceğini bilir (Zizek, 2003: 295-296). Bu anlamıyla sapkın tümüyle bireyseldir, her ediminin tek temel referansı yalnızca kendisidir. Kendisi yasak koymaz, tersine konulan yasakları ihlal eder. Bir başka ifade ile, sapkın, organize olarak başka bir simgesel düzen kurmamaktadır. Öte yandan filmdeki baba’nın en büyük arzusu ‘ailesini korumak, güvenliği sağlamak, ailesini bir arada tutmaktır’, bunu sağlayabilmek için de sürekli yasaklar koyar. Diğer simgesel düzlemlere sızmak, onları ihlal etmek gibi bir gündemi yoktur. Kendi kurduğu sistemin doğruluğundan ve gerçekliğinden emindir. Lacan’ın tanımıyla, baba bir histerik olarak, yani “Öteki’nin eksikliğini Öteki’nin talebi ile özdeşleştirerek” (Lacan, 2005b: 698) ‘ailesini dışarıdan koruma’ saplantısı geliştirir. Baba Christina’yı ailesine zarar verdiği için cezalandırırken, “oyunumu bozdun” demez, tam tersine, “umarım senin çocukların da bunları yaşar ve kötü alışkanlıkları olur, bu da aileme yaptıklarının cezası” der.

Filmdeki bir başka çarpıcı sahne, akşam yemeğinden sonra babanın çocuklara büyük babalarının yazdığı ve söylediği şarkıyı plakla dinlettiği sahnedir. Aile yine huzur içinde ve bir arada şarkıyı dinlerken, baba İngilizce olan sözleri Yunanca’ya “kendi söylemsel düzlemi” üzerinden tercüme eder:

“Babamız bizi sever (fly me to the moon), annemiz bizi sever (Let me play among the stars). Biz onları sever miyiz? (Let me see what spring is like on), Evet severiz. (Jupiter and Mars), Kardeşlerimi çok severim (In other words, hold my hand), Çünkü onlar da beni sever (In other words, baby, kiss me), Ailem benimle gurur duyar (Fill my heart with song), Çünkü tüm gücümle çalışırım (And let me sing for ever more), Ama hep daha iyisini yapmak için

uğraşırım (You are all I long for). Evimiz çok güzeldir ve onu severiz, seni asla terk etmeyeceğiz (All I worship and adore).”

Elbette dinlediğimiz şarkı büyükbabanın değil, Frank Sinatra'nın “Fly Me to the Moon” şarkısıdır. Bu sahnede sarsıcı olan sadece dilin kullanımı değildir. Şarkıdaki göstergeler ekonomisinin çocuklara nasıl temellük edip onları özne olarak yeniden kurduğu, Lanthimos tarafından, tartışmaya yer bırakmaksızın görselleştirilir. Üç kardeş şarkı sözlerinin ilgili yerlerinde ‘bakış’ yoluyla birbirlerini ‘sadece sevdiklerini değil ama aynı zamanda sevmeleri gerektiğini’ gösterirler. Böylelikle çocuklar, neyi sevip neyi sevmeyeceklerini, neyi ne kadar seveceklerini ötekinin söylemi dolayımıyla öğrenirler. Burada bir kez daha büyükbabanın ‘sahte’ şarkısı üzerinden ailenin geçmişi icat edilir. Babanın bu taktiksel hamlesi tarihsel olarak başvuru neredeyse standart bir uygulamadır. Başka bir ifadeyle, bu sahnede “oldukça tuhaf” bulduğumuz babanın bu davranışı, aslında, dışarıdaki *dünyada* da toplumsallığı kuran düzeneğin işlevsel bir parçasıdır. Filmdeki ve bizim dünyamızdaki hem anlamı tayin eden hem de bireyleri özne olarak tahkim eden mekanizma ortaktır. *Geçmişin İcadı* metninde Hobsbawm, genel olarak kültürde eski içeriklerin/malzemelerin, özel olarak da retorikte kullanılan “geleneksel *topoi*” nin nasıl kesintiye uğratıldığını, bu içeriklerin tarihsel olarak ortaya çıkmış yeni koşullarda işlevsel olabilmesi için yeni ihtiyaçlar ve amaçlar doğrultusunda deforme edilerek nasıl yeniden üretildiğini -tıpkı bu sahnede babanın eski bir şarkıyı kendi amacı doğrultusunda deforme edip yeniden üretmesi gibi- ve ‘icat edilmiş geçmişin’ yapılandırılması için nasıl kullanıldığını gösterir. Bu durumu da filmle çok benzer şekilde, eski ve bilinen “şarkı ve ilahilerin” deforme edilerek dönüştürülmeleri örneği üzerinden somutlaştırır (Hobsbawm, 2012: 7-9). Kültür dünyasındaki bu türden yerinden etmelerin/yeniden kurmaların imkanını yaratan temel koşul, açıktır ki, simgesel düzenin özsel/doğal değil ama üretilmiş/kurgusal yapısıdır.

Köpek Dişi, bu örnekler dışında, Lacan'ın “arzu” tanımını, “arzunun her zaman Öteki'nin arzusu” olmasını ve cinsellik alanında bile “neyi arzulayıp, neyi arzulamayacağımızı” içgüdüsel belirlenmediğini, tam tersine, simgesel düzlemde gösterenler zincirinde öğrendiğimizi bir kez daha kusursuz bir biçimde gösterir. Buna göre, büyük kız kardeş, Christina'nın eve yanında getirdiği fosforlu saç bandını elde edebilmek için Christina'nın talebi üzerine oral seks yapar. Daha sonra, Christina eve tekrar geldiğinde, büyük kız kardeşe yanında saç jölesi getirdiğini yine kendisini yalarsa bunu ona vereceğini söyler. Böylelikle, büyük kız kardeş, kendi arzu nesnesini elde etmek, karşısındakinin cinsel arzusunu yerine getirmesi gerektiğini öğrenir. Daha sonra, diğer kız kardeşten bir şey istediği zaman, karşılığında onu “yalamay” vaad eder, kardeş bunun ne anlama geldiğini anlamaz ancak yine de kabul eder. Büyük kız kardeş, bunun üzerine cinsel bir jest olarak yanlış bir alanı, kardeşinin ‘omzunu’ yalar. Bu sahnelerde hem gösterenler zincirinde arzu ekonomisinin nasıl yapılandırıldığını, hem de cinselliğin aslında öteki dolayımı ile nasıl öğrenildiğini bir kez daha görürüz.

Bir şeyi adlandırmak demek o şeyi anlamlandırmak demektir ve tam tersi (dünyayı anlamlandırmak demek, dünyayı adlandırmak demektir). Lacan açısından da, isimlendirilmek bir öznenin kimlik kazanmasını, simgesel düzende tanımlanmasını ve belirlenmesini sağlar. Bu anlamıyla isimler son derece işlevsel gösterenlerdir. Örneğin, Daniel Defoe, orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir ve gerçek soyadı “foe”dur ancak Fransa’da “De” ön eki üst sınıfa ait olmayı ‘gösterdiği’ için 40 yaşında soyadını “Defoe” olarak değiştirir (Benzer şekilde Honore De Balzac'ın gerçek soyadı “Balssa”dır ancak daha sonra soyadını “Balzac”

olarak değiştirir ve “De” ön ekini ekler). Dolayısıyla, isim verirken aynı zamanda nesnelere düzenleriz, isimler yoluyla nesnelere anlamlandırırız. Biz daha doğmadan cinsiyetimize göre isimimiz belirlenir. İsmimiz, bir cinsiyet göstereni olarak simgesel ağda dolaşıma girmiştir. Simgesel düzen, biz daha doğmadan, bizi belirlemek, kayıtlamak, tanımlamak ve özne olarak üretmek için bizden önce “oradadır” (Lacan, 2016: 26). Bu türden isimlerin cinsiyetlendirilmesi, simgesel ile gerçek arasındaki temel bir farklılığı da açığa çıkartır. Gerçek’in mahalinde ‘cinsiyet’ yoktur (tam da bu yüzden, iç güdü “cinsiyetsizken”, dürtü “cinsiyetlendirilmiştir”) (Jaanus, 1995: 121). Simgeseldeki anlamıyla ‘cinsiyet’, ör. ‘kadın’ veya ‘erkek’, ontolojik bir sabit değil, dilsel konumlandırmalardır. Ancak biz, isimlere yüklediğimiz anlamları, o isimlere sahip olan öznelere iliştiririz. Baker’in vurguladığı haliyle, “sanki isimler, insan diline ait olmaksızın, şeylere ait zorunda kalmışlar”dır (Baker, 2014: 39). Örneğin, büyük kız kardeş, Christina’dan aldığı filmlerde (*Jaws*, *Rocky*, *Flash Dance*) görerek, kendisine “Bruce” ismini koyar. Kız açısından bir kadın’a “Bruce” isminin konulmasında hiçbir mahsur yoktur, çünkü “Bruce” isminin ‘erkek öznenin’ göstereni olduğu simgesel alanın tümüyle dışında yaşamaktadır.

Büyük kız kardeşe (Bruce) izlediği filmler yoluyla sirayet eden yeni gösterenler düzeni, kızın kullandığı dili de dönüştürür. Önce, Christina’nın yerine erkek kardeşiyle sevişmek için babası tarafından görevlendirilir (elbette, ailesini koruyan otorite olarak baba, kendi koyduğu ensest yasağını kaldırmaya da muktedirdir), daha sonra cinsel birleşme sırasında canı acıyan Bruce, erkek kardeşine izlediği filmlerden ezberlediği içinde küfürler geçen replikleri söyler. Bir diğer sahnede, büyük kız kardeş, diğer kız kardeşine “bana artık Bruce demeni istiyorum” der, Bruce’un ne demek olduğunu soran kardeşine “bir isim” diye cevap verir (kendisi de bir isim isteyen genç kardeş “belkemiği” kelimesini kendi ismi olarak seçer, ancak büyük kız kardeş buna itiraz eder: “Adın ‘bel kemiği’ olamaz, bel kemiği bel kemiğidir”). Ve sadece Bruce ismiyle ona seslenirse ona dönüp bakacağını belirtir. Devamında ayağa kalkar, odanın diğer ucuna gider ve kardeşi ona her Bruce dediğinde dönüp bakar. Bu ‘ismiyle seslenme ve sese cevap olarak dönüp bakma’ jesti üç-dört defa daha tekrarlanır. Bu sahne, Althusser’in “öznenin çağırılması” kavramsallaştırmasının kusursuz bir gösterimidir. İdeoloji, “*somut bireylere, somut özneler olarak seslenir*” (İtalik, Althusser’in kendi vurgusudur) (Althusser, 2006: 100). “Öznenin ideoloji tarafından üretilmesi” sürecinin bir parçası olarak “özneye seslenme” ve “özneyi çağırma” Althusser’in kendi metninde de bu şekilde aktarılır: Seslenme ve seslenen öznenin seslenene doğru dönmesi (Althusser, 2006: 99-101). Burada, “öznenin çağırılması” ile Lacan’ın “Che Vuoi?” kavramı arasındaki koşutluğu da vurgulamak gerekir. Che Vuoi, yani “benden ne istiyorsun?”, “Öteki benden ne istiyor?” sorusu (Lacan, 2005b: 690), muhatabı büyük Öteki olan ve öznenin arzusunu yapılandırarak mevcut özne konumunda tutan bir mekanizmanın bileşenidir. Bu haliyle, ‘çağırılma’ durumunda, ideoloji (ya da büyük Öteki) özneye “somut özne” olarak seslenirken, Che Vuoi, süreci tersine işleterek, yani özneyi Öteki’ne seslendirterek aynı işlevi görür.

Son bir nokta olarak, filmde, insanın bedeninin bir parçası olarak ‘köpek dişi’nin kendisi de hiçbir şeyi simgelemez, bir metafor değildir. Zaten böyle olduğunu, büyük kız kardeşin evden dışarı çıkmadan önce köpek dişini bir ağırlık ile kırdığı sahnede tekrar görürüz. Ancak daha muhafazakar coğrafyalarda, ailenin evinden çıkmanın koşulu olarak, ‘köpek dişi’, paradoksal bir biçimde, yine aileyi, yani ‘evliliği’ işaret eder. Ailenin evinden çıkmanın tek koşulu yine bir başka aile kurmaktır.

Sonuç olarak, *Köpek Dişi* filminin, metaforsuzluğu, doğrudanlığı anlamında, bir ‘sanat

ürünü/yapıtı' olmadığı bile söylenebilir. Çünkü bir sanat yapıtı, dış dünyadaki nesnesini olduğu gibi aktarmaz, tersine nesnesini aşar ve bu aşma hamlesi sonucu sanat yapıtı niteliğini kazanır. Öte yandan *Köpek Dişi* filmi nesnesini aşmaz, aşmak gibi bir niyeti yoktur, nesnesini yalnızca gösterir. Bir başka ifade ile, 'dolayımlanmış gerçeklik deneyimi' (sinema) yoluyla, 'dolayımlanmış bir gerçeklik deneyimi' izleriz. Tam da bu sebeple, Deleuze'ün vurguladığı "sinematik imgenin dolaysızlığı" nı filmde teknik bir izahata gerek olmaksızın deneyimleriz. *Köpek Dişi*'nin, Deleuze'ün altını çizdiği haliyle, yani hem hareket ve zamanın dolaysızlığı, hem de imgedeki "düşünce" ile karşılaşmamızın dolaysızlığı anlamında, sinematik imgenin "dolayımlessness" *par excellence* örneklerinden biri olduğu söylenmelidir. Dil bağlamında şu noktanın altı dikkatle çizilmelidir: Film, aslında, tümüyle metaforik olanı, dil'in kurucu gücünü ve "paternal metafor"'u (Babanın-Adı), metafor kullanmadan gösterir. Filmin rahatsız ediciliği de buradan, nesnesini dolaysız olarak göstermesinden, kaynaklanır. Rahatsız edicidir, çünkü metaforsuzluğu, dolaysızlığı ile bize bizim yanlış-bilincimizi, yanlış-tanıma (misrecognition) bağlamında aşırı-gösterir. Filmin bize gösterdiği şeyden ilk başta rahatsız oluruz, ancak nesnemizin bir "sanat yapıtı" olduğunu bilmek bizi rahatlatır. Muhatabımızın bir sanat ürünü olması, onun üretilmiş/kurgulanmış olduğu fikrini bize hatırlatır. Sanatın 'gerçek olmayan' bir 'temsiller sistemi' olduğu fikri üzerinden, 'sanat' ile 'gerçek' arasına bir sınır çizeriz. *Köpek Dişi*, bu 'sorunlu' ve 'üretilmiş' sınırı güçlü bir biçimde ihlal eder, gücü tam olarak bu ihlalden kaynaklanır.

