

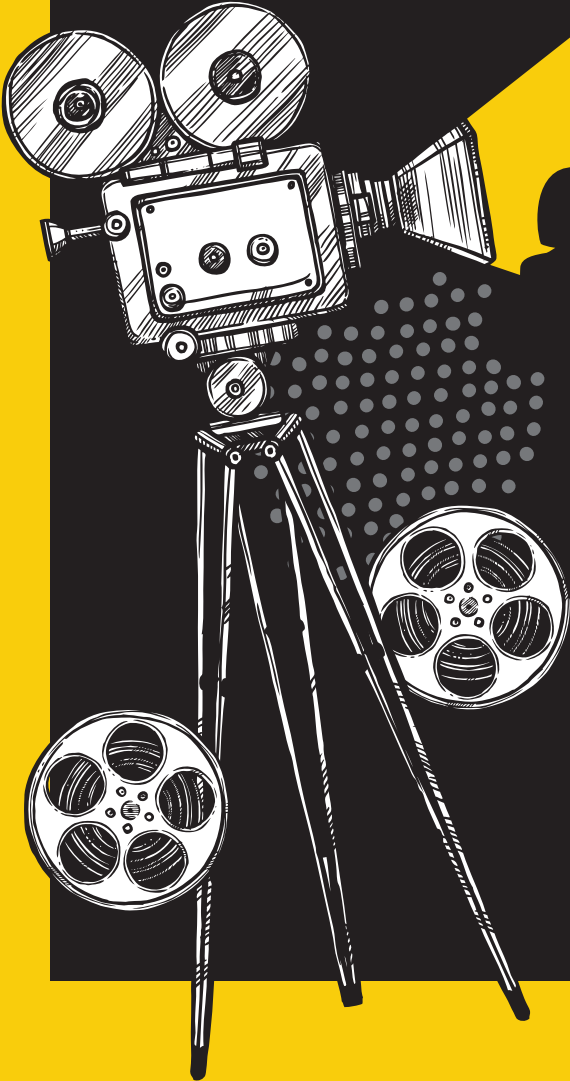


sineFİLOZOFİ

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL

*Dil bir kalıptır,
sinema ise modülasyondur.
Dilbilimi sinemaya uygulama
denemeleri felakettir.*

Gilles Deleuze





sineFILOZOFI

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

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
Arş. Gör. Aysu Uğur, 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 Bayrakdar, Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Mukadder Çakır, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Aslıhan Doğan Topçu, Mersin Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Meral Serarslan, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel, Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Hülya Önal, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
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 Akçağ

Sayfa Tasarımı / Page Design

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

Redaksiyon / Proofreading

SineFilozofi Yayın Ekibi / SineFilozofi Publishing Team

Sosyal Medya Sorumlusu

Mert Arık

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'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.

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: Güzel Bir Veda...	1
- Değini . Views -	
Sinemada Temsil Anlayışına Reddiye <i>Serdar Öztürk</i>	3
- Makaleler . Articles -	
<i>Feminist Anlatı Yaklaşımıyla Mustang Filmi ve Dişil Dilin Kurulmasında Bir Yöntem Değerlendirilmesi; Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi</i> <i>Mustang Film With Feminist Narrative Approach And Evaluating Research Methodology For Setting Feminine Language; Digital Storytelling Workshop</i> <i>Nüket Elpeze Ergeç</i>	10
<i>Elysium: Mesih'in Kayıp Cennet Arayışı</i> <i>Elysium: Messiah's Quest For The Lost Paradise</i> <i>Kemalettin Özden</i>	28
<i>Video Sanatının Düşünce Sinemasına Etkisi</i> <i>The Effect Of Video Art On Intellectual Cinema</i> <i>Kurtuluş Özgen</i>	47
<i>Ateş Savaşı Filminde Tabiat Haliyle İlgili Sinematik İmgelerin Felsefi İlişkileri</i> <i>Philosophical Relations Of Cinematic Imagery Related To State Of Nature In Quest For Fire</i> <i>Özge Nilay Erbalaban Gürbüz</i>	61
<i>İzleyici-Karakter İlişkisi Bağlamında Empati Ve Sempatinin İçkinliği: "Arka Pencere" Örneği</i> <i>The Immanence Of Sympathy And Empathy In The Context Of Audience-Character Relationship: The Case Of "Rear Window"</i> <i>Süleyman Kıvanç Türkgeldi</i>	74
<i>Popüleri Çevreleyen "Arzu": 1970'li Yıllar Türkiye'sinde Arzu Siyasetinin Ana Akım Sinemaya Yansımaları Bağlamında Şerif Gören Sinemasında Arabesk</i> <i>When "The Desire" Surrounds the Popular: The Politics of Desire in the 1970's Mainstream Turkish Cinema and Şerif Gören's Arabesque Films</i> <i>İren Dicle Aytaç</i>	89

- Kitap İncelemeleri Book Reviews -

- Dudley Andrew, Sinema Nedir! Bazin'in Arayışı*
İnceleyen: Deniz Kurtyılmaz 114
- Özgür İpek, İmgeler Arasında: Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine*
İnceleyen: Gökhan Gültekin 118

- Söyleşiler.Interviews -

- Sinemanın Genel Sorunları I- Emre Yeksan, Belmin Söylemez, Ümit Ünal
Lale Kabadayı, Aydan Özsoy 126
- Sinemanın Genel Sorunları II- Ercan Kesal, Tayfun Pirselimoglu, Ceylan Özgün Özçelik
Serdar Öztürk, Sarper Bütev 146

Güzel Bir Veda...

Mayıs Ayı'nda çıkardığımız 1. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Özel Sayısı'nın ardından, SineFilozofi Dergisi'nin yeni sayısı ile karşınızdayız. Oldukça yoğun, bir o kadar da keyifli geçen 2018 yılının bizlerde bıraktığı etkiyle, bu senenin de mükemmel olması için çalışmalarımızı sürdürüyoruz. Sempozyum'un yarattığı olumlu izlenimin yanında, yayıncılıktaki seçiciliğimize paralel olarak, gönderilen makalelerin kalitesinin yüksekliği, SineFilozofi Dergisi'nin alandaki boşluğu doldurmakta önemli bir görevi başarıyla üstlendiğini gösteriyor.

Yine titizlikle hazırlanan yeni sayımızdaki çalışmalar özetle şu yazılardan oluşuyor. İlk makale; "Feminist Anlatı Yaklaşımıyla Mustang Filmi ve Dişil Dilin Kurulmasında Bir Yöntem Değerlendirilmesi; Dijital Hikâye Anlatım Atölyesi". Nüket Ergeç'in çalışması, altı kadın izleyicinin katıldığı dijital anlatı atölyesinde Mustang filmi özelinde irdeleme yapıyor. Makalede, feminist teori ve feminist anlatı yaklaşımları temele alınarak, kadın yönetmenlerin dişil dil kurabilmesinin olanakları üzerine değerlendirilme bulunuluyor. Kemalettin Özden'in çalışması, "Elysium: Mesih'in Kayıp Cennet Arayışı" ise, post-apokaliptik bir inşada, tür filmlerinin evrensel göndermeleri yansıtma başarısı üzerine inceleme gerçekleştiriyor.

Kurtuluş Özgen'in yazdığı "Video Sanatının Düşünce Sinemasına Etkisi" başlıklı makale, video sanatı, üretici-sanatçı ve deneyimleyici-izleyici arasındaki ilişkiye dair irdelemede bulunuyor. İzleyicinin aktif olmasını sağlayan deneyimleme süreci, video sanatı üstünden zaman-mekân kavramları hakkında yeniden düşünmenin gerekliliğini tartışan bir alanı da işaret ediyor.

Jean Jacques Annaud'un 1981 tarihli filmi ile insan-tabiat-toplum ilerlemesi ve ilişkisi üzerine değerlendirme yapan Özge Nilay Erbalaban Gürbüz, farklı felsefecilerin düşüncelerinin film örneğindeki yansımalarını inceliyor. "İzleyici-Karakter İlişkisi Bağlamında Empati ve Sempatinin İçkinliği: "Arka Pencere" Örneği" başlıklı çalışmada Süleyman Kıvanç Türkgeldi ise, karakterle özdeşleşme konusunda sinemanın kuramsal alanındaki muğlaklığa değiniyor ve bu konuda bir model arayışının gerekli olup olmadığı üzerine düşünce üretiminde bulunuyor.

İren Dicle Aytaç'ın "Popüleri Çevreleyen "Arzu": 1970'li Yıllar Türkiye'sinde Arzu Siyasetinin Ana Akım Sinemaya Yansımaları Bağlamında Şerif Gören Sinemasında Arabesk" çalışması, siyasal sinema ve arabeskin yeni bir 'rizom' ortaya çıkardığı iddiası ile dönemsel değerlendirme yapan ilgi çekici bir makale.

Bu sayımızda ayrıca Serdar Öztürk'ün "Sinemada Temsil Anlayışını Reddiye" başlıklı değerlendirmesi ile Deniz Kurtyılmaz'ın incelediği Dudley Andrew'ın kitabı "Sinema Nedir! Bazın Arayışı" ve Gökhan Gültekin'in incelediği Özgür İpek'in "İmgeler Arasında: Yeni Türkiye

Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine” kitaplarının değerlendirmeleri yer alıyor. Son olarak 1. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu’nda yönetmenlerle gerçekleştirdiğimiz iki oturumun dökümlerini de bu sayımızda bulmanız mümkün.

Dolu dolu hazırlanmış bu sayımızın bir özelliği daha var. O da, yaklaşık iki yıl önce Sayın Doç. Dr. Aydan Özsoy’dan devraldığım ve büyük keyifle gerçekleştirdiğim SineFilozofi Dergisi editörlüğü görevimi, dördüncü sayımı da tamamlayarak sonlandırıyor oluşum. Üç ana dergi ve bir özel sayı ile başlangıçta vermiş olduğum dört sayı sözümü tutuyor, bundan sonraki sayıların da aynı özen ve titizlikle çıkacağına dair hiçbir kuşku duymadan ve görevimi başarıyla gerçekleştirmiş olmanın gururuyla, editörlüğü devrediyorum.

Geçen sürede, benim için yeni bir alan olan dergicilik üzerine deneyim kazanmanın yanında, SineFilozofi Dergisi ekibi ile ömür boyu süreceğine inandığım akademik bir dostluğun gelişmesini en önemli kazancım olarak değerlendiriyorum. Bu doğrultuda, dergi ve Sempozyum için her türlü yükü paylaşan SineFilozofi ekibi üyeleri; Sayın Prof. Dr. Serdar Öztürk’e, Sevgili Doç. Dr. Aydan Özsoy’a, Sayın Dr. Öğretim Üyesi Kurtuluş Özgen’e, Sayın Araş. Gör. Sarper Bütev’e, Sevgili Öğr. Gör. Eda Çalışkan Arısoy’a, Sevgili Araş. Gör. Esra Güngör’e, Fırat Osmanoğulları’na; yazıları ile akademik üretime dair ümitlerimizi yeşerten yazarlarımıza; bu yazıları kısa zamanda ve titizlikle okuyan hakemlerimize; bizi yalnız bırakmayan, okuyan-okutan-paylaşan okurlarımıza gönülden teşekkür ediyorum.

Ayrıca, ilk günden itibaren yanımda olan ve derginin mükemmel şekilde çıkması için daima en iyisini gerçekleştiren editör yardımcımız Sayın Araş. Gör. Işkın Özbulduk Kılıç’a, çalışkanlığı, içtenliği ve titizliği için çok çok teşekkür ediyorum. Işkın’a olan manevi borcumu, umarım bir gün ödeyebilirim.

Uluslararası hakemli bir derginin editörlüğünü yapmak, şüphesiz zorlu ancak keyifli bir süreçti. Bu doğrultuda sizlere veda ederken, kendimi mutlu ve başarılı hissediyor ve böylelikle vedaların da “güzel” olabileceğini ispatlamış oluyorum.

Uzun ömürlü olacağına inandığım sinema-sever yolculuğumuzun başka aşamalarında tekrar görüşmek dileğiyle, keyifli okumalar. Hoşça kalın...

Lale Kabadayı
Editör

- Değini . Views -

Sinemada Temsil Anlayışına Reddiye

Serdar Öztürk

John Carpenter'ın 1998 tarihli *They Live (Yaşıyorlar)* filminde işçi John bir gözlük taktığında aslında yaşadığı dünyanın uzaylılar tarafından ele geçirildiğini anlar. Gözlüğü olmayan insanlar medyanın da yönlendirmesiyle hipnotize olmakta, gerçek dünyanın gerçek koşullarını görememektedir. Bunun anlamı dünyanın ikiye ayrıldığıdır: bir tarafta diplerde, derinlerde distopik ve katastrofik dünya, diğer tarafta baskının ve egemenliğin doğallaştırıldığı normal denilen dünya. Wachowski kardeşlerin yönettikleri *Matrix* üçlemesinde de benzer bir tema vardır: bir tarafta robotların güç ilişkilerini gizlemek ve kendilerine enerji sağlamak için insanların bedenlerini makinelere bağladıkları dipteki dünya, diğer tarafta insanların yanılısma içinde yaşadıkları yüzeydeki dünya. Bu filmlerdeki ikiye ayrılmış dünya tahayyülü Platon'un mağara alegorisindeki düşünce deneyine bir yönüyle benzerdir. Alegoride de esirlere yansıyan gölgeler ile gölgelerin ötesindeki hakiki aşkın dünya birbirinden farklıdır. Esirler sadece kendilerine yansıyan illüzyon içinde dünyaya bakarlar. Ancak mağara alegorisi ile bu filmler arasında yine de bir fark vardır: alegoride aşkın idealar dünyası ışık ve güzellik, hakikatle örülüyken, filmlerde yanılısmanın merkezindeki dünya distopiktir ve dip alanda, mağaradadır.

Bu tür filmler ve yazılı felsefenin düşünce egzersizlerinde dünyanın bir tarafta hakiki, asli, aşkın, ideal, numen ve diğer tarafta görüngüler, belirişler, gölgeler, illüzyon, yanılısma, temsili olarak ayrılması neredeyse doğallaşmıştır. Temel fikir şudur: aslında bizler hiçbir zaman gerçekliği mutlak haliyle, olduğu haliyle, hakiki haliyle bilemeyiz, anlayamayız; sadece onlardan pay aldığımız kadarıyla gerçekliğin bir parçasında yaşarız, bazen de tıpkı *Matrix*, *They Live* filmlerinde ve Platon'un düşünce egzersizinde olduğu gibi realitenin tamamen dışında var oluruz.

Temsil dünyasında yaşadığımızı dair bu anlayış sanata da yansımıştır, ama bu öyle bir tarzda olmuştur ki sanat temsilin de temsili haline gelebilmiştir. Bir tarafta aşkın dünya, idealar dünyası, değişmeyen mutlak dünya varsa ve bizlerin içinde yaşadığı görüngüler dünyası mutlak dünyadan pay aldığı kadarıyla bizlere görünüyor ve onun kopyasıysa, üretilen bir sanat eseri de ancak görüngüler dünyasının kopyası/temsili olabilir.

Bu anlayışa karşı William Shakespeare'in şu içkin ifadesine bakalım: "Bütün dünya bir sahnedir/Ve bütün erkekler ve kadınlar sadece birer oyuncu/girerler, çıkarlar/Bir kişi birçok rolü birden oynar." Shakespeare burada ideal, mutlak bir dünyanın temsili bir illüzyon dünyasından söz etmez, sanat içinden Platon'un mağara alegorisine sanki sanat cephesinden yanıt verir: hayatın kendisi zaten tiyatrodur, *Theatrum mundi*'dir. Zamana, mekana, bağlama göre hepimiz roller icra ederiz. Belki biraz daha ilerletirsek, varlıkların kendileri de zaman/

mekan koordinatlarında belli görünümlere sahiptirler ve hepsi de kendi içinde gerçeklerdir. Platon'un mağarasındaki gölgeler de, arkadaki ateş de, gölgelere kaynaklık eden maketler de kendine ait içkin gerçekliklere sahiptirler.

Benzer tartışmalar sinemanın temsil olup olmadığı meselesi üzerine de yansımıştır. Sinema konusundaki tartışmalarda tam da aşkın ve içkin felsefe ekollerinin farklılıklarına benzer tarzda aşkınlık ve içkinlik üzerinden bir temsil tartışması halen devam etmektedir.

Sinema üzerine yapılan çalışmaların çoğunda neredeyse a priori konumuna yükselmiş kabullerden en önemlisi sinema filmlerini temsil olarak görmektir. Bir makalenin, tezin, kitabın başlığından dahi bu sorgulanmamış ön kabulün yaygınlığı tespit edilebilir: "Sinemada kadın/kadınlık/çocuk/çocukluk/zengin/fakir/korku/hayvan/dostluk/aşk/erkek/erkeklik... temsili/temsilleri." Bu anlayışa göre içinde yaşadığımız hakiki bir dünya vardır, sinema ise o dünyayı kendi tarzında temsil eder. Tıpkı yukarıda belirttiğimiz filmler ve mağara alegorisi gibi bir yarık ile karşılaşırız: gerçek dünya ve sinemanın dünyası. Bu yarıktaki sinema bilinçli ya da bilinçsiz hiyerarşinin altında yer alır. Sinemadaki imajlar, artık kendi içinde ontik bir konum edinmek yerine, gerçek dünyanın bir gölgesi gibi değerlendirilir. Bunun illa bilinçli, ayrıntılı teorik ve felsefi bir tartışmayla kabul edilmesine gerek yoktur; paradigma o kadar güçlüdür ki onun sorgulanmaya ihtiyacı yoktur. Önemli olan gerçek/hakiki dünyanın bir temsilini, bir benzerini, gölgelerini imajların içinde aramak ve belki de daha doğrusu sosyolojide, bilimde, tarihte, felsefede ve diğer disiplinlerde kabul ettiğimiz soyut kavramları sinematik imajlara onaylatmaktır. Sinematik imajlar temsil ekolüne göre ister istemez hakikatin soluk gölgeleri gibi araçsal bir konuma, işlevsel bir pozisyona yerleştirilir.

Platon'un mağara alegorisi temsil ekolünün en eski anlayışlarından birisini oluşturur. Alegoriyi hatırlarsak, mağaranın içindeki zincirlenmiş mahkumlara yansıtılan maketlerin gölgeleri hakikatin soluk gölgeleri gibi değerlendirilir. Hakikat gölgelerin kaynağına ve daha öteye hakiki dünyaya, idealar dünyasına götürülür. Nihayetinde Platon'un aşkın felsefe anlayışında dünya ikiye ayrılmıştır: İdealar ve görüngüler. İdealar ikincisinin kökensel kaynağıdır, görüngüler ise sadece soluk temsillerdir.

İki dünya arasında kopuş modern felsefenin kurucu temsilcilerinde dahi devam ettirildi. Descartes ruh ve beden ikiliğinde tıpkı Platon'un idealar ve görüngüler dünyasında idealara verdiği üstünlük ve ayrıcalık gibi ilkine, ruha asli bir önem atfetti, bedeni Ortaçağ skolastik anlayışında olduğu gibi aşağı kategoriye, ruhun soluk bir temsiline indirgedi. Descartes'ın ikili temeldeki felsefesi insanı diğer varlıklar karşısında merkezi konuma yerleştirmesine de taşıdı. Hayvanların ruhu yoktu, bir makineydi hayvanlar, o halde onlar da insanın bedeninden sadece fiziksel boyutundan pay almış bir eksilteli formdular. Kant ise numen ve fenomen dünyaları arasındaki ayrımla dualistik anlayışı, büyük ve ayrıntılı felsefi mimarisine rağmen temelde sürdürdü. Kendinde varlık olan numenlerin dünyasını insanın duyu organları, kavrayışı hiçbir zaman bilemezdi. Bizler sadece numenleri belirleşleriyle deneyimleyebildik. Aralarındaki ayrımlara karşın uçurumun kenarına kadar gelmiş derin ve gelişkin bir felsefe kuran Kant dahi, nihayetinde Platon'un idealarına, Descartes'ın ruhuna benzer tarzda bir özsel hakiki dünya olan numenleri yine temele koydu. Diğer her şey temsildi.

Çoğu felsefeci, bilim insanı ve sıradan insan hakiki dünya ve görüngüler dünyasının birbirinden farklı olduğuna inandı: Dünyanın hakikati ve görünüşü arasında bir yarık vardı. Bir tür düş, illüzyon ve halüsinasyon dünyası içinde yaşamaktaydık. Temelde beynin işleyişini, beynin dünyayı algılamasını fiziksel boyutlarıyla inceleyen nörobilim dahi bir

boyutuyla bu temsil anlayışından kendisini sıyıramadı. Algılarımız ve beynimiz dış dünyayla bire bir uyumlu değildi. Benzetme yaparsak; kafamızın içinde üç boyutlu bir sinema filmi oynamaktaydı. Oynayan bu filmdeki şeritler ile dış dünyadaki şeritler arasında farklar bulunmaktaydı. Platon, mağara alegorisinde esirlerin algıladığı gölgeleri görünüşler dünyasına yerleştirdiğinde aslında insanlık durumuna gönderme yapmaktaydı: insanlar da tıpkı esirler gibi gölgeler dünyasında yaşamaktaydı. Nörobilimciler bu defa mağarayı insanın beynine indirgedi. Bu anlamda aslında Descartes'ın savunduğu bir geleneği devam ettirdiler: beyin ile beden arasında yarık vardı ve asıl merkez beyindi. Nörobilimciler, Descartes gibi beyni ruh merkezli olarak görmese bile yine beyne ayrıcalık tanıdılar ve dış dünyayı algılamada asıl merkezde beynin olduğunu varsaydılar. Dışarıdaki varlıkları asla oldukları haliyle göremiyor, işitemiyor, hissedemiyor, duyumsayamıyorduk. Beynimiz içinde olan dünya ile dışarıdaki dünya arasında her zaman bir yarık vardı. Beynimizin içindeki dünya, dışarıdaki dünyanın bir temsiliydi. Deyim yerindeyse beynimiz bu durumda mağara alegorisindeki mağara oluyordu.

Nörobilimciler beynimiz ile dışarıdaki dünya arasında keskin bir kopuş olduğunu ileri sürseler de bir şeyi açıklamakta zorlanmaktaydı: Beynimizdeki görüntüler incelendiğinde sadece nöronlarda patlamalar, dalgalar görmekteydik. Dış dünyadaki hareket-zaman blokları beynimizin içinde görünmemekteydi. Beynimizin içinde hareketli resimler yoktu. O halde hareketli resimlere yönelik bizim algımız nereden gelmekteydi? Dış dünyadaki hareketi, varlıkları nasıl algıliyorduk? Beynimizde olduğu varsayılan bu hareketli imajlar nereden gelmekteydi, nasıl oluşmaktaydı?

Nörobilimcilerin yanıtı dünyayı ikiye ayırarak vermekte ancak hiçbir şekilde doyurucu olmamaktaydı. Oysa nörobilimden çok önce 18. Yüzyılda "içkin" felsefenin kurucularından Spinoza ilginç ve çarpıcı bir konumlanma noktasından temsile, aşkınlığa meydan okuduğunda bizlere yeni bir açılım sundu: Her şey bir aynı ve aynı şeyin farklı görünümleydi. Örneğin; beden ve zihin arasında bir yarık yoktu, beden ve zihin bir ve aynı şeyin farklı görünümünden ibaretti. Bu anlamda zihne (Descartes'te kafadaki ruha) ayrıcalıklı konum atfetmek söz konusu olamazdı. Leibniz'in kıvrım üzerine kurulu ilişkisellik felsefesi bu geleneği sürdürürken, Nietzsche'nin poetik ve fragmanlardan oluşan içkin felsefesi Platoncu, Descartçı aşkın felsefe anlayışına derin darbeler indirdi. Nietzsche "Tanrı öldü" derken aslında ideal hiçbir şeyin olmadığını vurguladı. Yaşam şimdide, görüngülerde, yaşamı yargılayanlar haricinde yargılama yapamayacağımız hayatın da içindeydi. Görünüş/idea, beden/ruh, hayvan/insan arasında derin kopuş yoktu. Birbirinin farklı görünümlelerinden oluşan yaşamda farklılıklar bulunmaktaydı. Yaşama soyut, aşkın ilkeleri dayatmak yerine güç istenciyle yaşamı zenginleştirmek, çoğullaştırmak gerekliydi.

Bergson, Deleuze ve Guattari felsefesi için felsefe anlayışını radikalleştiren hamlelerdi. Bu içkin felsefe anlayışı, temsil ekolüne özellikle imaj kavrayışı üzerinden darbeler indirdi. Bu değinide bu felsefi anlayışın ayrıntılarına değinmesem bile sinemanın niçin bir temsil olamayacağını açıklamak için bu imaj kavrayışının açıklanması gerekiyor. Bu açıklama aynı zamanda sinemanın niçin bir temsil olamayacağını ilk nedenini oluşturmakta. Sinemanın temsil olamamasının ilk nedeni imajın ontolojik statüsünden ileri gelmekte: evrende imaj olmayan hiçbir şey yoktur, çünkü her şey değişime tabidir.

Yukarıda belirtildiği üzere aşkın felsefe geleneğinde ve hatta nörobilimde imajlar ile imajlara kaynaklık eden dünya arasında yarık vardır. İmajlar, gerçekliğin soluk kopyalarıdır, görüngüleridir, temsilleridir. Platon'un mağara alegorisindeki gölgeler Platon'a göre insanlığın

yaşamına yön veren imajlardır. İnsanların büyük çoğunluğu yaşamına aslında sürekli değişen, sabit ve kalıcılığı olmayan bu gölgelerle yön verir, hakikati imajlar zanneder. Değişmeyen gerçekliği arayış, Ortaçağ teolojik felsefe geleneğinde de sürdürüldüğünde dünya ve içindeki tüm varlıklar görüngülerden, gölgelerden, imajlardan oluşmakta, o gerçekliğe kaynaklık eden değişmeyen aşkın ve ideal Varlık hakikat kabul edilmekteydi. Descartes'da beden sürekli değişmekte olduğuna ve ruh hiçbir zaman ölmediğine, kalıcı kaldığına göre bedenin kendisi imajdı. Nörobilim tüm fenomenleri fiziksel olarak kavradığını, incelediğini iddia etse bile, kafamızın içindeki hareketli resimleri tıpkı Platon'un gölgeleri gibi dış dünyadan kopardığında ister istemez imajı bir illüzyon gibi kabul etmek zorunda kalıyordu. Dışarıda gördüğümüz elma ile kafamızın içindeki elma resmi aynı değildi; dışarıdaki elmanın rengini, biçimini vs. beynimiz oluşturmaktaydı. Elmayı sadece belirleriyle algılayabilir, ama o algıladığımız şey hiçbir zaman "mutlak elma"yı oluşturmamaktaydı. Kafamızdaki elma, dışarıdaki elmanın bir temsiliydi. Nörobilim dahi aşkın felsefe anlayışındakiler gibi elmanın mutlak bir gerçekliği olup olmadığını sorgulamadı.

Bergson'un imaj anlayışı aşkın felsefe anlayışının imaj anlayışına radikal darbeyi indiren köklü bir adımdı: Bergson'a göre her şey imajdır, çünkü her şey değişir. Değişmeyen sabit özsel bir entite yoktur. Zaman, değişim olduğuna göre eğer illa özne aranıyorsa zamanın kendisi öznedir. Madde enerjiye, enerji maddeye dönüşür; maddenin katı, sıvı, gaz halleri bulunur, o halde maddenin üç hali de gerçektir, bir hali diğer halinin temsili değildir. Zamanın durması demek varlığın olmaması demektir; bu nedenle zamanın durması sadece bir düşünce deneyi olarak kalabilir, ontolojik bir karşılığı yoktur. Platon'un değişmeyen özsel ve kalıcı dünyası olan aşkın dünyasının, idealar dünyasının ontolojik boyuta uzanması mümkün değildir.

O halde her şey birbirine dönüştüğüne göre evrende birinin diğerine kaynaklık ettiği değişmeyen bir varlığın olması da söz konusu olamaz. Somutlaştırırsak, Platon'un mağara alegorisindeki gölgeler bir illüzyon, bir temsil, bir yanılsama değil gerçektir; çünkü esirlerin gördüğü mağaranın duvarlarına yansıyan gölgelerin olabilmesi için tüm koşullar bulunmaktadır: esirlerin arkasında ateş, onun da arkasında kendilerini çukurda gizleyen insanların taşıdıkları maketler. Bilakis esirler duvarda gölge görmeseydi bu yanılgı olurdu. Eğer gölgelere kaynaklık eden maketleri temsilin kaynağı olarak görürsek, maketlerin kaynağı nedir? Ağaç? Ağacın kaynağı nedir? Ağaç sabit bir entite midir? Ağacın tohum hali? Tohum değişmeyen bir gerçeklik midir yoksa zaman içinde büyüyen toprakla bağlantı kurduğunda kökleri toprağın altında gelişebildiği kadar gelişen ve sonra yaşlanan, ölen ve tekrar toprağa karışan bir varlık mıdır? Belki daha önemlisi tüm bunların ilişkisellik içinde var olduğudur. Maketlere kaynaklık ettiğini düşündüğümüz ağaç güneş, toprak ve su ile temas kurmazsa var olması mümkün değildir. Her şey ilişkisellik içinde var olur, gelişir. Bergson'un deyimiyile her varlığın kendine ait bir gücü, bir eğilimi bulunur ve bir başka güç ve eğilim ile karşılaştığında o eğilim, o güç bir başka niteliğe kavuşur, direnci yön değiştirir. Etki ve tepkiden oluşan, karşılaşmalarla var olan bir evrende yaşamaktayız.

O halde Deleuze'ün dediği gibi evrenin kendisi bir metasinemadır. Karşılaşmaların, çarpışmaların olduğu, her şeyin iç içe girdiği, dönüştüğü, kıvrımlı bir sinematik evren. Ama yine Bergson'un altını çizdiği üzere imajlar arasında ayırım bulunur: canlı imajlar ve cansız imajlar. Cansız imajlar kendi güçlerini ortaya koyan, bütün potansiyellikleri ve eğilimleriyle diğer cansız imajlarla karşılaşarak sürekli değişim halinde olan imajlardır. Örnek vermek

gerekirse, deniz kıyısında bir cansız imaj olan kaya ile okyanusun devasa dalgaları olan imaj karşılaştığında kayanın kendi ilgi ve menfaati doğrultusunda hareket edip yön değiştirme şansı yoktur. Kayanın kendi gücü ile okyanus dalgasının kendi gücü karşılaştığında her ikisi de değişir, eğilimleri ve dirençleri yön değiştirir, kırılır. Kaya zamanla aşınır, okyanus dalgası yön değiştirir. Bu süreçte her ikisi de sürekli hareket halinde olduğuna, sürekli değişim geçirdiğine göre bu sahnedeki kaya ile okyanus dalgalarının sabit ve değişmeyen mutlak bir gerçekliği yoktur. Aşınmadan önceki kaya ile aşınmadan sonraki kayanın kendine ait, kendi için gerçeklikleri vardır; bir gerçeklik diğer gerçekliği temsil edemez.