Lacan, konuşmalarının derlendiği metnin zarfının üzerine neden *Ecrits (Yazılarım)* yazdığını (ve neden metinlerinin zor okunur olduğunu) şöyle gerekçelendirir: "Benim anladığım anlamda yazı, okunmamak için yazılır. Çünkü başka bir şeyi dile getirir" (Lacan, 2016: 293). Büyük olasılıkla Lanthimos da *Köpek Dişi*'ni okunmaması için çekti. Çünkü, yine büyük ihtimalla, *Köpek Dişi* de üzerine yazılanlardan/anlatılanlardan başka bir şeyi dile getirir. Filmdeki çocuklar¹¹, Spivak'ın Gramsci'den devraldığı kavram ile söyleyecek olursak, "konuştuklarında bile kendileri olarak konuşamazlar", "madun (subaltern) konuşamaz" (Spivak, 2010). Çocukların öyküsü "anlatılamaz bir öyküdür", ya da aslında, çocukların "öyküsü üzerine bir sürü öykü anlatılabilir", ama hiçbirisi gerçek değil (Coetzee, 1990: 98). O halde, Frank Sinatra'nın şarkısını Lacan¹² (1990: 3) dolayımı ile tercüme ederek bitirelim:

"Ben her zaman doğruyu söylerim (Fly me to the moon), ama tamamını değil (Let me play among the stars), çünkü tamamı söylenemez (Jupiter and Mars), tamamını söylemek imkansızdır (In other words, hold my hand). Kelimeler bunun için yetersizdir (In other words, baby, kiss me). Tam da bu imkansızlık sebebiyle doğru gerçeğe yaklaşır (Fill my heart with song)".

11 Eğer onları "özneleşmiş bireyler" olarak almayacak isek

12 "Ben her zaman doğruyu söylerim, ama tamamını değil, çünkü tamamı söylenemez. Tamamını söylemek imkansızdır. Kelimeler bunun için eksiktir. Tam da bu imkansızlık sebebiyle doğru gerçeğe yaklaşır".

Kaynakça

- Akay, Ali, (2018). *Felix Guattari: Öznellik Alanları*, İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Althusser, Louis, (2006). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Arslan, Ümit Tümay, (2009). "Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı", *Kültür ve İletişim*, 12(1), s. 9-38.
- Baker, Ulus, (2014). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Coetzee, John Maxwell, (1990). *Düşman*, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Derrida, Jacques, (1991). *Of Spirit: Heidegger and the Question*, Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques, (2017). *Dissemination*, Chicago: University of Chicago Press.
- Fink, Bruce, (1995). "The Real Cause of Repetition", *Reading Seminar XI*, New York: State University of New York Press.
- Fink, Bruce, (1995). *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, New Jersey: Princeton University Press.
- Foucault, Michel, (2005). *Özne ve İktidar*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel, (2007). *Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hobsbawm, Eric, (2012). "The Invention of Tradition", Cambridge: Cambridge University Press.
- Janus, Maire, (1995). "The Demontage of the Drive", *Reading Seminar XI*, New York: State University of New York Press.
- Lacan, Jacques, (1990). *Television: A Challenge to the Psychoanalytic Establishment*, New York: W. W. Norton.
- Lacan, Jacques, (1999). *On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge (Encore), Seminar XX*, New York: W.W. Norton,
- Lacan, Jacques, (2005). "Çalınan Mektup Üzerine Seminer", *Çalınan Poe: Lacan ve Derrida*, İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Lacan, Jacques, (2005). *Ecrits*, New York: W. W. Norton.
- Lacan, Jacques, (2014). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı, Seminer 11. Kitap*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Lemaire, Anika, (1977). *Lacan*, London: Routledge.
- Marx, Karl, (2014). *Kömünist Manifesto*, İstanbul: Sis Yayıncılık.
- Roudinesco, Elisabeth, (2012). *Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, (1999). *İşe Koyulmak, Ulusötesi Kültürel Çalışmalar, Eleştirel Bakış*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Spivak, Gayatri Chakravorty, (2010). *“Can the Subaltern Speak?”*, *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*, New York: Columbia University Press.

Tyrer, Ben, (2017). *“This tongue is not my own: Dogtooth, Phobia and the Paternal Metaphor”*, *Contemporary Greek Film Cultures from 1990 to the Present*, Oxford: Peter Lang, s. 101-129.

Wittgenstein, Ludwig, (2006). *Tractatus Logico-Philosophicus*, İstanbul: Metis Yayınları.

Zizek, Slavoj, (2003). *Gıdıklanan Özne: Politik Ontolojinin Yok Merkezi*, İstanbul: Epos Yayınları.

Zizek, Slavoj, (2005). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden JacquesLacan’a Giriş*, İstanbul: Metis Yayıncılık.

Zizek, Slavoj, (2006). *Kırılğan Temas*, İstanbul: Metis Yayınları.

“Sinepati” Kavramı Bağlamında “Jean-Luc Dardenne Kardeşler” Sineması

Süleyman Kıvanç Türkgeldi*

Özet

Bu çalışmanın temel amacı empatiyi sinema ile birlikte değerlendirmek ve bu doğrultuda sinepati adında yeni bir kavramı inşa edebilecek sinematografik öğelerden bazılarını Dardenne Kardeşler’in sinemasında düşünmektir. Bu bağlamda empatinin katmanlı anlamı ve sempatiden ayrıldığı noktalar üzerinde durulmuştur. Empatinin felsefi açıdan “ben” ile “öteki arasındaki ilişkiye gönderme yapan bir kavram olduğuna dair var olan görüşler değerlendirilmiştir. Daha sonra sinema teorisi içinde izleyicinin filmle kurduğu ilişki üzerine öne çıkan bazı farklı görüşlerin üzerinde durulmuştur. Son olarak sinemanın empati ile olan ilişkisi düşünülmüştür. “Sinema empatiyi nasıl düşünür ve bizler filmin bu düşünceleri ile nasıl bir temas kurarız” gibi sorulara yanıt aranmıştır. Bu bağlamda sinemanın kendi yetilerine özgü, farklı bir kavram olan “sinepati” kavramının olanaklılığı üzerinde durulmuştur. Ardından bu kavram Dardenne Kardeşler’in sineması ile birlikte düşünülmüştür. Sinema eğer düşünen bir zihinse o halde onun empatiyi de nasıl düşünebileceği üzerinde durulmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Empati, Sempati, Dardenne Kardeşler, Film-Zihin, Sinepati

ORCID ID : 0000-0002-6465-923X
E-mail : kturkgeldi@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.518400

Geliş Tarihi - *Received*: 24.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.04.2019

Cinema of “Jean-Luc Dardenne Brothers” in the Context of “Cinepathy” Concept

Süleyman Kıvanç Türkgeldi*

Abstract

The main aim of this study is to distinguish empathy within the confinements of cinema and to think of a new concept called “Cinepathy” which will be evaluated through cinematographic items and identifiers in the cinema of the Dardenne Brothers. Theoretical section focuses on the meanings of empathy and its distinction with sympathy. The philosophical views that an empathic relationship exists between “I” and “the other” are being put to discussion. Then different views on the relation of the viewer towards the film are being emphasized in cinema theory. Finally the relationship between cinema and empathy is been evaluated. Questions such as, “How does cinema think about empathy and how does the viewer interact with this thought process?” are trying to be answered in this part. In this context the possibilities of the concept of “cinepaty” which has specific attributes in the general art of cinematography will be discussed. Afterwards this new concept of “cinepathy” was considered together with the style of cinema unique to the Dardenne brothers. If cinema has a mind of it’s own then it is important to consider how it can think about empathy.

Keywords: Empathy, Sympathy, Dardenne brothers, Film-Mind, Cinepathy

ORCID ID : 0000-0002-6465-923X
E-mail : kturkgeldi@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.518400

Recieved - *Geliş Tarihi:* 24.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi:* 01.04.2019

Empati Kavramı Üzerine

Empati sözcüğünün kökeni Antik Grekçe'deki "empathia" sözcüğünden gelmektedir. "Empathia", içinde olma ya da orada olma, anlamına gelen bir edat olan "em" ve duygu, acı, ıstırap, tutku uyandırma gibi anlamları olan "pathos" sözcüğünden türemiş olan "pathia" sözcüklerinin birleşimidir (etymonline.com: 2017). Bu iki sözcüğün bir araya gelmesi ile bir öznenin, başkasına ait bir duygulanımın içinde hissetmesi ya da onun hislerini kavraması anlamına gelen empati kavramı ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla empatinin ötekini gözetken, kendisinin dışındaki bireylerin hislerini anlamayı tarif eden bir kavram olduğu söylenebilir. Ancak empatinin tanımlanmasında esas mesele empatiye hangi perspektiften baktığımıza göre değişmektedir. Çünkü empati kavramı üzerine var olan tartışmalar aslında birbirleriyle ilişkili farklı yönleri ve tezahürleri olabilen bir fenomenin tanımlanma ve irdelenme çabalarıdır. Söz gelimi felsefe empatiyi öznellik ve özneler-arasılık perspektifinden ele alırken, nöroloji empatiyi hücresel seviyedeki gözlemlerinden yola çıkarak ele alır. Empati özne ve bir başka özne arasında gerçekleşen psikolojik bir süreç olabileceği gibi özne ve gözlemlenmekte olan nesne arasında da ortaya çıkabilen estetik bir ilişki biçimini nitелеmek için de kullanılan bir terim olabilmektedir.

Lipps Einfühlung kavramı ile tanımladığı empatiyi hem psikolojik bağlamda hem de estetik bağlamda ayrı ayrı tanımlar. Estetik açıdan bakıldığında Einfühlung Lipps (1909: 237'den akt. Zahavi, 2014: 130)'e göre öznenin görmekte olduğu bir şeyin formundan duygulanımsal olarak etkilenmesidir. Bu bir kuşun ötüşü, bir resmin çizgileri ve renkleri, yüz ifadesi ya da doğrudan bir müziğin melodisi ve ritmi olabilir. Genel olarak bakıldığında empatinin bu tanımı onu bir duygusal bulaşma ya da motor-taklit mekanizması bağlamında değerlendirmektedir (Zahavi, 2014: 4).

Husserl ve Stein empatiyi daha ontolojik bir seviyede ele alarak yönelimsellik kavramına başvururlar. Bu bağlamda empati insanın dünyadaki yönelimselliğinin bir formudur. Bu da bilincin bir başka bilince yönelmesi olarak düşünülebilir. Husserl için bu sezgisel bir deneyimleme sürecidir (Jardine, 2014: 275). Edith Stein için de empati bir sezgisel kavrayıştır. Bir öznenin, başkalarının yaşamış olduğu deneyimleri sezebilme yetisidir. Bir anlamda öteki olanın bilincinin deneyimidir (Moran, 2004: 302, Jardine, 2014: 275).

Bu noktada öznenin varoluşunun empatik olduğu, yani empatinin insan varoluşunun özünde olan bir yeti olduğunu söyleyebiliriz. Özne bir anlamda başka özneler ile olan ilişkiselliği üzerinden dünyayı kavramakta ve kendine ait sezgisel bilgisi aracılığıyla öteki olanı kavramaktadır. "Ben" olanın "öteki" olanla ilişkisi daha çok ontolojik bir bağ gibidir. Bakılan yüzlerde başkalarının duygularının anlaşılması bir bedeninin yönelmişliği üzerinden iletişim kurabilmek fenomenolojik anlamda bilincin kendine aşkın olan diğer bilinçlerle dil dışı bir iletişim ve temas kurma biçimidir. Burada altı çizilmesi gereken şey belki de empati ve sezgi kavramlarının sık sık bir araya gelmesidir. Empati çoğu zaman farkında olmadan içinde bulunduğumuz bir durumu niteler. Dans eden insanları izlerken bedenimizde ortaya çıkan bazı yansımalar hareketten doğan kinestetik bir empati doğurur. Bir başkasının içinde bulunduğu durumu kavramaya çalışarak akıl yürüttüğümüz anlar ise bir tür bilişsel empati yapma çabası olarak düşünülebilir. Bu noktada "sezgisellik" aslında bir tür, yapabildiğimiz ama nasıl yaptığımızı tam olarak açıklayamadığımız, var oluşumuza içkin, bilincimize ait bir nitelik olarak düşünülebilir. Empati tam da bu noktada var oluşumuza içkin olduğu için sezgiseldir.

Burada altı çizilecek olan konu ise sinemanın empatiyle olan ilişkisidir. Sinema empatinin tüm farklı yönlerini -bilişsel, duygusal, kinestetik- bir arada barındırabilir. Ancak bunun detaylarına girmeden önce film ve izleyici ilişkisi üzerine geliştirilmiş önceki yaklaşımlara çok kısaca değinmek kavramın neden işe yarayabileceği noktasına ışık tutacaktır.

Psikanalitik Film Teorisi Temelinde İzleyici ve Film İlişkisi

Genel olarak bakıldığında belirli bir anlatı ekseninde şekillenen metinler üzerinde yapılan incelemelerde okuyucunun metinle kurduğu etkileşim genellikle okuyucu ve karakter arasında tanımlanan ilişkilere gönderme yapar. Bunun en bilineni özdeşleşme kavramıdır. Özdeşleşme; izleyicinin sahnelenen oyunun karakterlerinin duyguları ile benzer duygulanımlar yaşayarak trajediye duygusal anlamda katılmalarını ifade eder. Sinema ile ilişkisi hem psikanalitik yaklaşımın sinemaya uygulanması ile hem de yapısalcılık üzerinde temellenen anlatı teorisi ile farklı boyutlar kazanmıştır. Psikanalitik teorisyenler özellikle film aracının tahakküm kuran tinsel boyutu ve sinemanın insan duyguları üzerindeki sıra dışı gücü ile ilgilenmişlerdir (Stam, 2014: 173). Sinemada psikanalitik yaklaşımın temel fikirlerinin öncülerinden biri olarak kabul edilen Edgar Morin'e (2005: 74) göre film sadece izlediğimiz bir şey değildir. Film izlerken deneyimlediğimiz şey bir izleme ediminden fazlasıdır. Bu daha çok bir rüyanın içinde olmak gibi bir bütünleşme ve büyülenmedir. Morin sinema-seyirci ilişkisini bir tür regresyon olarak değerlendirir. Burada izleyicinin filmle olan ilişkisi bilinçaltı bir karaktere sahip kabul edilir. İzleyici bunun farkında olmasa da sinemadan aldığı hazzın özünde büyülenmiş, güvenli bir alandan iştirak edilen, röntgenci bir bütünleşme hali yatar. Psikanalitik teori bu bütünleşme halini açıklamak için sinemasal aygıtın inandırıcılığı üzerine, yani film seyri sırasındaki hareketsizlik, salonun karanlık oluşu, kamera, projeksiyon gibi görüntünün ifade mekanizmaları üzerine düşünmüş ve bunların hepsini öznenin kendisini temsilin içine yansıtmasının bir nedeni olarak görmüştür (Stam, 2014: 173). Özellikle 1970'li yıllarda Jean-Louis Baudry, Christian Metz ve Laura Mulvey gibi düşünürlerin etrafında şekillenen psikanaliz ve sinema ilişkisinin merkezinde sinemanın basit bir araç ya da mekanizma olmaktan ziyade, daha çok zihinsel ve psikolojik süreçlerle ilişkilendirilebilecek bir aygıt olduğu düşünülmüştür (Creed, 1998: 5). Baudry'e göre sinematik aygıt izleyiciyi görüntünün merkezine bir göz-özne olarak yerleştirir. Projektörle izleyicinin bütünleşmesi Platon'un mağara alegorisine benzer. Sinema salonunun karanlığı, mağaranın karanlığı ve izolasyonu gibidir. Perdeye yansıyan ışık oyunları ise mağaranın duvarına yansıyan gölge ve ışık oyunları, yani yansımalar gibidir. Sinemaya giden izleyici tıpkı Platon'un mağarasındaymışçasına büyülenir ve gördüğü şeylerin illüzyonuna kendini kaptırır (Baudry, 1974: 45). Baudry'nin bu benzetmesi sinemanın ideolojik yönüne karşı bakışını gösterir. Bunun yanı sıra bu düşüncenin altında yatan temel fikir özne statüsündeki izleyici ile nesne statüsündeki filmin "bakış" mefhumu altındaki bilinçdışı özdeşleşmesidir.

Burada seyirci bakmakta olan özne konumundadır. Seyirci bir özne olarak algılanan şeyin içinde yer almaz, aksine o her zaman bir ekranın içindeki dünyayı gören ama ekran tarafından görülmeyen bir dış göz, ekran tarafından işitilmeyen bir kulak ve algılanmayan bir algılayandır. Yani aşkınsal bir özne gibidir ve tanrısal bir bakışın içindedir. İzleyici kendisinin bu konumunun farkındadır. Yani ekrana olan dışsallığının farkındadır. Dolayısıyla ekrandakilerin imgesel olduğunu yani bir rüyanın ya da fantezinin içinde olmadığını bilir ya da bu farkındalığı tamamen kaybetmez. Bu yüzden bir film izlediğini de bilir. Ekranda

gördüğü monoküler bir perspektif ile yani kamera tarafından kaydedilmiş, projeksiyon tarafından yansıtılan ve ekranın kenarları tarafından çerçevelenen “bakış” ile özdeşleşir (Metz, 1982: 48-49). Dolayısıyla Metz (1982: 56) buradan yola çıkarak iki özdeşleşme süreci önermiştir. İlkini “temel sinematografik özdeşleşme” olarak adlandırır. Diğer özdeşleşme sürecini ise “ikincil özdeşleşme” olarak adlandırır. Metz’in bu “temel sinematografik özdeşleşme” kavramı seyircinin bakışla, yani filmin görüş noktası ile özdeşleşmesi anlamına gelen bir konumlanmadır.

Genel olarak bakıldığında psikanalitik sinema teorisinin, izleyici ve film ilişkisini - özdeşleşme kavramı aracılığıyla- bir tür pre-ödüpal döneme uzanan bilinçdışı bir etkileşim gibi tanımladığı görülmektedir. Sinema izleme edimi bir anlamda gündüz düşü ya da bir tür büyümlü regresyon gibi izleyicinin kendiliğinin ekranla psişik bir bütünlüşmesi olarak düşünölmüşür.

Bilişsel Film Teorisi Temelinde İzleyici ve Film İlişkisi

Sinemanın bilişsel teorisi psikanalitik film teorisine karşı çıkarak analitik bir bakışın gerekliliğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla dilbilimsel modeli atlayıp, bunun yerine sinemanın insan algısı normlarına “uyan” biçimsel unsurlarına odaklanmışlardır. Bilişselciler bir anlamda sinema dili kavramını reddetmeye eğilimlidirler (Stam, 2014:246). Örneğin uzam-zaman gibi temel noktalarda dünyayı algılama şeklimize temel oluşturan bilişsel süreçlerimizin sinemayı kavrama biçimimizle de ilişkili olduğunu düşünürler.

Murray Smith bilişsel teori temelinde empati ve sempati üzerine en kapsamlı çalışmayı yapmış düşünürlerden biridir. Bir başka bilişselci olan Edward Branigan’a göre filmlerde gördüğümüz karakterler aslında metnin yapısal yüzüdür. Yani bir filmde bir karakter kendi başına bir varlık değildir (Branigan, 1984: 12). Murray Smith bu noktada Branigan’ın karakterin aslında metinden bağımsız bir şey olmadığı görüşüne katılır. Bu bağlamda karakter film anlatısının bir parçasıdır. Ancak Smith özdeşleşmeyi anlamak için karakter üzerinden temellenen ve karakteri merkeze koyan bir teorinin gerekli olduğunu vurgular (Smith, 1995: 18). Smith için anlatının içine girme süreci karakterler aracılığıyla gerçekleşir. Buna göre karakterlerle kurduğumuz duygusal ilişkiler çok katmanlı ve dinamik bir süreç olarak görölmelidir. Bu sebeple Smith özdeşleşme kavramını tek başına izleyici-film ilişkisini açıklamaktan uzak bulur. Dolayısıyla Smith, karakterlerle kurulan duygusal ilişkileri kendi özgün kavramsallaştırması temelinde, sinematografik düzeyde oluşan empatik ve sempatik etkileşimler boyutunda değerlendirmiştir.

Smith’e göre sempatik ilişki bir anlatı bağlamında kendini var etmektedir. Empati ise böyle bir zorunluluk taşımaz. Smith anlatıdan ve karakterin kim ve ne olduğundan bağımsız bir şekilde empatinin var olabileceğini düşünmektedir (Smith, 1995: 102). Smith’in yaklaşımında sempatik etkileşim “tanıma”, “uyuşma”, ve “bağlılık” öğelerinden oluşur. Bunlar sempatinin yapısını inşa eden öğelerdir. Bir açıdan Metz’in seyircinin karakterlerle oluştuğuna iddia ettiği ve ikincil özdeşleşme olarak adlandırdığı özdeşleşme türüne benzer.

Smith filmlerle olan ilişkimizi daha çok sempati kavramı temelinde düşünse de kendi modelinde empatiyi, istemsiz süreçler olarak tanımladığı “duygulanımsal taklit/benzeme” ve “duygusal simölasyon” üzerinden düşünmüştür. Ancak bunu karakterle kurulan bir ilişki

sürecinin bir parçası olarak değil karakterin görsel ve işitsel çevresinin temsilinden doğan bir yansıma ve taklit süreci olarak değerlendirir (Smith, 1995: 102). Ancak Smith.'in teorisinde izleyicinin karakterle olan ilişkisi üzerine düşünülecekse anahtar kavram sempatidir.

Neill, psikanalitik temelli teorilerin yerine sinemada empati kavramı üzerinde temellenecek bir tartışmanın daha doğru olacağını altını çizer. Sadece izleyen ile karakterin eşzamanlı duygulanımı değil, izleyicinin karakterin dünyasına kavrayabilmesi noktasında filmlerin bizi empati üzerine düşünmeye davet ettiğini vurgular (Neill, 2006: 258).

Berys Gaut ise özdeşleşme kavramını tamamen terk etmek yerine kavramın içerisinde farklı ayrımlar yapmanın ve karakter izleyici ilişkisinde farklı olanaklara imkân sağlayan çok katmanlı bir modelin geliştirilmesinin gerekliliğini savunur (Gaut, 1999; Gaut, 2010). Gaut'a göre özdeşleşme farklı düzlemlerde düşünüldüğünde izleyici-karakter ilişkisinde daha belirgin bir kavram haline dönüşür. İzleyici karakterle farklı düzlemlerde özdeşleşir. Bu özdeşleşmeler "algısal", "duygusal", "motivasyonel" ve "epistemik" düzlemlerde olabilir. "Algısal özdeşleşme" karakter ile sinematografik aygıtlar düzeyindeki bir tür özdeşleşmedir.

Bununla birlikte Noel Carroll sinemada özdeşleşme kavramına karşılık "asimilasyon" kavramını öne sürer. Bu tartışma içerisinde özdeşleşme kavramına en net karşı çıkış Carroll'den gelir. Carroll'a göre "Jaws" (Steven Spielberg - 1975) filminde yüzen insanların korkusu "öz yönelimseldir" ancak izleyicinin yüzen insanlara dair hissettiği korku "öz yönelimsel" değil, "öteki-yönelimsel" yani film karakterlerine yöneliktir. Noell Carroll'un temel argümanı izleyici ve karakter arasında duygusal bir asimetrinin var olduğu yönündedir. Buna göre izleyicinin duygusal deneyimi kurmacada gördüğü karakterlerin duygusal deneyiminden farklıdır. Dolayısıyla izleyiciler aslında film karakterleri ile özdeşleşmez ve onları simüle edemez. Bu olsa olsa bir asimilasyondur (Carroll, 2007: 94). Carroll (1990: 91)'a göre Oedipus'un kendisi bir kurgusal karakter olarak trajedinin içerisinde yaptığından suçluluk ve pişmanlık duyar. İzleyen ise suçluluk ve pişmanlık hissetmez, bunun yerine Oedipus'a acır. İkisinin arasında bir simetriden çok asimetri mevcuttur. Dolayısıyla film karakterlerine olan yönelimimiz daha çok periferiktir. Carroll (1990: 95)'a göre sempati düzeyinde izleyici film karakterlerinin hisleri ile özdeş olmak yerine onlar adında çeşitli duygulanımlar yaşar. Dolayısıyla bu ilişki biçimini "özdeşlik" olarak tanımlamak kavramsal olarak hatalıdır.

Fenomenolojik Sinema Teorisi Temelinde İzleyici ve Film İlişkisi

Fenomenolojinin sinema ile olan ilişkisi Merleau-Ponty'nin ve onun izinden giden Vivian Sobchack'ın düşünceleri üzerinde temellenir. Fenomenoloji izleyicinin-filmle nasıl ilişki kurduğundan daha çok filmin kendisine bir varlık statüsü atfetmekle ilgilenir. Filmsel olan bu yeni varlık biçimi empati ve sempati kavramları ile birlikte düşünüldüğünde ise fenomenolojinin yönelimsellik kavramı önemli bir noktaya işaret eder.

Yönelimsellik kavramı, her bilincin bir şeyin bilinci olduğunu düşüncesinden hareket eder. Buradan hareketle görmenin de her zaman "bir şeyi" görmek olduğunu söyleyebiliriz. Nasıl ki bilinç bir nesneye yönelmişse, görme eylemi de görenin dışında bir şeye gönderme yapar. Görmenin bir öznesi (bakan) olduğu gibi bir de nesnesi (bakılan) olduğunu düşünebiliriz. Bu insanın yönelimsel varoluşunun bir parçasıdır. Ancak Merleau-Ponty Husserl'in bu özneyi merkeze yerleştiren transandantal fenomenolojisinin yerine egzistansiyel fenomenolojiyi öne sürmüştür. Merleau-Ponty sağ el ve sol el örneği üzerinden egzistansiyel fenomenolojinin

algılayan ve aynı zamanda algılanan beden kavramını açıklığa kavuşturur. Sağ el, sol ele dokunduğunda sağ el ,sol eli hisseder. Bu bir şeye dokunma hissi bir algılamadır. Sağ el, sol eli algılar. Gelgelelim sol el de sağ eli algılar. Kendisine dokunulan el olan sol el, dokunulduğunu hissederken aynı zamanda kendisine dokunan bir başka eli yani sağ eli algılar. Yani her iki el de artık birer algılayan/algılanan uzuv haline gelmişlerdir (Merleau-Ponty, 1964: 166). Dolayısıyla özneyi dünyayı algılayan aşkınsal bir özne olmaktan ziyade dünyayla iç içe geçmiş ve onunla sıkı sıkıya ilişkili bir özne/nesne olarak görür.

Vivian Sobchack de bu fikirden hareketle bakışın yönelimsel olduğunu ifade ederken izleyicinin perdeyle kurduğu ilişkinin yönelimselliği ile filmin dünya ile kurduğu ilişkinin yönelimselliği arasındaki gören/görülen ortaklığına dikkat çekmiştir. Bir film, insan bedeninin bir algılayan/algılanan olması gibi aynı zamanda bir gören/görülen ve hatta algılayan/algılanandır. Bu yaklaşım temelinde Sobchack “film-beden” kavramını öne sürmüştür. Film tıpkı insan gibi algılayan, gören, deneyimleyen bir öznedir. Ancak bir insan tarafından görüldüğü algılandığı ve deneyimlendiği için aynı zamanda bir nesnedir. Bu da “film-bedeni” bir özne/nesne statüsüne yerleştirir (akt. Frampton 2013 71). Film de tıpkı insan gibi dünyayı kendisinin kılar. Ancak bunu yaparken dünyayı kendi algılama olanakları ile değişime uğratar. Vivian Sobchack “film-beden” kavramı üzerinden bunu açıklayan bir model öne sürer. Film yapan kişi çeşitli enstrümanlarla (yani kamera, ışık, dolly vb. sinematik araçlarla) aracılığıyla dünya ile bir ilişki kurar (Sobchack, 1992: 191). Bu ilişki dolaylı bir ilişkidir. Yani film görmekte olduğu dünyayı kendi ifadesine içkin bir hale getirir. Deneyimlemekte olduğu dünya aynı zamanda yönetmenin bakışı aracılığıyla değişmiş ve filmin ifadesi haline gelmiş olan dünyadır. Film izleyen kişi ise projeksiyondan sunulan bu dünyaya yani film-dünyaya yönelir.

İzleyicinin de bir filmi izlerken ekrana yönelmiş olan bakışı, tıpkı kendi gözleri ile etrafını görüşü etrafındaki öteki bilinçleri kavrayışı gibi yönelimseldir. Filmin dünyaya olan kendi bakışı da yönelimseldir. İzleyici bir filme yönelmiştir. Film ise kendi dünyasına ve dolayısıyla izleyici de filmin dünyasına yönelmiştir. İzleyici bu film izleme deneyimi boyunca filmin kendi dünyasını deneyimleme sürecine yönelir. Sobchack’ın yaklaşımı psikanalitik yaklaşımdan farklı olarak izleyici-ekran ilişkisini bir tür regresyon gibi görmez. Bunun yerine film izleme deneyimini insanın yaşama yönelmişliğinin bir parçası olarak görür.