Canlı imajlar bitkilerin, hayvanların ve insanların dünyasıdır. Canlı imajlar da değişimin nesnesidirler, her daim akışın içinde belirli bir hayat yolculukları nihayete erdiğinde cansız imajlarla buluşurlar. Canlı imajları cansız imajlardan ayıran tipik farklılık, canlı imajların kendi ilgi ve menfaatleri doğrultusunda hareket etmeleridir. Canlı imajın karakteristik özelliği varlığını koruma ve sürdürme mücadelesidir. Bu uğurda kendi ilgi ve çıkarlarına göre eyleme tarzı geliştirirler. Bu konuda insanlar, hayvanlar ve bitkiler arasında bazı farklılıklar bulunur. Günebakan bitkisi başını güneşe doğru çevirerek yaşamını sürdürür, köklerini besin kaynaklarına erişebileceği yerlere salar. Aç bir koyun beslenmek için yeşil alana yönelir, diğer alanları paranteze alır. Karnını doyurmak kendi ilgi ve menfaat alanına girdiği için otomatik tanınması yeşil alana yönelik olur. İnsanları diğer canlı imajlardan ayıran en tipik özelliklerden birisini Aristo açıklar: potansiyeli olmasına karşın potansiyelini kullanmama potansiyeline sahip tek varlık insandır. Başka anlatımla, her canlı varlık varlığını korumak ve sürdürmek için kendi güçleri, eğilimleri, ilgi ve menfaatleri doğrultusunda eyleyebilirken, hikayeler anlatan Homo Loquens olan insan inandıkları hikayeler nedeniyle tam tersi eylemde bulunabilir.

Bu genel imaj sınıflaması dışında Deleuze sinema kitaplarında imajların daha geniş yelpazedeki taksonomisini yapar. *Sinema I*'in ilk cildi hareket-imaj ve onun biçimleri olan algılanım-imaj, duygulanım imaj ve aksiyon-imajın analizine ayrılır. Bir şeyi algıladığımızda algılanım-imaj ve ona uygun tepki geliştirdiğimizde aksiyon-imajdan söz ederiz. Aksiyon filmlerinin klasik sahnelerinde buna dair pek çok imajla karşılaşırız: düşmanı algıladığımızda algılanım-imaj, ondan kaçmak veya ona doğru saldırı eylemine giriştiğimizde aksiyon-imaj. Pekiyi ya aksiyona dönüştürülmemiş algılar? Düşmanı gördüğümüzde hemen kaçmayı ya da ona saldırmayıp korkuya ve endişeye dair yüzümüzdeki izler, kıvrımlar? Duygulanım-imaj budur. Aksiyona dönüştürülmemiş izler, kıvrımlar.

Deleuze, *Sinema II*'yi zaman-imajın taksonomisine ayırır. Ayrıntılarına girmesek bile Bergson'da mekanda hareketin ve sürede hareketin olduğunu hatırlamak gerekiyor. Düşmanı takip etme mekanda hareketken, çaya atılan şekerin erimesini bekleme esnasında hem çayda hem de kendimizdeki değişim süredeki hareketin örnekleridir. Duyu-motor mekanizmamızı bozan hareket de keza zaman-imajın içinde yer alır. Sinema zaten hayatın içinde var olan bu imajları bizlere farklı boyutlarda gösterir.

Toparlarsak, sinemanın niçin bir temsil olmayacağını birinci yanıtı imajın ontolojik statüsünden ileri gelir. Sinemaya gerçek dünyanın temsili imajları olarak bakmak ile sinemayı yaşamın bir parçası ve hatta yaşamdan taşan unsurları yakalayan bir sanat olarak görmek arasında asli bir fark vardır. Bergson'un fenomologlara temel itirazı, fenomologların bilinci bir şey olarak görme yerine, bilinci bir şeyin bilinci olarak görmelerinden kaynaklanmaktaydı. Bilinç bir şeydir dediğimizde temsilden kurtulur, bilinç bir şeyin bilincidir dediğimizde bilinci temsile indirgeriz. Eğer evrende birbirine dönüşen, değişen maddeden, ışıktan, enerjiden

oluşan metasinemadan söz ediyorsak sinema filmindeki sinematografik imajlar da ışığın, sesin, rengin kompozisyonundan oluşan hareket-zaman bloklarıdır. Sinema, Deleuze'ün dediği gibi hareket-zaman bloklarından oluşur. Sinematografik imajlar fiziksel yaşamdaki algılamamız gibi akar. Ama sinema daha öteye geçer, zamanı ya dolaylı ya da doğrudan gösterir. Fiziksel yaşamda zaman kronolojik olarak akar ve gözden kaybolurken, sinemada klasik kurgu vasıtasıyla dolaylı olarak zamanı hissederiz, kurgunun daha modern tarzları ve farklı sinema teknikleriyle zaman doğrudan bizlere sunulur. Müzik zamanı işitilir kılarken, sinema zamanı dolaylı ya da doğrudan gösterir.

Sinemanın niçin temsil olamayacağına dair ikinci neden, sinemanın bir yaratım olmasından, yeni bir dünya kurmasından kaynaklanır. Sinema fiziksel yaşamın bir kopyası, bir yeniden sunumu değil, Kracaure'ün dediği gibi fiziksel yaşamı kurtaran, özgürleştiren bir özelliğe sahiptir. Platon'un mağara alegorisini tersten yeniden düşünmek zorundayız: soyutlaştırmalar, bilim ve teknolojinin kuru mantığı, deneyimden uzak teorik kavrayışlar, genelleştirmeler, dogmatik ideolojiler gibi etmenler yüzünden fiziksel yaşamın üzeri örtülmüştür. Bir canlı imaj olan insan, hikayelerin, soyutlaştırmaların, genelleştirmelerin etkisi altında karşısındaki varlığı, onların yüzlerini artık görememektedir. Hayvan hayvan olmaktan, bitki bitki olmaktan çıkmış, inorganik dünya kendi niteliklerinden uzaklaşarak değişik hikayelerin ve soyutlaştırmaların egemenliği altında gözleri görmeyen insanlar için araçsal konuma indirgenmiştir. Béla Balázs daha 1920'lerde yazının egemenliği altında insan yüzlerinin görünmez hale geldiğini, sinema sayesinde ise insan yüzlerini yeniden görebildiğimizi yazmıştı. Sinema, fiziksel yaşamı kurtardığı için fiziksel yaşamın bir temsili olmak yerine, fiziksel yaşamda kaybolan varlıkları ve ilişkileri ifşa eden, onları görünür hale getiren, onları farklı tarzlarda hiç düşünülmemiş boyutlarıyla gösteren bir yaratımdır. Bu nedenle fiziksel yaşamda mağaraları kuran soyutlaştırmalardan, denklemlerden, mekanik ve hesaplayıcı bakıştan, genelleştirmelerden uzaklaşmak ve varlığı kendi tikelliği ve özgünlüğü ile görebilmek için mağaraya, sinematografik imajlara girmeye ihtiyacımız vardır. Platon, bizleri karanlık mağaradan çıkmaya, o mağaradaki imajlardan kurtulmaya davet ediyordu, günümüzde tam tersine kendi fiziksel mağaramızdan kurtulmak için mağaraya inmeli, sinematografik imajların içine dalmalıyız.

Temsil konusundaki karmaşa, binlerce yıl öncesinden hikayeler anlatan Homo Sapiens'in kendi dışındaki dünyaya erişmek için araya koyduğu araçlardan kaynaklansa gerekir. Kurgusal hikayeler anlatmaya imkan veren dilimiz bu araçlardan ilkiydi belki. Kurgusal dünya yaratan dil, dış dünya ile insan arasına girmişti. İnsan dış dünyaya dili vasıtasıyla uzandığında sözcüklerin hakikati yansıttığını düşündü. Platon da yazılı felsefede kurguladığı iki dünya arasındaki yarığa inandığında Platon'u takip eden düşünürler yaşadığımız dünyayı görüngüler dünyasından ibaret varsaydı. Nöröbilimciler de dışarıdaki dünya ile beynimizdeki dünyayı birbirinden ayırmaya devam etti. İki dünyayı ayıran bu felsefe anlayışını "içselci" ekol olarak düşünürsek, iç ve dış, özne-nesne ayırımını reddeden ekolü "dışsalci" ekol olarak düşünmek mümkündür. İçselci ekolde insan veya insan beyni öznedir, diğer her şey onun etrafında döner ve biz hiçbir zaman dışarıdaki dünyayı olduğu haliyle bilemeyiz, algıladığımız şeyler büyük orandan yanılsamalardan oluşur. Oysa dışsalci ekol, her şeyi bir "birey" olarak kabul eder. Deleuze felsefesinde sadece insan birey değildir, bir tablo, ağaç, hayvan, eşya, renk, ses kısaca her şey bireydir. Bireyler karşılaşır, güç aktarır, güç alır, birbirini etkiler. Böylece algı, bilinç içte, beyinde oluşmak yerine algıladığımız nesnede oluşur. Somutlaştırırsak, Manzotti'nin son çalışmalarında görüldüğü gibi eğer elmayı görüyorsak biz oradayız. Elma

ve biz değişik zaman-mekan bloklarında bulunuruz ve onu gördüğümüz yer ve zamanda yer alırız. Başka anlatımla bilinç beyinde değil uzay-zaman bloklarında yer alır. Bergson'un bellek ile görüşlerinde buna benzer bir ontolojik kavrayış olduğunu hatırlayalım. Hafıza beyinde değil uzay-zaman bloklarında yer alır. Eğer bu içkin dışsalcı anlayışı benimsersek bir sinema filmini izlediğimizde oradayızdır, o anda orada yer alırız. Yine bu anlayışı kabul ederse özne-nesne yerine sadece nesnelerin yer aldığı hiyerarşik olmayan rizomatik bir evrende yer alırız. Yine bu anlayış bizi ikna ediyorsa insanın kendisi bir nesne, sinema filminin kendisi bir nesne, o filmdeki ses-ımağ, optik-ımağ, renk dahil her kompozisyon bir nesne haline gelir. Her nesne sadece kendisidir, başkası değil. Böyle bir dünyada "gibi" veya "benzer" sözcüğü yerine varlığın kendi ontik yapısına içkin "dır" eki daha çok kullanılır: sinema edebiyata benzer, sinema edebiyat gibi bir sanattır yerine, sadece "sinema sinemadır", "edebiyat edebiyattır" denilir. Temsil düşüncesinden uzaklaşma sinemaya ve ontolojik anlamdaki her bireye hak ettiği yerinin, farkı korumanın temel adımıdır.

Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

SineFilozofi Dergisi Yayıncısı

- Makaleler -

Feminist Anlatı Yaklaşımıyla *Mustang* Filmi ve Dişil Dilin Kurulmasında Bir Yöntem Değerlendirilmesi; Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi

Nüket Elpeze Ergeç *

Özet

Bu çalışmada, sinemada feminist teori ve feminist anlatı yaklaşımları temelinde, kadın yönetmen aracılığıyla sinemada dişil dil kurabilmenin imkanlarına ilişkin bir çerçeve çizilmiştir. Bu çerçeveye kadın seyirciyi dahil etmek ve filmle kurduğu bağlantıyı görmek için yeni ve farklı bir yöntem olarak Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi düzenlenmiştir. Bu amaçla çalışmada Deniz Gamze Ergüven'in yönettiği Mustang filmi yargısal örnekleme seçilerek anlatısı, bakış açısı ve karakterleri aracılığıyla dişil dili izleyiciye nasıl sunduğu Smelik (2008)'in feminist film anlatısı ile değerlendirilmiştir. Filmin, toplumsal cinsiyet farklılığını kadın bakışı ile sunduğu ve cinsler arasındaki asimetric iktidar ilişkisini eleştiriler getirdiği görülmüştür. Çalışmada filmin kadın seyircisi, "Benim Sahnem" Dijital Hikaye Anlatı Atölyesine alınmış ve atölye sürecinde Mustang filmi bağlamında altı dijital hikaye üretilmiştir. Atölyede, katılımcıların film sahneleri ile özdeşleşim kurarak hikayelerini yazımları ve dişil dili oluşturma biçimleri gözlemlenmiştir. Hikayelerin içerik ve tematik analizlerinde kadınlığı, hikayelerin merkezine yerleştirildiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Dişil Dil, Feminist Film Anlatısı, Dijital Hikaye Anlatımı Atölyesi.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4591-7982>
E-mail : nergec@gmail.com
DOI: 10.31122/Sinefilozofi.514971

Geliş Tarihi - *Received*: 19.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 17.04.2019

- Articles -

Mustang Film with Feminist Narrative Approach and Evaluating Research Methodology for Setting Feminine Language; Digital Storytelling Workshop

Nüket Elpeze Ergeç*

Abstract

In this study, based on feminist theory and feminist narrative approach in cinema, it was aimed to draw a frame about the possibilities of establishing feminine language in cinema through the female director. The Digital Storytelling workshop practice was designed to include the female audience and to see the connection with film. For this scope, Mustang film directed by Deniz Gamze Ergüven was chosen in this study. The film has been evaluated through feminist film narrative of Smelik (2008) how she presented to the audience with feminine language by feminist film narrative, the point of view and characters. It has been seen that the film presents gender differences with a female view and presents criticism of the asymmetric power relationship between the genera. In this study, "My scene" Digital Storytelling workshop practice was organized with the film's women audience and so six digital stories were produced during the workshop. The potential to create a feminine language was observed in the stories that evaluated the film through the scenes they identified with the Mustang film. The results indicated that the participating defined "women" in the center of digital stories those analyses content and thematic. Finally, the participants experienced feminine language through their story in "My scene" workshop practice.

Keywords: *Feminine Language, Feminist Narrative, Digital Storytelling Workshop.*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4591-7982>
E-mail : nergec@gmail.com
DOI: [10.31122/Sinefilozofi.514971](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.514971)

Geliş Tarihi - Recieved: 19.01.2019
Kabul Tarihi - Accepted: 17.04.2019

Giriş

Gelişmiş bir temsil sistemi olarak sinema, bilinçdışını, görme biçimlerini ve bakma eylemindeki zevki hangi yollarla yapılandırıldığı konusunda bazı sorular gündeme getirir. Film çalışmaları alanında feminizm bir dizi alanı kapsayan düşünce, felsefe ve siyaset aracılığıyla bu soruları yanıtlamaya çalışır. Genel olarak bu başlıklar, kadının temsili, kadınlar ile erkekler arasındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin temsili, izleyicinin cinsiyetçi kurulumu ve kadın sinemasının olasılığı biçimde sıralanabilir. Feminist sinema kadınların toplumsal pratikler aracılığıyla nasıl kurgulandığını irdeleyerek, kadının nesneleştirilmesi sürecini tersine çevirmeye çalışır. Çok boyutlu bir sosyal değişime katkıda bulunacak feminist sinema pratiği, yani kadın sineması geliştirmek için, kadının filmlerde temsil ediliş biçimlerini siyasi ve felsefi bir mesele olarak anlamak ve ataerkil yapıya nasıl uyumlaştırıldığını incelemek gerekir. Temsil stratejileri, ideoloji, kültür ve anlam üretimini kuramsal bir çerçevede değerlendirme ihtiyacı feminist film kuramının ortaya çıkmasına neden olduğu söylenebilir. Dolayısıyla kuramsal çatıdan elde edilen bulgular dışil dilin nasıl olması gerektiğine dair ip uçları sunmaktadır.

Bu bağlamda, çalışmada öncelikle sinemada feminist düşüncenin feminist akımla paralel gelişim süreçleri ele alınırken, sinemada dışil dil kurmanın imkanları feminist anlatı ile değerlendirilmiştir. Makalede sinemada kadının temsil stratejileri ve dışil seyirci düşüncesinin irdelendiği bölümde dışil dil incelenmiştir. Çalışmanın yöntem bölümünde ise dijital hikaye anlatım atölyelerinin ortaya çıkışı ve günümüzde uygulanma biçimlerine değinilerek dışil dili yaratabileceği düşünülen hikaye üretim sürecine geçilmiştir. “Benim Sahnem” atölye sürecinin merkezinde üretilen altı hikayenin analizlerine geçmeden önce makalede *Mustang* filminin feminist anlatı çerçevesinde sinematografik çözümlemesi yapılmıştır. Son olarak çalışma Dijital Hikaye Anlatı atölyesinin sinema seyircisinin kendi sesini dışil dili üretebilme imkanlarına dair değerlendirmesi, sinemanın seyircisi olarak kadının filmle kendi hikayeleri arasında kurdukları bağlantı ve anlatı atölyesinin yöntem olarak sunduğu imkanlardan bahsedilmiştir.

Sinemada Feminist Anlatı

Feminist hareketin en güçlü hissedildiği yıllar yetmişli yıllardır. Ryan ve Keller’a (2016, 200) göre bu yıllarda kadın hareketi eşitlik yanlısı ve baskı karşıtı liberal ya da radikal bir akım ile erkek dünyasıyla bütünleşme yanlısı bir ana akım biçiminde ikiye bölünür. Kitle iletişim araçlarına televizyonun katılması ile temsil çalışmaları önemli biçimde yer almaya başlayan feminist film çözümlemeleri kadın hareketlerinin etkisi altında gelişir. İkinci dalga feminist hareketin yaşandığı bu yıllarda, erkek hakimiyetindeki film endüstrisinin feminizme ilk tepkisi ise görmezden gelmek ve reddetmek olur (Ryan ve Keller, 2016, 200). “Bir senaryo yazmak” kitabının yazarı Chion (1987) senaryo yazarlarının kadını galip gelenin ödülü, savaşçının ikramiyesi ya da bir öykünün yalnızca süsü olarak kullanılmasını genellikle senaryo yazarının bir tembelliği olarak nitelendirir. Cinematographe dergisinin 1980’deki 53. sayısında Amerikalı yönetmen Sydney Pollack’ın röportajında “senaryo yazarları kadınları sorunun kaynağı olarak görmeye alışmışlardır. Çoğunlukla haklıdırlar. Çünkü kadınlar senaryoda cinsellik ve geçici aşklar için vardır ve filmin omurgasında önemli yer tutmazlar.” ifadesini aktaran Chion (1987) bu düşünceyi anlamak için dönemin sinema afişlerine bakmayı önerir ve afişlerde kadınların ya hiç olmadığını ya da çok az yer kapladığını belirtir. Bu bakış açısının bir yansıması olarak sinemada kadınların zayıf ve ikincil karakterde eril bir dille yer verildiği görülür. Toplumda

var olan eşitsizliklerin sinemada bir dil olarak kullanılması film çözümlemelerinde feminist bakışı zorunlu kılar. Feminist bakışla biçimlenen feminist film teorileri sinemanın dikizci ve gözetlemeci niteliği üzerinde durur. Feminist film teorileri, kadının arzusunun nesnesi olarak kullanıldığını anlatan temsil stratejilerinden ve bu temsili kimin yaptığına ilişkin yazılar kaleme alırken, kadının da bakışını da ihmal etmezler. Bu süreç göstergebilim ve psikanalizin etkisiyle yapısalcılığın ortaya çıkmasına paralel olarak gerçekleştiği söylenebilir. Bu yıllar dilbiliminin ve bununla birlikte iletişim, antropoloji, sosyoloji gibi alanların bir yöntemi olarak yapısalcılığın ön plana çıktığı yıllardır. Her dizgenin kendi içinde bir sistematik-soyut ilişkiler olduğunu öne süren yapısalcılık, göstergebilim alanında Barthes (1977), psiko-dinamik anlamda Lacan (1964) tarafından kısmen de olsa açıklanır. Ancak yapısalcılık çok sınırlı ve çok statik olduğu için Bourdieu (2006) tarafından, çok tarih dışı olduğu düşüncesiyle Foucault (1999) tarafından ve çok esin olduğu için yapı-bozumuna giden Derrida tarafından eleştirilir. Öznenin yok sayıldığı bu düşünce akımı bir süre sonra post-yapısalcı düşünce ile yön değiştirir.

Ancak feminist düşünce yapısalcılık akımının göstergebilim ve psikanaliz gibi disiplinleri yardımıyla ataerkil düşünceyi irdeleyerek, cinsiyet farklılıklarının nasıl kodlandığını çözümlemeye çalışır. Bu düşünce biçimi, göstergebiliminin imkanlarıyla kadının temsil göstergelerinin dizgilerine ulaşmaya çalışırken, psikanaliz yöntemle odipal sürecin anlatıya etkisi üzerinde durur. Feminist eleştiri kadınlığın inşası ve “kadın türleri” (women’s genres) üzerine metinlerin farklı yapılandırılmalarına yoğunlaşır (Kuhn, 1982). Feminist sinema kuramının da bu düşüncenin yöntemleri ile kadının sinemadaki sunumu ve izleyici olarak perde önündeki izleyici bakışını çözümlediği görülür. Bu kuramın öncüleri ise Laura Mulvey ve Claire Johnston’dır. Mulvey sinemada erkek bakış kavramını öne sürer ve kadının perdede nasıl özne kimliğini kaybedip nesneye dönüştüğü üzerinde durur. Mulvey’e göre kadın, erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korkuyla ya da erkek kahramanın onun için hissettiği ilgiliyle erkeğin davrandığı gibi davranmasına neden olandır. Artık kadının kendi başına bir önemi yoktur (Mulvey, 1997, 42). Laura Mulvey’in psikanalitik kuram aracılığıyla ataerkil yapının sinema anlatısına yansıtılışını çözümlediği “Görsel Haz ve Anlatı Sineması (Visual Pleasure and Narrative Cinema)” (1975) başlıklı yazısı kadının imgesel oluşunu, erkeğin ise bakışın taşıyıcısı olarak nitelendirir. Freud’un psikanalitik çözümlemesindeki eril ve dişil olan arasındaki ikili dönüşümü eleştiren ve dişili erile bağlı olarak açıklayan patriarkal sistemin yarattığı bilinç dışı koşulları ortaya çıkarmada Mulvey psikanalizi politik bir silah olarak benimsediğini belirtir. Andrew Butler (2011), psikanalitik yaklaşımları cinsiyetçi ve homofobik olarak değerlendirir sorunlu ve indirgemeci bulur. Andrew Butler, Mulvey’in sinemaya ilişkin geliştirdiği üç bakışı, karakterler arasındaki diegetik bakış, filmi izleyen izleyicilerin ekstradiegetik bakışı ve kamera önünde canlandırılan olayları filme çeken ekibin bakışını, baskın biçimde eril olarak değerlendirir. Mulvey ve başka birçok feminist araştırmacı tarafından, bu tartışmalı bakış 1975’ten beri çok biçimde şekillendirilir ve değerlendirilir Psikanalitik yaklaşımın temel olarak geliştirilen bu bakışın sunduğu farklılık hala sinema çalışmalarında referans olmayı sürdürmektedir. Mulvey’in sinemada eril bakışa farkındalığı yaratmasına karşın, Andrew M. Butler’a göre eril bakışın ötesine geçememiştir. Oysa Butler’a göre dişil bir bakış elbette mümkündür (Butler, 2011).

“Üçüncü dalga” feminizm günlük, sıradan ve temel seviyedeki cinsiyet kimliğinin yeniden yapılandırılması ve belirli iletişim pratikleri ile ilişkilendirilir. Mills’e göre üçüncü dalga feminizm sosyal yapısalcılık ya da post-yapısalcı feminizm gibi, temel prensiplerden çok birleştirici bir yapısal teoriyi ima eder. Üçüncü dalga feminist çalışmalar, erkeksiliğin ve

kadınsılığın, bireysel seviyeden çok kurumsal seviyede yapılanma yollarının analiziyle ilgilidir. Profesyonellik ve yetkinlik gibi klişeleşmiş tutumlara yoğunlaşır (Mills, 2002). Cinsiyetçiliği üçüncü dalgada “indirect sexism”, yani dolaylı cinsiyetçilik olarak adlandırılabilceğini söyleyen Mills, gösteri dünyasında bunun çok rahat ve fark edilmeden kullanılabildiğini ileri sürer.

Pek çok açıdan ikinci dalga feminist harekete karşı devrim olarak ortaya çıkan üçüncü dalga feminist akım günümüz kadının toplumsal ve öznel konumuna odaklanır. Günümüz feminist teoriyi daha özgül bir forma dönüştürür. Kadın deneyimlerinin tikelliklerini merkeze koyan bu anlayışta, kadın etkinlik ve eylemlerinin eril kültür tarafından değersizleştirilmesinin gözlemlenmesi stratejilerine dayanır. Josephin Donovan (2016, 350) yüzyılın en önemli teorik gelişmesinin muhtemelen post yapısalcı teorilerin feminist teorideki etkisi olduğunu söyler. Post-yapısalcı teori anlatıda çoğulculuğa ve yerelliğe alan açar. Evrensel ve kapsayıcı üst anlatıyı reddederken, batılı olmayan dünyadaki kadınların koşullarına odaklanır. McNay (2012)’in, Foucault’nun, cinselliğin bedenine doğuştan gelen ya da doğal bir niteliği olmayıp, belirli iktidar ilişkilerinin bir etkisi olduğu düşüncesinin, kadınların deneyimlerinin kültürel belirlenimli kadın cinselliği imgeleriyle zayıflatılıp denetlendiğini açıklamak isteyen feministlere faydalı bir analitik çerçeve sağladığını ileri sürer. Benzer olarak, Judith Butler 1990 tarihli “Cinsiyet Belası” başlıklı kitabında bedenin maddiliğini oluş koşulunu anlamlandırmaya bağlar. Bu anlamlandırma düzenleyici normlardan kopuk değildir. Donovan (2016, 387) Butler’ın kadın kimliğini inkar edilmesi noktasına getiren postmodernist üçüncü dalga teorilerinin feminizmi zedelediğini ileri sürer. Üçüncü dalga teorileri aşırı bölünmüş ve çeşitlenmiştir. Bu dönemde Feminist düşünceyi geliştirmek isteyen yazarlar, yeni hipotezler ve kavramlar geliştirmekle birlikte, kadın sineması yaratarak, kadının sinema endüstrisindeki çalışma koşullarını sorgulayarak, sinemanın inşa edici gücünü kadının lehine çevirmeye çalışırlar. Dönüşüm için dişilik ve erilik üzerine mitler üreten sinemada cinsiyete dayalı öznelliğin nasıl kurulacağına bakmak gerekir.

Bu amaçla Smelik (2008) feminist film teorisine yaslanarak dişil dil üzerine feminist film anlatısı yaklaşımını geliştirir. Toplumsal cinsiyet kalıplarının aşırılık, parodi ve taklit yoluyla kırılacağını öngördüğü feminist sinema anlatısında dişil seyirci için özel bir alan açmıştır. Beden ve cinselliğe dair biyoloji, pornografi, teoloji, kitle iletişimi ve feminist söylemi bir araya getiren Smelik (2008) feminist film anlatısının temelini sınır ihlalleri ve aşırılık üzerine kurar. Sinemada anlatı öznelliğini yeniden üretir. Dinamik bir yapısı olan anlatı film senaryosu içinde öznenin konumunu ve devinimini belirler. Smelik (2008), anlatı içerik olarak değil, rolleri ve farklılıkları, dolayısıyla iktidarı ve konumları belirleyen yapısı açısından psikanalitik olarak ödipal olduğunu söylemeyi de ihmal etmez.

Sinemada Dişil Dili Oluşturma İmkânı

Feminist film derken kast edilenin ne olduğunun açıklanması gerekir. Feminist sinemada dişil öznelliğin temsilini ve dişil dili incelediği çalışmasında Smelik (2008, 6), feminist sinemayı geleneksel sinema anlatı tekniklerinde kaçınılarak yapılan deneysel karşı sinema olarak kabul etmediğini belirtir. Bunu ikircikli bulan Smelik, deneysel sinema ile gerçekçi sinema arasındaki karşıtlığa saplanmadan sinemasal kod ve kalıpları alternatif bir şekilde kullanan filmleri feminist film pratiğinde incelemek gerektiği üzerinde durur. Benzer olarak Öğüt (2009, 203), toplumsal cinsiyet farklılığını kadın bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler

arasındaki asimetrik iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık getiren filmleri feminist sinema içinde değerlendirilmesi gerektiğini söyler.

Geleneksel sinema kod ve kalıplarının kullanılmasıyla feminist bir duruş inşa eden ve dil kuran filmler dışı kodları film içine nasıl yerleştirdikleri önemli bir göstergedir. Cinsel farklılığı bir kadının bakış açısıyla sunan, kadın/erkek arasındaki eşit olmayan iktidar ilişkisini eleştirel bir farkındalıkla ele alan ve kadının özgürleşmesini mesele yapan filmler feminist film olarak kabul görmektedir. Kadın yönetmenlerin eşit olmayan ilişkiyi kendi hayatlarında yaşamış olmaları, kendi tahakkümlerinin farkında olması öngörüsüyle kadın yönetmenler bu kapsamda ele alınabilir. Ancak kadın sinemasını kadın yönetmenlerle sınırlamak başka bir tahakküm doğuracaktır. Kadın yönetmenlerin her filmi bu kapsamda değerlendirilemediği gibi, erkek yönetmenler de kadın filmleri yapabilirler. Her ne kadar feminist film çalışmalarında auteur teorisi henüz ele alınmaya başlamışken, yapısalcı yaklaşımlar film teorilerinde hakim olmaya başlar ve bu yaklaşım eseri yaratan yönetmenin “filmsel yapı”nın dışında özgür ve belirleyici bir etken olamayacağı konusunda görüş ortaya koyar (Wollen, 2008, 83). Yapısalcı yaklaşıma göre, önemli olan filmi yapan kadın ya da erkek yönetmen olması değil, önemli olan eserin bir yapı olarak değerinin ortaya konmasıdır. Tarihsel bir durakta bu noktada, “okurun doğumu, yazarın ölümü pahasına gerçekleşmelidir” açıklamasını yapan Roland Barthes’in (1977) düşüncesi post modern düşünce dahilindeki çoğu disiplinde kabul görse bile kadın yönetmenlerin yaratım sürecindeki bakış açısını, metaforlarını ve film anlattığını dışarıda bırakmak mümkün değildir. Kadın, film anlattığında öykünün ve olay örgüsünün düzeninde yer alır. Mayne (1985) feminist film çözümlerindeki çelişkilerden bahsederken, feminist film teorisinin “kararsız alanı” olarak tanımladığı şeyin ayırt edici bir özelliğinin, “kadın” ve “feminist” in birbirine bağlı, ancak farklı olduğunu kabul etmektir, der. Bazı feminist eleştirmenlerin bu bölünmüşlükten bahsettiğini düşünen Mayne (1985), çelişkin okumanın sadece filmin çelişkilerini ortaya çıkarmakla kalmadığını, aynı zamanda kadın izleyicilerin sinemaya getirdiği çelişkili tepkilerle birlikte bu çelişkilerini de ortaya koyduğunu ileri sürer. Bir filmin çelişkili durumu ne olursa olsun, en feminist eleştirmenlerin klasik sinemanın bir erkek bakış açısı ile özdeşleştirildiğini ve bir erkek izleyiciye yönelik olduğunu varsaydıklarına değinen Mayne (1985) klasik sinemanın çelişkileri için alternatif sinemayı önerir. Feminist film kuramını geliştirebilmek için Mayne, öncelikle film yapımcılarını feminist bakış açısıyla film yapmalarını, film izleyenleri de kadın temsilindeki çelişkiyi ataerkil yapıdaki bir semptom olarak anlamalarını desteklemeleri gerektiğini belirtir (Mayne,1985, 88). Sinema izleyicisi kadının klasik bir filmde çelişkin bir durum görürse bunu potansiyel olarak kullanacağını belirten Mayne (1985), izleyicinin feminist eleştirmenlere sinemayı ütöpik bir hayalle mi kurtaracaklarını sorgulayacağını belirtir.