Fenomenolojik yaklaşımda en dikkat çekici olan şey bu yaklaşımın filme bir varlık statüsü vermesidir. Projeksiyon aracılığıyla perdeye yansıtılan film özneler-arası bir nitelik kazanır (Sobchack, 1992: 193). Film bir yönetmenin ve filmi yapanların algılarının ifade bulmuş halidir. Seyirci de bu ifade bulmuş yani somutlaşmış varlığa bakarak onu kendi öznelliğinde algılar. Yani film artık seyircinin bakmakta olduğu bir nesne değildir. Film, filmi yapanların düşüncelerini, mekanik araçları kendi yönelmişlikleri doğrultusunda kullanarak belirli bir forma sokup ifade etmeleri sonucu ortaya çıkmış olan somutlaşmış bir öznedir. Bir anlamda algılayan, düşünen ve hisseden bir bilinçtir. Sobchack’ın önermiş olduğu film-beden kavramı da aslında filmi deneyimleyen, gören yönelimsel bir özne ve bir varlık olarak kabul ettiğini göstermektedir. Seyircinin ilişki kurduğu şey de artık bir öznelliği olan film-bedendir.

Empatinin daha felsefi düzeyde bir bilincin başka bir bilince yönelmesi olduğunu hatırlayacak olursak bu noktada filmin bir varlık olarak kabul görmesi farklı bir bakış açısını da mümkün kılacaktır. Film kendi yönelmişliğinde aslında kendi dünyasındaki karakterleri gören hisseden onlarla empati kuran, istediğinde karakterlerinin öznel dünyalarına transfer

olabilen bir bilinç gibidir. İzleyici de bir film izlerken bu bilince yönelir. Bir anlamda onu kavrar ve hisseder. Burada en altı çizilmesi gereken nokta aslında şudur: Film fenomenolojik yaklaşım ile bir varlık statüsü kazanır. Bu da onu sinepati kavramı ile düşünebileceğimiz bir noktaya biraz daha yaklaştırır.

Sinemasal Düzlem

Bu kavramsal tartışmaların ardından yeni bir kavram üzerinden düşünebilmek için sinemanın doğasına kısaca değinmek faydalı olacaktır. Çünkü tartışılacak kavramın hareket noktası bir filmin bütünsel olarak algılandığı fikrine dayanır. Bu noktada bir filmi sinematografik olanakların bir bütünü olarak görmeliyiz ve bu olanaklar sinemanın tarihsel sürecinde hep değişmiştir ve bundan sonrada böyle olacaktır.

Deleuze sinemayı basitçe bir öykü ve enformasyon sunma yolu olarak görmez. Çünkü sinematik biçim, düşünme ve tahayyül etme olanaklarını değiştirmiştir (Colebrook, 2013: 44). Film kendisi imgeleriyle bir şeyler düşünür bizler ise düşünmekte olan imgelere bakarak filmin düşünceleri ile temas haline geçeriz. Gözle görülen bir nesne örneğin bir bardak bir imgedir. Kamera ile kaydedilmiş bir bardak ise kameranın objektifinin perspektifine göre, ortamın ışığına ve gölgelerine göre bardağın mekanik bir yeniden üretimidir. Bardağı olduğu gibi yani onun gerçekliğine özdeş biçimde sunabilir. Ya da onun gerçekliğinin farklı bir yönünü vurgulayabilir hatta onun gerçekliğini tamamen baş aşağı edebilir. Jean Mitry' (1989: 89)'e göre "filmsel imge bağımsız ve özerktir". Her şeye rağmen bir filme bakarken imgenin, gerçekte nasıl olduğunu pek sorgulamayız. Yavaş çekimde koşan bir atın normal hızda gidişinin bir yavaşlatılmış kopyası olduğunu düşünmeyiz. Gördüğümüz şey koşan bir atın filmsel uzamdaki süzülüşünün kendisidir. Gördüğümüz şey filmin sinemasal düzleminde tıpkı nesnel dünyada algıladığımız şeyler kadar gerçektir. Bir hareket ve zaman bloğudur. Deleuze'ün sinema üzerine olan temel fikri de budur: sinema, düşünmenin hareket ve zaman imgeleri ile tecelli ediş biçimidir ve gündelik yaşamda düşünme biçimimiz sinematik düşünmeden farklıdır. Yalnızca sinema aracılığıyla insan gözüyle kısıtlı olmayan bir görme tarzı düşünebiliriz (Colebrook, 2013: 45). Sinemanın bu görme tarzı ise onun düşünme tarzıyla oldukça ilişkilidir. Sinema imgeler aracılığıyla düşünür ve kendisine bakmakta olanı insan biçimci algılarından uzaklaştırır ve onu bir anlamda yersiz yurtsuzlaştırır.

"John Malkovich Olmak" filminde (Being John Malkovich - Spike Jonez - 2000), imajlar vasıtasıyla bir başkası olmanın, onun öznel dünyasını deneyimlemenin fantezisi kurulur. Gerçekten de bu bir fantezidir. Film bir noktada doğrudan bu fantezi üzerine düşünür. Genel olarak film izleme deneyiminin kendisi de bu fanteziye benzerdir. Kendilik duygusu kaybolmaz ama bir süreliğine de olsa geri planda kalır ya da belirli bir süreliğine unutulur. Farklı öznelerin ve farklı dünyaların deneyimi mümkün olur. Bu bir başkasının bakışına ve algısına bir göç edıştır. Kısa süreli de olsa bu öznelliklerin, başka öznelliklere bir teması ve onlarla birbirine karışmasıdır

Filmin kendine has bir düşünme tarzı olduğunu öne süren Frampton (2013: 130)'a göre, film düşünme genellikle renklendirmeler, hareketler, imaj geçişleri ve ses tasarımıyla müteşekkildir. Filmin düşünme biçimi imajların kendi içinde ve arasındaki bu organizasyondur. Plan, renk, ses ve montaj gibi öğelerin tamamını kapsar. İmgenin alabileceği her biçim filmin düşüncesini oluşturur. Anlam tüm bunların organizasyonu ile ilişkilidir.

Mitry (1989: 104)'e göre filmsel anlam genel olarak tek bir imgeye bağlı olmaz. Anlam daha çok onu yaratan imgeler arasındaki ilişki ile ortaya çıkar. Deleuze'ün "film taneciklerden bedenler yaratır" (1998: 49) ifadesi bunu destekler niteliktedir. Her bir imaj kendinde bir parçadır. Bu parçalar bir araya gelerek estetik bir bütüne ulaşırlar. İmajlar bir beden yaratır. Bu beden ise düşünen ama -sinematik düşünen- bir bedendir. Sobchack'in de kavramsallaştırdığı gibi bir film-bedendir.

Frampton ise filmin kendine özgü bu düşünme halini açıklamak için film-zihin kavramından bahseder: Film-zihin bir yolunu bulup insanca bir yönelim değil sadece kendine özgü bir düşünme sergiler. Biçim- yani renk, hareket, kadraj film-zihnin yönelimidir." (Frampton, 2013: 135). Film-zihin kavramı tam da felsefenin sinema üzerine düşünmesi gereken noktaya gönderme yapar. Frampton'un, Deleuze, Cavell, Sobchack, Faure, Epstein ve Eisenstein gibi düşünürlerden esinlenerek ortaya koyduğu yaklaşımı bir anlamda filmin farklı bir varlık biçimi olduğunun altını çizer

Sinepati Kavramı ve Dardenne Kardeşler'in Sineması

Genel olarak düşündüğümüzde sanat, empatik yetilerimiz ile ilişkilidir. Filmler de bundan bağımsız düşünülemez. Hatta tüm sanatların içerisinde sinemanın yeri diğerlerinden biraz daha farklı olarak ele alınabilir. Hareketin yarattığı kinestetik etkiler, müziğin ve seslerin yarattığı direkt duygulanımlar, dramatik anlatılar, jest ve mimikler, tüm bunların sonsuz kombinasyonları, sinemanın empati ile ilişkisini daha başka bir konuma taşır. Bu "başka konumu" yukarıda belirtildiği gibi sinemasal düzlem olarak ele alabiliriz. Sinemasal düzlem kendi olanakları ile öteki olanın varlığını bizim düşündüğümüzden daha farklı düşünebilir. Ama her şeyden önce öteki olan ile bir ilişki kurmamızı sağlar. Bu yüzden bile sinema sanatı, empatik beyinlerimizle oldukça ilişkilidir. Hikâye dinlemenin çekici yanı öznel deneyimlerin dışında başka öznellikleri deneyimleyebilmektir. Öteki olanı düşünmenin bir yolu da tarih boyunca bu hikâyeler aracılığıyla gerçekleşmiştir. Hikâyeler bizlere öteki olanı anlatır ve onlara dair bir şeyler söyler. Aslında bir nevi öteki zihinleri kavrama ve empati kurma pratiğidir. Sinemanın bu anlamdaki yeri ise sadece bir hikâye olmaktan daha fazlasıdır. Sinema sinematografik hikâyeler anlatır. Sinemanın kamerası dünyayı gördüğümüzden daha farklı gösterme gücüne sahiptir. Yarattığı deneyim işitsel, görsel, kinestetik deneyimler bütünüdür. Tüm bu olanakları ile sinema öteki ile olan ilişkimizi belirleyebilen bir güçtür. Alain Badiou bununla ilgili olarak şunu söyler: "*Sinema ötekini mi düşünür? Bu çok önemli bir soru. Bence sinema ötekini düşünmenin yeni bir formudur, ötekini var etmenin yeni bir yoludur*" (2013: 221-2).

Burada üzerine düşünülecek kavram tam da bununla ilgili yeni sorular sorabilmemiz için ortaya atılmıştır. Bir film empatiktir ancak bu ifade, bildiğimiz empatinin kavramsal anlamlarını aşan bir yöne sahiptir. Çünkü Badiou'nun dediği gibi bir film ötekini düşünmenin yeni bir formu olarak karşımıza çıkıyorsa bu forma göre yeni kavramlar ile yola çıkmak faydalı olabilir.

Sinepati sözcüğü iki sözcüğün birleşiminden oluşur. Sinemanın özü hareketli imgedir. Yani hareket sinemanın temel unsurudur. Kavramın sonundaki -pati (patheos) eki ise tıpkı empati ve sempati de olduğu gibi bir hissetme eylemine gönderme yapmaktadır. Empati deki em- ve sempatideki sem- eklerinin hissetmeyi niteleyen hissini nasıl paylaşıldığına dair bir ipucu sunan ekler olduğunu biliyoruz. Burada kavramın başındaki sine- eki hareketli-imegye

ve sinemanın kendi ontolojik formuna (sinemasal düzleme) vurgu yapmaktadır. Buna bağlı olarak duygusal ilişkinin biçimini sinemanın özgün olanaklarına göre düşünmeye çabalar. Bir filmin karakterleri ile kurulan ilişki en başta o filmin o karakterleri nasıl ve ne şekilde sunduğuyla ilişkilidir. Bu yönde yapılan seçimler filmin bilinçli yönelimleridir. Bu yönelimler ise filmlerle olan ilişkimizi inşa eder.

Sinepati kavramı daha önceki empati, sempati ve özdeşleşme modellerinden biraz daha farklı olarak filmi ekran ve karakterler olarak analiz etse de filmin duygusunun birbirine bağlı öğeler ile ortaya çıktığını kabul eder. Karakterler ile kurduğumuz ilişkide sinematografik öğelerin yerini de yadsımadan değerlendirmeyi amaçlar. Örneğin bir karakter izleyene nasıl sunulur? Hareketin, ses, renk vb öğelerin birleşimi empatiyle nasıl ilişkilendirilebilir? Karakterin içsel zamanı nasıl ifade edilir? Örneğin algısal düzeyde bir empatiyi film hangi araçlarla sunar? Filmin karaktere uzamsal ve duygusal mesafesi nedir? Kamera yani filmin gözü karakteri öznellik ve nesnellik bakımından hangi konumlarda sunar ve bunları nasıl destekler ve bir araya getirir sorularını sorar. Bu çalışmada sinepati kavramı, Dardenne Kardeşlerin sinemasında “bakışın konumu”, “yakınlık ve duygulanım”, “ritim” ve “karakter” öğeleri aracılığıyla düşünülecektir. Bunlar farklı film örneklerine göre değişebilen öğeler olarak düşünülmelidir. Çünkü film-zihin kavramına göre her film bir birey olarak karşımıza çıkar. Bu noktada her filme statik bir yöntemle ve buna bağlı öğelerle yaklaşmak mümkün değildir. Burada mesele Dardenne Kardeşler’in sineması özelinde düşünülmüştür. Buna bağlı olarak bu araştırmanın yöntemi filmozofik yorumlamadır diyebiliriz. “Filmozofi”, Frampton’ın film-zihin kavramından yola çıkarak ortaya koyduğu, filmi imajlar vasıtasıyla düşünen bir varlık olarak gören yaklaşımına verdiği isimdir:

Bir film hakkında yazmak, aynı zamanda arzularımız ve ilgilerimiz hakkında yazmak anlamına gelir ve her seyirci (filmin düşüncesinin) kendisi için ne anlama geldiği konusunda duygularını ifade eder. Ama bu demek değildir ki film daima bunu düşünür – bilakis bunu benimle düşünür. Filmozofik yorumumuz, film zihnin düşüncelerinin belirli bir konuda ne anlama geldiğine dair kanaatimizdir sadece. Seyirci (nesnelliği yok sayarak) filme ilişkin kendi hakikatini üretir ve “fikrimiz” filme dair doğal ve dolaysız yorumumuz haline gelir (Frampton, 2013: 276).

Sinepati kavramı burada sayılanların dışında başka öğeler aracılığıyla da düşünülebilir buna bağlı olarak yeni inceleme yöntemleri üzerine düşünülebilir. Bu çalışmada yöntem, bu çalışma özelinde sinepati kavramını düşünmek için oluşturulmuş kategoriler olarak düşünülmüştür. Bu başka filmlere uygulanabileceği gibi, başka filmlerin özelinde farklı kategoriler oluşturularak da düşünülebilir.

Bakışın Konumu: Empati ve sempati bir ilişki biçimi olduğu için birden fazla kişiyi zorunlu kılar. İki kişi ya da daha genel olarak söyleyecek olursak empati kuran ve empati kurulan arasında yönelimsel bir ilişki vardır. Buna benzer şekilde bir bakma eyleminde bakan ve bakılan ilişkisi de yönelimseldir. Bu fenomenolojik yaklaşımın fikrine oldukça yakındır. Sinepatik ilişkide izleyen ile film arasındaki ilişkinin inşasındaki ilk öge “bakış” eylemi ile başlar. Sobchack’ın fenomenolojik modelinde olduğu gibi filmin bakışı yönelimseldir. İzleyici filmin yönelimine bakış eylemi ile yönelmiş durumdadır. Her bakma sürecinin göreceli olarak bir öznesi ve bir de nesnesi olduğu söylenebilir. Ancak film kendisine bakılan olduğu için bir nesne gibi algılanır. Ancak “sinemasal düzlem” başlığı altındaki fikirlerden hareketle film düşünen bir varlık olarak, insan öznenin karşısında insan-biçimci olmayan bir özne gibi kabul edilmelidir. Bakmakta olan dünyayı algımlarken çevresini görür ve etrafında olan biten

her şey onun dünyaya bakış eyleminin nesnesi konumundadır. İnsan kendini eyleminin öznesi olarak hisseder ya da kabul eder. Çünkü görmekte olduğu uzam-zaman ile bedensel bir ilişki halinde olan varlığı, yaşamı durmaksızın ilerleyen bir şimdi olarak kendi bilincinin yönelmişliği doğrultusunda deneyimler. Filmle olan ilişkimizde de aslında filmin gözü (ya da kameranin gözü/merceği) ile kurduğumuz doğrudan ilişki bizi öznelik konumundan tamamen soyutlamaz ancak öznel bakışımızın içerisinde filmin dünyasındaki öznel, nesnel ya da yarı öznel konumlara yerleştirir. Film izleme eylemi esnasında ekranın çerçevesi görmekte olduğumuz filmsel dünyanın sınırları haline gelir. Bu sınırlar içinde vuku bulan tüm sinematografik şeyler filmi görme biçimimizin kendisidir. Filmin gözü ise bizim görme ve algılama biçimlerimizden daha farklıdır. Çünkü sinematografiktir. Filmin gösterdiği her şey aslında filmin düşünsel dünyasına ait bir ifadedir. Bizim izlemekte olan gözlerimiz bu ifade ile bütünleşir. Sinematik etkileşim ilk etapta bu bütünleşmeden doğar. Bir film perdeye ve ekrana bakmakta olan insan gözünün nesnesi gibidir ancak insanı istediği konuma sürükleyebilir o yüzden insanın üzerindeki etkisi de bir özne gibidir. Her film izleyiciyi filmin dünyasına, karakterlerin yaşamına, onların algılama biçimlerine, duygulanımlarına kendi biricik dilinde davet eder.

Film bir karakterin gözünden dünyayı gösterebilir bu öznel bir çerçevelemedir ve karakterin öznel algısını yansıtır. Böyle bir kare algısal ya da duyumsal bir empatiyi mümkün kılan bir etkiye sahiptir. Bu, izlenmekte olan karakterin o anda dünyayı nasıl görmekte olduğuna dair bir imgedir. Kamera karakteri onun öznel algısının dışındaki nesnel bir perspektiften de ele alabilir. Deleuze algı-imgelerin bizim bakışımızı öznellik ve nesnellik kutupları arasında dilediği gibi konumlandırabildiğini vurgular (2004: 102). Bir an anlatıcının gözünden bir an ise olayı yaşayanın gözünden, film kurgu vasıtasıyla algısal konumlar arasında yolculuk yapabilir. Hatta sinemada nesnel algı ile öznel algıyı birbirinden siyah ile beyaz gibi ayıramayacağımız ve tanımlamakta zorlanacağımız müstesna durumlar mevcuttur. Öznelliği ve nesnelligi bir doğrunun iki ayrı kutbu gibi düşünecek olursak o iki ucun arasında farklı noktaların olabileceğini de söyleyebiliriz. Sinemada da öznellik ve nesnellığın arasında başka konum noktaları bulunabilir. Kamera her zaman nesnel ya da öznel bir açıdan olanları göstermek zorunda değildir. Bazen bunun arasında bir konumu da benimseyebilir. Bu konum empati bağlamında özel bir güce sahiptir. Deleuze (2004: 103), sinematografik imge hiç durmaksızın öznel nesnel ve nesnel öznel geçtiği için ona daha dağınık, esnek ve özel bir statü atfetmenin gerekliliğini vurgular. Örneğin hareketli kameranin karakterlerin önüne geçmesi bazen karakterlerden kopup sonra tekrar karakterlerle buluşması, aynı plan içerisinde kareografik hareketler yapması bir çekimi tam olarak öznel ya da nesnel bir çekim statüsüne yerleştirmeyi engeller. Bu sebeple Jean Mitry kameranin karakterin bu öznel ya da nesnel algısından çok onunla birlikte oluş halindeki konumunu anlatmak için, genelleştirilmiş yarı-öznel imge kavramını önermiştir. Kamera karakterle kaynaşmaz, dışarıda da değildir, karakterle birlikte. Bu tam anlamıyla sinematografik olan bir Mitsein'dir karakterler arasında kimliği bilinmeyen birinin anonim bakış açısıdır" (Deleuze, 2004: 103). Bu bakış noktası filmin içerisinde empatik bir kavrayışa imkân sağlayabilir. Öznel alanın dışında olduğu için bir ölçüde nesnel ancak tam olarak nesnel olamayacak kadar da öznel yakın bir konumdur. Karakterin duygularını yadsımayan ama ona biraz dışarıdan bakabilen bir konumdur. Sinemanın imkanları dahilinde bir empatiye olanak sağladığı için de sinematiktir. Dardenne Kardeşler'in sinemasında bakış mefhumu tipik bir belgesel gerçekçi üsluba karşılık gelir. Dardenneler'in kamerası aktüeldir. Kameranin varlığı çoğunlukla kendini hissettirir.

Bunu sinepati kavramında düşünecek olursak bakışın hem sempatik bir bağ oluşturan hem de empatiye davet eden iki yönü olduğunu söylememiz gerekir. Kameranın konumu özelliği itibarıyla ne sadece bir sempati oluşturmaya yöneliktir ne de sadece empati kurdurmaya yöneliktir. Dardenneler'in sinemasında bakış bunların bir toplamı gibidir. Sinepati kavramı da tam olarak burada devreye girmektedir.

Dardenne Kardeşler'in tüm filmleri karakterleri merkeze koyarken onları biraz yalıtıma çalışır. Karakterlerin yönelimlerinin ardındaki çevresel etmenler geri planda sunulur ve anlatı genelinde karakterin olmadığı bir çekime pek rastlanmaz. Kamera genellikle karakterin peşinde ve onunla bütünleşmiş haldedir. Rosetta'da filmin açılış sekansında karakterle birlikte ilerlemekte olduğumuz yer bir koridordur. Bu bakış noktası ne öznelliğin ne de nesnellüğün alanındadır. Bu alan daha önce Deleuze'e göre "öznel" ile "nesnel" arasında özel bir konum atfedilmiş olan "yarı-öznel" alanı olarak tarif edilmiş bir "sinematografik-Mitsein"¹ dir. "Sinematografik-Mitsein" kavramını "bakmakta olanın", "kendisine bakılan" karakterle bir birlikte-oluş hali olduğunu söyleyebiliriz. Rosetta'da ve Oğul'da film-zihin karakterlerine bu şekilde yaklaşmayı tercih eder. Onların öznel algılarına yer vermez daha çok olup biteni takip eden bir kayıtçı gibi karakterlerin eylemlerinden ve duygulanımlarından yola çıkarak onları anlamaya çalışır. Yarı-öznel bakış Rosetta'nın hikâyesinde olayları takip eden görünmez bir gözlemci gibi konumlanır. Örneğin aç-karşı aç tekniğinden farklı olarak Rosetta'nın baktığı yer tam olarak onun gözünden bize sunulmaz yani algısal bir empati yoktur. Rosetta'nın bir yere baktığını görürken de, bakılan yer ile izleyen arasında hep Rosetta'nın bedeni vardır. Bu da yine Rosetta'nın bakışıyla algısal düzeyde bir empatinin oluşmasını engeller. Yani biz olayların Rosetta'nın öznel perspektifinden nasıl görüldüğünü hiç görmeyiz. Ancak onun öznelliğine yakın bir noktadan dünyayla olan ilişkisine bakarız.

Çok benzer bir sahne "Oğul" (*Le fills* – 2002) filminde karşımıza çıkar. Olivier yeni gelen çocuğun kim olduğunu camdan içeriye gözetleyerek öğrenmeye çalışır. Bu esnada çok kenarda ve net alanın dışında kalmış olsa da -tıpkı diğer örneklerde ki gibi- Olivier'in yüzünün bir bölümü, kadrajın içerisindedir. Diğer kısmında ise onun baktığı şeyi görmeye çalışır. Ancak algısal uyuşumsuzluk diyebileceğimiz bu yer bakış özdeşleşmesinin gerçekleşemediği anların bir örneğidir. Olivier içeride olan biteni görmüştür. Kamera ise her şeyi göremez. Kimin geldiğinin bilgisi ta ki gelen ile tanışılana kadar seyirci için gizemini korur. Ancak bir sonraki planda Olivier panik halinde içeri koşar. Ne olduğuna tam anlam vermek mümkün olmasa da, bizim ne olduğunu görmediğimiz bir şeyi gördüğünü kavrarız. Bunun sebebi kameranın bakışı ile Olivier'in bakışının tam olarak bütünleşememesidir. Kamera daha çok Olivier'in baktığı yere bakıp onun gördüğünü görmeye çalışır. Ancak tam olarak göremez. Olivier'in gördüğü onun bakışıdır. Kameranın gördüğü ise bizim bakışımızdır yani filmin bakışıdır. Bakışın bu pozisyonu ise yine izleyeni Olivier ile birlikte-oluş seviyesinde tutar.

Empatiyi başkasının öznelliğine bir dokunuş, temas ediş olarak düşünürsek o zaman Dardenne'lerin "sinematografik Mitsein"ları da empatik olma yönünde bir anlam kazanır. Dardenne'lerin bakış noktası karakter için kaygılanan, onu önemseyen ve aynı zamanda onu etik açıdan anlamaya çalışan sinepatik bir bakıştır. Ancak bu, duygusal açıdan karakterin tüm

1 Mitsein, Heidegger'in özne-öteki ilişkisini ifade etmek için kullandığı kavramlardan biridir diyebiliriz. Heidegger, öznenin dünyada varoluşunu bir birlikte olmaklık üzerinden düşünmüştür. Özne kendini zaten ilişkisellik zemininde, ortak bir dünyayı kendisinin dışında olanlarla birlikte deneyimleyerek var eder. Bu yüzden Heidegger öznenin diğer özneler ile var oluşuna birlikte-oluş demiştir ve bunu "Mitsein" olarak isimlendirmiştir.

eylemlerini onaylama aşamasına geçmeyecek kadar ona yakın olunan bir bakış noktasıdır. Özel dünyalar (izleyici ve karakter) arasındaki bu engel, gözlemci, eşlikçi, sorgulayıcı ama aynı zamanda yakınsak da olabilecek bir bakışı mümkün kılar.

Yakınlık ve Duygulanım: Deleuze'ün duygulanım imgeler olarak adlandırdığı yakın-planlar yani "yakınlık" kritik bir noktaya tekabül eder. Sinepati kavramı açısından yakın-planların bu ayrıcalıklı konumu, aygıtsal olarak kameranın, dolayısıyla bakışın "yüz"e istediği kadar yaklaşabilme yetisinden doğar. Deleuze (2004: 120-4) bu yüzden yakınlık meselesini ve yakın-planları duygulanım-imge kategorisi altında açıklamış ve saf duyguya tekabül ettiğini vurgulamıştır. Yakından bakmanın bu etkisi empati için farklı bir algı seviyesini mümkün kılar. Dolayısıyla film zihninin kendi dünyasına yönelmişliğinin önemli parçasıdır. Yüz ifadeleri karakterlerin dünyasını yansıttığı için bir anlamda onların öznelliğine erişim şansı verir. Sinepati kavramı bağlamında bakıldığında yakınlığın ayrıcalıklı bir konumu olduğunu söylemek mümkündür. Bilişsel sinema teorisyenlerinden Perr Persson (2003: 102), sinemanın yakın planlarının yoğun etkisini Edward Hall'un proksemik alan teorisinden yola çıkarak düşünmüştür. Hall (1969: 119)'un proksemi teorisinde "samimi alan" olarak adlandırdığı alan, düşük seviye ses, kıyafetlerin hışırtısı, kirpiklerin her bir teli ya da cildin gözenekleri, yüzün mimikleri gibi duyuların anlaşılabilirdiği bir mesafedir. Persson (2003: 125)'a göre yakın plan bir anlamda Hall'un "samimi alan" olarak tanımladığı alanın sınırları içerisine girer. Özellikle insanlar için yakınlık ve uzaklık bu noktada belirli bir anlam ve duygunun oluşumuna temel oluşturan unsurlardan biridir. Yani yakın-plan bir anlamda izleyiciyi dokunma mesafesine kadar kendine çekebildiği için, izleyicinin deneyimini optik bir duygudan çok, haptik duyular düzeyine taşıyabilir.

Dardenne Kardeşler'in sinemasına baktığımızda dar açılardan ve yakınsak çekimlerin bu yoğunluğu karakterin yönelimlerine çevresiyle olan ilişkisinin onda yarattığı duygulanımlara yaklaştırmaya bizi yönelik olduğunu söyleyebiliriz. Kameranın filmin büyük bir bölümünde karakterin samimi ve kişisel alanlarında bulunduğunu söylemek, filmin karaktere bakışının empatik ve sempatik olduğunu söylemeyi kolaylaştırır.

Rosetta filminde, Rosetta'nın rutinlerini, ormanda çizmelerini değiştirmesini, yakından izleriz. Rosetta'da, karakterin kovulmasıyla başlayan sahnede, onun yaka paça dışarı atılışını izlediğimiz mesafe, zaman zaman bizi çıkan arbedenin bir parçası haline getirir. Birbirini çekiştiren eller ve birbirine karışan bedenler neyin ne olduğunu algılamayı güçleştirse de çerçevenin içerisindeki şeyin bir kavga anı olduğunu biliriz. Ancak bilmekten çok kavgayı hissediyoruz ve önemli olanın ve amaçlanan şeyin kavgayı oradaymış gibi deneyimlememiz olduğu söylenebilir. Bu tip sahneler bizi yavaş yavaş Rosetta'nın sert mücadelesine yaklaştırır onunla benzer hisler taşımamızı engelleyecek, onunla samimiyet kurmamızı engelleyecek, bakışı Rosetta'ya yabancı kılacak şeyleri eritir. Bu sinepatik bir etkileşim doğurur. Rosetta'nın sıkışmışlığı çerçevenin dar dünyası içerisinde bize yansır ve benzer bir etki doğurur. Rosetta filminde sadece Rosetta'nın yüzünü izlediğimiz bazı yakın planlar vardır. Bu planlarda diyalog yoktur, sadece çevrenin sesi ve Rosetta'nın dışarıdan sakin görünen ifadesi vardır. Ancak biz Rosetta'nın hikayesi ilerledikçe onun ifadelerindeki duygusal değişimleri görmeye başlarız ve Rosetta'nın duygusal düzlemine yaklaşmaya başlarız. Bir anlamda yüzsel yansıtma ya da duygusal bulaşma olarak ilk bölümde açıklanan duygulanımsal empati biçimlerinin yakın planlarda Rosetta'nın yüzüne yakın olmamızla oluşan ve filmin hikayesiyle birlikte kuvvetlenen sinepatik bir etkileşim olduğunu söyleyebiliriz.