Judith Mayne’nin yaklaşımına benzer biçimde bütün sosyo-kültürel fenomenleri psiko-seksüel açıklamalara indirgemesi nedeniyle feminist film kuramını eleştiren Jacqueline Rose (2010) “Dişil olanın bu kurgulanışıyla kadınların maruz kaldığı diğer tahakküm ve tabiiyet biçimleri arasındaki ilişkinin sinema içinden, sinemayı kullanarak nasıl formüle edilebileceğini sormamız gerekir” diyerek bir çıkış yolu bulmaya çalışır. Sinemanın sunduğu imkanları cinsiyete özgü bir unsura nasıl dönüştürüldüğü dişil dilin oluşturulmasında önemli bir unsurdur. Bir diğer unsur ise feminist filmlerin oluşturdukları dil ile seyirci arasında nasıl bir dil kurabildiği ve nasıl seslendiğidir. Benzer biçimde Smelik (2008, 3) gerçeğin olduğu gibi gösterildiği filmlere ihtiyaç olduğunu söyler. Ancak bu sayede ideoloji ve toplum değiştirilebilir. Smelik (2008), kadın yönetmenlerin “gerçek” kadınların “gerçek”

hayatlarını göstererek kültürel açıdan erkek egemen konumdaki fantezi büyüsunü bozabilirler varsayımını ileri sürer. Kadın yönetmenin kurduğu dişil dile ve film seyircisi kadının bu dişil formu anlamlandırabilmesine ihtiyaç vardır.

Çalışmanın Yöntemi

Yukardaki bakış açısıyla biçimlendiren çalışma iki boyutlu yapılandırılmıştır. Birinci amaç seyircinin dişil bir dile ifade edilenle kurduğu bağı görebilmektir. İkinci amaç ise seçilen film örnekleminde öncelikle dişil dil oluşturabilme niteliğini değerlendirebilmektir. Çünkü artık sinemanın anlamları yansıttığı değil inşa ettiği düşüncesi kabul edilmektedir. Bu nedenle dişil dil, yani eyleyen kadının kendi gerçekliği ile filmdeki kadın inşası arasındaki ilişkiyi hangi biçimde kurabildiğini ve hikaye edebildiğini görebilmek için ikili bir okuma, değerlendirme ve gözlem yapılmıştır. Bu araştırmaya çok fazla veri sunmuştur. Öncelikle çalışmada, Smelik (2008)'in tanımlamasından yola çıkarak amaçlı örneklem olarak filmde kadın karakterlerin maruz kaldığı konum, baskı ve sömürünün merkezde olduğu, kadının erkek, kadının kadınla iktidar ilişkisinin tartışıldığı bir filmin belirlenmesi gerekiyordu. Mayne (1985)'nin belirttiği gibi bir tarafta ataerkil yapı ile inşa edilen kadın hikayelerinin senaryolaştırıldığı bir film, diğer tarafta ise toplumsal cinsiyetle çevrilmiş kadınların bunu okuma biçimlerini görmek için buna ihtiyaç vardı.

Son dönem Türk sineması kadın yönetmen ve filmler arasından, çalışmanın sorusuna cevap verebileceği düşüncesiyle atölyede değerlendirebilmek için amaçlı örneklem yaklaşımı ile Deniz Gamze Ergüven'in yönettiği *Mustang* (2015) filmi seçilmiştir. Kadın bir yönetmen tarafından yapılan film, sıradan kadınların küçük bir ilçedeki gündelik hayatını ataerkil yapı içinde konu alır. Kadın karakterlerin merkezde olduğu film, kadınların toplumda yaşadığı ataerkil yapının tahakkümlerden sinematografik olarak bahseder ve filmde genç bir kadın anlatıcının bakışı kullanılır. Daha da önemlisi film gösterime girdikten sonra eril bakışla eleştiriler alır. Film, sığ ve hatta batı dışı bakışla kültürümüzü yanlış yansıtıyor yorumu yapılan akademik ve akdemi dışı yazı ve yorumlarla karşılaşırlı¹.

Smelik'in (2008, 7) kitabında belirttiği gibi gerçekçi feminist filmler yanılısamaya yol açtıkları gerekçesiyle yerin dibine batırılır. Judith Mayen (1985)'in tespitinde ise film eleştirilenleri kadın yönetmenin filmini eleştirirler, ancak nasıl yapması gerektiğini ise söylemezler. *Mustang* filmi de tam da bu nedenle eleştirilir. Film cinsel farklılığı toplumsal bağlamıyla sunarak kadın olmanın baskı ve sömürünün nesnesi haline gelmesinin koşullarını ortaya koyar. Aynı zamanda kadın cinsleri arasındaki iktidar ilişkisini de bu asimetrik iktidar biçiminin bir yansıması olarak belirginleştirir. Kadınların, ataerkil yapının içinde gücün sahibi olan erkekler ve bu gücü erkeğin olmadığı yerde erkek adına kullanan kadınlara karşı özgürleşme mücadelesinin aile yapısında nasıl devindiğini gözler önüne seren *Mustang* filmi, bütün bu nedenlerle çalışmada feminist anlatısı ve dişil bir dili olan bir film olarak kabul edilmiştir.

Feminist Film Anlatısı ile Mustang Filminin İncelenmesi

Bu filmde yönetmenin kadın seyirciye hangi mesajları verdiği ve kadın karakterler aracılığıyla dişil bir dili nasıl kurduğu ve bu kurgu aracılığıyla kadın izleyicilere nasıl mesajlar

1 Özellikle oryantalist imgelerle batının övgüsünü aldığını, kendi kültürünü ve yaşam tarzını yerdığı için Fransa'nın Oscar adayı olarak gösterildiğine dair eleştiriler alan yönetmen Deniz Gamze Ergüven buna bir röportajında "Sürekli Türkiye'de olmadığımdan dolayı başka yerlerde kadın olmanın nasıl bir şey olduğunu görebiliyorum ve Türkiye'deki kadınların durumunu kanıksamıyorum." cevabını verir. (canimistanbul.com)

gönderdiğini görmek gerekir. Smelik (2008)'in deyimiyle dişil seyirci, can sıkıcı cinsiyetçi klişelerle karşı karşıya kalmadan ya da abartılı stereotipler aracılığıyla perdeye taşınmadan, hayatın içinden kadın kahramanlarla özdeşleşebilmeyi istemektedir. Smelik (2008) feminist filmi değerlendirirken filmde anlatı, konu, tema, karakter, görsel ifade, kareler, kameranın konumu ve hareketleri, montaj, metaforlar, bakış açısının kullanılması önerir. Çalışma da bu öneriler çerçevesinde filmin konu ve teması, bakış açısı birer parametre olarak kabul edilmiş ve *Mustang* filmindeki dişil dil değerlendirilmiştir.

Filmin konu ve teması; Lale, Nur, Ece, Selma ve Sonay ebeveynlerini yıllar önce kaybetmiş, babaanneleri ve amcalarıyla yaşayan beş kız kardeşir. Film, okulun son günü okul çıkışında okuldan erkek arkadaşlarıyla sahilde oynadıkları bir oyunun kasaba halkı tarafından edepsizlik olarak yorumlanması ile başlar. Bu toplumun kodlarına uymayan bir davranış olarak kabul edilir. Bunun üzerine babaanneleri ve amcaları bu beş kız kardeşi bir bir evlendirmeye karar verir. Bu karara her genç kızın tepki ve eylemi farklı olacaktır. Toplum baskısı ve babaannenin ataerkil kültürün taşıyıcısı olması, namus ve bekaret, taciz ve şiddet gibi konularla filmin çok katmanlı biçimde kadının yaşadığı baskıların çeşitli boyutlarını yansıtmıştır. *Mustang*, beş kız kardeşin hikâyesi merkezinde kadına uygulanan baskı, şiddet ve sömürüyü temalaştırmıştır. Bu beş kız kardeşin hikâyesi, ataerkil toplumsal yapı içinde edilgen bir rolde davranmaları için ehlileştirilmeye çalışılmalarını anlatır. Filmin ismi de bu metafor kurularak oluşturulmuştur. Aslında film kadının ataerkil yapı içine kadının evrilmesinin koşul ve yapılarını eleştirel dille seyredene anlatılması hikayesidir. Kadın olmanın biyolojik değil, toplumsal bir olgu olduğunu “Kadın doğulmaz, kadın olunur.” sözü ile ifade eden Simon de Beauvoir burada hatırlamak gerekir. Film bu sözün ifade ettiği anlamda toplumda kadın olmanın ne olması gerektiği üzerine kurulmuştur. Genç kızlar kadın olmaları ve toplumsal kabulü elde edebilmeleri için evcilleştirilme sürecine alınırlar. Bunun yolu ise evlendirilmelerinden geçmektedir. Yemek ve temizlik yapmayı öğrenerek evlenebilmelerinin koşullarının oluşturulması gerekir.

Film baskın olarak genç kızların en küçüğü olan Lale karakterinin bakış açısından anlatılmaktadır. Diğer kızlarda kendi hikayeleri anlatıldığında bakışa dahil olurlar. Lale'nin bakış açısı film süresince üç farklı düzeyde görülür. Olayları anlamlandırmaya çalışma, anladığında çözüm bulma uğraşı ve sonuçlandırma. Filmde Lale, Nur, Ece, Selma ve Sonay beş kız kardeş karakteri, henüz ergenlik çağında olduğu anlaşılan şenlikli bir birliktelikleri olduğuna dair anlatı yapısı kurulmuştur. Babaanne karakteri Mulvey'in (1975) ataerkil kültürde kadın, anlam yapıcı değil anlamın taşıyıcısı konumuna bağımlı bir gösteren tanımına uygun olarak filmde yer alır. Filmin yönetmeni Deniz Gamze Ergüven (2015) bir söyleşisinde “Öncelikle bence yeni olan şey hikayeyi beş kızın gözlerinden görüyor olmamız. Çoğu film bir erkeğin objektifinden çekiliyor ve kadına bir yabancı olarak bakılıyor ya da kadın nesneleştiriliyor. Ayrıca filmin çok duygusal ve şenlikli bir havası da var. Kızlar o kadar cesurlar ki hayatın kendisinden daha şenlikli bir haldeler. Kızların, erkeklerin omuzlarında oynadıkları ve büyük bir skandala yol açan sahne benim kendi hayatımdan alınma. O zaman kızarmıştım, kendimden utanmıştım... Ancak yıllar sonra tepki vermek istedim. Ve filmde, kafamın içinde yıllarca susturulmuş o sesin kendini ifade etmesine izin verdim.” der.

Anlatıda dişi olduğunu hatırlatma stratejisi de kullanılmıştır. Bu anlamda kadın yönetmen olarak film de kadın bedeni ve cinselliği kendi bütünlüğü içinde ve akışkanlığı ile verilir. Kız kardeşlerini kendi özel alanlarında çamaşırları ile dolaşmaları, mayolarını

giymeleri bu akışkanlığın ve doğallığın kendi bütünselliğini bir göstergesidir. Cam silerken pencere önünde bedenini göstermeleri ve filmin hemen devamında beyaz ince kıyafetlerin üzerine evin babaannesi tarafından koyu renkli kapalı elbiseler giydirmesi bedeni ve cinselliği kapatması için kullanılır.

“De Lauretis, anlatının işlevlerinden birinin de kadınları, rızaları olsun olmasın, kadınsı olacak şekilde kışkırtması olduğunu ileri sürer. Bu, çok zalim ve zorlayıcı bir kışkırtma biçimidir. Dişil özne, zorla kadınsılığı arzulamak durumunda bırakılır.” (akt. Smelik, 2008,13) yorumu bu sahneyi açıklayabilecektir güçtedir. Yasak olanı yapmak ve ne olduğunu denemek isteyen kadınlar Smelik’in ifadesiyle ne patriyarkal düzende ne de onun yarattığı cinsel şiddet kültüründe, rızanın ya da baştan çıkarmanın masum sözcükler olmadığını çok iyi bilirler. Film anlatısında toplumsal yapı içindeki karakterler sürekli olarak genç kızlara kadın olduklarını hatırlatır. Filmin başında bekaret testine gitmeleri, evlerinden çıktıklarında “o tarafa bakma”, “sakız çiğneme” gibi iktidar kurucu ve aynı zamanda cinsiyetlerini hatırlatıcı diyaloglar anlatıda bulunur. Burada anlatı ile erkek iktidarı temsille bir baskıcı ve eyleyen bir güce dönüşür.

Bekaret testi sonrası kızları evde karşılayan babaanne sonuç raporuna bakar ve kızlara sarılır. “Hakkınızda en ufak bir şüphe olsaydı hayatta evlenemezsiniz” der. Bekaret tam olarak bir beden politikasıdır. Kadının kendi bedeni kendine ait değildir. Çünkü evlendiği kadının bakir olmaması erkek için bir utanç meselesidir. Erkekler için cinsellik bir iktidar kaynağı olup, oldukça özgür ve kutlamalı bir alandır. Oysaki ataerkil düzende kadın için cinsellik, meşru bir evlilikle gerdeğe girene kadar yasaklanan, gizlenmesi ve korunması gereken bir zardır. Burada ise yine erkek özne kadın ise zarı sunan nesnedir. Film anlatısında cinsellik düzenin bekaret üzerine kurulu olması gerçekliğini açık biçimde gösterir. İzleyen sahnelerde gerdek gecesi kanlı bez verilememesi ve düğün gecesi bekaret kontrolüne götürülmesi anlatısını kadının çaresizlikle kabullenışı Selma karakterinde görülür. Bakire olduğu halde doktora olmadığını söyleyen Selma “bütün dünyayla yattım” ifadesini kullanır. Doktor ise vajinal muayenede zarı kişiden ayırarak ayrı bir nesne imiş gibi “karşımda duruyor ve gayet iyi durumda” ifadesini kullanır. Bu kadın cinselliğin fetiş haline getirilmesinin anlatımıdır. Film anlatısında, tüm baskı, yasak ve kuşatılmaya karşın karakterlerinin tepkisel olarak cinselliklerini yaşadıkları anlatıma yerleştirilir. Ancak kadın cinselliği kendi bedensel hazzı için değil, eril düzenin dayattığı yasakları protesto etmek ve temsili bir direniş içindir. Filmde kızları kasabanın merkezine götüren amca işlerini yapmak için arabayı park eder ve kızları orada bırakır. Bu sürede Ece karakteri camdan gördüğü bir genci arabaya alır ve birlikte olur. Bu haz için olmayan bir eylemdir ve nitekim Ece karakteri ev içi ve dışında dayatılan baskı ve iktidar düzeninde tepkisel refleksler dışında başka alternatifi olmadığını gördüğünde ise intiharı seçer. Filmde, nesneleştirilen, gasp edilen dişil kimlikler bu iktidara kişisel farklılıklarına göre tepki gösterir. Bu farklılıklar çelişkilere yol açsa bile dişil kimliklerinin yaratıldığı bir bağlam oluşturur.

Film anlatısında genç kızları evcilleştirmek, bastırmak, kimlik edinme çabalarını budamak için ev bir hapisaneyeye dönüştürülür. Telefonlar kaldırılır, kıyafetler örtü haline getirilir. Kadın olmanın yolu mutfaktan geçer. Kadının kadın üzerinde dayattığı tahakküm; yemek yapmayı, ev işi yapmayı öğretmek anlatıda kullanıldığı gibi “bok rengi elbiseler giymek” zorlamaların, tahakküm ilişkisinin her iki tarafına da dolayısıyla egemenlerin kendisine de dayatır. Bourdieu (2015, 90)’nun deyimiyle “kendi tahakkümlerinin hakimiyeti” altına girerler. Hükmedenler kadın ya da erkek bilinçdışı şemalarını kendilerine de tatbik

etmekten kaçınılmazlar. Kadının kurban konumuna indirgenmesi ile savaşıyan kadın kimliğinin inşa edildiği filmde Lale karakteri tam olarak buna karşı çıkan ve özne olmayı başarabilen bir karakter olarak görülür. Çocuksu masumiyeti ile başkaldırısı ve akli yollara başvurması O'nu öznelendirir. Film anlatısındaki erkek karakterler anlatının merkezine yerleştirilmemiştir. Eril yapıları ile kimliksizleştirilmiştir. Anlatının merkezinde ataerkil tahakkümün uygulayıcıları olarak yer alırlar. Homojen yapıları ile sistemin devamını sağlayanlardır. Bu anlatı yapısı ile eril iktidarın ve öznelliğine eleştiri getirilir. Bu ise tersine çevirme stratejisidir.

Mustang filminin dişil dil çerçevesinde değerlendirildiği ve feminist anlatı ve dişil oluşumu üzerine kurulan bu çerçevede, filme ilişkin kadınların kişisel gözlemleri ile yaratacakları dijital hikaye anlatımına odaklanılacaktır.

Dijital Hikaye Anlatımının Dişil Dil Yaratmanın Aracı Olarak Kullanılması; Kadının Kendi Sözüni Söylemesi

Çalışmanın bu aşamasında, feminist film anlatısı yaklaşımı çerçevesinde filmi izleyen kadın seyircinin filmle nasıl bir bağlantı kurduğunu görebilmek amaçlanmıştır. Çalışmayı yazanın da aradan çıkarıldığı bir süreç olan Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi yöntemi kullanılmış ve sonunda izleyenlerinde kendi hikayelerini video formuna dönüştürülmesi sağlanmıştır. Dijital Hikaye anlatımı 1980 yılında bir sanat formu olarak ortaya çıkar. Joe Lambert ve Dana Atchley tarafından Berkeley, Kaliforniya'da 1990'lı yılların başında Dijital Hikaye Atölyesi (the Center for Digital Storytelling-CDS) kurulur. 1993 yılında Atchley, ilk atölyesini Amerikan Film Enstitüsünde gerçekleştirir. Atchley'nin yeniliği sanat formu ötesinde sıradan insanlara öğretim temelli atölyeler geliştirmek olur. Bu atölyeler sanat formundan farklı olarak sıradan insanlara bilgisayar ortamında kendi hikayelerini üretme imkanı veren etkileşim temelli paylaşımlı bir çalışma biçimidir. Atölyelerde bilgisayar veya medya bilgisi olmayan insanlar kendi kişisel videolarını üretebiliyordu. Bu yöntem ticari firmaların markalarının müşterileri ile iletişim kurmasında bir yol olarak kullanıldı ve kullanılmaya da devam etmektedir. Atchley 1995 yılında Dijital Hikaye film festivali başlatır. Dijital hikaye anlatımı ismindeki dijital kelimesine rağmen hikaye anlatımı daha önemli bir formdur. Atölyeler anlatılarla başlar ve kişilerin kendi hikayelerini anlatabilme kapasitelerini arttıracak biçimde düzenlenir. Günümüzde eğitim, pazarlama ve sivil toplum kuruluşlarında bir yöntem olarak kullanılan Dijital Hikaye Anlatım Lambert'in deyişiyle, sadece insanların kendi deneyimlerini anlattıkları eğlenceli bir yol değildir. Dijital Hikaye Anlatım Atölyesinde (CDS) İnsanlara kendi hayatlarının sorumluluklarının alması için sosyal yapıya ilişkin sorunlarda anlam kurma ve bağlantı yaratmaları için rehberlik edilir. Atölyede amaç hikayeler aracılığıyla daha geniş farkındalık yaratarak toplumsal yapı içindeki bağlantıları kurmalarını sağlamaktır (Lambert, 2009, 82). Dijital Hikaye anlatımı aslında popüler üretim biçimlerine bir başkaldırı ve toplumsal yapının değişiminde bir araç olarak konumlandırılır. Dijital Hikaye Anlatım atölyeleri çeşitli amaçlar için adapte edilerek uygulanır. Clarke (2009, 146-150) çalışmasında 2006 yılında Brezilya'da gençlerin ekonomik ve sosyal koşullarının iyileştirilmesi için "one story is a story, a million stories are a movement, (bir hikaye sadece hikayedir, bir milyon hikaye ise toplumsal bir harekettir)" sloganıyla Kaliforniya modeli Dijital Hikaye Anlatım atölyesini uyarlayarak Brezilya'da uyguladığından bahseder. Ağ şeklindeki bir örgütlenmeyle hikayeler gençlerin sorumluluğunda atölyelerde gerçekleştirilir ve yaygınlaştırılır. Önemli olan hikayelerin duyulmasıdır. Bu nedenle Meadow İngiltere'de bu atölyeleri farklı boyutlara taşımıştır. Daniel Meadow (2009, 93) İngiltere kamu yayıncılığı BBC aracılığıyla Kaliforniya modelini uyarlayarak 2001 yılında "CaptureWales" isimli projeyi

başlatır. Projeye yüzlerce dijital hikaye BBC televizyon ve radyosunda yayınlanır. Daha sonra BBC İngiltere’de kendi dijital hikayelerini hazırlayarak yayınlar. Projede amaç medyada yeni teknolojilerin kullanılmasında vatandaşı güçlendirmektir. İçerik üretme ve yayılmasında halkın yer aldığı etkileşimli atölyeler daha demokratik bir toplum yaratacak olması kaygısı ile Dijital Hikaye atölyeleri bir yöntem olarak kullanılmıştır (Meadow, 2003). Türkiye’de dijital hikaye atölyesi 2009 yılında Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde başlatılmıştır. Amargi Kadın Akademisi’yle işbirliği içinde gerçekleştirilen “Amargili Kadınlardan Dijital Hikâyeler” atölyesi gerçekleştirilmiştir (Şimşek, 2013). Dijital Hikaye Atölyesi farklı konu ve bağlamda halen çalışmalarını ve üretimlerini sürdürmektedir.²

Dijital hikaye anlatımını sinema izleyicisini anlamak ve dışil dili oluşturmakta bir yöntem olarak kullanılabilir mi? Dijital Hikaye bir feminist metodoloji olarak kullanılabilir mi? Dijital hikaye anlatımı dünyada artan biçimde kültürel grup ve topluluklarda yenilikçi biçimde kullanılmaktadır. Hikaye anlatımı kadınların haklarını korumak, kendilerinin farkında olmalarını sağlamak ve kendi hikayelerini anlatmakta elbette bir yol olarak kullanılmaktadır. Dijital hikaye anlatımı, feminist projelerde son derece faydalı bir biçimde değerlendirilebilir. Kadınların kendi hikayelerini yaratmada kendi dünyalarında yaşadıkları oluşturulan bağlamlarla ve teknolojinin kullanımıyla kullanılabilir bir forma dönüşebilmektedir. Atölyelerin hikaye çembere olarak kurulması paylaşımcı bir ortam oluşturmakta ve kadınların dayanışmasını arttırabilmektedir. Bu hem bir öğrenme sürecine dönüşmekte hem de hepimiz benzer şeyleri yaşıyoruz hissi vermektedir. Dijital Hikaye Atölyesi kişilerin ihtiyaçlarını belgelemek ve sinema izleyicisi kadının izleme deneyimini değerlendirmek amacıyla da çok önemli imkanlar sunmaktadır. Özellikle ataerki ve dışil bir dilin çözümlenmesi yine izleyenin dilini görebilmek adına sıradan kadının hikayeleri sinema izleme deneyiminde samimi itiraflara dönüşebilmekte ve bir kadın hareketine evrilebilmesi için Dijital Hikaye Atölyeleri önemli bir fırsat sunmaktadır.

“Benim Sahnem” Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi

Dijital Hikaye Anlatım Atölyesini bir metoda dönüştürebilmek için bağlama ihtiyacı vardır. Bu bağlam atölyede kadın yönetmen sinemasında kadın izleyicinin kendi ile özdeşlik kurabileceği bir sahne olarak belirlendi. “Benim Sahnem” dijital hikaye anlatım atölyesine yaşları 18-22 arasında değişen altı kadın İletişim Fakültesi öğrencisi katıldı. Kolaylaştırıcı ve teknik sorumlu atölyede yer aldı. Ayrıca gözlemleri not eden iki lisansüstü öğrenci de atölyeye dahil oldu.³ Çalışmada her katılımcıya kod isim verildi. Böylece hikaye anlatıcılarının kendi isimleri kullanılmadı. Atölyede öncelikle katılımcılara *Mustang* filmi izletildi. Atölyede kolaylaştırıcı tarafından dijital hikaye hakkında gene bilgi verilerek kadınlık deneyimleri üzerinden konuşuldu ve kolaylaştırıcı kendi deneyimlerini de aktardı. Daha sonra yöntem dahilinde hikaye çemberi oluşturuldu. Herkesin filmdeki bir sahne bağlamında kendi hikayelerini oluşturmaları istendi. “Benim sahnem” atölyesinde katılımcıların başlangıçta filmin kahramanı olan Lale karakteri ile özdeşlik kurdukları gözlemlenir. Çünkü film bu karakterin bakış açısı ile biçimlenmişti ve bu bakış seyirciye de geçer. Her bir katılımcı kendi hayatının kahramanıydı. Hikaye çemberinde katılımcıların ataerki yapı tarafından ezilen kadın yerine ezilmişlik pratiğine direniş gösteren kadın karakterle özdeşlik kurarak kendi hayatlarından

2 Benzer bir çalışma Çukurova Üniversitesinde gerçekleştirilmiştir. İletişim Fakültesinde seçmeli lisans dersi olarak “AIS-415 Dijital Hikaye(3-0)” dersi açılmıştır. Yeni medya olanakları ile hikaye anlatımı pratiklerini birleştirerek sesin dolaşıma girmesini sağlayan bir uygulama olan dijital hikaye anlatımının teorik ve uygulamalı olarak ele alındığı ders süresince 25 dijital hikaye üretilmiştir. Bu çalışma kapsamında fiziksel bir mekan olarak da Dijital Hikaye Atölyesi kurulmuş ve halen farklı bağlam ve içeriklerde atölyeler yapılmaktadır.

3 Doktora öğrencimiz Nurşen Şahin ve Yüksek Lisans öğrencimiz Olgu Yiğit’e sonsuz teşekkürler.

hikayeler anlatmaya başlarlar. Katılımcılar gündelik hayatlarında kadın kimlikleri nedeniyle karşılaştıkları sorunlar ve bunlara karşı koyma biçimlerini Lale karakterinde gördüklerini belirtirler.

Bu çalışmaya başlarken amaç seyircinin filmde çizilen kadın karakteri ile etkileşimini görebilmek ve kendi hikayelerini yaratabilmelerini sağlamaktır. Aslında filmdeki karakterler çok sayıda tahakkümle savaşıyordu. Bunların bazıları ise içselleştirilmiştir. Film feminist bir art alanla eleştiriler içeriyordu. Bu eleştiriler hem anlatıcı aracılığıyla hem sinematografik öğelerle verilmişti. O nedenle bunu izleyicinin görebilmesi ve sorgulayabilmesi ve gerçekten kadınların kendi dillendirdiklerini görmek önemliydi. Çünkü, *Mustang* filmi Türkiye’de kadın olmaya dair çok şey içeriyordu. Atölyenin ilerleyen anlarında katılımcılar kendi tahakkümlerini görmeye ve bu noktada altı katılımcı da aslında toplumsal yapı içinde nasıl kuşatıldıklarını anlatmaya ve hikayeleştirmeye başladılar. Hikaye çemberinde bu bir kırılmaydı ve katılımcılar filmdeki sahne ya da karakterlerden kendi hayatlarına doğru bir yolculuğa çıktılar.

Katılımcılardan Su hikayesini ataerkil yapının kadın figürünü temsil eden filmdeki “Babaanne” karakterinde yapılandırdı. Hayatındaki baskı ve yasakları en çok filmde olduğu gibi kadınlardan duyduklarını annesi üzerinden hikayesini anlattı. “*Bir kadın olarak yaşamamanın en zor yanlarından biridir başkaları ne der diye yaşamak.*” olduğunu söyleyerek başladığı hikayesinde “*Benim hayatımda benden başka herkesin söz hakkına sahip olması gerçekten ben var mıyım? Sorusunu sordurur çoğu zaman. Aslında en acı ve en zor gelen tarafı bunu bir kadın olarak annemin söylemesidir*” derken ataerkil yapının kadınlar tarafından sürdürüldüğünden yakınır. Aslında bir anlamda kendinin de bu yapının sürdürücüsü olduğunu kendi hayatından örnek vererek açıklamaya çalışırken kendinin kendi üzerinde yaptığı baskının da farkına varır. “*bir akşam, kız arkadaşımın beni eve bırakması sonucunda O’nu da arabadan indirip bakın aslında arabasından indiğim bir kadın. Lütfen yanlış anlamayın mesajı vermek zorunda kalmak ve bunun acizliği altında hissettiğim duyguların ağırlığını tarif etmek çok zor.*” der. Ama bu örneği verirken neden bunu yapmak mecburiyetinde hissettiğin ve buna karşı çıkabileceğini fark eder. Rızaya dayalı itaati seçmiş olduğunu görmek Su’yu endişelendirir. Olağandışı ölçüde olağan olan bu toplumsal ilişki böylece, tahakküm eden kadar edilenin de tanıdığı ve kabullendiği bir yapıya dönüşmüştür (Bourdieu, 2015, 12). Filmdeki sahnelerde mahallenin kadınlarının diğer kadınlar hakkında konuşmayı bir hak olarak görmelerini şaşırtıcı bulmadığını söylerken hikayesinde “*böyle anneler, böyle babaanneler var dört bir yanımızda*” diyerek hikayesini bitirir. Erkeklerin gücünün olduğu bir toplumda kadınlar egemenliklerini kendilerinden daha zayıf olan üzerine kendiliğinden kendi doğal akışı içinde kurar. Tehdit unsuru aslında yine erildir. Ama bu kez eril dil kadının kadın üzerindeki tahakkümünde açığa çıkar.

Benzer biçimde toplumsal yapının getirdiği baskıları baba ve özellikle babaanne ile ilişkilendirirken, babasını kaybettikten sonra daha çok hissettiğini söyleyen katılımcılardan Toprak, bu kaybı filmin açılış cümlesi ile özdeşleştirirken filmin tamamını şaşırtıcı bulmadığını ve benzerlerini her gün yaşadıklarını ifade eder. “*Her şey göz açıp kapayana kadar değişti, filmdeki bu söz beni o kadar anlatıyor ki. Normal bir ailenin ortamında büyüdüm aslında. Aile tarafındaki sıkıntılar bizde de baba tarafından özellikle de babaanneden geliyordu. Ailemize karşı müdahalesi çok fazla oluyordu. Karışıyor, kendi görüşlerine göre yönetmeye çalışıyordu. Annem bu yüzden evliliğinde çok çekmiş açıkçası. Annemle babamın anlaşamayacağını anladığımda aynı Lale gibi katlanmak yerine çözüm havuzunda yüzmeyi tercih ettim. Babamla annem ayrıldıktan sonra çevredeki toplum baskısını öğrenmiştim.*” Toprak babanın ölümü öncesi boşanma süreçlerini yaşadıklarını ve bu süreçte hayatlarının kendi aitliğini sorguladıklarını ve sürekli denetlendiklerinden bahseder. “*Şu hayatta insanların dediklerine göre yaşamak bir hayli zor bana kalırsa. Çevredekiler hem fazla meraklı*

hem de müdahaleci davranıyorlar ve bu yüzden ister istemez aileler etkilenip kendilerini değiştirmeye çalışıyorlar. Filmde de bunu çok rahat bir şekilde görebiliriz aslında. Babaanne karakterinin kızları bu kadar sıkmasının en büyük etkeni; insanlar ne der, el aleme rezil olur muyuz, bir kız nasıl evlendirilmeli sorularında boğuluyor olması. Hemen kızları evlendirip sorun çıkmaması için onlara fikirlerini dahi sormadan birçok olaya yol açıyordu” Bu hikaye Woolf’un(2016,45) “Kadınlık himaye edilen bir meşguliyet” sözünü akla getiriyor. Filmdeki genç kızlar himaye edilen, korunan ve gözetlenendi. Katılımcı Toprak, filmdeki babaannenin bu korumadan kurtulmak için başka bir himaye edene teslim etmek için evliliği çözüm olarak görme düşüncesini hikayesinde açıklar. Filmdeki tahakküm biçimlerini sorgulayan ve sorun olarak kendi hayatında deneyimleyen Toprak aile baskısını ve bu baskılarla yaşamının zorluğunu anlattığı hikayesinde Lale’nin her şeyi görmesini ve çözüm üretmesini inanılmaz heyecanlı bulduğunu söyleyerek hikayesini tamamlar.

Katılımcılardan Mevsim’in de hikayesinin merkezinde ailesindeki kadınlar vardı. Mevsim baba kimliğinin nadiren olduğunu ve böylece kadın gurubuna güven duyduğunu söyler. *“Kadınların çoğunlukta olduğu bir ailede doğdum. Annem, anneannem, teyzelerim, kuzenlerim, daha sonra kız kardeşim. Babam, işi nedeniyle eve her gün gelmiyordu. Bazen bir hafta bazen on gün hiç görüşemediğimiz oluyordu. Evet, babamı seviyor ve özlüyordum. Ama etrafımda toplumdaki bağımsız oluşan küçük anaerkil topluluk bana güven veriyordu.”* Ancak büyüdüğünde güvendiği kadınların sadece itaat eden ve baskıya rıza gösteren kadınlar olduğunu görüyor. *“Yetişkinliğe adım atarken etrafta daha iyi gözlemlemeye başladım. Önceden anlamlandıramadığım olayları, başka gözen baktığımda büyük bir hayal kırıklığına uğradım. Her anımda yanımda olan güçlü kadınlar, büyük resimde mutlu değillerdi. Üzerlerindeki bastırılmışlıkla ataerkil düzene boyun eğiyorlardı. Haklarını aramıyor, hak ettiklerini elde edemiyorlardı.”*

Filmdeki kadınların itaat etmek zorunda bırakıldığı sahnelerle özdeşlik kuran Mevsim her şey yolunda gibi görünmekle birlikte yasalar, gelenekler ve rızaya dayalı itaatlerle dolu bir dünyada yaşayan kadınları kendi hayatında da gördüğünü söyler. *“Tıpkı Selma ve Ece gibi. Selma istemediği bir adamla evlendi ve gecenin bir yarısı beyaz gelinliğiyle bekaret testine girdi. Ece ise çoğumuza sıradan gözükken bir anda beyaz elbisesiyle yemek masasından odasına doğru ölüme yürüdü. Kimilerine göre pes ettiler, vazgeçtiler. Bana göre ise cesur davrandılar. Çünkü kendi hayatlarından vazgeçebilecek cesareti gösterdiler.”* Babaannenin seçtiği bir erkekle evlenmek zorunda bırakılmış olan Selma karakteri düğün gecesi bekaret testine götürülür. Tam bir teslimiyetin filmdeki görsel anlatısında Ece karakteri ise bu hayatı yaşamaktansa tepki olarak intiharı seçer. Kadının bedeni ve hayatı üzerindeki bu baskı ve sahiplenmişlik toplum tarafından kabul edilmişlikle olağanlaşmıştır. Bekaret ailenin kadın ve erkekleri, mahallenin erkekleri ve yasalar tarafından sıkı sıkı kontrol altında tutulması ve doğal karşılanması “egemenliğin hipnotik gücü” (Wollf, 2016) denilebilecek biçimde normalleşmiştir.

Mevsim mecbur bırakılan itaate gerek olmadığını bununla bu görünmez güçle savaşmanın gerektiğini söyler. *“Bunları hak etmiyoruz ve bu düzeni değiştirmek için savaşmalıyız. Büyük resimde de mutlu olmaya hakkımız var.”* sözleriyle bitirdiği hikayesinde kadınların özne olabilme mücadelesinin devam etmesi gerektiğini belirtir.

Atölyenin diğer katılımcısı Doğa *“Boş sandıklara sığdırılmış büyük hayaller, dolu sandıklardan boşaltılmış derin geçmişler.”* diyerek başladığı hikayesinde babaannesini üzerinden anlatır. Filmde seçtiği sahne ise çeyiz sandıklarının geçtiği sahnelerdi. Filmde Lale karakteri çatı katındaki çeyiz sandığının kapağını açtığı anda kendini gökyüzünde bulur. Bir kurtuluş

gibi resmedilen sandık filmde tüm yükleri içinde barındıran olarak nesneleştirilir. Sandık dışıl dilin bir göstergesidir ve kadınla özdeşleşmiştir. *“Lale'nin çatı katındaki çeyiz sandığının içinden son gücüyle çıkmaya çalıştığı sahne beni, hayatımda garip gördüğüm hatta biraz da güzel bulduğum olayı yazmaya yönlendirdi.”* diye hikayesine devam eden Doğa anneannesinin sandıkla kurduğu ilişkiyi şu sözlerle ifade eder.

“...çeyizini kendi kendine hazırlamış ve hala sorduğumda bana der ki: Tahta bir sandık değil önemli olan. O sandığın içinde benim emeklerim var, hayallerim var. O sandık hala durur evinde.” Doğa sonrasında sandıktaki her bir parçasının ailenin yakın kadın bireyleri tarafından beğenilip alındığını ve son bir parçanın kendine kaldığını söyler. Sonrasında sandığın oyuncak sandığı olduğunu ifade eder. Kadından kadına sandıktan çıkan emanetler devrolunan ataerkil yapıda sandık erkekle hiç ilişkilendirilmez. Erkek sandığı taşıyandır. Sandığın içindeki sadece dışıl olana aittir ve en kıymetli hazineler çeyiz sandıklarındadır. Metaforik olarak kurgulandığında ise sandığın içindekiler rahat bırakılmaz, yine kadınlar tarafından alınır, satılır ya da devredilir. *“...annem, teyzelerim, ablalarım o eve her gittiklerinde sandığı rahat bırakmazlar, hep açar, bakar ve beğendiklerini alır giderler. Sandıkta çok az eşya kaldı şimdilerde. Anneannem, onların, son kız torunu olarak bana kaldığını söyler.”* Doğa hikayesini oyuncak sandığına dönüşen anneanne sandığı kurduğu bağlantıyı *“..Lale o sandık hayatında olduğu sürece oyun oynayamayacaktı. Lale'nin sandığının içinde oyuncak değil, acı olacaktı. Her baktığında ağlayacaktı. İşte Lale, bu kaderini yendi aslında.”* olarak tamamlar.

Diğer katılımcı Renk de annesinin çeyiz sandığını hikayeleştirir. Merkezde ise annesi vardır. *“Annemden bana birçok şey miras kaldı. İlki; inatçı bir annenin kızı olmak... Bir de çeyiz sandığı kaldı miras, içi uzun zamandır beraber yaşadığımız babaannemin ve annemin çeyizlikleriyle dolu.”* Renk annesinin yolda bir erkek arkadaşı ile karşılaşmış ve bunu gören dayısından azar işitmesi üzerine üniversiteyi bıraktığını anlatır. Yıllar sonra evin tek çocuğu Renk okuyabilsin diye alyansını satan anne hikayesi ile karşılaşırız. Çeyiz sandığı ise bu yaşananların bir tanığı gibi evde TV altında konumlanarak kendini beklediğini ifade eder. Renk annesini yıllar sonra üniversiteye dönüşünü ise *“çeyiz sandıklarına inat beraber okuyoruz”* sözleriyle ifade ederek hikayesini tamamlar.

Katılımcı Evren'in hikayesinin merkezinde hayatını olumlayan kadınlar vardır. Gücünü bu kadınlardan aldığını anlatan Evren bu kadınların baskılara set çeken güçlü kadınlar olduğunu söyler. *“Bana hayatı öğreten üç kadın: Annem, anneannem ve teyzem. Sahip olduğum karakteri onlara borçluyumdur. Hayatımın hiçbir döneminde ne aile içinden ne de toplum tarafından bir baskı hissetmedim. Bunun en önemli etkeni tabii ki beni büyüten üç kadının ben ve baskılar arasında set oluşturmalarıydı.”*

Kadınların yönlendirici gücüne inanan Evren bunu hayatında yaşadığını söyleyerek filmdeki babaanne karakterindeki sahnelerle hikayesini biçimlendirir. *“Bir kadın ardından gelen diğer kadınların da hayatlarını değiştirebiliyor. Filmin, babaannenin kızları sahile gittikleri için amcaya karşı savunmaya çalıştığı sahnede, babaannenin kızların arkasında yeterince durmayışı veya korkudan duramayışı, karşıdan gelen ilk tepkide vazgeçmesi kızların hayatlarını nasıl da değiştirdi. Diğer versiyonunu düşünsek, babaanne evdeki erkek otoritesine ve toplum baskısına boyun eğmeyerek kızların yanında dursaydı, çocukların hayatları belki de bambaşka yönlere gidecekti.”*

Evren bir kadının ataerkil yapıyla mücadele etmek için güçlü olması gerektiğini anlattığı hikayesinde bu gücün diğer kadınlara da geçebileceğini söyler. Hayattaki en büyük şansının ise mücadeleye inan üç kadınla yaşamasına borçlu olduğunu anlattığı hikayesinde

“Lale ve Nur’un bütün çaresizlikler içinde öğretmenin kapısını çaldığı gibi yaşadığım her zorlukta onların kapısını çaldım. Ve biliyordum, kapının arkasında hayatla savaşını bitirmiş ve kazanmış bir kadın beni kollarının arasına alacak, bütün o zor zamanları unutturacaktı.” artık başarıları sınıfına geçtiğini ve bu gücü yine kadınlardan aldığını ifade eden Evren filmde olduğu gibi kendi hayatında çıkış yolunu yine kadınların bulacağına inandığını söyler. “Benim sahnem” Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi altı kadının yazdıkları, seslendirdikleri ve kurguladıkları altı filmin gösterimiyle sona erdi.

Mustang filmi bağlamında “Benim sahnem” atölyesinde film üzerine oluşturulan tema kadın anlatısına dönüşür. *Mustang* filminden uzaklaşmadan yazılan tüm hikayelerin ortaklaşa yapan şey ise kadınların hikayelerindeki merkezinde yine kadın olur. Eril yapı, görünmez bir güç olarak varlığını kadının belleklerinde, düşünce ve duygularında bazen zapt ederek, bazen çaresizlikle kabulleniş de varlığını bu hikayeler arasında hissettirir. Öte yandan katılımcılar Su, Toprak, Mevsim, Doğa, Renk ve Evren kuşatılmış oldukları toplumsal yapının farkında olarak eleştirel bir değerlendirmeye hikayelerini oluşturdu ve filmle etkileşime girdiler. Bu etkileşim sinema seyircisi kadının aynı zamanda sinema seyir deneyimidir. Feminist sinema kuramı, kadının sinemadaki sunumu ve izleyici olarak perde önündeki izleyici bakışını çözümlediği görülür. Bu bakış psikanalitik ve eril bir bakıştır. Bu atölyedeki izleme deneyimi ise çalışmada kadının dişil bir dille toplumsal bir bakışını görmeyi sağlar. Bu çalışma elbette bir alımlama çalışması değildir. Katılımcıların film anlatısı ile birlikte kendi anlatılarını da yaratabilmeleri önemlidir. Bu nedenle filmle kurdukları etkileşim, hikayelerin izdüşümleri yolu ile kendi hikayelerinde ortaya çıkar. Atölyedeki hikayelerde eril olanın eleştirisi ve yanlışlıkları vardı. Atölyede hiçbir katılımcı film senaryosundaki olay örgülerine dair kadınların yaşadıklarını yaşamıyoruz imasında bulunmadılar. Ya da bizim toplumumuzda böyle bir babaanne ya da amca bulunmuyor demediler. Tersine babaannenin eril tutumu eleştirilerek dişil bakışı olsaydı her şeyi değiştirebileceği vurguladılar. Hatta babasının ölümünden sonra annesinin dul kalmasıyla birlikte toplumdaki baskının filmdeki baskılarla özdeşlik kurarak anlatan Toprak, filmde yaşananları yadırgamadığını ifade eder. Filmde kullanılan sahneler kendi doğallığı içinde olması gerektiği gibi kabul edilir.

Sonuç

Çalışma feminist teorinin sunduğu bakış açısı ve feminist film anlatısının yaklaşımları ile biçimlendirilerek iki amaç üzerine temellendirildi. Öncelikle feminist film anlatısına göre günümüz sinemasından kadın yönetmen Gamze Deniz Ergüven’in *Mustang* filmi değerlendirildi. Feminist film teorisinin psikanalitik yaklaşımına karşı çıkış teorisi üretmek alternatif feminist film pratiğinin geliştirilmesi ve film eleştirilerinde risk alınması gerektiği düşüncesin ileri süren feminist film anlatısına göre, Ergüven’in filminin bu riski aldığı görülür. Bu nedenle film ataerkil yaklaşımlarla eleştirilir. Feminist anlatı yaklaşımı faydalı bir feminist teori üretebilmenin yolunun, pırıltısı bol bilinen kadınlar yerine, gerçek kadınların gerçek hayatlarının anlatıldığı filmlerden geçtiğini iddia eder. *Mustang* filmi gerçek kadınların hikayesini gerçekçi biçimde anlatır. *Mustang* filmi dişil bir dili kurabilmek için eril öznenin güç ve iktidar ilişkisini eleştiren anlatı yapısı ile kadını bakışın nesnesi konumuna indirgemedi, tüm kuşatılmışlıklara rağmen özne olmayı, eyleyen konumuna geçebilmenin koşullarını ve bedellerini anlatıda kullanır. Bir anlamda tahakkümün onlara yaptığı şekliyle kurulu düzeni haklı çıkarıyormuş gibi görünmek riskini göze almak gerekir. Kadınların

nasıl nesneleştirdiklerini anlattığında eril dili kullanmak durumunda kalınabilir. *Mustang* benzer biçimde bu bakışla eleştirilebilir. Dişil dil kurmak için eril dilden faydalanmıştır. Eril bakışı sorunsallaştıran film, anlatı yapısında ise kadını bakışın öznesi olmasından kaçınarak dişil bir dil kurmayı dener. Filmde yönetmen, eril bakışın yarattığı baskı, şiddet ve zulmü sinematografik anlatıma yükler. Filmin başlangıcında Lale karakteri eril yapının getirdiği baskıyı, hapsedilme ve yasaklanmanın getirdiği karmaşayı anlamaya uğraşır ve bunun aslında evlenme “evcilleştirme” süreci olduğunu fark ettiğinde ise çözüm bulmaya çalışır. Filmin sonunda ise çözer ve çözüm bu yapıdan kaçıp kurtulmaktır. Bu aslında değişimin habercisidir.

Dişil dilin seyirciye nasıl geçtiğini görmek amacıyla Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi bu çalışmaya uyumlaştırılarak kurgulandı ve sonunda altı Dijital Hikaye Anlatımı oluştu. Bu atölyede iki temel sonuca ulaşıldı. Hikayeler katılımcıların filmle gerçekçi ve beklendiği biçimde bağlantı kurduğunu ve kendi tahakkümlerini, toplumda kadına uygulanan tahakkümleri görebilme imkanları yarattı. Her katılımcı atölyeden farkındalığı artarak ayrıldı. Esas bulgu ise kadınların kadını konuşması, sorunun kaynağı olarak kadını sabitlemesi ve çözümü kadında bulmasıydı. Bu çelişkiyi ve film anlatısındaki eleştiriyi görmek beklenen bir şeydi. Bu aslında “kadınlığın” barındırdığı toplumsal çelişkidir. Kültürün taşıyıcısı olan kadın film içinde de ataerkil yapının devamlılığında temel rol oynar. Sorunun ve çözümün kaynağı kadın gibi anlamlandırma pratiği sabitlenmiş bir inşadır. Sorun arkasındaki yapıyı görebilmek ve onu ters yüz edebilmek mümkün olur mu? Bu paradoks oldukça düşündürücüdür. Bourdieu(2015)’nin deyişiyle tarihte neyin ebedi nitelikte ortaya çıktığını göstermek sadece birbiriyle bağlantılı kurumlarca gerçekleştirilen bir ebedileştirme çalışmasının bir ürünüdür. Kadınlık da eğitim, din, sağlık, kültürel yapı gibi bir çok kurumca ebedi bir sabitleştirmenin kaderini yaşamaktadır. Ancak, dişil dil erkek egemen dil ve söylemi yıkabilecek, cinsel farklılıkların ötesine geçebilecek bütünlüğü yakalayabilecek ve bu sabitleşmeyi kıracak yollar bulacaktır.

Çalışmanın bir diğer sonucu ise hikayelerin üretilmesi olmuştur. Kadın sinemasını oluşturmak, eril dilden kurtulabilmek ve kadının özgürleşmesine giden yolda kadınlık söylemleri hakim olmak durumundadır. Altı kadının kadın söylem ve tahakkümlerinin farkında oldukları bir okuma yaptıkları ve bunu kendi hayatları ile bağlantı kurarak başardıkları görülmüştür. Bu kapsamda kadın kurgularına daha çok hayat verilmiş ve yeni bir dil ve söylemle bu gerçekleştirilmiştir. Ne kadar çok kadın hikayesi yaratılırsa eril dilden kurtulabilmek o kadar mümkün olacaktır. Çalışmayı Wolff’un kitabında kadınlara seslenerek “sizden her türlü kitabı yazmanızı istiyorum, ne kadar önemsiz ya da ne kadar geniş görünürse görünsün hiç bir konuda ürkemeyin.”(Woolf, 2016, 117) dediği gibi kadınlar hikayelerini yazarak, filmlerini üreterek tüm eleştiri ve tahakkümlere rağmen kendi tahakkümlerini görerek baskılardan kurtulacaktır. Nihayetinde, Clarke (2009)’ın dediği gibi bir hikaye sadece hikayedir, binlerce hikaye ise toplumsal bir harekettir.

Kaynakça

- Bourdieu , P. (2015). *Eril Tahakküm*, 2. bsk. (B. Yılmaz Çev.). İstanbul: Bağlam.
- Barthes, R. (1977). *The Death of the Author*. Glasgow: Fontana/ Collins.
- Butler, A.M. (2011). *Film Çalışmaları*. (A. Toprak Çev.) İstanbul: Kalkedon.

Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst edilmesi*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis.

Chion, M. (1987). *Bir Senaryo Yazmak*. (N. Tanyolaç Çev.) İstanbul: Afa.

Clarke, M. A. (2009). Developing Digital Storytelling in Brazil. J. Hartley and K. McWilliam (Ed). *Story Circle: Digital Storytelling Around the World*. Blackwell Publishing

Donovan, J. (2016). *Feminist Teori.-Entelektüel Gelenekler*. 11. baskı. (A. Bora, M. Ağduk, F. Sayılan Çev.) İletişim: İstanbul.

Ergüven, D. G. (2015). *Mustang'ın Yönetmeni Deniz Gamze Ergüven'le Söyleşi*. Canım İstanbul söyleşi. <http://canimistanbul.com>

Ergüven, D. G. (Yönetmen). (2015). *Mustang*. Almanya, Fransa, Türkiye, Katar ortak yapım. Yapımcı: Charles Gillbert

Kırel, Se. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, 2. Baskı. İstanbul: Kırmızı Kedi

Kuhn, A. (1982). *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. Londra: Routledge and Kegan Paul,

Lambert, J. (2009). Where It All Started. J. Hartley and K. McWilliam (Ed). *Story Circle: Digital Storytelling Around the World*. Blackwell Publishing

Mayne, J. (1985). Review: Feminist Film Theory and Criticism. *Signs*. 11 (1), 81-100.

McNay, L. (2012). Foucaultcu Beden ve Deneyimin Dışlanması. *Michel Foucault İstanbul: Yapı Kredi*.

Meadows, D. (2003). Digital Storytelling: research-based practice in new media. *Visual Communication* 2(2): 189-193.

Meadows D., J. Kidd (2009). Capture Wales-The BBC Digital Storytelling Project. J. Hartley and K. McWilliam (Ed). *Story Circle: Digital Storytelling Around the World*. Blackwell Publishing.

Mills, S. (2002). *Third Wave Feminism Linguistics and the Analysis of Sexism and Naming Practices*. Plenary lecture at IGALA 2, University of Lancaster, UK

Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. (N. Abisel Çev.) 25. *Kare: Sinema Kültür Dergisi*. Ekim/Aralık, 38- 46.

Rose, J. (2010). Görme ve Cinsellik. (A. D. Temiz Çev.) İstanbul: Metis.

Ögüt, H. (2009). Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema. *Cogito*. sayı: 58, Bahar

Özkazanç, A (2013). Butler'ın Feminizmi: Siyasi Bir Okuma İçin Kılavuz. *Mülkiye Dergisi* 37(4), 118-138

Robin, B. R. (2008). Digital storytelling: A powerful technology tool for the 21st century classroom. *Theory into practice*. 47(3), 220-228.

Ryan, M. ve Kellner, D.(2016). *Politik Kamera*.3.bsk. (E. Özsayar Çev.) İstanbul: Ayrıntı

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. (D. Koç Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı

Şimşek, B. (2013). Hikâye Anlattıran, Hikâyemi Anlatan, Kendi Hikâyesini Yaratan Çember: Dijital Hikâye Anlatımı Atölyesinde Birbirine Karışan Sesler/im. Hakan Ergül (Der.), *Sahanın Sesleri: İletişim Araştırmalarında Etnografik Yöntem*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi. 279-308

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

Woolf, V. (2016). *Kendine Ait Bir Oda*. (İ. Özdemir Çev.). 10. bsm. İstanbul: Kırmızı Kedi

- Makaleler -

Elysium: Mesih'in Kayıp Cennet Arayışı

Kemalettin Özden*

Özet

Bu makale, sinemada kullanılan Mesih/Kurtarıcı temalarının Kayıp Cennet düşüncesiyle yakın bağları bulunduğunu Elysium filmi üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Film kaosun, sömürü ve sınıfsal ayrılıkların belirgin olduğu postapokaliptik bir dünya portresi çizmektedir. Kaosun egemen olduğu durumlar kozmogoninin tekrarı için gereklidir ve kötü gidişi tersine çevirecek bir kurtarıcının gelmesi için de uygun ortamı sağlar. Kurtarıcı/Mesih ve Kayıp Cennet arketipleri kadim toplumlardan günümüze kadar uzanan yaygın inançlardır. Bu arketipler mitsel olarak var olurlar ve mitler arkaik toplumlarda insani eylemlerin önemli bir parçası olmakla kalmaz, modern toplumun görece seküler dünyasına da bir şekilde sızarlar. Elysium filminde, kahramanın ortaya çıkışı, yaptığı mücadele, çektiği acılar ve insanları kurtarmak için kendisini kurban etmesi gibi geleneksel kurtarıcı motifleri tekrarlanır. Bu makalede değerlendirmeler, Joseph Campbell'in "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" adlı kitabında belirtilen monomit kavramı esas alınarak yapılmaktadır. Söz konusu filmde tematik anlamın yanında, film içinde geçen Altın Çağ ve Binyılcılık anlayışlarına da bağlamı içerisinde değinilmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Elysium, Mesih, Cennet, Binyılcılık, Altın Çağ.*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-3293-5671>
E-mail : ozdenkemal@yahoo.com
DOI: [10.31122/Sinefilozofi.443920](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.443920)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 14.07.2018
Kabul Tarihi - *Accepted*: 02.02.2019

- Articles -

Elysium: Messiah's Quest for The Lost Paradise

Kemalettin Özden*

Abstract

This article aims to reveal the close relationship between the Redeemer/Messiah concept and the Lost Paradise idea in movies based on the film Elysium. The movie depicts the post-apocalyptic world scenery covering chaotic dynamics, capitalist exploitation, and class differences. Chaos-dominated situations are necessary for the repetition of cosmogony and provide an optimal ground for a redeemer to reverse the bad course. The Redeemer/Messiah and the Lost Paradise archetypes are common beliefs from the ancient times to the present. They originate from myths which are not only an important part of human actions in archaic societies but also infiltrate into the relative secular world of modern society. In the film Elysium, traditional redeemer motifs such as the hero to appear, fight, suffer and sacrifice himself to save the people are repeated. The analyses in this study are mainly based on the monomite concept expressed in Joseph Campbell's book named "The Hero With A Thousand Faces". This article also refers the conceptions about the Golden Age and the Millenarianism in addition to the thematic meaning in the film.

Keywords: Elysium, Messiah, Heaven, Millenarianism, Golden Age.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-3293-5671>
E-mail : ozdenkema@yahoo.com
DOI: 10.31122/Sinefilozofi.443920

Geliş Tarihi - Recieved: 14.07.2018
Kabul Tarihi - Accepted: 02.02.2019

Giriş

İnsan topluluklarında, düzenli ve görece iyi giden yaşam sürecinin kesintiye uğradığı, kötüleştiği ve kaos halinin hakim olmaya başladığı dönemlerde bir kahraman ya da kurtarıcı beklentisi daha belirgin duruma gelir. Üstelik bu kaotik durumdan çıkışın, kurtarıcının gelmemesi halinde mümkün olmayacağına dair inanç da güçlü bir şekilde yer alır. Kurtarıcı Mesih, Mehdi gibi isimlerle anılmakta ya da Tanrı'nın bizzat kendisi olarak düşünülmeyle beraber, her toplumun iç dinamiklerinden doğmuş mitolojilerle beslenerek varlığını sürdürdüğü söylenebilir.

Kahramanın amacı kötü gidişi tersine çevirmek, kaostan düzen oluşturmak, bir açıdan bakıldığında ise kozmogoninin yinelenmesine hizmet etmektir. Kahraman/Mesih insanlığı kurtaracak ve dünyevi bir cennet kuracak ya da insanları ait oldukları yere, cennete geri götürecektir.

Kayıp Cennet düşüncesi ya da bir cennet arayışı eski toplumlarda ve dinlerde yer alan genel bir mittir. Kusursuz, sağlıklı, mutlu ve ölümsüz bir yaşam, insan topluluklarının arzuladığı bir ütopyadır. "Bütün toplumların, bir kayıp cennet mitolojisine sahip olmaları rastlantı değildir. Cennetten ayrı kalma bazen bir gözden düşüş, bir ayrılma ya da bağlantıyı koparma olarak nitelendirildi. Kimi zaman bu kopuşun nedeni olarak, bir insani günahın sonucu, bazen de tanrıların kaptisleri olduğu düşünüldü" (Hollis, 2002: 17).

Öldükten sonra ne olduğu sorusu kadim bir sorudur. İnsanın dünya üzerindeki binlerce yıllık serüvenin en can yakıcı bölümü, bu gezegendeki yaşamın eninde sonunda son bulacağı gerçeği ile yüzleşmek olmalıdır. Bu keskin travmayı sürekli yaşamakla sınanan insan, bir çıkar yol bulabilme çabası içine girer. Ölümle yüzleşebilmek için bir yol arar ve ölümü aşma yolunda metaforlar ve mitler geliştirir. "Gezegenin çok farklı coğrafyalarında birbirinden kopuk toplumlarda bile ölüm bir son olarak görülmez. Yazısız insan topluluklarında da, ölümden sonra yaşamın devam ettiği bir mutluluk mekânı inancı ya da arayışı bulunur. Bu hayatın dünyada ya da başka bir yerde olacağına dair kesin bilgiler yoktur ama var olduğuna dair sağlam inanış devam eder" (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 181).