Oğul filminde Olivier, Francis'e yaklaşmaya çalıştığı gibi kamera da Olivier'in hiç uzağında kalmamak ve ona daha fazla yaklaşmak için çaba harcar. Olivier'in yaklaşma çabasının ardındaki temel yönelimin ne olduğu film boyunca muğlaklığını korur. Ancak Olivier'e olan mesafenin yakınlığı, onun rutinlerinin yakın çekimlerle çerçevesi, aynı zamanda onun yalnızlığını da görünür kılar. Bu yalnızlık belki bir anlamda Olivier'in Francis'e yaklaşmak isteyişinin ardındaki nedenlerden biri de olsa film bununla ilgili çok ipucu vermez. Ancak şunu söylemek de mümkündür: anlamak için biraz daha yakından bakmak gerekebilir. Olivier'in Francis'e, kameranın da Olivier'e yaptığı budur.

Hemen hemen her filmlerinde uzamın kavranmasını sağlayacak uzak çekimleri de görmek mümkün. Ancak filmin genel eğilimine bakıldığında karaktere onun eyleminin ne olduğunun da anlaşılabilirliği azami yakınlıkta durarak eşlik etmenin izleyiciyi karaktere daha yakından bakma imkânını vererek onun iç dünyasını hissetme gücünü sağladığını söyleyebiliriz. Bu doğrultuda Rosetta ve Olivier gibi karakterlerin çevresindeki uzamın bazen silikleştiği ve karakterin kendisinin yoğunlaştığı, Deleuze'ün deyişiyle genetik unsuru herhangi-mekânlar olan yakın ve orta yakın çekimlerin bir benzerinin de Dardenne'lerin bazı filmlerinde pek sık kullanıldığını görürüz.

Ritim: Ritim zamanın içerisindeki hareketin veya akışın, ölçüsü ve vurguların tekrar ediş biçimi ve düzeni olarak ifade edilir. Ancak daha genel anlamda bakacak olursak ritm hareketin zaman içerisindeki tezahürü, akışın ve tekerrürün formudur. Bizlerin zamanı algılama biçimi ritmiktir günler, aylar ve yıllar zaman akışının ritmik tezahürleridir. Biyolojik bedenlerimizin zamanın içerisinde belirli bir ritme sahiptir; nabız kalp atışının damarlara pompaladığı kanın basıncının belirli bir zaman dilimi içerisindeki sayısıdır. Bir resmin ya da bir fotoğrafın içerisindeki çizgilerin tekrar ediş biçimi bir ritme sahiptir. Müzikte ritim belirli zaman aralıklarındaki vuruşların ölçüsüdür ve bunların hangi hızda çalınacağı tempo olarak ifade edilir. Bir filmde tıpkı her şey gibi belirli bir ritme sahiptir. Çünkü film dolaylı ya da dolaysız olsun belirli bir zamanı yansıtır ve her şey gibi zamanın içinde var olur. Gilles Deleuze'ün sinema üzerine yaptığı en temel ayırım olan hareket-imge ve zaman-imge aslında ritmin sinemada tezahür ediş biçimiyle yakından ilişkilidir. Deleuze için hareket-imge zamanın dolaylı imgesini yansıtırken, zaman-imge bir anlamda zamanın dolaysız sunumudur. Hareketin tezahür ediş biçimi ister çerçevelerin birleşimleri dolayısıyla ister doğrudan çerçevenin içinde olsun bir ritme sahiptir. Bu ritim ise bir filmin duygusunu belirlemede en temel unsurlardan biridir. Çerçevenin içerisindeki hareketin hızı farklı bir duyguyu uyandırırken, çerçevelerin bir araya geliş biçimi, uzun ya da kısa kesmeler birbirinden tamamen farklı duygular uyandırır. Dolayısıyla bu gibi farklılıkların hepsinin farklı ritimler yarattığını söyleyebiliriz. Örneğin kesmelerin zamanlaması, farklı olayları temsil eden karelerin paralel ya da ardışık olarak bir araya geliş farklı hisler uyandırır. Çünkü tamamen farklı ritimlere sahiptirler. Bu noktada ritim kavramının kameranın hareketini, çerçeve içindeki hareketi ve bu çerçevelerin bir araya geliş biçimi ile doğan hareketi kapsayan bir kavram olduğunu söyleyebiliriz.

Karen Pearlman'ın belirli ölçüde dans terminolojisinden yola çıkarak temellendirdiği modelde film ritminin en temel biriminin nabız olduğunu vurgular. Nabız filmin içerisindeki zamansal basınçtır. Bir planın uzunluğu ve kısalığı, çerçevenin içindeki devinim veya çerçevenin kendi devinimi, planın nerede kesildiği ve diğerleriyle nasıl birleştirildiği, oyuncunun jestleri ve mimikleri ve tüm bunların meydana getirdiği koreografik tasarımlar farklı ritimler yaratır (Pearlman, 2016: 51). Sinema da tıpkı dans eden bir beden gibi uzay

içerisinde bazı hareketleri hızlı, bazılarını yavaş yaparak ve bazı yerleri çeşitli aksanlarla vurgulayarak bir koreografi oluşturur. Bu hareket kümelerinin hepsi bir anlamda bir nabız atışı gibi işler. Hareketlerin bir araya gelişleri ile hareket cümleleri oluşur. Bu cümlelerin bir araya geliş zamanlamaları ise filmin genel ritmini belirleyen gerilimi kuran ve duyguyu yönlendiren unsurlardır. İşte bu unsurlar sinepatik bir etkileşimi de oluşturur. Pearlman (2016: 57)'a göre: "görmekte olduğumuz hissi anlamak için kendi düşüncelerimiz içinde bilinçli bir süreçten geçmeyiz. Onunla birlikte hissederiz, hareketteki nabız atışını doğrudan kavramak için ayna nöronlarımızı ve kinestetik empati kapasitemizi kullanırız". Yani film izlerken biz hareketteki nabız atışı ile birlikte duyguyu doğrudan hissediyoruz. Bu aslında tam anlamıyla bir senkronizasyon sürecidir diyebiliriz.

Pearlman'ın bu konu hakkındaki fikirleri sinepati kavramının da önemli bir yönüne işaret eder. Koreografi sinemanın da bir parçasıdır. Uzun çekimlerdeki kamera hareketleri ve çerçeve içindeki hareketlerin uyumu bir koreografidir.

Hareket duyguyu içinde taşır ve her hareket kendi bağlamında -ki bir film içinde bu bağlam montaj ya da kameranın başka hareketleriyle oluşur- sayısız duyguya hitap edebilir. Yani her hareketin etkisi kendisinden önce ve sonra gelenlerle belirli bir ilişki içinde olabilir. Statik ve sabit planlardan oluşan filmler ile hareketli planlardan oluşan filmlerin taşıdığı duygu birbirinden farklıdır.

Dardenne Kardeşler bir röportajlarında hareketli kamera kullanmaları ile ilgili olarak kamera-beden (corpse-camera) kavramından bahsederler (L. Dardenne, 2008: 18'den aktaran Mai, 2010: 55). Kamera bir insan bedeni gibi hareket eder. Bu Dardenne Kardeşler'in karakterlerine yaklaşma tarzıdır. Kamera Rosetta ile birlikte koşar ve koşarken salınım halindedir. Cyril apartmanda okulunun görevlilerinden kaçarken kamera da onunla birlikte kaçış halindedir. Rosetta fabrikada güvenlik görevlilerinden kaçarken bir anda kamera Rosetta'yı bırakır Rosetta dolapların ardından dolanır sonra tekrar kamerayla buluşur. Kameranın bazen karakterin peşini bıraktığı ve bağımsızlığını tescillediği bu anlar vardır. Mai'ye göre böyle anlarda kameranın ardındaki insan bedeninin varlığı hissedilir (Mai, 2010: 55). Bu aslında kameranın bir bedene dönüştüğü bir insan bedeni gibi hareket ettiği anlardır. Olaylar bazen bir haber kamerasının kadrajına takılmış gibi görünür. İzlenen bir film olsa da gerçeklik etkisi bir hayli güçlüdür. Kamera kusursuzca akan bir ilerleyişten uzaktır. Filmin evreni içerisindeki olayları takip etmeye çabalayan ve başını bir sağa bir sola çeviren, karakterle birlikte koşan, koşarken bir insanın görüşü gibi salınan bir kameradır. Kamerayı bir bedene benzeten de zaten budur.

Kamera-beden, kamera ve beden arasındaki karşılıklı ilişkiyi önerir. Bakış yani kameranın bakışı bağımsız ve bir bakış değildir daha çok diğer bedene yapışmış onunla dans eden bir varlıktır. Kameranın noktası filmin dünyası ile görsel temas kurduğumuz yerdir, merkezi kontrolü olmayan prostetik bir görsel organdır (Mai, 2010: 55). Kamera hareket kabiliyeti sayesinde tepkileri ölçer, eylemleri gözlemler, anlamaya çalışır. Yani sinepatik bir ilişki kurar. Sadece karakterin ne yaptığını ve yaşadığı şeyleri görmeyiz aynı zamanda karakterin nabız atışıyla senkronize oluruz. Rosetta'nın ilk sahnesinde Rosetta'nın hızlı ve kapıları çarparak ilerleyişi benzer salınımla kamera tarafından takip edilir. Kesmelerin kapıların çarpma anlarında yapılması Rosetta'nın ilerleyişinden tekrar Rosetta'nın ilerleyişine kesme yapılması filmin açılış sahnesinin ritmini kurar. Rosetta işvereni ile konuşana kadar daha henüz ne olduğu bilinmese de ortada hissedilen yüksek bir tansiyon vardır. "Kamera-

beden izleyene bir bilgi temin etmez bir bilgi vermez onun derdi daha çok takip etmektir...” (L. Dardenne, 2008: 18’den aktaran Mai, 2010: 56). Yani aslında “bakışın öznesi” başlığı altında incelediğimiz gibi eşlik etmektir. Kameranın hareketi kameraya bedensellik yükler böylece filmin içerisinde olan biteni kaydeden karakterlere dokunabilen ve bir önceki bölümde altını çizdiğimiz gibi haptik bir teması mümkün kılacak ilişkiyi kuran bir bakış ortaya çıkar.

Burada kamera-beden kavramını sinepatinin ritim ögesi ile düşündüğümüzde ortaya şu sonuç çıkar: Rosetta’nın öfkesi, isyanı ve mücadelesi, Olivier’in merakı ve yaklaşma arzusu, Cyril’in öfkesi birazda kameranın bir beden gibi sarsılmalarında kendini ifade eder. Filmin bir nabızı vardır. Bu nabız ise bu sinematografik öğelerin birleşimidir. Rosetta’da filmin nabızı da Rosetta’nın nabızı gibi atar ya da Olivier gibi merak eder yani kısaca film tıpkı karakterleri gibi hisseden ve düşünen bir varoluşa sahip hale gelir. Bu filmin empatiyi ve sempatiyi düşünme ve kendi dilinde ifade etme biçimidir. Yani film sinepatik bir etkileşimi kuran sinematografik öğelerin bir uyuşumu ve birleşimidir. Ritim ise aslında filmin genel ritmi olarak düşünülmelidir. Bu kinestetik bir empati doğurur. Hikayeye kinestetik düzeyde bir katkı sağlar. Film karakterleri hisseder. İzleyici de filmi. Böylece ritmik düzeyde de sinepatik bir bağ kurulmuş olur.

Karakter: Sinepati kavramı bağlamında düşünülebilecek bir diğer öge ise karakterdir. Çünkü karakter film anlatısının en temel taşıyıcı öğelerinden bir tanesidir ve bu yüzden film ile kurulan etkileşimde büyük bir önem taşır. Seyirci ile hikâye arasındaki gerilim bir oranda karakterlerle kurulan ilişki ile oldukça bağlantılıdır. Bir anlamda film karakterleri aracılığıyla da düşünür, onların eylemleriyle harekete geçer ve çözüme ulaşır. Genel anlamda filmi taşıyan temel gücün çatışma olduğunu kabul edecek olursak çatışmayı kuran taraflardan birinin de karakterler ve onların dramatik istençleri olduğunu söyleyebiliriz. Anlatı çatışma içindeki karakterlerin eylemlerinden doğar. Karakterin gerçek doğasını ve hakikatini ortaya çıkaran karşılaştığı olaylar olduğu gibi bu olayların meydana gelmesine neden olan yine karakterin doğası da olabilir. Karakter burada etkin ya da edilgen olabilir, ancak hikâyeyi harekete geçiren şey karakterdir (Miller, 2012: 97). Karakterin arzuları, karakterin eylemleri, başına gelen olaylar ve bunlara verdiği tepkiler kısaca karakterin dramatik istenci filmi anlatı düzeyinde hareket ettiren öğelerdir. Miller bunu şu şekilde ifade eder:

Seyirci karakterlerle ilgilenmek ister. Psikolojik bir süreç olan başkalarının duygularını anlayabilme ve özdeşleşme yoluyla karakterlerle sıkı bir ilişki içine girer. Onları sever ya da sevmeyiz, onlarla birlikte duygulanırız, onlar için kaygılanır, sorunlarını paylaşır ve çatışmalarda yanlarında oluruz. Kendimizi onların kavgalarında, zaferlerinde ve başarısızlıklarında görürüz (Miller, 2012: 97).