Ortadoğu dinlerinde özellikle vurgulanan cennet teması, insanın ilk varolduğu yer olarak tanımlanır. Orada ne ölüm vardır ne de hastalık. Esasen ölüm ve hastalık insanın asli vatanından 'düştüğü' bu dünyaya ait kötülüklerdir. Birçok dini metinde, öldükten sonra bir başka yaşamın varlığına dair genel bilgiler bulunur. Hinduizm ve Budizm gibi Doğu Dinlerinde görüldüğü şekliyle yaşam, ölüp yeniden dirilmelerle geçen bir süreçtir. Cenneti çağrıştıran mekândan ayrılışı bir düşme olarak gören insanlık belki de bilinçdışı dürtüler nedeniyle hep oraya dönme, orayı arama çabası içindedir. Bir nedenle merkezden uzaklaşan insan, ölümlü, ağır çalışma şartlarının bulunduğu, insanlar üzerine tahakküm kurulan, hastalıkların ve savaşların var olduğu bu dünyada yaşamak zorunda kalmaktadır. İnsanlığın bir kurtuluş mekânı olarak gördüğü cennete geri dönme arzusu, anayurda dönüş anlamını da taşıdığından sürekli canlı tutulmaktadır. Cennetin çeşitli şekilde tasavvurları olmakla birlikte, son tahlilde benzer anlamlara sahip olduğu görülür. Asli yurttan ayrılışın doğurduğu travmanın, bilinçdışı etkilerini taşıyarak yeniden dönüş mitini sürekli tekrarlarız.

Sinema kendi dilini oluştururken birçok disiplini de başarı ile eklemleyip kullanmaktadır. Yaşamın bir fotoğrafını çekerek ona bazen açık bazen saklı anlamlar yükleme başarısını da göstermektedir. Bir anlatım sanatı olarak sinemanın amacı; "herhangi bir nesneyi

yalnız yansıtmak değil, onu anlam taşıyan bir duruma getirmektir” (Lotman, 2012: 28). Bir bilimkurgu olarak nitelendirebileceğimiz *Elysium* (*Elysium:Yeni Cennet*, Neill Blomkamp, 2013), geleceğe dair karamsar tahminlerle ilerlerken sonucu bir umuda bağlayarak sona erer. “Bilimkurgu türü, zamansal ve uzamsal düzlemde geleceğin dünyasını ve bu dünya içindeki insan ilişkilerini betimleyen bir anlatı yapısı ortaya koymaktadır” (Kaplan ve Ünal, 2011: 44).

Bu çalışmada, kurtarıcı ya da Mesih anlayışı, dünyevi ve semavi cennet arayışları, Kayıp Cennet düşüncesi, Altın Çağ mitleri, Binyılcı hareketler, mutlu, sağlıklı, ölümsüz bir yaşam arayışı, eski ve modern toplumların düşünceleri, *Elysium* filmi üzerinden tartışılmaktadır. Makalede, Bu kavramlar Joseph Campbell’in “*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*” adlı kitabındaki aşamalar dikkate alınarak çözümlenmektedir. Bu bağlamda makalede önce filmdeki Kahraman/Mesih inşası, ardından da cennet teması ele alınmaktadır.

Elysium’da Mesih/Kurtarıcı Arayışı

Elysium, Neill Blomkamp’ın senaryosunu yazıp aynı zamanda yönetmenliğini de üstlendiği 2013 yılında gösterime giren postapokaliptik öğelere sahip bir filmidir. Neill Blomkamp’ın diğer filmlerinde görülebilecek olan geleceğe yönelik tasarımlar, yalnızlaşma, mekanikleşen birey ve yabancılaşan toplum ilişkileri *Elysium* filminde de kolayca tespit edilebilir netlikte. Bu filmler içinde *District 9* (2009) ve *Chappie* (2015), ‘bozulan’ bir dünyanın ve insan ilişkilerindeki erozyonun, makinelerin giderek daha çok yaşamın içine girmesinin bizleri nereye götürebileceğine dair uzak tahminlerde bulunur.

Her dinde ve toplumda Mesihçi bir kurtuluş beklentisi dönem dönem yer almaktadır. Mesihçiliğin kökeni kesin olarak bilinmese de iki görüş ağır basmaktadır. Bir görüşe göre Mesih inancı Sümer dünyasında doğmuş Babil’de gelişmiş ve oradan dünyaya yayılmıştır. Diğer görüşe göre ise, Mesih inancı, birbirinden bağımsız olarak dinlerin kendi iç dinamikleri tarafından yaratılmış ve geliştirilmiştir (Sarmış, 2012: 30). İşlevleri benzer olmakla birlikte bu eskatolojik kurtarıcı için her kültürde farklı isimler bulunmaktadır. Yahudilikte ve Hıristiyanlıkta *Mesih* ve *İnsan Oğlu* (Son of Man) terimleri kullanılmaktadır. Hıristiyanlıkta Mesihçi anlayış merkezi bir rol üstlenir. Hıristiyanlar İsa’nın ikinci kez dünyaya geleceğini ummaktadırlar ve Tüm insanları kurtaracak, günahlarını üstlenip kendini kefarete kurban edecek bir kurtarıcı figürüdür beklenen kişi. Hıristiyanlık bir kurtuluş teolojisi sunarken, Mesih’e mutlak gereksinim duyar. “Dünyanın sonunda, tanrı tarafından seçilerek dünyaya gönderilen bu kişi; yeryüzünde tanrıya inananları bir araya toplayıp kötülüklerle karşı savaş vererek bütün kötülükleri yeryüzünden kaldıracaktır. Müslümanlar ise *Mehdi* kavramını kullanırlar. Fakat Mehdi’yle birlikte Mesih olan İsa’nın geleceğine bir kısım Müslümanlarca inanılmaktadır. Müslümanların beklediği İsa, Hıristiyanlarınkinden farklı olarak bir Müslüman lider olarak gelir ve Mehdi’ye tabi olur. Şii Müslümanlar için ise Mehdi/ Mesih *İmam Mehdi*’dir. Budistlere göre beklenen kurtarıcı *Maitreya Budha*; Hindulara göre *Kalki*; Zerdüştlükte *Saoşyant* ve Konfüçyüsçülere göre ise *Doğru Kişi*’dir” (Batuk, 2003: 62). Filmde de, bahsedilen bu özellikler, kahramanın başından geçen olaylar ve topluluğun onun sayesinde kurtuluşu sırasıyla izleyiciye aktarılır. Max’in (Matt Damon), seçilmiş biri olduğu, özel bir kaynaktan beslendiği, ölümünden sonra ise getirdiği bilgi sayesinde topluluğun anılarında yaşamaya devam ettiği de görülmektedir. Bu noktada filmdeki kahraman özelliklerine ve yolculuğa bakıldığında ortak bazı izler ortaya çıkmaktadır.

Mesih inancının nasıl doğup geliştiği kesin olarak söylenemese bile, Mesih’in gelişi için oluşması gereken koşullar son tahlilde tüm inançlarda ortak bir temaya sahiptir. İnsanların

çaresiz ve kötü koşullar altında yaşaması ve bunu aşacak gücü kendilerinde bulamamaları beklentinin en yüksek olduğu ana denk gelir: Kaosun varlığı, dünyanın fiziksel ya da ahlaki olarak yok oluşun eşiğine gelmesi, kötülüklerin her yere yayılması. Mesih'in gelmesi ya da kurtuluş için doğal süreçlerin harekete geçmesi ve evrenin yeniden düzenlenmesi ancak dünyanın iyice bozulması ile bağlantılıdır. Cennet eski dünyanın yıkıntıları üzerinde yeniden kurulacaktır. Bu döngüsel yapı süreklilik göstererek devam edecektir (Wydra, 2012: 61).

Elysium filminin başlangıç sahnelerinde kaosun dünyanın tamamına hâkim olduğu görülmektedir. Film kısa da olsa dünyanın bu duruma nasıl geldiğini açıklar. Yirmi birinci yüzyıl sonunda dünyada kirlilik, aşırı nüfus artışı, savaşlar ve salgın hastalıklar artmış ve dünya adı verilen bu gezegen yaşanabilir özelliğini neredeyse kaybetmiştir. Dünyanın zengin ve seçkin insanları yaşamlarını sürdürebilmek amacıyla gezegeni terk edip dünya dışında yapay bir uyduda yaşamaya başlamışlardır. Burası Elysium (Yeni Cennet) olarak adlandırılır. Latince bir sözcük olan Elysium, Yunanca Elysion sözcüğünden köken alır ve öldükten sonra yaşanacak kutsal, huzurlu bir yer anlamı taşır (<http://etymonline.com>). Bir cennet gibi tasarlanan Elysium, dünyevi kötülüklerden, hastalıklardan uzak durmaktadır. Bir yanda tüm sefilliği, yoksulluğu ve kötülüğü ile dünya yaşamı diğer yanda hastalık, açlık ve sefalet bilmeyen mutlu, zengin insanların yaşadığı Elysium. Adaletin ortadan kalktığı, sınıfsal farklılıkların belirginleştiği bu vasat, eğer bir kurtarıcı gelecek ve bir devrim gerçekleşecekse, dönüşümün arifesini işaret ediyor olmalıdır. Eski zamanlardan beri bilindiği üzere bir kurtarıcı bekleyişi, böylesi bir kaosun hâkim olduğu dönemlerde zirvesine ulaşır.

Bu noktadan bakıldığında eski toplumların inançlarında kurtarıcının serüveni, hemen daima benzer temalar üzerinden sürdürülmektedir. Dünyada bir şeyler yanlış gitmektedir ve bunu düzeltmek ya da insanları bilinçlendirmek -kurtarmak- için bir kahraman, Mesih, müjdeci, devrimci, peygamber ya da tanrının kendisi dünyada görünür. "Öyleyse kahraman, genel geçerliği olan olağan insani biçimlerin yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarını çatışarak aşabilmiş olan kadın ya da erkektir. Böyle birinin görüleri, fikirleri ve esinleri insan yaşamı ve düşüncesinin başlıca pınarlarından taptaze çıkar. Bu yüzden onlar yeteneklidir, şimdiki, çözülen toplumdan ve ruhtan değil, toplumun yeniden doğduğu tükenmez kaynaktandırlar" (Campbell, 2000: 30-31). Bu bağlamda filmin ana karakteri Max değerlendirildiğinde, sıradan biri olmadığı görülmektedir. O bir kurtarıcı, bir kahramandır; seçilmiş kişidir. Geçmişten günümüze uzanan süreçte insanların umutla beklediği sayısız kahramandan biridir, onların devamıdır.

Bu noktada kahramanın özelliklerine bakıldığında Mesih'in/Kahramanın küçüklükten beri ya da doğumundan önce kendini belli etmesi yine birçok anlatı ile ortak öğeler taşımaktadır. İbrahim peygamberin doğacağı ve bir ayaklanma başlatacağı, güncel inancı inkâr edeceği Nemrud tarafından öğrenilmişti. Musa'nın Firavuna karşı mücadele edeceği doğmadan önce biliniyordu (Campbell, 2000: 363). İsa'da benzer bir kehanete maruz kalarak Mısır'a götürülmüştür. Krişna'nın acımasız amcası, "Düşmanın doğdu, ölümün kaçınılmaz" diye seslenen bir ses duyar (Campbell, 2000: 391). Oedipus'un yazgısı benzer şekilde önceden belirlenmiştir. Henüz doğmadan önce bir kehanet babasına bildirilir. Doğacak çocuk ilerde babasını öldürecektir. Babası Kral Laios, Oedipus doğduğunda onu Kithairon Dağına terk eder. Bir çoban tarafından bulunur (Guirand, 1963: 146). Filmde de kahramanın çocukluk dönemine tanıklık edip, rahibenin verdiği işareti takip etmeye davet edilir izleyici. Rahibe hırsızlık yapan küçük Max'a şöyle der: "Sen özel birisin. Bir gün çok önemli bir şey yapacaksın, senin kaderinde bu var."

Kahramanın yola çıkması, insanlık için bir şey yapması, insanlığı kurtaracak eyleme adım atması için maceraya davet edileceği o anı beklemek durumundadır. Bu yolculuğa çıktığında, içsel yolculuğu da başlayacak ve bundan sonra kendisi de artık eski Max olmayacaktır. Bu bilindik kadim öykünün farklı bir mekândaki izdüşümünü sunar izleyiciye *Elysium*. Başlangıçta Max zamanı gelene kadar seçilmiş kişi kurtarıcı olduğu gerçeğiyle bilinçli olarak yüzleşmez. Henüz maceraya çağrılmamış ve sınanmamıştır. Bu yönde bazı işaretler sunulur; ancak bunu sadece “bilen” bir göz ayırt eder. Benzer tema bir başka yapımda, *Matrix* (Lana Wachowski ve Lilly Wachowski, 1999) filminde de göze çarpmaktadır. Bu filmde Neo (Keanu Reeves) karakteri, başlangıçta kabullenmediği gerçeklerle yüzleşir ve giderek seçilmiş biri olarak kurtarıcı figürüne dönüşür.

Max, sistem içerisinde yer alan bir figür olarak aktarılsa bile, egemenler tarafından her zaman bir şüpheli olarak görülmektedir. Sömürü çarklarına karşı tepkili, mizah yoluyla da olsa eleştirel ve aykırı eylemleri ile dikkat çekmektedir. Onun arızalı, uyumsuz bir kişi olduğu izleyiciye açıkça gösterilir.

Bunun yanında aslında kahramanın sıra dışı biri olduğu çocukluğunda bile bazı işaretlere bakılarak anlaşılabilir. Beklenen kişi, genellikle ailesi ile değil, başkasının yanında ve onun yol göstericiliğinde yetiştirilir. *Elysium*'da Max birçok peygamber ve kahraman gibi anne ve babası olmadan büyür. Musa peygamber Firavunun sarayında babasız büyür, İsa peygamberin de bakire Meryem'den doğması anlamında babası yoktur. Hz. Muhammed'in de babasız büyüdüğü bilinmektedir. Kybele miti ile bağlantılı olarak anlatılan önemli bir figür olan Attis'in de babası açıkça bilinmez. Vişnu'nun avatarlarından biri olan Krişna'da kurtarıcı olarak geldiği dünyada ailesinden kopararak büyütülür. Filmde Max yetimhanede bir rahibe tarafından büyütülmüştür. Joseph Campbell bu özelliği şöyle vurgular: “Kaderin çocuğu uzun bir belirsizlik dönemiyle yüzleşmek zorundadır. İçte, kendi derinliklerine ya da dışta, bilinmeyene fırlatılır; ne olursa olsun, dokunduğu keşfedilmemiş bir karanlıktır. Ve bu beklenmedik, zararlı oldukları kadar merhametli varlıkların alanıdır: bir melek belirir, yardımsever bir hayvan, bir balıkçı, bir avcı, kocakarı ya da köylü” (Campbell, 2000: 366-367). Filmde Max çocukluk aşkı Frey (Alice Braga) ile yetimhanede tanışır. Max, Frey'den *Elysium* ile ilgili efsaneler dinler. Orada yaşayanların hastalık ve yaşlılığa maruz kalmadıkları bu anlatılardan öğrenilir. Küçük Max herkes gibi bir gün oraya gideceğini ve Frey'i de beraberinde götürceğini söyler. Max'in aklından geçen bu düşünceler, bir cennet özlemini ve kurtarıcı temasını yansıtmaktadır. *Elysium*, dünya ve kahramanın çocukluğuna dair kısa bir girişle onun kahramanlığına dair işaretler sunar.

Ardından film, 2154 yılına sıçrama yapar. Bir Los Angeles manzarası sunulur izleyiciye. Açlık, sefalet, yoksulluk, hastalık, Pandora'nın Kutusunda kötülük adına ne varsa artık dünyada mevcuttur. Dünyalılar zorlu bir yaşam mücadelesi içindedirler.

Campbell'in belirttiği gibi, “Kahramanın mitolojik macerasının standart yolu geçiş ayinlerinde sunulan formülün büyütülmüş halidir: ayrılma-erginlenme-dönüş: buna monomitin çekirdek birimi denilebilir” (Campbell, 2000: 41). Kahraman bir şekilde maceraya çağrılır ancak önce reddeder, sonrasında zorunluluklar ya da dayatmalar neticesinde bir nedenle daveti kabul eder. Sıradan dünyayı terk eder ve olağanüstü bölgeye ayak basar. Öncelikle kahraman acı ve işkence ile dolu çile dönemini yaşamalı, aydınlanmalı ve sonunda görevi kabul etmelidir. Görevini tamamladıktan sonra olağanüstü dünyadan ayrılan kahraman, gitmeden önce bir iz bırakmalı ve getirmiş olduğu bilgiyi insanlara sunmalıdır. Sonrasında davası ve insanlık için kendisini kurban ederek ölümsüzleşecektir.

Joseph Campbell, monomit kavramı ile coğrafi, dinsel ve dilsel olarak birbirinden çok farklı toplulukların anlattığı öykülerin, şekilsel olarak farklı olmasına karşın anlam açısından olağanüstü biçimde benzediğini söylemektedir (Campbell, 2000: 13). “...İster Doğu’nun engin, neredeyse okyanus büyüklüğündeki imgelerinde, ister Yunanlıların güçlü anlatılarında ya da ister İncil’in muhteşem efsanelerinde olsun, kahramanın macerası normal olarak yukarıda anlatılan nükleer birimin kalıbını izlemektedir: dünyadan ayrılış, birtakım güç kaynaklarına yönelme ve yaşam yenileyen bir dönüş” (Campbell, 2000: 46-47). Filmde, Max’in kahraman olarak ortaya çıktığı andan itibaren bu aşamaları büyük oranda gerçekleştirdiği görülmektedir.

Bu macerada yeni bir cennet olarak inşa edilen Elysium, sunduğu tüm nimetler nedeniyle dünyalıkların ulaşmaya çalıştıkları ana hedef durumundadır. Bir cazibe merkezi görünümünde, ölümsüzlüğün ve mutlu yaşamın olduğu bu yer üstelik gözle görülebilecek bir yakınlıkta ama gerçekte tıpkı cennet gibi ulaşılması çok zor bir uzaklıktadır. Bu kadar yakın olmasına rağmen, herkese açık değildir ve giriş için bazı koşulları taşımak gerekmektedir. Böylece semavi dinlerde ve daha eski ilkel dinlerde de var olan, öte dünya ya da cennet inancının yansıması, filmde de açıkça belirlenebilir. Elysium bir cennet olarak inşa edilmiştir ve neredeyse cennet imgesinin tüm özelliklerini taşımaktadır. Dünyevi kötülüklerden, hastalıklardan uzak bir yerdir. Temiz havası, suyu vardır ve mutlu genç insanlar yaşamaktadır orada. Seçkinler Elysium’da, gelişmiş teknolojik cihazlarla hastalıkları yenmişler ve neredeyse ölümsüz bir dünya yaratmışlardır. Dünyada sürekli hastalık ve ölümlerle yüzleşen insanların, ölümsüzlük sunan bu yere ulaşma çabası şaşırtıcı değildir. Bu düşünce çok eskilere dayanmaktadır; sevdikleriyle birlikte yaşayacağı sınırsız mutluluk ve sınırsız bir yaşam arayışına. Ölüm karşısındaki çaresizliği yanında ölümsüzlüğün cazibesine de kapılan insan, bu kadim travmayı aşabilmek için böylesi bir inancı diri tutmak durumundadır. Cennet özlemi ya da arayışının, kimsenin bilinçli olarak görüp yaşadığı bir yer olmamasına karşın, bu kadar canlı tutulması kolektif bilinç dışında *kodlanmış* olmalıdır.

Dünyada yaşayan insanlar için Elysium’a göç etmek, yerleşmek yasaktır. Elysium da yaşayanlar için ise, herhangi bir yasaklama bulunmaz. Ayrıştırılan bu iki kesim, oluşan farklı mekân ve zamanda yaşamak yazgısı ile yüzleşmek zorundadırlar. Dünyada yani “olağan/sıradan dünyada” yaşam tekdüze devam etmektedir. Kahraman maceraya çağrının peşine düştükten sonra olağanüstü dünyayı keşfetmek için yola çıkacaktır.

Max büyümüştür ama yaşamı çok da iyi geçmemektedir. Seçilmiş bir kişi olduğunun da farkında değildir henüz. Kötülükler içinde kaybolduğunu ve ‘aslı’ görevinin çok uzağına düştüğünü gözlemleriz. Max, kaçakçılık, hırsızlık dâhil birçok suçtan sabıkalıdır, denetimli olarak serbest bırakılmıştır ve bir robot üretim fabrikasında çalışmaktadır. Çalışma şartları oldukça zor ve geliri de düşüktür. İş bulmak kolay olmadığından Max’in sahip olduğu iş, çevresi tarafından önemli görülmektedir. Modern bir kölelik sistemi sürdürülmektedir aslında. Fabrikanın başında John Carlyle (William Fichtner) adında çok zengin bir Elysium vatandaşı bulunmaktadır. Burada, proletaryayı tüm çıplaklığı ile görmek mümkün iken, burjuvanın iyice vahşileştiği, emek sömürsü ve sınıf farklılıklarının aşikâr olduğu ve devrimci hareketi başlatacak seçilmiş kişinin geleceği zamanın yaklaştığı söylenebilir. Devrimi gerçekleştirecek Musa’nın firavunun sarayında büyümesi gibi Max de John Carlyle’in yanında çalışmaktadır.

Filmde, dünyada güvenliği robotlar sağlamaktadır ve ‘sıfır tolerans’ kuralı geçerlidir. Robotlar hiçbir konuda gevşeklik göstermez, taviz vermezler. İnsani zaafıya sahip değildirler ve aşırılıklara sert bir şekilde müdahale ederler. *Elysium*, giderek mekanikleşen modern

dünyaya veya modern bürokratik devlet yapısının soğuk yüzüne eleştirel bir noktada durur. Bir robotla girdiği diyalog sonrası çıkan arbedede Max'in kolu kırılır ve tedavi için hastaneye gider. Burada ise macera için itici güç olan çocukluk aşkı Frey ile karşılaşır. Böylece kahramanın yola çıkması için gereken adımların ön hazırlığı atılmaya başlanır. Bir kurtarıcı olduğunu bilmeyen Max, izleyici tarafından iyi bilindiği üzere kaderinden kaçamayacaktır. Bir adım sonra beklenen çağrıya uyacak ve sonuç olarak seçilmiş kişinin yolculuğu başlayacaktır.

Kahramanın maceraya katılımı, Max'in ölümcül dozda radyasyona maruz kalıp hastalanması ile başlar. Max bir an önce Elysium'a gidip tedavi olmazsa ölecektir. Bu noktada Campbell'in belirttiği "maceraya çağrı" aşaması, Max'in kendisinden, hastalık nedeniyle bu yolculuğa çıkmasının zorunlu hale gelmesinden kaynaklanır. Dolayısıyla "çağrının reddi" aşaması göze çarpmamaktadır. Maceraya çağrıyı Campbell şu şekilde dile getirir: "Mitolojik yolculuğun –"maceraya çağrı" olarak belirlediğimiz- bu ilk aşaması kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplumunun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çekmiş olan kaderi belirtir. Bu önemli hazine ve tehlike bölgesi çeşitli biçimlerde sunulabilir: uzak bir ülke, bir orman, yeraltında, dalgaların altında ya da göğün üstünde bir krallık, gizli bir ada, sisli dağ tepesi ya da derin bir düş hali olarak; fakat her zaman tuhaf biçimde akışkan ve çok biçimli varlıkların, hayal edilemez eziyetlerin, insanüstü görevlerin ve olanaksız zevklerin yeridir" (Campbell, 2000: 46-47). Kahraman göğün üstündeki krallığa yolculuk için artık hazırdır.

Tedavi amacıyla Elysium'a gitmek isteyen Max panik halinde bir arayışa girer. Dünyada para karşılığı yasa dışı yollardan Elysium'a götüren bazı örgütler bulunmaktadır. Bunlar *hackerlar* vasıtasıyla Elysium'un giriş kodlarını kırmakta ve insanları oraya taşımaktadırlar. Gitmek isteyenlerin büyük çoğunluğu, dünyada henüz tedavisi mümkün olmayan hastalıklara sahip kişilerdir. Max de artık bu insanlar grubuna girmiş bulunmaktadır. Max, Spider adı verilen bir örgüt liderinden kendisini de Elysium'a götürmesini ister. Spider, John Carlyle'in sinir sistemine yüklediği çok önemli kodları ele geçirmesi karşılığında Max'i Elysium'a götürmeyi kabul eder. Çaresiz durumda olan Max görevi kabul eder ve serüven başlar.

Bu güç iş için kahraman "yeniden yaratılmalıdır", bu noktada Max "eşik bekçileri/ muhafızları" ile mücadele edebilecek bir donanım ile robotlara bir anlamda onlara dönüştürülür. "Kahraman çağdaş bir insan olarak ölmüştür; fakat ebedi insan –mükemmelleşmiş, özgül olmayan, evrensel insan- olarak yeniden doğmuştur. Onun ikinci önemli görevi ve amacı öyleyse (Toynbee'nin açıkladığı ve insanlığın bütün mitolojilerinin belirttiği gibi) bizlere, dönüşmüş olarak geri dönmek ve yenilenmiş, yaşamdan aldığı dersi öğretmektir" (Campbell, 2000: 30-31). Bu yeniden yaratılma anı Campbell'in belirttiği aşamalardan "doğüstü yardım" olarak düşünülebilir. Vücuduna eklenen metal aksamalar mekanikleşen modern bireye gönderme olarak da değerlendirilebilir; ancak filmin Mesihçi anlatımına koşut irdelendiğinde, bu aşamada çektiği fiziksel acılar da göz önünde bulundurulursa, onun çarmıha gerilmesine, bir adım sonrasında görüleceği üzere insanlık için kendisini feda etmesine, kefaret anına işaret eder. Serüvenin başlama anını Joseph Campbell şöyle betimler: "Çocukluk çevriminin tamamlanması uzun bir belirsizlik döneminin ardından gerçek kişiliğinin ortaya çıkmasıyla, kahramanın dönmesi ya da tanınmasıdır. Bu olay büyük ölçekli bir kriz yaratabilir; çünkü insan yaşamından o ana dek dışlanan güçlerin belirmesini sağlar. Daha önceki örüntüler parçalara ayrılır ya da çözülür; gözü hastalık kaplar. Yine de belli bir yıkım anından sonra, yeni etkenin yaratıcı gücü görünür olur ve dünya beklenmedik görkemle yeniden şekillenir. Bu çarmıha gerilme-dirilme teması ya kahramanın kendisinin vücudu, ya da onun dünyaya etkileri üzerinde gösterilebilir" (Campbell, 2000: 369).

Max, Carlyle'in uzay gemisine saldırır ve onu düşürür. Çıkan çatışmada Carlyle da vurulur, ölmek üzereyken taşıdığı tüm verileri Max kendisine yükler. Max, beyindeki bilginin Elysium ana sisteminin yeniden başlatma programı olduğunu öğrenir. Bu programın herkesin hayatını kurtaracağını, sistemi kontrol ederek tarihin akışını değiştireceğini anlar. Bu noktada Max "ilk eşiği" geçerek hedefe doğru ilerlemeyi sürdürür.

Campbell'e göre eşiği aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasında ilerler (Campbell, 2000: 115). Macerada kahramanın önündeki en büyük karşıt ve engel Delacourt'tur (Jodie Foster). Delacourt, Elysium'un güvenliğinden sorumlu, sert politikaları ile bilinen bir bakanlık görevlisidir. Diğer yöneticiler, onun başına buyruk davranışlarından ve yasaları zorlayan ilişkilerinden rahatsızlık duymaktadır. Adeta bir "Demir Leydi" figürü olarak karşımızda duran Delacourt, Elysium'a yapılan yasa dışı girişleri şiddet ile çözüme eğiliminde ve dünyadaki insanlar üzerinde baskıyı artırma düşüncesindedir. Delacourt, gizli bir şekilde dünyadan girişleri engellemek amacıyla acımasız katillerle işbirliği yapmaktadır. Bu ekipten Kruger (Sharlto Copley) ve arkadaşları "eşik bekçileri/muhafızları" görevini üstlenirler.

Film, günümüzde daha görünür olan savaş ve açlık nedeniyle göç etmek durumunda kalan insanların gelişmiş ülkelere akın etmesi ve kabul edilme ile geri çevrilme arasında kalan sıkışmışlığı daha iyi anlamamızı sağlar. Elysium'un gelişmiş dünyasına girmek isteyen göçmenleri engellemek için kurulan dijital bariyer, günümüzde giderek yaygınlaşan ülke sınırları arasına örülen duvarlara paralel düşünülebilir. Neill Blomkamp'ın daha önceki filmi *District 9* ile de göçmenlik ve ötekileşme konularına vurgu yaptığı bilinmektedir.

Bunun yanında klasik kahramanlar, yolculuğun sınavlar, müttefikler ve mağaraya yaklaşma aşamasında, doğaüstü yardımcılar, tılsımlar ve gizli araçlar edinir ya da insanüstü yolculuğu sırasında kendisini her yerde destekleyen iyi kalpli bir güç olduğunu fark edebilir (Campbell, 2000: 115). Max, "mağaranın" derinliklerine yaklaştıkça büyük tehlikelerle yüzleşmek zorunda kalır ve bu çetin görevi başarabilmek için onunla birlikte dünyadan gelen müttefikleri ile onu sürekli destekleyen, seven Frey'in iyi kalbinden güç alır.

Max sistemin yeni kodları ile Elysium'a ulaşır. Bu kodlar eskisiyle değiştirildiğinde tüm dünya vatandaşları Elysium vatandaşlarına dönüşecek ama karşılığında Max'in ölmesi gerekecektir. Dolayısıyla "imtihan" aşamasında ölümle ikinci kez yüzleşen Max bir seçim yapmak zorundadır. Nitekim "Bütün öyküler, kahraman ya da onun amacının korkunç bir tehlikeyle karşılaştığı ölüm kalım anına gereksinim duyar" (Vogler, 2009: 58). Vogler'in devamla belirttiği üzere, "Bütün öykülerin merkezinde, ölümle yüzleşme yatmaktadır. Şayet kahraman gerçek ölümle karşı karşıya değilse bile başarabileceği (hayatta kalabileceği) ya da başarısızlığa uğrayabileceği (ölebileceği) sembolik de olsa bir ölüm söz konusudur. Bir dava, ideal ya da grup uğruna bir kahraman gibi ölerek aslında ölümü yenerler" (Vogler, 2009: 74).

Maceraya boyunca sınanan kahraman içsel yolculuk ile kusurlarından, zayıflıklarından kurtulup yeni bir birey olarak erginlenmiş olacaktır. Bu değişimi, sonrasında yapacağı tercihlerden anlamak mümkündür. "Bunun yanında kahraman yolculuğunda güç bir seçim kahramanın değerini sınar: Eski, kusurlu yöntemlerine göre mi seçecektir, yoksa yaptığı tercih, dönüştüğü yeni kişiliği mi yansıtacaktır? Ve Diriliş çoğunlukla kahramandan bir fedakârlık bekler" (Vogler, 2009: 276, 285). Max de insanlık için kendini kurban eder. Geçmişin kahramanlık mirasını genlerinde taşıyan Max, bir kurtarıcı gibi davranır, tüm kodları sisteme yükler ve

1 İngiltere'nin eski başbakanı için kullanılan sıfat.