Sinepati kavramı filmin bütünü ile kurduğumuz empatik bir ilişki sürecine gönderme yapar. Kuşkusuz karakter de bu ilişki sürecinin bir parçasıdır. Dolayısıyla anlatıya dahil olan karakterleri incelemek filmin bütünü nasıl hissettiğimiz ve nasıl bir duygusal ilişki kurduğumuzu anlama noktasında oldukça önemlidir. Bir filmi izlerken karakterler ile oluşan bağın Metz’in özdeşleşme modelinin ikinci aşaması olan ve daha çok bir sempati ilişkisinin ortaya çıktığı “duygusal özdeşleşme” ile ilgili olduğu söylenebilir. Filmin öyküsünün etki uyandıracak şekilde kurgulanmasıyla, yani olay örgüsüyle bir araya geldiğinde karakterlere dair duygulanımlar yaşarız. Onlara sempati duyarız. Murray Smith karakterle kurulan duygusal ilişkinin karakteri tanıma ve onun kararlarını yargılama ve onaylama gibi süreçlerle ilişkili olduğunu belirtir. Anlatı, izleyiciyi belirli karakterlere sempatik duyacak şekilde yönlendirmeye çabalar (Smith, 1995: 142). İzleyicinin, karakterin eylemlerinin nedenlerini

anlayarak karakteri duygusal açıdan değerlendirmesi, onu anlaması ve duygusal olarak ona inanması ya da onun yanında olması ile ilgilidir. Karakterlere dair izleyicinin yaptığı ahlaki değerlendirmelerin temelinde izleyicinin ahlaki fikirleri yatar ve izleyici karakterleri bu ahlaki ve değerlerine göre değerlendirir. Ancak bu süreçte onun yaşadıklarına da şahit olur.

Karakterler etik varlıklardır. İzleyici de bu doğrultuda karakterler ile farklı boyutlarda ilişki kurar. Ancak şunu belirtmek gerekir ki; her film için karakterlere bir sempatinin oluşması hikâyenin akışına göre zamansal açıdan değişkenlik gösterebilir. Ayrıca bağlılık duyulan karakter sayısı birden fazla olabilirken bazen bağlılık duyulan karakterlerin çatışmanın iki farklı kutbu olarak yer aldığı söylenebilir. Dolayısıyla bir film boyunca filmin karakterleri ile kurduğumuz ilişkiler filmin olay örgüsünün şekillenmesi ile birlikte oluşur. Bu oluşum dinamik ve değişken bir süreçtir. Bir film boyunca karakterlere ve olaylara dair elde ettiğimiz bilgi, çeşitli eylemlerin ardında yatan motivasyonlar karakterlere dair hissettiklerimizi etkiler. “Çoğu kez karakterler kişilerdir ya da en azından kişileştirilmiş varlıklardır. İster kurmaca ister belgesel olsun her anlatı filminde karakterler nedenleri yaratırlar ve sonuçları gösterirler. Filmin biçimsel sistemi içinde onlar olayları gerçekleştirirler ve onlara tepki verirler. Onların aksiyonları ve reaksiyonları bizim filmle ilişkimize güçlü bir şekilde katkıda bulunur” (Bordwell ve Thompson, 2012: 82).

Sonuç olarak sinepatinin karakterle ilişkisi sempatik ve empatik bazı süreçleri de içerir. Tüm ilişki biçimlerinin film boyunca oldukça değişken ve dinamik bir seyri vardır. Karakterin yaptığı davranışın iyi ya da doğru olması bir yana, karakterin izleyici tarafından anlaşılması ve bir bağ oluşabilecek kadar inandırıcı ve mantıklı bir neden-sonuç mekanizmasının içerisinde yer alması da bu aşamada önem arz eder.

Dardenne Kardeşler’in filmlerine bakıldığında karakterlerin hep belirli bir mesafeden sunulduğunu görmek mümkündür. “Söz” filminde çocuğun eylemleri doğrultusunda film belirli bir yerden sonra karaktere sempati duymaya başlar. Bu çocuğun “öteki” olanı empatik olarak kavramaya başlaması ile oldukça ilişkilidir. Çünkü filmde kendi düşünceleri aracılığıyla, “öteki” olanı empatik olarak kavramaya çağrıda bulunur. Çocuk bu çağrıyı duyduğunda yani ölmekte olan Hamidou’nun yüzüne bakıp söz verdiğinde filmin de sempati ile yaklaşmaya başladığı bir karakter haline gelir. Igor bu motivasyonla ilerledikçe izleyici onun mücadelesine ortak olur.

Rosetta’nın yaşadığı olaylara karşı aldığı konum onunla olan ilişkimizi de belirler. Filmin başında Rosetta’nın mücadelesine ortak oluruz. Rosetta’nın deneyimlerine ortak oldukça ona eklemeliğimiz kuvvetlenir. Rosetta’nın filmin sonunda en yakın arkadaşını ele vermesi ise bu eklemelişi bir anlığına yıkar. Bu noktada Rosetta’nın en yakın arkadaşına sempatiyle bakıyor oluşumuz önemli bir detaydır. Film aslında Rosetta’ya karşı duyarlı davranan birine sempatiyle yaklaşır. Ancak Rosetta’nın son eylemi filmde bir şok etkisi yaratır. Film aslında karakteri yargulamadan önce onu hissetmeye ve anlamaya çalışır. Filmin anlatı hattı boyunca biz de filmin yaptığı gibi Rosetta’nın mücadelesine, umuduna ve çaresizliğine ortak oluruz. Ancak bu süreçte de Rosetta’yı etik açıdan sorgularız. Film boyunca zaman zaman Rosetta’ya bazen bazen sempati ile bazen de antipati yaklaşırız. Karakterle kurduğumuz bu ilişki dinamik ve değişkendir. Ancak filmin genel talebi Rosetta’yı anlamamız ve hissetmemizdir.

“Oğul” filminde kamera yine karaktere yakındır. Ancak bu sefer anlamaya ve karakterin duygularını merak etmeye eğilimlidir. Karakterin çocuğa yaklaşma amacı tam olarak belli olmadığı için film sürekli gerilimi hisseder ve hissettirir. Ancak bu esnada film Olivier’e tıpkı

Rosetta filminde olduğu gibi yakından eşlik eder. Ancak bu sefer daha şüphelidir. Yaklaştıkça ise Olivier'in yalnızlığını görür ve kavrar. Film yine karakterini empatiye çağırır. Çocuk toplumsal koşulların bir sonucudur. Olivier bunu kavradığında ve sezgilerinden doğan yakınlaşma arzusunu, derinlerindeki intikam arzusuna tercih ettiğinde izleyici de Olivier'e sempati ile bağlanmış olur.

"Çocuk" filminde Bruno filmin başında kendini bulamamış bir karakterdir. Yaşamın anlamı da sokakların kuralları tarafından biçimlenmiştir. Filmde kamera bu sefer Bruno'nun peşindedir. Onun kararlarını yadırgar. Çünkü daha filmin en başında bebek ve Sonia'nın çaresizliğini empatik olarak hissetmiştir. Filmin sonuna doğru Bruno derinlerde kendi sorumluluğunu kavrar. Bu karakterin dönüşümüdür. İzleyicinin karakterle olan bağı onun dönüşümü ile sürekli ilişki içindedir. Finalde tutuklanır ve hapse düşer ancak film o esnada Bruno'nun özgürleşmesini düşünür. Karakterin dönüşüm süreci bizim filmin içerisindeki sempati-empati ve antipati gibi eğilimlerimizi de belirler.

"Bisikletli Çocuk"da film kendi çocuğunu reddeden bir baba ile tanımadığı bir çocuğu evlatlık alan bir kadını yan yana koyarak düşünür. Film bazen Cyril'in öfkesi ve hayal kırıklığını bazen de Samantha'nın şefkatini yansıtır. Bizler ise Cyril'i ve Samantha'yı bu imajlar vasıtasıyla sinepatik olarak hissederiz. Ama en genelinde film bir bütün olarak yaşamın içerisinde bu iki karakterin yarattığı paradoksu gözlerimizin önüne serer. Tam anlamıyla "öteki" olanı, umursamanın ve umursamamanın sonuçlarını gösterir. Bir yanda sempati duyduğumuz Samantha karakteri diğer yanda ise Cyril'in öfkesinin nedeni olan baba karakteri tezatlık oluşturur. Böylece Cyril adına kaygılanırız. Çünkü ona sempatiyle bakarız. Ancak ayna zamanda onun gibi hissedip empati kurarız. Samantha'yı onaylarız, baba karakterini ise yadırgarız. Film karakterlerle ilişkimizi dinamik bir şekilde inşa eder. Bu sayede sinepatik olarak filmin içinde karakterlerin eylemlerine bağlı bu duygulanımsal değişimlere ayak uydururuz.

"Lorna'nın Sessizliği"nde, Lorna metanın insan hayatından değerli olduğu bir dünyada yaşadığı gerçeğiyle yüzleşir. "Öteki" olanın umursanmadığı bir dünyada "ben" olanın harcanması da kolaydır. Film sakin bir şekilde akar. Çünkü Lorna sakin bir karakterdir. Ancak gerçekleri anlamaya başladığında film onun yanında durmaya başlar. Öteki olanın çağrısı Lorna'ya karnında taşıdığına inandığı bebeği aracılığıyla ulaşır. Filmin ilk başında yadırgadığımız Lorna, gerçeği kavramaya başladıkça etik açıdan da mücadelesine desteklediğimiz bir karaktere dönüşür. Bu andan itibaren onu daha yakından hissederiz.

"İki Gün, Bir Gece"de film empatiyi bu sefer Sandra'nın çaldığı kapılarda arar. Sandra'yı anlamaya davet eder. Bu sefer film baştan sona Sandra'nın yanındadır. Ona hep sempatiyle yaklaşır. Bu süreçte onun çaresizliğine ve kendini değersiz hissetmesine temas eder. Film Sandra ile ilerleyişinde onun adına kaygılanır. Sonucunda mücadeleyi kazanması ile empatik olarak onun coşkusunu hisseder. Finalde kendisine sunulan teklifi reddetmesi ile etik olarak da film kendi düşüncesini ifade eder. Sandra yaşadığını kötü deneyimi bir başkasının yaşamamasını istemez. Öteki olanın sorumluluğuna dair ilk ve belki de en basit ama bir o kadar güçlü olan düsturu kanıksar. Öteki olmanın ne olduğunu hissetmiş biri olarak bir başka öteki olana edilecek zulme karşı tavır alır ve bunu yapmak için hakkından feragat eder. Önce "ben" değil önce "öteki" olan der. Gücün yarattığı tiranlığa ve adaletsizliğe ancak bu şekilde karşı durulabileceğini görür. Bu etik tavır karakterin olduğu kadar filmin de etik tavrıdır.

"Meçhul Kız" filminde film sorumluluğun nerede başlayıp nerede bittiği üzerine

odaklanır. Kamera yine sakindir. Jenny donuk ve duygularını bastıran bir karakterdir. Ta ki açmadığı bir kapı yüzünden hayatını kaybeden bir kadının yüzündeki çağrışı görene kadar. Bu sefer film başlarda karaktere yoğun bir sempati duymaz. Film genel olarak Jenny’i orta ölçekli çekimlerle sunar. Onu belirli bir mesafeden izler. Onun soğuk prensiplerini yaşamın kırılabilirliğine aykırı bulur. Jenny kendisine bir ayna tuttuğunda ve kendini gördüğünde ise onun yanında yer almaya başlar. Film Jenny’nin soğukluğunu sinematik olarak hissettirir. Ancak onun uyanışı da diğer karakterler gibi filmin ilerleyişi süresince gerçekleşir.

Filmlerde karakterlerin eylemleri neticesinde kazandıkları sempati de sinematinin bir parçasıdır. Sempati bu noktada karaktere olan yakınlığı belirleyen bir unsurdur. Sempati yoğunluğu arttıkça empatiyi teşvik edebilir. Bu bağlamda sinematinin hem empati hem de sinematinin etkileşiminden ve bütünleşmesinden doğan bir kavram olduğunun altı çizilmelidir.

Sonuç

İncelenen filmlerin her biri bakışın konumu, yakınlık, ritim ve karakter öğeleriyle kendi düşüncelerini ifade etmektedirler. Karakterlerini sinematik olarak hissederler ve bunu yaparken filmin düşüncesine uygun sinematografik yönelimlere sahiptirler. Bunlar film-zihnin yönelimleridir. Burada filmler yorumlama yapılabilmesi için bu farklı öğeler altında incelenmiştir. Ancak film bir bütündür ve bütün olarak algılanır. Bu çalışma kapsamında yapılan araştırmada bizim filmlerle kurduğumuz ilişkilerin filmin kendi karakterlerini düşünme biçimleriyle de ilişkili olduğu görülmektedir.

Yani bizler de karakterlerle ilişki kurarken filmin bu yönelimleri ile yolculuk yaparız. Gündelik yaşamda yaptığımız empatiden farklı olarak burada sinematografik bir empati formuyla karşı karşıya kalırız. Film empatiyi kendi dilinde düşünürken biz de filmin bu düşünme biçimine kenetleniriz. Bu izleyicinin filmin karşısında pasif bir konum alışı anlamına gelmez. Buradaki kenetlenme biçimi daha çok film-zihinle olan sinematik bir ilişkidir. Bu çalışma, bu bağlamda ötekini düşünen film-zihinlerin bize de ötekini düşündürme gücünün olduğunu gösterir. Sinemasal düzlemi tanımlarken ifade edildiği gibi filmler bizi öznel algılarımızdan sıyrır. Başka olanaklara, başka bireyselliklere başka varoluş biçimlerine taşır. Sinemanın düşünme biçiminin insan düşünme biçimine aşkın tarafı buradan gelir. Bir film düşünen bir varlık olarak karşımızda belirlediğinde onunla görsel ve işitsel bir diyaloga gireriz.

Bizler gündelik yaşamda empatiyi sık sık ve farkında olmadan kullanırız. Bazen ise bunu hayatımızın bir tavrı haline getirmeye çalışırız. Dolayısıyla empati kavramı bazen bilinçli bazen ise bilinçsiz bir şekilde yapılan bir eyleme gönderme yapar. Ancak insan gündelik yaşamın akışında bu yetinin kaybına da uğrar. “Ben” olanı “öteki” olana bağlayan bu bağ üzerine düşünemez hale gelir. Çünkü insanın öznelliği her zaman sınırlı bir algılama alanına sahiptir. Şimdidedir ve kendi duyularına mahkumdur. Sinema bu mahkumiyeti bozar. Bizi yersiz yurtsuzlaştırır. Bir filmle temas kurduğumuzda kilometrelerce uzaktaki bir “başkası”nın algısına taşınırız onun havasını solur, zamanını yaşar, duygularını hisseder, dünyaya bakış açısını kavrarız. Film bir başkasının dünyasını imgeleriyle hisseder ve onu karşımıza koyar ve bizi de hissetmeye çağırır. İşte tam da bu yüzden bir film empatiktir. Öyle olmaya çabalamaz. Tıpkı insan gibi o şekilde doğmuştur. Ancak sinema bizim kendi yaşamımızda empati olarak tanımladığımız etkileşimi kendi imkan ve olanakları, kendi düşünme biçimleriyle sinematografik bir forma sokar. Bu çalışmada bu iddia “sinemati”

kavramıyla açıklanmaya çalışılmıştır.