ölümü seçer. Yeni Ahit'te, "Yuhanna'nın 1. Mektubu'nda İsa Mesih'in Baba'nın nezdinde yegâne şefaathçi olduğu ve onun bütün dünyaya kefarete olarak geldiği haber verilmektedir" (Sarmış, 2012: 79) ifadeleri yer alırken, filmde "kefarete" ödemesiyle Max, İsa ile özdeşleştirilir. Bu noktada da kahraman İsa gibi bedensel olarak ölse de mitsel olarak ölümsüzlüğe ulaşır, bir mesih olur. Aslında bu bir anlamda ölüm değil ölümsüzlüktür.

Campbell'in ve Vogler'in belirttiği ödül ya da "iksir ile dönüş" aşaması yolculuk sonunda gerçekleşir. "Yolculuğun sonunda şayet gerçek kahramanlar iseler Özel Dünya'dan diğerleriyle paylaşacak ya da hasta toprakları iyileştirme gücüne sahip bir şeyle, iksirle dönerler. Kahraman Özel Dünya'dan geriye bir miktar iksir, hazine ya da ibretlik bir öykü getirmediği sürece yolculuk anlamsızdır. İksir, iyileştirme gücüne sahip büyülü bir karışımdır. Bu, yaralı toprağı iyileştiren Kâse gibi büyük bir hazine olabileceği gibi, ileride toplumun işine yarayacak bir bilgi ya da deneyim de olabilir" (Vogler, 2009: 60, 291). Sistem yeniden başladığında artık dünyadaki tüm insanlar Elysium vatandaşı olurlar. İksir, neredeyse ölümsüzlük sağlayan Elysium'a ait tedavi kabinleri olarak değerlendirilebilir. Max böylece özel dünyanın iksirini (Elysium'a ait tedavi kabinlerini herkesin kullanabilmesini) insanlığın hizmetine sunar. Frey'in kızı özelinde tüm insanları kurtarmak için kendini feda eder. Bu noktada Max, herkesi Cennetin Krallığı'na taşımış bulunmaktadır. Bundan sonra dünyalılar Elysium'un sunduğu tüm nimetlerden yararlanabileceklerdir.

Filmin bu noktada genel söylemine ve kahramanın yolculuk temasına bakıldığında, *Elysium* filmi bir kahraman yolculuğu olarak Campbell'in sistematığını takip eder. Kaos oluşmuş, dünya eski yaşanabilir özelliğini kaybetmiş, hastalıklar, çatışmalar ve yoksulluk tüm gezegene yayılmıştır. Bir kurtarıcının gelmesi en çok da böyle bir dönemde arzulanmaktadır. Kahramanımız Max, bir kırılma anı yaşayarak maceraya çağrılır ve sıradan dünyayı terk ederek olağanüstü alana yani Elysium'a geçiş yapar. Dünyada yaşayanların ihtiyaç duyduğu iksir, bilgi, teknoloji bu olağanüstü dünyada bulunmaktadır. İksire ulaşmak çeşitli çatışmaları, kendisiyle yüzleşmeyi, bir kahraman olarak dönüşmeyi, fedakârlığı, erdemi öğrenmeyi de beraberinde getirmektedir. Max'in mücadelesi, kendisini dönüştürmeye hizmet edecek şekilde hem içsel hem de dışsal bir yolculuktur.

Film, kötülüğün temsili olarak karşımıza çıkan Delacourt ve onun yandaşı total bir kötücül figür olan Kruger ile iyiliği simgelediğine inandığımız kurtarıcı Max arasında geçen nihai savaş, iyilerin kazanması sonrasında dünyevi bir cennet yaratımı ile son bulmaktadır. "Dünyanın sonunda gelecek olan kurtarıcı, iyilikle kötülüğün son savaşı, tanrının dünyanın egemenliğini radikal bir şekilde ele geçirmesi, ölüm, ölüm sonrası, yargılama, hesap, ceza, cennet, cehennem gibi konular eskatolojinin kapsamına girmektedir" (Batuk, 2003: 48). Yeni bir dünyanın oluşması için önce dünyanın yok olması gerekir. Kozmogoni öncesi kaos kaçınılmaz bir zorunluluktur.

Mesih, bir kurtarıcı ya da kahraman olarak dünyanın kötü gidişine, haksızlığa, adaletsizliğe dur diyecek ve zamanı geldiğinde ortaya çıkışı kaçınılmaz olarak gerçekleşecek bir kurtarıcıdır. Mesih'in bir kurtarıcı figürü olarak beklenmesi üç semavi dinde de bulunan ortak bir motiftir. Mesih'in bozulan dini ve dolayısıyla dünyayı ıslah etmek için kıyamet öncesi bir dönemde geleceği ve adaleti tesis edeceği düşünülmektedir (Sarmış, 2012: 33). Filmde Max, tüm dünyayı kurtarmak için gelen İsa Mesih figürünü canlandırarak kendini kurban etmiş ve insanlığın kurtuluşunu sağlamıştır. Bu açıdan bakıldığında Max insanlığın

kurtuluşu için dünyaya gelen İsa/Mesih ile özdeşleştirilir. Dünyadakileri Elysium'un yani bir anlamda cennetin vatandaşı yapar, günahı ortadan kaldırır, kötü gidişe son verir, tarihin akışını değiştirir ve dünyayı kurtarır. Tüm kurtarıcı figürlerin amacı, bu şekilde kötü olan gidişi düzeltmek, insanlara sonsuz bir yaşama giden yolda yardımcı olmaktır.

Elysium vatandaşı olmak, cennete yeniden girmek anlamını taşır. Böylelikle filmde dini metinlerde ve çeşitli düşüncelerde yer aldığı gibi, cennetten uzaklaşan insanlığın kefareti olarak kendisini feda eden kahraman (ki affedilmek için kurban gerekir) tarafından kurtarılması ve cennete taşınması gerçekleşmiş olur. Aslında Max özelinde anlatılan şey, tüm kadim toplumlarda da görülebilecek bir kahramanın, bir kurtarıcı figürün gelerek toplumdaki kötü gidişe, sömürüye, adaletsizliğe dur demesini, başkaldırısını ve devrimsel eylemini konu eder. Bu bağlamda *Elysium*'da Mesihçi düşüncenin izleri açıkça görülür.

Kayıp Cennetin İzinde

Frazer, genel insan topluluklarında ölümün bir son olarak görülmediğini ve bir şekilde yaşamın devam edeceğini düşündüklerini belirtir.

“Şuurlu benliğimiz ölümden sonra varlığını sürdürür mü sorusuna neredeyse bütün toplumlar olumlu yanıt vermiştir. Bu hususta şüpheli ya da agnostik tutum takınan halkların varlığı yok denecek kadar azdır. Soyut gerçeklikler ulusal politikaların en mühim sorunlarında olduğu gibi el kaldırarak ya da başların sayılmasıyla belirlenebilseydi, insanın ölümsüz olduğu ya da en azından ölümden sonra yaşam olduğu öğretisi, en yerleşmiş gerçekler arasında yer almayı hak ederdi. Çünkü insanlığın tamamına bu soruyu soracak olsaydık ‘evet’ lerin sayısı açık ara bir çoğunlukla baskın çıkardı” (Frazer, 2014: 471).

Cenneti kimse görmemiş olmasına karşın böyle bir yere olan inanç ya da ihtiyaç insan topluluklarında canlı şekilde bulunur. Ölümsüz yaşam isteği ya da öldükten sonra muhteşem bir haz mekânı olan cennete ulaşma düşüncesi, ölüm karşısında duyulan derin çaresizliğin getirdiği travmayı saf dışı etmek bağlamında atılmış bir adım olarak düşünülebilir. Ölüm adı verilen bilinmezlik karşısında takınılan bu tavır, hayatın dünyada son bulmayacağını söyleyerek insanlığın gezegendeki yaşamını daha sağlıklı bir zemine oturtmuş olur. Bu içsel tedavi, dini metinlerle, ritüellerle, edebi yapıtlarla, mitoloji ile aktarılıp bilinçdışında kendisine yer bulmaktadır. Ebedi yaşama kavuşmak tahmin edileceği üzere kolay değildir, sadece istemekle ulaşılamaz ancak birçok sınanmanın sonucunda elde edilebilir.

Ebedi yaşam arayışı düşüncesinin *Gilgamiş Destanında* olduğu gibi arkeolojik buluntularda da yer alıyor olması bu arzunun gücünü ve arkaik temelini göstermektedir. İnsanın ölüm karşısındaki korku ve çaresizliğini anlatan epik yapıtlardan biridir Gilgamiş Destanı. Gilgamiş, arkadaşı Enkidu'nun ölümü üzerine kendisinin de onun gibi öleceğini yani bir ölümlü olduğunu hatırlayarak korkusunu ve sonrasında ölümsüzlüğü aramaya çıkışını anlatan bir destandır. Filmde vurgulanan temalardan birinin de ölümsüzlük arayışı olduğu söylenebilir. Elysium'da yaşayanların bir bakıma ölümsüzlüğün çaresini buldukları bilinmektedir. Dünyada kalan diğer insanların amacı Elysium'un bu nimetinden yararlanmak, tedavisi olmayan hastalıklardan kurtulmak, estetik kaygılardan uzaklaşmak, uzun bir yaşam sürmek, bir anlamda ölümsüzleşmektir.

Birçok eski toplulukta ve dinlerde hatta modern seküler toplumlarda bile izlerini sürebileceğimiz güçlü bir inançtır yitik cennet arayışı. Bu benzersiz mutluluk alanının Eski Ahit'te verilen bilgilere göre dünyada bir yerlerde olduğuna inanıldı uzun süre. “Caynacılık,

Hinduizm ve Budizmde, dört ırmağın çıktığı Meru Tepesinden söz edilir (Kutsal Kitap'taki yeryüzü cennetinden Pışon, Gilhon, Dicle ve Fırat'ın kaynaklandığı gibi); bu tepenin üzerinde tanrıların konutu ve insanın eski yurdu yükselir. Mahabharata şiirinde tanrı İndra kendine İndraloka adlı cenneti kurar; bu cennetin Aden Bahçesi'yle birçok ortak yönü vardır. Sümerlerin cennetinin adı, hastalık ve ölümün olmadığı Dilmun'du. Kunlun Dağları, Taoizm için yeryüzü cennetinin bulunduğu yerdi. Gerek Çin gerekse Japon mitolojisinde Penglai Tepesi'nden söz edilir; orada ne acı vardır ne kış, büyük pirinç kâseleri ve şarap bardakları asla boşalmaz, her tür hastalığı iyileştirebilen büyülü meyveler vardır ve insanlar doğal olarak ebedi bir gençliğin tadını çıkarırlar. Hem Yunanlılarda hem Romalılarda Altın Çağ efsanesi vardır" (Eco, 2015: 146).

Altın Çağ düşüncesi, sonsuz dönüş mitoslarının, yinelenmelerin bir yansıması olarak bu dünyada bir cennet kurulabileceği düşüncesini beslemektedir. Birçok kişi bu dünyasal cennetin izlerini aradı. Kristof Kolomb'un kutsal arayışının bir parçası da oraya ulaşmaktı. O "Yeryüzü Cennet'ine yaklaştığından şüphe etmemişti. Paria körfezinde karşılaştıkları soğuk su akıntılarının kaynaklarının Eden'i; cennet bahçesini, sulayan dört ırmak olduğuna inanıyordu" (Eliade, 2015: 105). Platon, *Timaios* ve *Kritias*'da Atlantis adı verilen kayıp bir adadan bahseder. Müslümanlar için Asr-ı Saadet bir daha yaşanılmayacak mükemmellikte, bu dünyada gerçekleşmiş en muhteşem dönem olarak kabul edilir. Thoma Campanella'nın *Civitas Solis'i* (Güneş Ülkesi), Francis Bacon'ın *Nova Atlantis'i* (Yeni Atlantis), Thomas More'un *Utopia'sı*, Platon'un *İdeal Devlet* arayışı ve daha başka benzer birçok ütopyada olduğu gibi, hep böylesi eşsiz, mutlu bir dünyayı, en azından kaosun ortadan kalktığı bir dünyayı oluşturma düşünceleri yer almaktadır. Komünist ve anarşist felsefe de, nihai olarak böylesi eşsiz bir dünyaya ulaşma hayali peşindedir. İnsanların mutlu olduğu, sömürsüz bir yaşamın kurulduğu, karşılıklı yardımlaşmaya dayanan (ve insanın kirlenmiş tüm özelliklerinden arınmış olması da gerekmektedir, bu kolayca görülebilir) böylesi bir yerin inşası için genel koşul, kötü gidişin farkına varmak ve yeni düzeni kurmak için mücadele etmek şeklinde ifade edilebilir.

Dini ya da seküler olsun tüm toplumları etkileyen böylesi bir inanç, beklenildiği üzere en önemli ve etkili ifadesini dini metinlerde göstermektedir. Ortadoğu dinlerinde açık şekilde özellikle yaratılışla ilgili anlatılarda, Âdem ve Havva küssalarında, onların cennet yaşamları ve işledikleri suç/günah nedeniyle cennetten çıkarılmaları merkezi bir rol oynar. Üç büyük Ortadoğu dini olarak kabul edilen Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslam öğretilerinde yer alan cennet teması, Babil, Sümer metinlerinde ve İran dini geleneğinde de yer bulmaktadır.

Birçok dini inanışta cennet düşüncesi olmasına karşın, cennetten çıkarılış öyküsü Ortadoğu dinlerinde Âdem ve Havva ile ilişkilendirilip aktarılır. Eski Ahit'te böylesi bir cennetsi bahçe tasviri bulunmaktadır ama ifadelerden anlaşıldığı üzere bu yer dünyada, bilinen bir bölge çağrışımı yapmaktadır. Diğer dinlerde de benzer tartışmalar olmuş, cennetin dünyada olduğunu söyleyenler yanında, yerinin bilinmeyeceği semavi bir mekân olarak da düşünülmüştür. "Cennet" kelimesi, Tekvin'de bulunmaz. Âdem'in yaratılış sonrası ikamet ettiği yer olarak Aden'de bir bahçeden bahsedilir (Erdem, 2011: 31). Graves Dünyevi Cennet'in nerede olduğunu kimsenin bilmediğini ama birçok kişinin yerini bulmak için çabaladığını söyler. Bu yerin bir çölde mi, tanrı Dağı'nın üzerinde mi, batıda veya kuzeyde mi olduğu, İsrail'in doğusunda mı olduğunun bilinmediğini ekler (Graves ve Patai, 2009: 109).

Collins bu verileri inceledikten sonra, günümüzde halen bilinen coğrafik oluşumları da göz önünde bulundurarak adı geçen cennetin mitsel bir yer değil, coğrafi bir mekân olduğunu öne sürmektedir. “Aden’in tam olarak nerede bulunduğu dört ayrı nehrin kaynağını onun merkez bölgesinden aldığı ve tarif edildiğine göre, dört başnoktadan dört ayrı ülkeye aktığı gerçeğinden saptanabilir. Çok sonraki zamanlarda Aden’in temel coğrafyası, M.Ö. üçüncü binyılın ikinci yarısında Kuzey Irak’ta ün salan Sami dillerinden birini konuşan krallık, Akad’ın zengin mitolojisinde de rastlanan bir kavram olan, cennetin dört nehri ile sulanan bir dünyanın merkezine Aden’in ‘bahçesi’ni yerleştirmek amacıyla genişletildi” (Collins, 2002: 292). İslam ve Hıristiyan kaynaklarında da cennete çok fazla vurgu yapılmıştır. “Yeni Ahit’te “Cennet”, günahkârların öldükten sonra beklediği Lanetliler Krallığının tersine Kutsanmışlar Krallığı anlamını kazandı” (Schipper, 2015: 81). İslam inancında da Âdem’in cennetten çıkarılışından bahsedilir. Cennetin dünyada bir yerde olduğunu iddia eden görüşlere karşın, İslam düşüncesinde esas olarak cennetin dünyada değil, ahiret hayatında ulaşılabilecek bir yer olduğuna inanılmaktadır. “Yeryüzü cenneti düşüncesinin Ehli Kitap, Mu’tezile ve Kaderiyeciler tarafından İslam’a sokulduğu kabul edilmektedir” (Erdem, 2011: 154).

Cennetten çıkışı insanın düşüşü olarak gören Ortadoğu dinlerinde, Âdem’in oradan çıkarılması yasak meyveyi yemesi ile ilişkilendirilir. İyi ve Kötüyü Bilme Ağacı’nın meyvesini yemek yasak iken, Âdem ve Havva bu meyveyi yemişler ve cennetten çıkarılmışlardır. Dünyayı kaosa çeviren insanın, yaşanılmaz duruma soktuğu kendi evreni tanrısal yasaya karşı çıkması nedeniyle, bir anlamda kendi günahına bağlı olduğu için iki durum arasında bir analogi kurulabilir. Buradan hareketle şunu da söylemek mümkündür, insanın ilk atası olması nedeniyle, insanlığın bu henüz başlangıçta yaşadığı travma ve onu aşabilmek için Tanrı’nın istediği gibi yaşamak, yapılan günahlardan pişmanlık duymak ve onları bir daha işlememek üzere göstereceği irade sonucunda geri dönme umudu canlı tutulur. Bir kopuş ve geri dönme arzusu bu inançlarda merkezi rol oynar. Yeniden anayurda dönme isteği ancak Tanrı’yi ikna edebilmek, onun yasaklarına ve emirlerine uymakla mümkün olabileceğinden, bu zorlu dünyada çile çekilmesi kaçınılmaz bir durumdur. Asli yurda dönüşü sağlamak için Tanrı, insanlara peygamberler göndermiş ve cennete gidecek yolda rehberlik rolünü üstlenmiştir. Bu duruma dikkat çeken Hollis, “Bütün ilişkilerdeki birincil dürtünün dönüş özlemi olduğunu, bunun bir anlatımının cennet projesi olduğunu, sevilene duyulan özlemi imlediğini vurgulayarak şöyle der: “Din”, (religion) sözcüğünün geçmişe bağlanmak, yeniden bağlantı kurmak anlamına gelen Latince *religare*’den geldiği göz önüne alınırsa, temelde bu dinsel bir arayıştır” (Hollis, 2002: 19).

Hıristiyanlık bu düşüşü (Âdem’in günahı nedeniyle), Asli Suç/Günah olarak görüp kurtuluş teolojisinin merkezine oturarak, Mesihçi bir anlayışa dönüştürerek, ilk günahın miras yoluyla tüm insanlara geçtiğini iddia etmektedir. Başlangıçta Pavlus tarafından ortaya atılan bu doktrin daha sonra St. Augustin ile sistematize edilmiştir. Bu doktrine göre Âdem, Allah’ın yeryüzünde yarattığı ilk insandır. Allah onu bütün insanlığın atası olarak cennete koymuş, o da ilk suçu işlemiştir (Erdem, 2011: 88). Bu dini metinleri değerlendirdiğimiz zaman, ortaya çıkan sonuç şu şekildedir: İnsanlar itaatkâr olsalardı cennette ölümsüz hayatlarına devam edeceklerdi ama Âdem ile Havva yüzünden sürgüne gönderildiler. İyi ile kötüyü bilme ağacının meyvesinden yiyerek günah işlediler ve tanrı ebedi gençliği ve sonsuz bir hayatı garanti eden yaşam ağacına erişmelerini engelledi. İsa hem Âdem’i hem de Havva’yı bu işlediklerinden kurtarmak için geldi. Ataların işlediği günahın kefareti ödeyerek onların soyundan gelmiş olan bütün insanları da kurtarmış kabul edildi.

İlksel doğum mekânı olan cennetin eşsiz konumundan düşmüş olmayı ve bu asli mekâna ulaşmak için çekilen acıların anlamını dini metinlerde bulabiliriz. Ebedi mutluluk ve ölümsüzlük vaat eden dinlerin karşı konulmaz cazibesi, efsanelerle süslenerek cenneti tek hedef haline getirmiş olmalıdır. Semavi dinlerde, yaşadığımız bu dünya geçici bir mekân olarak kabul edilir, asli yurt ahiret hayatıdır. Oradan ayrılışın, kopuşun yarattığı travmayı yenebilmek geri dönüş ile mümkün olacaktır.

Cennet düşüncesine benzer bir başka bakış da Altın Çağ ve Binyılcılık inançlarıdır. Bu inançlarda, ilksel dönem ya da kozmogoninin başlarında yaşanan her şeyin eksiksiz ve mükemmel olduğu bir döneme ulaşma arzusu bulunur. Tam olarak ayrımları yapılamayacak kadar iç içe geçmiş ve benzer motiflere sahip bu düşüncelerde, dünyanın giderek kötüleştiği, kirlendiği ve yeniden o eşsiz ilkçağa ulaşarak temizlenip, tüm kötülüklerden arınılacağına inanılır. Ebedi dönüş ile de yakın bir bağ kurulabilecek olan bu inançlar, tüm dünyada yaygın olarak bulunur. Kozmogonin yinelenmesi, iyi bilindiği üzere kaosun sonrasında gerçekleşebilecek bir oluşturdur. Zamanı ve yeri geldiğinde kaçınılmaz şekilde var olması beklenen bu yinelenme, inanç, acı çekme ve özverili bir mücadelenin sonrasında gerçekleşebilecektir.

Binyılcılık düşüncesi, kötü gidişin bin yılda bir gelecek olan kurtarıcı ile değiştirileceğini ve yeni baştan yaratılacağını öngörür. İsa'nın öldükten sonra yeniden geleceği Hıristiyan dünyasında uzun süre bir beklenti olarak yer alır. Yapılan hesaplamalar ile İsa'nın doğumundan 500 yıl sonra ikinci kez geleceği düşünülür. Daha sonraları bin yılda bir geleceğine dair inanç, özellikle 1500'lü yıllarda Avrupa'da oldukça fazla taraftar bulur (Trompf, 2000: 103). Yunanistan'da farklı ama birbirleriyle bağlantılı olan iki mit geleneği görürüz. 1. Başlangıçların yetkinliği mitini içeren Dünya'nın Çağları görüşü; 2. Çevrimsel görüş. Hesiodos birincisini, beş çağ boyunca insanlığın giderek yozlaşmasını betimler. Birincisi yani Altın Çağ, Kronos'un egemenliği döneminde bir çeşit Cennet gibiydi: İnsanlar uzun süre yaşarlardı, hiç yaşlanmazlardı, yaşamları da tanrılarınkine benzerdi (Eliade, 2001: 85). Bu inanç ve yaklaşımların, *Elysium* filminin anlam katmanları ile benzerlikler içerdiği görülmektedir.

Arkaik insan semavi denilen dinlerin metinlerine sahip olmamalarına karşın yine de öldükten sonra bir ebedi hayat inancına sahip olmuşlar ve bunu çok önemli görmüşlerdir. Doğanın döngüsellliğini ve sürekli yenilenmesini gözleyen insan için böyle bir inancı sembolize etmesi çok zor olmasa gerek.

Tüm bu açılardan Cennet arayışlarına toplu olarak bakıldığında hepsindeki ortak noktanın ayrılış ya da kopuş travması olduğu belirlenebilir. Semavi dinlerde cennetten çıkarılma, oradan ayrılıp dünyaya yerleşme, Platon'da ruhun İdealar Dünyası'nı görüp hatırlaması, Anarşist ve Komünist düşüncede eksiksiz, özgür ve eşit bir İlkçağ arayışı ve Psikanalist düşüncede bilinçdışına 'kodlanmış' bulunan anneden ayrılış travması² ya da Jung'un belirttiği şekilde kolektif bilinçdışına ait bir arketip olarak bulunması sonuçta bir kopuşa, ayrılışa işaret etmektedir. Bir anlamda ayrılış ya da kopuş insanın kaderidir. Birey ancak ayrılık ile kendi serüvenine başlayabilir, varoluşunu gerçekleştirmek için adım atabilir. Ayrılık, beraberinde arayışı da taşımaktadır.

Geleneksel düşünceye göre Tanrı, insanı kendisine benzer şekilde yaratmıştır. Ona ruhumdan üflemiştir. Bu anlamda insan, tanrısal özdedir. Cennetten düşüş, onun yaratıcıdan ayrılması, bütünden kopması anlamını taşır. Yine de tanrı bilinçdışına, kolektif olana ya da

² Otto Rank bu kopuşun tanrıdan ya da cennetten değil, anneden olduğunu söyler. Bütünden ayrılışın travması anne üzerinden çözümlenir, kayıp cennet bir nesne olarak anneye yansıtılır (Rank, 2001: 103).

Platon'un ifadesiyle söylersek, *bilmek hatırlamaktır* bağlamında ruha asli vatana geri dönme, cennete yeniden kavuşma isteğini yerleştirmiştir. Bu istek çeşitli şekillerde tezahür etmesine karşın canlı olarak etkisini sürdürmektedir. Bu arzu gerçekleştiğinde kopmuş olan bütünle birleşme, bütünleşme meydana gelecek ve ruh bir anlamda huzur bulacaktır. Sonuç olarak cennete geri dönüşün kadim arayışı son bulacaktır. Bu farklı anlayışların bizi götürdüğü nokta, cennet arayışının bir şekilde var olduğunu ama anlamının dini ya da seküler bakışa göre değiştiğini göstermektedir.

Buradan hareketle *Elysium* filminde tüm bu düşüncelere bakıldığında, insanlığın savaşlar ve kötülükler içinde yaşamayı seçerek doğanın normal işleyişine isyan ettikleri, başka bir ifadeyle Adem ve Hava gibi "yasak mevyeyi yedikleri ve bu nedenle cezaya çarptırıldıkları" söylenebilir. Filmin söylemine göre de kaostan kurtaracak kişi bir kahraman ya da Mesihtir ve bu da görüleceği üzere Max'in diğer insanların kurtuluşu için kendisini kefarete tarzında kurban etmesi aşamasında meydana gelir.

Böylece cennetten kovularak dünyaya gönderilen insanlar, "Elysium vatandaşlığı" ve "hastalıklardan kurtulup ölümsüzleşme" imgeleriyle yeniden cennete dönmeye hak kazanır. Bu arzu gerçekleştiğinde kopmuş olan bütünle birleşme, bütünleşme yaşar ve ruh bir anlamda huzur bulur. Dini metinler bağlamında Mesih dünyada kendini gösterir. Binyılcılık düşüncesi bağlamında, kötü gidiş kurtarıcı ile değiştirilir. Altın Çağ bağlamında düzenin olduğu ilk çağa dönülür. Bu noktada film, hem cennet imgesine hem de dünyadaki cennet düşüncelerine göndermede bulunur ve bunu distopik bir dünyada somutlaştırarak mitleştirir.

Öte yandan Ebedi dönüş bağlamında ele alınabilecek bir başka konu da Marksist ve anarşist düşüncedir. Her iki düşünce de, geçmişte yaşanmış, mülkiyetin olmadığı bir döneme gönderme yaparak o anı idealize etmiş ve Altın Çağ ya da Binyılcı düşüncelere yakın durmuşlardır. Marksizm'e göre dünya mevcut olan sınıfsal farklılıklar ve sömürü ile kirlenmiştir. Kapitalist sistem bu kaosun nedeni olarak görülmüş, devletin ortadan kaldırılması ile yine o eşsiz döneme dönüleceğine inanılmıştır.

Film içinde yer alan simgesel son savaşa benzer şekilde, Marksizmde öngörülen burjuva ve proletaryanın son kapışması yani ideal cennet hayatından önceki son savaş, dünyanın bir Tanrı Krallığı olarak yönetileceği Hıristiyan inanışında İsa'nın yeniden gelmesi ve şeytanın krallığını yıkması ile açık benzerlikler içerir. İslam'da da benzer şekilde Mehdi gelecek, Deccal yenilecektir. Kötü ile iyinin son savaşı gerçekleşecek ve iyiliğin kazanmasıyla eşsiz mutluluk çağına dönülecektir. Goldstein'a göre Mesihçilik ve Marksizm yaygın paralel yapıları paylaşırlar. Birincide tarih cennette başlar, diğerinde devletsiz, sınıfsız ve özel mülkiyetin olmadığı ilkel komünal topluluk bulunmaktadır. Mesih'in gelişi felaketler sonrasında kurtuluş ihtiyacı ile oluşurken diğerinde krizler nedeniyle bunları çözmek için radikal sosyal, ekonomik ve politik dönüştürme amacıyla devrim gerekli olacaktır. Her ikisinde de tarihin sonu ve başlangıca geri dönüş vardır (Hirvonen, 2012: 524).

Filme başka açıdan bakıldığında *Elysium* bir anlamda neoliberal küreselleşmenin zenginleştirdiği elitlerin yaşamayı seçtiği korunaklı, steril ve emekçilerden, yoksullardan uzak mekanların alegorisini olarak da düşünülebilir. Bu durumu Mark Bould şu şekilde dile getirir: "Küresel bilgi ağlarının gelişmesinin yanı sıra, neoliberal devletler ve uluslararası örgütler tarafından yürürlüğe sokulan 'deregülasyon ve liberalizasyon politikaları,' sermayenin 'tam anlamıyla küresel' hale gelmesini ve 'temel üretim ağları' ile 'elit, uzman bir işgücünün' 'giderek küreselleşmesini' sağladı. 'Emekçi kitle' ise 'yerel' ve 'öngörülebilir gelecek

dahilinde, kurumlar, kültür, sınırlar, polis ve yabancı düşmanlığı sebebiyle hayli baskılanmış' konumdadır. Sonuç olarak 'sermaye ve emek giderek farklılaşan mekân ve zamanlarda var olurlar" (Bould, 2015: 196).

Elysium'un zenginlere kucak açması ve onu diğer insanlardan ayırması ile dünyanın ucuz işçilik sağlayan, suçluların kapatıldığı, fabrikaların ve enerji kaynaklarının bulunduğu ve bu nedenle de sömürgeleştirilmiş bir mekâna dönüştüğü açıktır. Dünya, uzaylı istilası ile kaynakları ve emeği sömürülen bir gezegenden farksız görünmektedir. Yeniden üretilen mekân ve zamanı, neoliberal çokuluslu şirketlerin izlerini filmde görmek mümkündür: "Modern yurttaşlık, yerleşikliği, mülkiyeti ve sabit ikameti yücelterek köksüzü ve göçebeyi marjinalleştirmişti; bilgi çağı ise fakirleşen kitleleri sabit ikamete mecbur ederken, yönetici sınıfın göçebeliğini yerleşikliğe kıyasla ayrıcalıklı kıldı. Bu kavramsal değiş tokuş, yeni mimariler ve mekanlar üretti" (Bould, 2015: 197).

Bu noktada yeniden başa, mitlerin dünyasına dönülecek olursa, kozmogonik eylemin yinelenmesi, biriken kötülükleri ortadan kaldıracak devrimci bir eylem olarak kabul edilebilir. "Hemen her yerde yeni bir yönetim o halkın tarihinin, hatta evrensel tarihin yeniden doğuşu olarak görülmüştür. Her yeni hükümranla birlikte, kendisi ne kadar önemsiz de olsa, 'yeni bir çağ' başlamaktadır (...) Zira kozmos ve insan durmaksızın ve her türlü araçla yeniden doğurulmakta, geçmiş yok edilmekte, kötülük ve günahlar ortadan kaldırılmaktadır, vb. formülleri değişse de bu yeniden doğum araçlarının tümü aynı hedefe yönelir: geçmiş zamanı ilga etmek, *in illo tempore* sürekli bir dönüşle, kozmogonik eylemin tekrarıyla tarihi yok etmek" (Eliade, 1994: 85). Firavunun sarayında büyüyen Musa misali ya da tanrılardan ateşi çalıp insanlığa sunan Prometheus gibi genel kahraman figürlerinden biri ve burjuvazinin üretim çiftliğinde büyütülen bir emekçi olan Max, sonuç olarak bu sahte cenneti yıkacak, sömürüye son verecek diye beklenebilir. Ne var ki yönetmen bu devrimci harekete cesaret edememiş ve arada bir anlaşma, uzlaşma ile herkesin mutlu olduğu bir sona imza atmıştır. Söylenmeye çalışılan bu durum şu şekilde de açıklanabilir: "Esasen şimdiki zamanı eleştirmek için yola çıkan bilimkurgu, kimi zaman şimdiki zamanın acılarını geleceğin dünyasına da taşıyarak karamsar (distopyan) bir gelecek tasavvurunda bulunur; kimi zaman da bu eleştireliliğini şimdiki zamanı aşmanın yollarını arayarak, deneyimlenmemiş olanın peşinde koşarak ve böylece 'mutlu bir gelecek kurabilme potansiyelinin' olduğuna işaret ederek, iyimser bir betimlemeyle (ütopyan) yapar" (Kaplan ve Ünal, 2011, 44).

Sonuç

İnsanın yeryüzü serüvenindeki ontolojik sorgulamaları çok eski dönemlere kadar götürülebilir ve bu çaba onu diğer canlılardan ayıran özelliklerden biridir. İnsan dünyada ne aramaktadır, nasıl ve neden var olmuştur, ödevleri var mıdır, öldükten sonra ne olmaktadır gibi birçok soruyla yüzleşmiştir. Bu soruların yanıtlarını arayan birey, özellikle dini metinler yoluyla kendince birçok yanıtla ulaşmış olmalıdır. Edindiği bilgiler nesilden nesile aktarılmış, sembolik ve mitolojik karakter kazanarak bilinçdışına kazınmıştır.

Ölümsüzlük arayışı ya da en azından bu dünyada olmasa bile öldükten sonra (ki ölüm aslında bilindik anlamda bir ölüm değil başka bir dünyaya doğmaktır) ebedi bir hayata ulaşabilme düşüncesi, günümüz insanları dâhil arkaik toplumların kültürel ve sosyal hayatlarının bir parçası olmakla kalmaz, aynı zamanda inançların ve ritüellerin de merkezinde

yer alır. Hemen tüm toplumlarda bir cennet özlemi vardır. İnsanların çoğunluğu cennete, hastalık ve yaşlılığın olmadığı, seçilmişlerin yaşadığı bu yere gitmek isterler. Filmde de, yapay belki de sahte cennet, sunduğu nimetlerle bir cazibe merkezi durumundadır. Bu nedenle oraya ulaşmak dünyada zor koşullarda yaşayan insanların nihai hedefi haline gelmektedir.

Cennete dönme inancı çok eski ve güçlü bağlarla insan topluluklarını etkilediği için günümüze yansımalarının olması ve farklı açılımlara uğraması da doğaldır. Ayrıca cennet inancı ebedi yaşam vaat ettiği için, ölümsüzlük arayışlarının kesişim noktasında bulunur. Bunun yanında Kaosun beslediği önemli düşüncelerden biri de kahraman bekleyişidir. Bir Kurtarıcı/Kahraman gelecek ve insanlığın içinde bulunduğu bu bahtsız durumu tersine çevirip onları mutluluğun hâkim olduğu ve hastalıkların ortadan kalktığı bir dünyevi cennete kavuşturacaktır. Kurtarıcı figürü genellikle kendi kültüründen çıkan bir kişi olarak görülmekle birlikte, bu kişi değişen dini inançlara ve etkileşimlere bağlı olarak bir başkası üzerine de yansıtılmaktadır.

Ölümlü bir dünyanın verdiği acıyı, bilinçli bir varlık olarak derinden hisseden insan, bunun dayattığı psikolojik sancıyla başa çıkmak için böyle bir inanca sarılma ihtiyacı edinmiş olabilir. Binyılcı döngüsellik ya da Altın çağ mitoslarında görüldüğü üzere, evrenin işleyişinin yinelenmelerle bağlantılı olduğu dile getirilirken aynı zamanda bir kurtuluş dönemi öncesinin kaosuna göndermeler yer alır.

Filmde görüldüğü üzere, dünyada bir kaos söz konusudur. Postapokaliptik mekân tasarımlarıyla ilerleyen film, Elysium'un cennetsi mekânı ile dünyanın kaotik durumu arasındaki tezatı izleyene özellikle gösterme çabası içindedir. Yeni bir dünyanın oluşması ancak öncekinin yıkılması sonrasında gerçekleşebilir. Devrimlerin arka planında yatan inanç da budur. Mevcut yönetimin yıkılmasından önce yaşanan çarpıklık ve kaos, kurtarıcının geleceğinin işareti olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda film kadim toplumlarda görülen bir kahramanın, bir kurtarıcı figürün gelerek toplumdaki kötü gidişe, sömürüye, adaletsizliğe dur deyişini, başkaldırısını ve devrimsel eylemini konu eder. Filmde görüldüğü üzere Max, insanlığın kurtuluşu için kendisini kurban ederek Mesihçi bir yaklaşımı da belirginleştirmiştir.

Max'in işlevi bir Mesih olarak insanları kurtarıp cennete gidiş yolunda onlara rehberlik etmektir. Filmde Max'in yaptığı tam olarak budur. Bu bağlam üzerinden *Elysium*, insanların bir arayışı olan cennet inancının sinema sanatı içinde kendine yer bulması şeklinde değerlendirilebilir. "Kısacası, öyle görünüyor ki, gündelik gerçeklik dünyası çoğu zaman acı verici ve katlanılmaz olduğu için, her kültür bir zamanlar insanların ait oldukları -ve bir gün belki geri dönebilecekleri- mutlu bir beldenin hayalini kurar. Hatta Arturo Graf'ın yeryüzü cenneti miti üzerine klasikleşmiş bir çalışmasında belirttiği gibi, bazı araştırmacılar Aden mitinde 'mülkiyet kurumundan önceki ilkel bir toplum durumunun belli belirsiz anısı'nın kendini duyurduğu tezini öne sürmüşlerdir" (Eco, 2015: 148-149). Böylesi bir cennete kavuşma isteğinin diyalektiğini çözümlenmek, yorumların farklılıklarına bakıldığında güç görünmektedir. Bir fenomen olarak vardır ve seküler olanla metafizik mesafeler arasında kendisine yer aramaktadır.

Kurtarıcının kutsal çabası bağlamında değerlendirildiğinde ise, yasayı çiğneyerek cennetten kovulan ve bir bakıma Tanrı ile arası açılan insanlık, kahraman figürünün insanlığın kurtuluşu için kendisini kurban etmesi, onların günahının kefaretiyle ödemesi sonrası yeni bir barış sürecine girmiştir. Toplumlarda yaşadığı kırılma anları onları yeni bir kurtuluş yolu için çağırmakta ve motive etmektedir. Belki de *Elysium'un*, neoliberal küreselleşmenin

gerilim noktalarını belirginleştirmiş olduğu kitlelere söylemek istediği şey, daha iyi bir yaşamın mümkün olduğudur. Bir bakıma, bu dünyayı bir cehenneme, yaşanmaz hale getiren bizleriz ve yeniden cennete çevirebiliriz mesajı verilmek istenmektedir.

Elysium filminde ana tema, kaosun var olduğu bir ortamda adaletin ve eşitliğin olamayacağı ve bu durumun bir kurtarıcının gelmesinin arifesine işaret ettiğini belirtir. Böylece filmde sürdürülen düşünce ile kadim inançlar arasında ilişki kurularak arkaik bağ sağlanmış olur. Birçok farklı disiplinin bir monomit şeklinde kendisini tekrarladığını söylemek de mümkündür. Yüzyıllar boyunca birçok kez aynı dinsel düşünceye rastlanmıştır: “Bu Dünya -Tarih’teki Dünya- adaletsizdir, berbattır, iblisçedir; iyi ki daha şimdiden bozulmakta, kötüye gitmektedir, felaketler başlamıştır, bu yaşlı dünya her yandan çatırdamaktadır; çok yakında yok olup gidecektir, karanlıkların gücü kesin olarak yenilgiye uğratılacaktır ve “iyiler” kazanacak, Cennet’e yeniden kavuşulacaktır” (Eliade, 2001, 89).

Kaynakça

- Batuk C, (2003). *Tarihin Sonunu Beklemek*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Bould M, (2015). *Bilimkurgu*, Sinan Okan ve Ertuğrul Genç (çev), Kolektif Kitap, İstanbul.
- Campbell J, (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Sabri Gürses (çev), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.
- Collins A, (2002). *Cennetin Tanrıları*, Sema Kılıç (çev), Avesta Yayınları, İstanbul.
- Eco U, (2015). *Efsanevi Yerlerin Tarihi*, Kemal Atakay (çev), Doğan Egmont Yayıncılık, İstanbul.
- Eliade M, (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*, Ümit Altuğ (çev), İmge Kitabevi, Ankara.
- Eliade M, (2001). *Mitlerin Özellikleri*, Sema Rifat (çev), Om Yayınevi, İstanbul.
- Eliade M, (2015). *Dinin Anlamı ve Sosyal Fonksiyonu*, Mehmet Aydın (çev), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.
- Emiroğlu K ve Aydın S, (2003). *Antropoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Erdem M, (2011). *Hazreti Adem (İlk İnsan)*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.
- Frazer JG, (2014). *İnsan, Tanrı ve Ölümsüzlük*, Onur Aydın (çev), Altın Bilek Yayınları, İstanbul.
- Graves R ve Patai R, (2009). *İbrani Mitleri*, Uğur Akpur (çev), say Yayınları, İstanbul.
- Guirand F, (1963). *Greek Mythology*, Paul Hamlyn Limited, London.
- Hirvonen A, (2012). *Marx and God with anarchism: on Walter Benjamin's concepts of history and violence*, Cont Philos Rev, 45, 519-543.
- Hollis J, (2002). *Cennet Projesi*, Gül Çağalı Güven (çev), Tavanarası Yayıncılık, İstanbul.
- http://etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=elysium&searchmode=none
(Tarih: 12.06.2018)

-
- Kaplan FN ve Ünal GT, (2011). *Bilim Kurgu Sinemasını Okumak*, Derin Yayınları, İstanbul.
- Lotman YM, (2012). *Sinema Göstergebilimi*, Oğuz Özügül (çev), Nirengi Kitap, Ankara.
- Rank O, (2001). *Doğum Travması*, Sabir Yücesoy (çev), Metis Yayınları, İstanbul.
- Sarmış İ, (2012). *Hız. İsa ve Mesih İnancı*, Düşün Yayıncılık, İstanbul.
- Schipper M, (2015). *Âdem ile Havva Her yerde*, Arlet İncidüzen (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Trompf GW, (2000). *Millenarizm: History, Sociology, and Cross-Cultural Analysis*, The Journal of Religious History, 24(1), 103-124.
- Vogler C, (2009). *Yazarın Yolculuğu*, Okuyan Us, İstanbul.
- Wydra H, (2012). *The Power of Symbols – Communism and Beyond*, Int J Polit Cult Soc, 25, 49-69.

- Makaleler -

Video Sanatının Düşünce Sinemasına Etkisi

Kurtuluş Özgen*

Özet

Video sanatı; 1960'lı yılların başında, bir grup sanatçının (Yeni Gerçekçiler ve Fluxus kümelenmeleri) iktidarın egemen gücünün görüntüsü ve sesi olan televizyona¹ karşı "video imajını" itiraz-muhalefet-isyan aracı olarak kullanmaya başlamaları ile doğar. Videoyu bir sanat nesnesi olarak fotoğraf, sinema ve televizyonun 'melez çocuğu' olarak tanımlamak mümkündür.

Video sanatında, sanatçı izleyiciyi (deneyimleyiciyi) sanat sürecinin içine başat bir aktör olarak davet eder. Deneyimleyici çalışmanın içinde aktif rol aldığı zaman farkındadır. Video sanatı ancak deneyimleyicinin fail konumu ile tamamlanır. Video sanatında deneyimleyici, seyretme (pasif ve hülyalı bir röntgenleme deneyimi) eylemini terk edip, düşüncesi, yorumu ve bedeni ile sanat sürecinin yaratıcı ortağı haline gelir.

Düşünce sineması da büyüdü-hülyalı seyir deneyimi sunan ve izleyiciyi özellikle pasif (edilgen) bir tüketiciye indirgeyen ana akım (ticari) sinemaya karşı (muhalif) pozisyon alır. Düşünce sineması kümelenmesi içinde tanımlanan filmler de seyirciden video sanatındakine benzer bir pedagoji talep ederler. Seyircilerin film deneyimi sırasında (ve sonrasında) aktif olarak düşünmesi ve sorgulaması amaçlanır.

Bu makalede video sanatının seyreden deneyimleyiciye dönüştürmesinin (günümüz) düşünce sinemasının seyirci ile kurduğu ilişkiye olan etkisi tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Video Sanatı, Düşünce Sineması, Seyirci.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-1906-2263>
E-mail : kozgen@gmail.com
DOI: 10.31122/Sinefilozofi.552780

Geliş Tarihi - *Recieved*: 10.04.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.06.2019

1 Televizyon iktidarın, egemen gücün görüntüsü ve sesi yani merkez propaganda aracı haline gelir. Televizyonu bir güç olarak elinde tutan iktidara gelir ya da iktidarı kalıcı kılar. Bu ilişki ticari, politik ve estetik kulvarları olan bir ilişkidir (Bozkurt, 2005: 80).

- Articles -

The Effect of Video Art on Intellectual Cinema

Kurtuluş Özgen*

Abstract

Video Art; in the beginning of 1960's, was born when a group of artists (Neo-Realists, Fluxus Participants) started to use "video-image" as tool of objection – opposition- rebellion against Television which is the hegemonic face and sound of power. It is possible to define video as the 'Crossbreed Child' of photography, cinema and television.

In Video Art, the artist invites the viewer (experiencer) into the art process as a principal actor. Most of the time, the experiencer is aware that s/he is taking an active role in this process. Video Art is only completed when the experiencer is in the perpetrator position. In video art, the experiencer abandons the action of viewing (passive and dreamy voyeuristic experience) and becomes the creative partner with his/her thoughts, interpretation and body.

Intellectual Cinema also takes an opposing stance against the mainstream (commercial) cinema which presents this magical-dreamy viewing experience and degrades its viewers into passive consumers. The movies which are identified in this Intellectual Cinema cluster also demand a similar pedagogy as in Video Art. The intention of these movies is to have the viewers actively think and question during (and after) the viewing experience.

This will discuss how the transformation of the viewer into the experiencer in Video Art affects the connection between Intellectual Cinema and its viewers.

Keywords: Video Art, Intellectual Cinema, Viewer.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-1906-2263>
E-mail : kozgen@gmail.com
DOI: 10.31122/Sinefilozofi.552780

Geliş Tarihi - Recieved: 10.04.2019
Kabul Tarihi - Accepted: 15.06.2019

Giriş

“...artık bu dünyaya inanmıyoruz. Başımıza gelen aşk ve ölüm gibi olaylara bile inanmıyoruz, sanki bizi sadece biraz ilgilendiriyorlar. Sinemayı yapan biz değiliz, bize kötü bir film gibi görünen dünyadır... dünyaya olan inancımızı yenilemek. İşte modern sinemanın gücü budur... bu dünyaya inanmak için nedenlere ihtiyacımız var.” (Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image*, 2009: 166 - akt. Yetişkin, 2009: 124)

David Griffith sinemayı, kurgunun gücü ile buluşturduğunda, Hollywood sineması diye tanımlanan ve günümüze değin izleyici kitlelerini domine eden ana akım sinemanın kurucusu oldu. Ana akım sinema, tiyatronun izleyiciyi yok sayan görünmez duvarlı sahneleme geleneği ile Griffith'in uyum kurgusunu birleştirerek izleyicileri kuşatan bir sinema dili geliştirdi.

İzleyiciler karanlıkta, gizlice başka hayatları röntgenliyor olmanın verdiği hazla, güzel kadınların, yakışıklı adamların ve gösterilen öykünün büyüüne kapıldılar. Vertov'un deyişiyle “*öpücüklerin, katillerin, güvercinlerin ve sihirli hilelerin güzel kokulu peçesi!*” ne kapıldılar. Gösterilen öykü izleyicilerin üzerine kapandı. “*Plato'nun Mağarası*”nda hapis kaldılar. Sinemanın gerçekliğini, kendi gerçekliklerini ve içinde oldukları tarihsel-toplumsal dünyanın gerçekliğini unuttular.

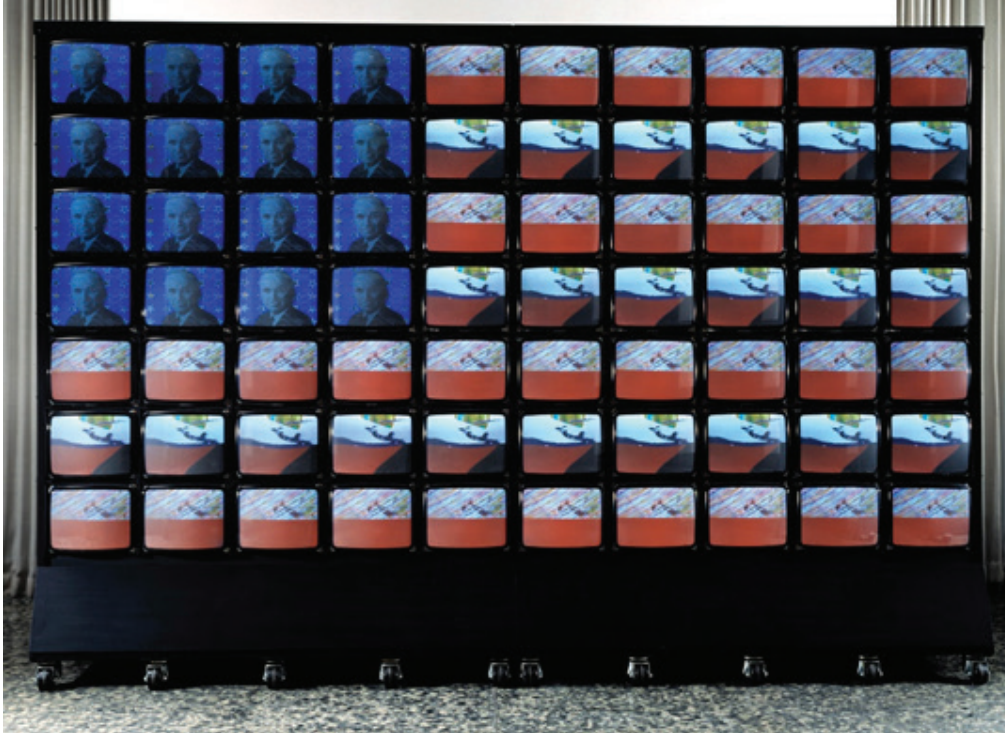
Ana akım sinemanın dayattığı izleyiciyi pasifize eden, uyuşturan, manipüle eden ve tüketiciye indirgeyen “*seyircileştirme*” yöntemine sinema tarihi boyunca çeşitli karşı duruşlar ola geldi. Dışavurumculardan Dogmacılara, Vertov'dan Godard'a pek çok kümelenme ve sinemacı izleyiciyi uyarıcı, düşündürücü, gerçeklikle yüzleştiren ve eyleme geçiren bir sinema deneyimi yaratmanın ve yaşatmanın peşine düştüler.

Video Sanatı

Televizyon, Godard'ın deyişiyle “*sinemanın yarattığı o büyük günah*” kendine özgü ışığı, rengi, mekân ve zaman boyutu ile “*geleceğe bir meydan okuyuş*” olarak ortaya çıktı. 1950'lerde tüm dünyayı sarmaya başladı. Televizyonun sınırsız potansiyelini egemenler hemen keşfetti. Kısa sürede televizyon iktidarın, egemen gücün görüntüsü ve sesi, yani merkez propaganda aracı konumuna geldi. Televizyonu bir güç olarak elinde tutan iktidara geldi ya da iktidarını kalıcı kıldı (Bozkurt, 2005: 80).

Televizyon ve iktidar arasında kurulan bu güç ilişkisi kesintisiz olarak günümüze kadar uzanır, bu ilişkinin geleceğe akan ilerleyişi de kolayca öngörülebilir. Ticari, politik ve estetik ayakları olan bu ilişkiye ilk itiraz ve muhalefet, 1960'lı yıllarda sanat üreten Nam June Paik, Wolf Vostell ve Dara Birnbaum gibi çağdaş sanatçılardan geldi. Bu yıllarda video teknolojisinin gelişmesi ve filme göre daha ucuz olması sayesinde, taşınabilir video kameralarla üretilebilen televizüel video imajları bu sanatçıların yeni üretim aracı oldu (Kılıç, 1995: 10-11).

Nam June Paik bu yeni olanağı şöyle dillendirdi: “*Tüm hayatımız boyunca televizyon bize taarruz edip durdu, şimdi biz de karşı taarruza geçebiliriz*”[Nam June Paik (akt. Elves, 2005: 5)]. Sanatçılar bu ticari, politik ve estetik akışı bir bakıma ters yüz ederek televizyon üzerinden akan egemen görsel-işitsel düzene karşı yeni, yapı bozucu bir görsel-işitsel düzen kurmaya başladılar. Bu süreçte video sanatı doğdu.



Şekil 1 - Video Bayrak (1985-1996) Video Heykel / Nam June Paik

Görsel işitsel evrende sinematografik konvansiyonlardan oldukça farklı bir ifade kipi olanağı sunan video sanatı 1960 ve 70'lerde çağdaş sanat üretiminin merkezine oturdu. Arman, Dufrêne, Raymon Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniele Spoerri, Jean Tinguely ve Jacques de la Villeglé gibi sanatçılardan oluşan Yeni Gerçekçiler akımı, Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filliou, Al Hansen, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Alison Knowles, Addi Köpcke, Yoko Ono, Nam June Paik, Ben Patterson, Daniel Spoerri, Wolf Vostell gibi sanatçıları bir araya getiren Fluxus kümelenmesi ve Hannah Wilke, Cindy Sherman, Renate Eisenegger, Lynn Herschman Leeson, Valie Export, Karin Mack, Mary Beth Edelson, Ewa Partum gibi feminist performans sanatçıları video imajını sanat üretimlerinin ya belgeleyicisi yaptılar ya da merkezine koydular.

Video sanatçıları, televizyonun tek başına temel karşıtları olduğunun bilinciyle, videonun teknik ve estetik olanaklarını keşfettiler ve bu olanakları zorladılar. Bu sanatçılar kendilerini, kitleleri pasif kültür tüketicisine dönüştürdüğünü düşündükleri televizüel anlatıyı (ve tekniklerini), yapı bozumuna uğratmaya adanmışlar. Anlam üretiminde seyirci ve izleyici katılımının güçlendirilmesi hem monitör-tabanlı heykel çalışmalarında hem de çok ekranlı yerleştirmelerde temel bir mesele haline geldi. Bu durum, günümüzde üretilen video işlerinde de gözlemlenen, elektronik etkileşimliliğe yol açtı. İstisnasız, hemen her kuşak ve milletten sanatçı videoyu bir kişisel araç (dişilik, erkeklik, etnisite ve cinsellik gibi), sosyal kimliklerini keşfedecek elektronik bir ayna olarak kullanmaya başladı. İktidarın güdülediği kimlik inşası televizyon, basılı medya ve (ana akım) sinemanın destek verdiği toplumsal kalıp yargıların etkisiyle ilişkilendirildi ve bu tür popüler kültürel formlar, dar bir biçimde tanımlanan ırkçı, cinsiyetçi ve homofobik bir insan tipolojisine yol açtı. Video sanatçıları, medya temsillerinin çarpıtmalarını ve adaletsizliklerini ifşa etmek için bir yapı sökümü stratejisi olarak aynı streotipik imgelere el koyup onları ustalıklarla dönüştürdüler (Elwes, 2005: 3).



Şekil 2 -Otobüs Yolcuları (1976) Analog Fotoğraflar Analog Baskı / Cindy Sherman

Video Sanatının hareketli görüntüyü üretme yöntemi yani videografi açığa çıkardığı (şimdiki) zaman-mekân ilişkisiyle, üretim, gösterim ve deneyim sınırları olan sinemadan (sinematografiden) ayrılır. Video kamerayı kişiselleştirir. Videografide makro anlatı ve mekân (stüdyo, set, sahne vs.) sınırlamaları yoktur. Aparatusun yani kameranın video sanatı ile kişiselleşmesi, bedene bakışı da dönüştürür. Video sanatçısı kamerasını kendi bedenine ve başka bedenlere doğrultur. Bu edim gözetleyen nazar bakışa karşı yeni öznellikler yaratılmasını sağlar. Bu bağlamda video sanatı egemenin araçları olan, televizyonun ve (ana akım) sinemanın sınırlarını aşındırır (Arpacı, 2014: 96).

Ulus Baker, *Beyin Ekran* kitabında, sinema ve video arasında şöyle bir ayırım yapar:

“Sinema en baştan beri nesnelere “imaj” olarak sundu. Oysa Kant için hayal gücümüz imajlar üreten bir yeti değildi, “şemalar” üreten bir yetiydi. Şema ise bir şeyin imajı, görüntüsü değil, onun üretilme kurallarının bütünüdür. Kant’ın imajlar ile şemalar arasında yaptığı ayırım son derece belirgin ve radikaldir. Biz galiba videonun “şematize etme” yetisinin peşindeyiz ve ondan şimdilik bunu umuyoruz. Bu “şematize etme” yeteneği ise videoya bir zaman-mekân kazandırır ya da atfeder: görüyorum, o halde düşünüyorum... Sinema imajlarla (en gelişkin formülüyle Deleuze’ün “hareket imaj”, “zaman imaj” adını verdiği şeylerle) işler. Video ise bizce “görüyorum” erdemiyle işler... Sinemayı “seyrederiz” ama videoyu “görürüz”...” (2012: 23).

Ulus Baker kameranın sokağa çıkma çabasını, bireyselleşmesini, ana ve olaya bağlı kalınmasını, çoğul bakış açılarını açığa çıkarabilmesini ve görünür kılabilmesini sağlamaya çalışan edimi video sanatına atfeder. Baker’e göre bu arayışı (bazı) sinemacılar da yapmaktadır. Baker tüm sinema tarihinin bu videografik imaj arayışında olduğuna dair bir izlenim söz konusu olduğunu belirtir (2012: 20).

Egemenlerin kontrolündeki görsel kültürün inşasında bedene yönelen bakış, bedeni ve bakışı denetleyen söylem, video sanatıyla tam da iktidarın işlediği alandan, bedenden

bir “cevap” aldı. Bedene yönelen bakış video sanatıyla başka bir çehreye büründü. Feminist sanatçılar, video ile, bedeni farklı bir düzleme taşıdılar. Bu bağlamda video sinemanın ötesine geçerek “farklı şecereler, farklı beklentiler, farklı eğilimler” yarattı ve sinemadan “radikal bir kopuş” gerçekleştirdi (Baker, 2012: 30, akt. Arpacı, 2014: 103). Arpacı’nın da belirttiği gibi, sinema sanatı egemen gözün ve bakışın sınırlılıklarını kamera ve montaj ile aşarken video sanatı da sinemanın sınırlılıklarını kendine has zaman ve mekân kurulumu ile aştı (2014: 103).

“Video moleküler bir rejimdir, dağılmalar, birikmeler, parçalanmalar, yeğlilikler rejimi... Hareket her yönedir... Deneysel ya da avangart sinema (bu kelimelerin ikisi de iyi değil) ile video sanatı (bu da en iyi terim değil) ortak bir iradeyi paylaşırlar: mümkün olan bütün yollardan üç şeyden kurtulmak fotoğrafik analoginin kudretinden, temsilin gerçekliğinden ve anlatıya duyulan inanç rejiminden” (Baker, 2012: 37).

Video Sanatı Deneyimi

Video sanatında sanatçı, izleyiciyi yani deneyimleyiciyi, sanat sürecinin içine başat bir aktör olarak davet eder. Deneyimleyici çalışmanın içinde aktif rol aldığı için çoğu zaman farkındadır. Video sanatı ancak deneyimleyicinin fail konumu ile tamamlanır. Deneyimleyici, seyretme eylemini terk edip; düşüncesi, yorumu ve bedeni ile sanat sürecinin yaratıcı ortağı haline gelir.

Sanat eseri; sanatçı, video işi ve deneyimleyicinin etkileşimiyle açığa çıkar. Video sanatçısı Şirin Neşet ‘Turbulent’ adlı eseri için şunları söyler:

“Bir sandalyede pasif bir şekilde oturduğunuz sinemasal resmin aksine, burada eserin bir bölümü haline gelirsiniz. Bu, bu tarafa mı yoksa öteki tarafa mı bakmanızın iyi olacağı konusunu sürekli sorguladığınız duygusal ve psikolojik açıdan çetin bir durum ... Hangi tarafı izleyeceğiniz konusunda bir seçim yapmanız gerekir ki, bu da hangi bölümü feda edeceğiniz anlamına gelir” (Akt. Connolly, 2009: 97).



Şekil 3- Turbulent (1998 – 2018) Video Yerleştirme / Şirin Neşet

Video sanatının özünün izleyici katılımı olduğunu ileri süren ilk akademisyen olan Sanat tarihçisi Julie Reiss’a göre video yerleştirmelerin nesnelere arasında ya da boyunca dolaşan ziyaretçiler insan varlığının eksikliğini gidermek ister gibi görünürler. İzleyicinin deneyimi, aynı sanatçının bir eserinden diğerine farklılık gösterse de izleyici katılımı video yerleştirme sanatının özü haline gelir (Elwes, 2005: 92).