Kaynakça

- Baudry, J. L. (1974) "Ideological Effects Of The Basic Cinematographic Apparatus". *Film Quarterly*, 28(2): 39-47.
- Branigan, E. (1984). *Point Of View In The Cinema: A Theory Of Narration And Subjectivity In The Classical Film*. Mouton, New York.
- Badiou, A. (2013). *Cinema*. (çev. S. Spitzer), Polity, Malden.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge, London.
- Carroll, N. (2007). "On Ties that Bind: Characters, the Emotions, and Popular Fictions." In *Philosophy and the Interpretation of Pop Culture*, W. Irwin ve J.E. Jorge Gracia (Ed.), Rowman and Littlefield. Lanham, 89-116.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (çev. C. Soydemir), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Creed, B. (1998). "Film and Psychoanalysis". J. Hill ve P.C. Gibson (Ed.), *The Oxford Guide To Film Studies*, Oxford University Press, Oxford.
- Deleuze, G. (2004). *Hareket-İmge*, (çev. S. Özdemir), Norgunk Yayınları, İstanbul
- Deleuze, G. (1998). "Brain Is The Screen: Interview With Gilles Deleuze On The Time Image". *Journal For Theoretical Studies In Media And Culture*, 20(3): 49.
- Empathy. <https://www.etymonline.com/word/empathy> (erişim tarihi: 11.03.2017)
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi*, (çev. C. Soydemir). Metis Yayınları, İstanbul.
- Jardine, J. (2014). "Husserl and Stein on the Phenomenology of Empathy". *Synthesis Philosophica* 58(2): 273-288.
- Gaut, B. (1999). "Identification and Emotion in Narrative Film". C. Plantinga ve G.M. Smith (Ed.). *Passionate Views*. John Hopkins University Press, Baltimore, 200-216.
- Gaut, B. (2010). "Empathy and Identification in Cinema". *Midwest Studies in Philosophy*. 34: 136-157
- Hall, E. T. (1969). "The Hidden Dimension". Anchor Books, Doubleday, New York.
- Lee, J. (2017). *Senaryo Yazımı Psikolojisi: Kuram ve Uygulama*. (çev. M. Benveiste), Hill Yayınları, İstanbul.
- Mai, J. (2010). *Jean Pierre and Luc Dardenne*. University Of Illinoi Press, Chicago.
- Merleau-Ponty, M. (1964) "The Philosopher and His Shadow," (çev. R. C. McCleary), Northwestern University Press, Evanston.
- Miller, W. (2012). *Senaryo Yazımı*, Hayalperest Yayınları, İstanbul.
- Mitry, J. (1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*. (çev. O. Adanır). Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir.

Moran, D. (2004). "The Problem Of Empathy: Lipps, Scheler, Husserl and Stein." *Amor Amicitiae: On the Love that is Friendship*, T.A. Kelly, P.W. Rosemann (Ed), Peeters, 269-312

Morin, E. (2005). "The Cinema, or The Imaginary Man". (çev. L. Mortimer), University of Minnesota Press, Minneapolis.

Neill, A. (2006). "Empathy and Film Fiction/Post Theory", N. Carroll ve J. Choi (Ed.). *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*. Blackwell Publishing, Oxford, 247-259.

Smith, M. (1995). *Engaging Characters: Fiction Emotion and Cinema*. Oxford University Press, New York.

Sobchack V. (1992). *The Address Of The Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press, New Jersey.

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

Pearlman K. (2016). "Sinemada Ritimlerin Kurgusu", (çev. P. Ercan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Persson, P. (2003). *Understanding Cinema, A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge University Press, Cambridge.

Pezzela, M. (2006). "Sinemada Estetik". (çev. F. Demir), Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.

Zahavi, D. (2014). "Empathy and Other-Directed Intentionality". *Topoi*, 33(1): 129-142.

Film Künyeleri

Brown, D. ve Zanuck R.D (Yapımcı), Benchley, P. ve Gottlieb C. (Senarist), Spielberg, S. (Yönetmen). (1975). *Jaws* [Film]. Zanuck Brown Productions, Universal Pictures. ABD

Dardenne, L., Daldoul, H., Waringo, C. (Yapımcı), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Senarist), /Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Yönetmen). (1996). *Söz* [Film]. Euroimages, Les Films du Fleuve, *Samsa Film, Touza Productions, Radio Television Belge Francophone. Fransa.

Dardenne, L., Daldoul, H., Waringo, C. (Yapımcı), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Senarist), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Yönetmen). (1999). *Rosetta* [Film]. ARP Selection, Canal+, Centre National de la Cinematographie, Le Laterna Nationale, Le Regie Wallone, Les Films du Fleuve, October Films, Radio Television Belge Francophone. Fransa.

Dardenne, L., Dardenne, J.P. (Yapımcı), Dardenne, L. ve Dardenne, J.P. (Senarist), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Yönetmen). (2002). *Oğul* [Film]. Archipel 35, Les Films du Fleuve, Radio Television Belge Francophone. Fransa.

Dardenne, L., Dardenne, J.P., Freyd, D. (Yapımcı), Dardenne, L. ve Dardenne, J.P. (Senarist), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Yönetmen). (2005). Çocuk [Film]. Archipel 35, Les Films du Fleuve, Radio Television Belge Francophone. Scope Invest, Scope Pictures. Fransa.

Dardenne, L., Dardenne, J.P., Freyd, D. (Yapımcı), Dardenne, L. ve Dardenne, J.P. (Senarist), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Yönetmen). (2008). Lorna'nın Sessizliği [Film]. Les Films du Fleuve. Fransa.

Dardenne, L., Dardenne, J.P., Freyd, D. (Yapımcı), Dardenne, L. ve Dardenne, J.P. (Senarist), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Yönetmen). (2011). Bisikletli Çocuk [Film]. Les Films du Fleuve. Fransa.

Dardenne, L., Dardenne, J.P., Freyd, D. (Yapımcı), Dardenne, L. ve Dardenne, J.P. (Senarist), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Yönetmen). (2014). İki Gün ve Bir Gece [Film]. Les Films du Fleuve. Fransa.

Dardenne, L., Dardenne, J.P., Freyd, D. (Yapımcı), Dardenne, L. ve Dardenne, J.P. (Senarist), Dardenne, L. ve Dardenne J.P. (Yönetmen). (2016). Meçhul Kız [Film]. Les Films du Fleuve. Fransa.

Golin, S., Landay V., Stern, S., Stipe, M., (Yapımcı), Kaufman, C., (Senarist), Jonze S. (Yönetmen). (2000). John Malkovich Olmak [Film]. Astralwerks, Gramercy Pictures, Propaganda Films, Single Cell Pictures. ABD



ÖZEL SAYI (1) MAYIS 2019

sineFİLOZOFİ

HAYATI SİNEMAYLA KAVRAMAK İSTEYENLERİN HAKEMLİ E-DERGİSİ

ÖZEL SAYIDA NELER VAR

EDİTÖRDEN

*I. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu
Özel Sayısı'na Hoşgeldiniz!*

DEĞİNİ

Serdar Öztürk "I. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Ardından..."

MAKALELER

Ahlat Ağacı Ve Var-Kalma Çabası
The veil Of Nostalgia And Inventing The Past
Harun M. Töle

Sinema-Mimarlık Arakesitinde Bir Mekana Dokunmak: Sine-Tasarım Atölyesi
Experiencing Space In Between Cinema And Architecture: Cine-Design Workshop
Asu Beşgen - Şölen Köseoğlu

"Schidlerin Listesi" Soykırım Öyküsünden Sinema-Mimarlık Arakesitinde "Berlin Yahudi Müzesi" Mekânsal Çözümlemeleri
Analysis Of Architectural Space Of The Jewish Museum From The Holocaust Story Of The "Schidler's List, Steven Spielberg, 1993)
Havva Alkan Bala

Sinema Yolu İle Oluşturulan Dünyalar: Yok-Yer, Heterotopya Ve Ömer Kavur Sineması
Places Created By Cinema: Non-Place, Heterotopia And Ömer Kavur
Nigar Pösteke

Modern Bireyin 'Miyop' Sorunu: Foucault'nun Özne Ve İktidar Kavramları Bağlamında 'The Lobster' Filminin Analizi
'Shortsight' Problem Of The Modern Individual: Analysis Of The Film 'The Lobster' On The Context Of Foucault's Subject And Power Concepts
Can Diker

Tiyatro Ve Sinema Uyarlamaları Bağlamında Zaman-Uzam Ve İmgelerin Söyleşimi: Federico Garcia Lorca Örneği
Time-Space In The Context Of Theater And Cinema Adaptations And Dialogism Of The Images: The Case Of Federico Garcia Lorca
Aslı Şahinkaya

Metinleirsilik, Hegel Ve Matrix
Intertextuality, Hegel And Matrix
Eren Rizvanoğlu

Kendi Kendisinin Peygamberi Bir Sürrealist: Alejandro Jodorowsky Sinemasında Erken Postmodern Eğilimler
A Surrealist Prophet Of His Own: Early Postmodern Tendencies In The Films Of Alejandro Jodorowsky
Şükrü Aydın - Emine Uçar İlbuğa

Sinemada Çağdaş Sanat Ve Paradigma Olgusu
Contemporary Art In Cinema And Paradigmatic Phenomenon
Ezgi Tokdil

Sinema Ve Dans Arasındaki İlişki: Müzikal Filmlerinde Hareket İmge
Relationship Between Cinema And Dance: The Movement Image In Musical Movies
Aysu Uğur

Sinematografik Temsil Bağlamında Cindy Sherman'ın "Untitled Film Stills" Serisi
Cindy Sherman's "Untitled Film Stills" In The Context Of Cinematographic Representation
Mehmet Fatih Yelmen

Vilém Flusser'in Soyutlama Modeli Ve Sinematografik İmge
Vilem Flusser's Abstraction Model And Cinematographic Image
Oğuz Çağrı Kara

Temsil Edilemeyen Mekanı Olarak Ekran Dışı Uzak-Zaman
Off-screen Space-time as the Place of the Unrepresentable
Mehmet Köprü

Yeşilçam Sineması'nda Şiirsellik Arayışı
Pursuit Of Poeticalness In Yeşilçam Cinema
Dilara Balcı Gülpinar - Öykü Yenen

Sinemada Dijital Görsel Efekt Kullanımı Ve Alternatif Gerçeklik Kurgusu
The Usage Of Digital Visual Effects In Cinema And Alternative Reality Fiction
Vedat Güntay - Gamze Yılmaz Güntay

Sinemanın Dijitalleşmesiyle Yönetmenin Kendini Görünmez Kilma Çabası: Abbas Kiarostami Örneği
Director's Attempt To Make Himself Invisible With The Digitalization Of Cinema: A Case Study Of Abbas Kiarostami
Mehmet Emre Gül

Bir Senaryo Olarak Filozoflar
Philosophers" As A Scenario/Screenwriting
Serkan Paydak

Çağdaş Kapitalizmde Başkaldırı Öznelliği: Demolition (2015)
Revolt Subjectivity In Modern Capitalism: Demolition (2015)
Murtaza Talha Altınkaya

Üçüncü Sinema Hareketi'nde Öznellik Üretimi
Production Of Subjectivities In Third Cinema Movement
Faik Onur Acar

Yaşayanlar Üçlemesinde "Bireyciliğin Sonucunda Bireyin Ölümü"
Living Trilogy "The Decline of Individual Due to Individualism"
Tamer Dağış

Melodram Ve Tragedyanın Ahlakı Evreninin Çağan İrmak Filmlerindeki Dönüşümü
Transformation Of Moral World Of Melodrama And Tragedy On Çağan İrmak Films
Duygu Turgay

Toros Yayla Köylerinde Sinema Deneyimleri: Modernlik, Şehir, Sinema Ve Seyirci İlişkilerine Dair Bir Soruşturma
Experiences of Cinema in Taurus Highland Villages: A Query on the Relations of Modernity, City, Cinema, and Audiences
Aydın Çam - İlke Şanlıer

Sinema Ve Edebiyat İlişisine Yöntemsel Bir Bakış
A Methodological View on the Relationship Between Film and Literature
Süreyya Çakır

Uyarlama Sinema Filmleri Üzerine Bir Sorgulama: Sinema Seyircilerinin Okuma Pratikleri
Reading Practises Of Cinema Audience : An Analysis Of The Film Adaptations
Reyhan Yıldız Kayadevir

"Annem İzin Vermese Bu Filmi Çekmeyecektim": Foucault'nun İktidar Kavramı Üzerinden Ana Yurdu Filmi Okuması
"I would not shoot this movie if my mother had not permitted": Reading the Motherland (Ana Yurdu) Movie through Foucault's Concept of Power
Özgür Velioglu Metin

İşe Yarar Bir Şey Filminin Kadın Karakterlerine Ve Ölüm Olgusuna Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Anamorfofik Bakış
An Anamorphic Look at The Female Characters of The Movie 'İşe Yarar Bir Şey' and The Phenomenon of Death Within the Scope of Feminist Film Theory
Berceste Gülçin Özdemir

Sinemada Temsil Kurmak: Mustang (2015) Filmi Üzerine Bir İnceleme
Forming a Representation: An Analysis on Mustang (2015)
Zehra Cerrahoğlu

Deleuze'ün "Kadın-Oluş", "Organsız Beden" Ve "Arzulayan Makine" Kavramlarına Feminist Bir Yaklaşım: Yeşim Ustaoglu'nun Tereddüt Filmi Üzerinden Bir Çözümleme
"A Feminist Approach to the Concepts of Deleuze's "Becoming Woman", "Body Without Organs" and "Desiring-Machine": An Analysis of Yeşim Ustaoglu's Film Named Tereddüt"
Baran Barış

Schopenhauer Ve Nietzsche Nihilizmi Sarkacında Dövüş Kulübü Filminin Çözümlemesi
The Analysis of The Film Fight Club In Schopenhauer and Nietzsche Nihilism
Meral Serarşlan - Cenk Ateş

Albert Camus'nün Uyumsuz'u Ve Felsefeyle İlişkisi Bağlamında Melankoli Filminin İncelenmesi
Analysis of Melancholia Film In the Context of Albert Camus's Incompatibility and Philosophy
Sedef Ege Karataş

Nostalji Perdesi Ve Geçmiş İcat Etmek
The Veil Of Nostalgia And Inventing The Past
Engin Ümer

Köpek Dişi Ya Da "Mülklerin En Tehlikelisi" Olarak Dil
Dogtooth or the Language as "the Most Dangerous of Goods"
Güven Özdoğan

"Sinepati" Kavramı Bağlamında "Jean-Luc Dardenne Kardeşler" Sineması
Cinema of "Jean-Luc Dardenne Brothers" In the Context of "Cinepathy" Concept
Süleyman Kıvanç Türkgeldi