1980'lerden bu yana, video sanatçıları; "*deneyimi*" daha etkin hale getirmeyi amaçlarlar. Video sanatçıları video sanatının yaratım ve edim koşullarını genişlettikçe izleyicinin sanat eserleriyle olan ilişkisini de yeniden tanımlarlar. Bu bağlamda izleyici artık "*pasif*" bir izleyici olarak kalmaz, ondan "*aktif*" bir katılımcı olması istenir. Olası diğer sanat eserlerinden gelecek dikkat dağınıklığının kısmen önüne geçmek için ve daha derin dikkat talebiyle ama en önemlisi imge, ses ve fiziksel öğelerin bir arada kullanımıyla izleyiciyi duygusal, bilişsel ve fiziksel bağlamda sarabildiği ortamlar yaratmak için video sanatçıları sıklıkla izleyicilerini karanlık bir odada tek başlarına bırakmayı tercih ederler (Elwes, 2005: 1x-x). Bill Viola, Matthew Barney ve Pipilotti Rist gibi sanatçılar, tasarladıkları geniş ölçekli ve yoğun atmosferli video yerleştirmelerde deneyimleyiciyi duygusal, bilişsel ve fiziksel olarak sararlar (Balsom, 2013: 55).



Şekil 4 - Dreamers (2013) Video/Ses Yerleştirme / Bill Vola

Deneyimleyici, tefekkür ve duygulanım içinde eseri tamamlar. Bill Viola bunu bir zen deneyimi olanağı olarak tanımlar.

Akademisyen Giuliana Bruno, sanat galerisi içinde video yerleştirmeleri gezenlerin "*temassal bir yola*" (haptic path) çıktıklarını savlar. Sinema kuramcısı ve küratör olan Dominique Païni ise deneyimleyicileri Baudelairvari flâneurlere benzetir. Deneyimi "*kişinin kendisini anın hissine bırakması*" olarak tanımlar (Balsom, 2013: 51-52).

Erika Balsam, Kutluğ Ataman'ın Küba (2005) isimli video yerleştirmesini Bruno'nun ve Païni'nin çıkarımlarına örnek olarak gösterir. Yerleştirme, İstanbul Merter'de devlet denetimi dışında bir kenar mahalle olan Küba'nın sakinlerinin seslerinden örülmüştür ve izleyicisinin devingenliğine dayanır. Önüne izleyicinin oturması için yerleştirilen bir koltuk olan her ekran, bir Küba sakininin röportajını yansıtır. İzleyici bir röportajdan diğer röportaja bir koltuktan ötekine mekânda devindikçe o mekânı haritalamış olur. Bu gezinme; Ataman'ın gerçek bir mekândan ziyade "*asi, kanunsuz, bütünleştirici – ruh hali*" olarak betimlediği bir coğrafyanın grafiğini çıkarmak arzusunu yansıtır (Balsom, 2013: 51-52).

Balsom'a göre bireysel anlatılar, kolektifin oluşumuyla bir araya gelen parçalar arasında var olan bir gerginliği yansıtan değişken bir portre oluşturacak şekilde birleştirilmiştir. Çalışma, her seyircinin kendi hızında kendi yörüngesini inşa etmesine olanak sağlar. Burada izleyicinin hareketliliği, geleneksel sinema alanı içinde mümkün olmayan yeni zamansallıklar ve yeni anlatım formlarını olanaklı kılar (2013: 51-52).



Şekil 5 - Küba (2005 -2013) Video Yerleştirme / Kutluğ Ataman.

Günümüz Düşünce Sineması

“Sanat sineması” kavramını, tüm filmlerin sanat olduğu gerçeğinden dolayı reddeden görüşlerin arasında Serdar Öztürk’ün vurgusu dikkat çekicidir. Öztürk düşünce-yoğun ya da düşünce sineması kavramlarının kullanımını önerir (2017, 2018a). Ona göre filmler, düşünce, melez (hibrit) ve kitle olmak üzere üç türlü sınıflandırılabilir¹. Burada sorulması gereken soru “düşüncenin ne olduğudur.” Öztürk’e göre düşünce, görüş (kanaat) ile eş anlamlı değildir ve Deleuze’ün sıkça kullandığı duyu-motor şemasının bozulmasıyla ilişkilidir. Başka anlatımla günlük akış içinde duyu-motor şeması arızaya uğradığında düşünmeye başlarız. Bu, paradoksal bir durum, bir arıza, bir problem durumudur. Sorun ortaya çıktığında aşına olduğumuz algımız bozulmaya ve varlığı saflaştırmaya, Bergsoncu anlamda otomatik tanımadan, odaklayıcı tanımaya geçmeye başlarız. Örneğin Kurosawa’nın *Ran* filminde kral büyük oğlu tarafından ihanete uğradıktan sonra duyu-motor mekanizması bozulur ve o şizofrenik, travmatik halde kendi geçmişini ilk defa görür, kendisiyle yüzleşir. O an düşünmeye başlamıştır. Öztürk, bunun yanı sıra düşüncenin seçim anlarında ortaya çıktığını savunur. Bir seçim yapma anında duyu-motor mekanizmamızın bilindik kodları sarsıntıya uğrar ve düşünmeye başlarız². Öztürk “düşünmek bilmek değil, varlığı oluş halinde görebilmektir” diyerek Baker’in ‘videonun seyretmeyi değil, görmeyi sağladığı’ savı için de ilginç bir zemin hazırlamaktadır (Öztürk, 2018a: 214). Şöyle ki varlığı oluş halinde görebilmek videonun temel ontolojik özelliğidir.

1 Ayrıntılı tartışmalar için bkz. Öztürk, 2018a

2 Ayrıntılı tartışmalar için bkz. Öztürk, 2017

Öztürk, bu çalışmasında aynı zamanda düşüncenin “yaşamda yeni olanaklar yaratmayla ilgili” (2018a: 225) olduğunu belirtmektedir. Videonun ontolojik ve epistemolojik özellikleri bu tür yaratıcı bakış açılarını icat etme deneyiminde önemli potansiyeller barındırmaktadır.

Fransız felsefeci Gilles Deleuze ise düşünmeyi; bir yandan sorunları ortaya koyarken bir yandan da eleştirmek dolayısıyla başka bir şey yaratmak olarak tanımlar. Sinema bu bakışla ele alındığında; filmler “düşünceyi ortaya koyarak üreten” sanat eserleri olarak tanımlanabilir. Sinema bir imgeler ve göstergeler pratiğidir; felsefenin ise bu pratiğin kuramını yapması gerekir. Çünkü ne psikanaliz ne dilbilim ne de usavurmalı teknikler belirlenim sinemanın kavramlarını oluşturmaya yeterli değildir (2009: 268 – 269). Deleuze, burada, belirli kalıplar ve kodlar içinde üretilen sinemadan çok, “yaratıcı bir eylem olarak düşünceye yeni yollar açan” bir sinema üretimi tanımlar (Yetişkin, 2009: 124).

“Bir başka deyişle, önceden belirlenmiş tek bir aşkın bütüne sürekli olarak eklenen düşüncenin rasyonel tekdüzeliğine karşı düşünceyi yapıcı bir çoğulculuğa açan Deleuze, bir sinema kuramı sunmaktan ziyade kavramsal bir pratik olan sinema kuramının felsefi bir icat olarak nasıl çalıştığını vurgulamaktadır. Bu da felsefi kavramları sinemaya uygulamakla değil, bizzat belirli sinematografik kavramlarla birlikte düşünce üretmektir” (Yetişkin, 2009: 124).



Şekil 6 - Torino Atı (2011) Kurmaca Film / Béla Tarr, Ágnes Hranitzky

Öztürk’ün belirttiği gibi, ticari sinemanın tam tersine, hareket-zaman bloklarından oluşan filmlerin yani düşünce sineması kapsamında değerlendirilen filmlerin temel özellikleri, ürettikleri sinematografik içerikle, izleyicilere neyin düş neyin gerçek olduğunu sorgulatmaya başlamalarıdır. Düşünce sineması verili dünyanın gerçekliğini çatırdatır, varolan dünyada fay hatları oluşturur. Filmlerin ampirik dünyada yarattığı çatlaklar, kırıklar, delikler izleyicinin gördüğünü sandığı; kendisini, başkalarını, varlıkları ve tarihsel-toplumsal dünyayı başka türlü görebilmesine olanak tanır. Verili dünyanın ve güdülendirilmiş bakışın dışında görebilme ve hayal kurabilme olanağı sağlar. Bu bağlamda sinematografik deneyim hakikat diye tanımlanan

gerçeklikten daha az değerli sayılmaz (2018a: 23 - 24).

Günümüzde “düşünce” veya “tefekkür” sineması olarak tanımlanan filmler ve yönetmenleri izleyiciye ne gibi bir deneyim sunarlar ve izleyiciden ne gibi bir beklentileri vardır? Serdar Öztürk’ün bu soruya cevabı şöyledir:

“Düşünceye ulaşabilmek için paradoksal bir durumun ortaya çıkması gerekir. Düşünce yarıklarda işler. Düşünce sineması izleyiciyi bu paradoksal durumla karşı karşıya getiren sinemadır. Bu sinema sizi uçurumun kenarına getiren sinemadır. Uçurumun kenarına geldiğinizde ve uçurumun kenarından düşünmeye başladığımızda düşünce sineması işlemeye başlamış demektir. İşte Godard sinemasının da temel özelliklerinden birisi budur... Bu sinemanın tipik özelliği izleyicinin duyu motor mekanizmasını bozmasıdır, izlekte aralıklar bırakır. Yani bu filmlerde izleyici daha fazla düşünmek ve emek sarf etmek zorundadır. Emek sarf ettiğinizde boşlukları dolduruyorsunuz” (2018b).

Lale Kabadayı’ya göre düşünce sineması ya da tefekkür sineması kapsamı içinde tanımlanan filmler “aktif izleyici” talebinde bulunurlar. Kabadayı aktif izleyiciyi; perdeye yansıyan ürün üzerine düşünce geliştirebilen, filmlerdeki temel anlamı görüp aynı zamanda yapıtlarda yan anlamlar olduğunu da “sezen” ve bu anlamların bireysel, sosyolojik, felsefi karşılıkları üzerine yorum yapabilen kişi olarak tanımlamaktadır. “İnsanın “nefes almasını sağlayan”, ihtiyaç duyulmadıkça bir değerine geçilmeyen uzun çekimler, hisleri değil, düşünceyi harekete geçirir. Bu doğrultuda aktif izleyici için filmler, Deleuze’ün de vurguladığı gibi, “kendisi düşünceye dönüşen” sinema ürünleri olarak değerlendirilmektedir”. Bu bağlamda; katartik, pasif ve duygusal haz odaklı seyir deneyimi yerine, bilişsel hazı merkezine alan seyir deneyimi aktif izleyici tanımı için belirleyici olmaktadır (2018).

Video Sanatı ile Düşünce Sineması’nın Etkileşimi Üzerine

1990’ların ve 2000’li yılların önde gelen video sanatçılarından biriyken sinema alanında da üretimler yapmaya başlayan Steve McQueen’in (1969) ilk uzun metrajı olan *Açlık*³ (2008) filminin *isyan* sekansı video sanatı ile düşünce sineması arasındaki etkileşime örnek olarak gösterilebilir. Sekans 36’ 48’’de mahkûmların hücrelerinde gerçekleştirdikleri isyanla başlar. 37’ 50’’de hapishaneye takviye kuvvet gelir. Hapishane personeli ve takviye kuvvet isyanın bastırılması için hazırlıklar yaparlar. Buralarda görüntü rejimi sinematografik konvansiyonlar içinde çalışır. İsyanın bastırılması için mahkûmların hücrelerinden çıkarıldığı andan (40’ 29’’) itibaren ise McQueen video sanatı deneyimini görüntü rejimine taşır. 40’ 36’’da başlayan ve 42’ 38’’e kadar süren 2’ 02’’lik uzun çekim şimdinin (özellikle duygulanım bağlamında) açığa çıkarıldığı bir “şematize” etme durumu olarak tanımlanabilir. Bu videografidir. Kamera mahkûmların direnişini ve polis şiddet dolu bastırışını, hiç kaydı kesmeden, brutal gerçekçi

³ Film, 1981 yılının Kuzey İrlanda’sında geçer. IRA (İrlanda Kurtuluş Ordusu) lideri Bobby Sands’ın Maze Hapishanesi’nde örgütlediği açlık grevini dolayısıyla son 60 gününü konu edinir.

Long Kesh (yahut filmde anıldığı resmi adıyla Maze [1971-2000]) özellikle siyasi mahkûmların örgütlü duruşlarını ortadan kaldırmak amacıyla dizayn edilmiş, Türkiye’deki F tipi hapishanelerin muadili, hücre tipi, yüksek güvenli bir hapishanedir. İngiliz hükümeti 1970’lerde yapılan pazarlık ve açlık grevlerini takiben burada tuttuğu siyasi mahkûmlara adi mahkûmların üniformalarını giydirmeyeceğini taahhüt etmiş, film boyunca bahsi çokça geçen “siyasi statü”yü tanımıştır. Steve McQueen’in kamerasını işlettiği kesit, bu statünün geri alınmasını takip eden dört buçuk yıllık “pis protesto”nun sonlarıdır. Geri alma kararına tepki olarak; hapishane üniformasını giymeyen mahkûmlar, çıplak bedenlerini ellerinde bulunan tek imkân olan battaniyelerle korumaya çalışırlar... Bir anlamda, mücadele hattını biyolojik varlıklarının direncine bağlamışlardır (Çataloluk, 2017: 2-3)

ve konvansiyon kırıcı (sinematografi) yaklaşımla kayda alır. Çekimde sergilenen aktörler, bedenleri ve kamera arasındaki ilişki; Carolee Schneemann, Stelarc, Orlan, Chris Burden, Marina Abramoviç ve Bruce Neuman gibi performans sanatçılarının video kamerayla kurdukları ilişkiyi çağırıştırır. 42' 56''de başlayan sekansın son planında ise kalın bir duvarın ayırdığı iki mekân aynı anda ekrana yansır. Sağda genç bir polis ortamdaki yoğun şiddetin yarattığı şokla titreyerek ağlarken, sol tarafta bir grup polis hınçla mahkûmları coplamaktadır. Sinematografik eğilim bu iki kadraji kurgu ya da kamera hareketi marifetiyle ayrı ve art arda göstermeyi gerektirirken, McQueen, video sanatçılığı döneminde yıllarca yapa geldiği çok ekranlı video yerleştirme uygulamasını sekansın bu son planına taşımıştır. Bu yöntem sayesinde imge izleyiciyi adeta delip geçer (punctum⁴). Filmin izleyicide oluşturmaya çalıştığı düşünme eylemini ve duygulanımı güçlü bir şekilde açığa çıkarır. *Açlık* filminin genelinde Steve McQueen'in video sanatından çağırıldığı bir görüntü rejimi hâkimdir.



Şekil 7 - *Açlık* (2008) Kurmaca Film / Steve McQueen

Küratör Okwui Enwezor, 2013 yılında İsviçre Basel kentindeki Schaulager Galerî'de gerçekleştirdiği Steve McQueen sergisinin kataloğu için kaleme aldığı yazıda, McQueen'in video ve film çalışmalarını anlamak için Deleuze'un hareket-imge ve zaman-imge kavramlarını referans almak gerektiğini belirtir (2000, s 22). Enwezor; McQueen'in başından beri imajların (videografik / sinematografik) izleyici üzerindeki duygulanımsal etkisi üzerine kafa yordüğünü vurgular. Deleuze'un sinema anlayışı ile McQueen'in video ve film yapma biçimi arasında bir uyuşma olduğuna işaret eder. Modern sinema tarihçileri sıklıkla filmleri, Lacan ve Sausure'e başvurarak, anlatı ya da dilsel göstergenin varlığı veya yokluğu üzerinden irdelerler. Öte yandan, Deleuze'un sinemanın yapısını zaman ve düşünce bağlamında irdemesi McQueen'in zamanın imgesini keşfeden eserlerini irdelemek için çok daha üretken bir çerçeve oluşturur (MacGregor, 2015: 12).

4 Punctum Roland Barthes'in *Camera Lucida* kitabında yer alan kavram ikilisinden ikincisidir (ilki studiumdur). Punctum Latince de sivri uçlu bir nesne ile oluşturulan iz, delik, sıyrık gibi manalara gelir. Barthes'in kullandığı sekliyle ise punctum, fotoğrafta, studium'la açıklanan ortak alanı delen, yırtan ve o imgeyi kişiselleştiren, fotoğraftan ok gibi çekip bakana saplanan imgedir.



Şekil 8 - Açlık (2008) Kurmaca Film / Steve McQueen

Jean Fisher' e göre; Steve McQueen'in yaratıcı kariyerine video sanatçısı olarak başlamış olması, çalışmalarını sinemadan ziyade galeri ortamında sergilenen ve anlaşılacak işler olarak düşündüğü / tasarladığı anlamına gelir. Doğal olarak, çalışma ve izleyici arasında geleneksel sinema salonundan farklı bir mekânsal ve zamansal dinamik söz konusudur. Videolar genellikle duvara yansıtılır ve daha yapım aşamasında izleyici ile (tüm) mekân ilişkisi dikkatli bir şekilde ele alınır. Dahası, bir galeri ortamında, çalışmada bir anlatı olacağına dair bir otomatik beklenti yoktur. Aksine, çağdaş sanat bağlamında, anlatı yapı sökülmesine uğratılacak ve hatta tamamen terkedilecek bir şey olarak anlaşılır. McQueen işte böyle bir ortamda çalışmalarını geliştirmiş ve sergilemiştir. Bu eserler saf optik ve akustik durumları sunarak, filmin (kurmaca ve belgesel) karakterden yola çıkan anlatısından yoksun, Deleuzyen zaman-imgeler olarak işlev görürler (2014: 11-13). Mc Queen'in ürettiği kurmaca filmlerde de video sanatındaki gibi bir estetik anlayış söz konusudur. Bu filmler, karakterden hareketle anlatıları geleneksel film yapısına dâhil eden hareket imgeler olarak işlev görürler de, McQueen bunlara Deleuzyen anlar katarak beklentileri boşa çıkarır, geleneksel anlatı ilerleyişini duraklatır ve bu süreçte izleyiciyi içeriğin içine, katılımcı olarak, dâhil eder. Uzun metraj filmleri, işte bu nedenle, zaman-imge ve hareket-imge arasında özgün bir melez olarak işlev kazanır (MacGregor, 2015: 12).

Sonuç

Gilles Deleuze için sinema bir yaratma ve direnme eylemidir. Sinema üzerine yazdığı kitaplarında politik ve kültürel angajmanlar üzerine kurulu sinemadan düşünce üreten (düşünce - tefekkür sineması) sinemaya nasıl geçildiğini *hareket-imge* ve *zaman-imge* kavramları üzerinden açıklar. Sinematografik düşünebilme, konvansiyonlar, kodlar ve verili unsurlarla film üretirken, aynı zamanda, tüm bu unsurların nasıl aşılabileceğinin kanıtı ve yöntemidir. Bu bağlamda sinematografik düşünce üretimi, kendisini sürekli yeniden kuran, yeniden inşa eden, bir üretim modelidir. İnsanın, insanlığa, dünyaya olan inancını ve yaşam gücünü yeniden bulmasına ve yeniden üretebilmesine imkân sağlayan, rehber olan etkin bir ifade kipi ve eylemdir. Ebru Yetişkin'in ifadesiyle "*Burada devletlerin politikalarından sıyrılan ve sermayenin mantığını içselleştiren akışkan bir minör üretim biçimi söz konusudur.*" Sinematografik

zaman, hareketin yani direnmenin yetmediği durum ve hallerde, direnirken nasıl üretim yapılabileceğine ilişkin yönelimi ve edimi açığa çıkarmaktadır (2009: 124).

Deleuze'ün tanımladığı sinema sanatı izleyicilere de bir eylem atfeder: izleyicilerin "seyirci" konumundan çıkıp aktif, düşünen ve eylem içinde olan "deneyimleyici fail" konumuna gelmeleri... Oysa izleyicilerin sanat eseri içinde fail konumda olmaları 1970'lerden bu yana video işlerinde "kurucu unsur" olarak işin içinde gömülüdür.

Düşünce sineması üretenler video sanatında açığa çıkan bu deneyimi gözlemleyip kendi filmlerine ve izleyici beklentilerine yönelmişlerdir. Jean Luc Godard, Chantal Akerman, Chris Marker, David Lynch, Peter Greenaway, Agnes Warda, Harun Farocki ve Steve McQueen'in filmleri bunun iyi örneklerini oluştururlar.

Kaynakça

Arpacı, M. (2014) *Modern Görsel Kültür, Sinema ve Video: Bakış, Beden ve Kameranın Gücü*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı: 22, Sayfa 95-106.

Baker, U. (2012) *Beyin Ekran*, İstanbul: Birikim Yayınları.

Balsom, E. (2013) *Film Culture in Translation: Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Bergson H (1998) *Creative Evolution*, Arthur Mitchell (çev). New York. Dover Pub. Inc.

Bozkurt, M. (2018) *Video Sanatı Enstalasyon / Film / Performans*, İstanbul: Bileşim Yayınevi.

Connolly, M. (2009) *The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen*. Bristol: Intellect Books, and Chicago, IL: The University of Chicago Press.

Çataloluk, G. *Komutan Marcella'nın Onuru: "Politik" Bir Film Olarak Açlık ve Bobby Sands'in Hukuka İzdüşümü*, Hukuk Kuramı Dergisi, C. 4, S. 2, Mart - Nisan 2017, Sayfa 1-17 (https://www.hukukkurami.net/media/file/20_01_cataloluk2.pdf) Erişim Tarihi: 18. 05. 2019

Deleuze, G. (2009) *Cinema 2: The Time-Image*. Hugh Tomlinson & Robert Galeta (Translated by).

London: Continuum. (Original Book Published in 1983).

Elves, C. (2005) *Video Art, A Guided Tour*, New York. I. B. Tauris&Co Ltd.

Enwesor, O. (2013) *From Screen to Space: Projection and Reanimation in the Early Work of Steve McQueen*. Steve McQueen Works. (S. 20-35) Basel: Schaulager.

Fisher, J. (2014) *McQueen's Dialogues with the Image of Precarious Life*. In Steve McQueen, catalogue for exhibition at Espace Louis Vuitton, Tokyo. Tokyo: Louis Vuitton.

Kabadayı, L. (2018) *Sosyal Medya Yazışması*. WhatsApp. 17 Kasım 2018.

Kılıç, L. (1999) *Elektronik Görüntü ve Video Sanatı*, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999 "Mahmut Tali Öngören'e Armağan", Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.

MacGregor, G. (2015) *Deleuze, Cinema and the Artwork of Steve McQueen* https://www.academia.edu/17661379/Deleuze_cinema_and_the_artwork_of_Steve_McQueen Erişim Tarihi: 18. 05. 2019.

Öztürk, S. (2019) *Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine*, SineFilozofi Dergisi, Cilt 2, Sayı 3, Sayfa 177-199.

Öztürk, S. (2018a) *Sinema Felsefesine Giriş Film, Yapımı – Felsefe*. Ankara. Ütopya Yayınevi.

Öztürk, S. (2018b) *Video Mülakat 18 Kasım*. Serdar Öztürk'ün Evi. Eryaman Ankara.

Yetişkin, E.B. (2011) *Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'nin Sinema Yaklaşımına Giriş*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı 40, Sayfa 123-141.

Şekiller

Şekil 1 - Nam June Paik. (1985-1996) *Video Bayrak*. Video Heykel (70 televizyon monitörü). <https://www.si.edu/newsdesk/photos/nam-jun-paik>

Şekil 2 - Cindy Sherman. (1976) *Otobüs Yolcuları*. Analog Fotoğraflar Analog Baskı. <https://www.ft.com/content/353f36ee-5ff5-11e2-8d8d-00144feab49a>

Şekil 3 - Şirin Neşet. (1998 - 2018) *Turbulent*. Video Yerleştirme. <https://www.architecturaldigest.in/content/iranian-artist-shirin-neshat-turbulent-kochi-muziris-biennale/#s-cust0>

Şekil 4 - Bill Viola. (2013) *Dreamers*. Video/Ses Yerleştirme. <https://www.dailymotion.com/video/x1ddspz>

Şekil 5 - Kutluğ Ataman. (2005 -2013) *Küba*. Video Yerleştirme. <https://bidoun.org/articles/kutlug-ataman>

Şekil 6 - Béla Tarr, Ágnes Hranitzky. (2011) *Torino Atı*. Kurmaca Film. <https://www.timeout.com/london/film/the-turin-horse>

Şekil 7- Steve McQueen (2008). *Açlık*. Kurmaca Film. FullHD Divx Screenshot

Şekil 8 - Steve McQueen (2008). *Açlık*. Kurmaca Film. http://www.dvdbeaver.com/film2/DVDReviews49/hunger_blu-ray.htm

- Makaleler -

Ateş Savaşı Filminde Tabiat Haliyle İlgili Sinematik İmgelerin Felsefi İlişkileri

Özge Nilay Erbalaban Gürbüz*

Özet

Jean Jacques Annaud'nun La Guerre Du Feu (Ateş Savaşı, 1981) filmi, insanın tabiat halinden toplum haline geçiş yapmasına sebep, en önemli keşiflerden olan ateşin tarih öncesi bir zamandaki serüvenini sinematografik imgelerle anlatan bir eserdir. Ateşe sahip olmanın hayata sahip olmak anlamına geldiği bir zamanda, ateş etrafında gelişen olaylar, tabiat halinin felsefi tasavvurundan da etkilenerek, sinematografik imgelere dönüştürülmüştür. İnsanın antropolojik ve felsefi olarak izah edilmiş geçmiş çağlardaki yaşantısının, günümüz toplumsallığına nasıl bir haklılık da oluşturduğu vurgulanmıştır. Bu makalede, tabiat halinden toplum haline geçişin teorik izahatını yapmış, tabiat halini tasavvur etmiş filozofların düşüncelerinin, filmin sinefilozofik düşüncesinin ardındaki varlığına da değinmeye çalıştık. Rousseau, Hobbes, Nietzsche ve Marx gibi filozofların tabiat haline dair tezlerinden, insanın toplum hali öncesi dönemi hakkındaki felsefi açıklamalardan yararlanılmıştır. Ateş Savaşı filminin sinefilozofik anlamı aracılığıyla, insanlığın serüveninde önemli merhalelerden biri olan ateşin keşfinin kültür içerisindeki anlamı da araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ateş Savaşı, Jean Jacques Annaud, Tabiat Hali, Rousseau, Hobbes, Marx.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4199-3507>
E-mail : n.eralaban@gmail.com
DOI: 10.31122/Sinefilozofi.421300

Geliş Tarihi - *Recieved*: 20.07.2018
Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.02.2019

- Articles -

Philosophical Relations of Cinematic Imagery Related to State of Nature in *Quest for Fire*

Özge Nilay Erbalaban Gürbüz*

Abstract

Jean Jacques Annaud's La Guerre Du Feu (Quest for Fire, 1981) is a film that tells the cinematic images of adventure of fire at prehistory, the most important discovery, which causes people to advance from nature to society. In this film, at a time when the possession of a fire meant to have life, events evolving around the fire were also transformed into cinematic images, based on the philosophical conception of nature. It emphasizes how the experience of human's life in the past which explained both anthropologically and philosophically legitimate his current life. It is tried to show philosophical thoughts behind film by use of Rousseau, Hobbes, Nietzsche and Marx's philosophical explanations of the pre-communal period of man. It reveals the image of the discovery of fire in culture, one of the important stages in the adventure of mankind through Quest for Fire's philosophical meaning.

Keywords: *Quest for Fire, Jean Jacques Annaud, State of Nature, Rousseau, Hobbes, Marx.*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4199-3507>
E-mail : n.eralaban@gmail.com
DOI: [10.31122/Sinefilozofi.421300](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.421300)

Geliş Tarihi - Recieved: 20.07.2018
Kabul Tarihi - Accepted: 01.02.2019

Giriş

Jean Jacques Annaud'nun *La Guerre Du Feu (Ateş Savaşı / 1981)* filmi, antropoloji, tarih, felsefe gibi farklı disiplinlerin ilk insanların dünyası üzerine yaptıkları okumalarda faydalanabilecekleri sinematik eserlerden biri olmayı hak ediyor. Gilles Deleuze, sinemada doğalcılığın gelişiminde Rosny'nin romanının ve Annaud'nun filminin önemini şöyle ifade eder: "Sinemada da, kökensel dünyanın gerçek olduğu varsayılan türemiş ortamı kendiliğinden oluşturduğu da olmuştur: Bu, Annaud'nun *Ateş Savaşı (La Guerre Du Feu)* gibi tarih öncesi filmlerinin ve birçok korku veya bilim-kurgu filminin durumudur. Bu filmler doğalcılık içinde yer alır. Edebiyatta, doğalcılığı tarih öncesi romanının ve bilim-kurgu romanın çifte yönüne açan, *Ateş Savaşı'nın* yazarı ağabey Rosny olmuştur." (Deleuze, 2014 : 168) . Bir sinema filminin, kuşaklar boyunca faydalanılan bir esere dönüşmesi onu ayrıca kıymetli kılmaktadır. Annaud'nun filozofların eserlerinde ehemmiyet vererek üzerinde durdukları 'tabiat hali'ni anlatan bir eser ortaya koyması, sinema ve felsefe ilişkisini ayrıca düşünmeyi gerektirmektedir.

Tabiat halinin bilimler aracılığıyla bize yansıtılış biçimi, uygarlığın yeniden inşasının bir parçası haline geldiğinden, tabiat hakkındaki hükümlerin felsefi bir soruşturmayla incelenmesi görünenden daha önemli bir tartışma için girizgah sunabilir. Çünkü; insanlığın geçmişi ile ilgilenen bir dizi bilimin "geçmişin yorumlanış tarzını günümüzdeki toplumsal yeniden inşaya hizmet edecek şekilde değiştirme" (Zerzan, 2000 : 11) çabası bilimsel olarak üretilmiş bu düşüncelere 'bilimsel kuşku' ile bakılmasını gerektiriyor. Marshall Sahlins, insan doğası hakkındaki yargılarımızın ardındaki yanılısamanın köklü ilişkilerini analiz ettiği kitabında; "insanın kendi çıkarına düşkün hayvani bir doğaya sahip olduğu yolundaki Batı'ya özgü bu kavrayış, dünya-antropolojik ölçekte bir yanılısamadır" (Sahlins, 2012 : 64) tezini ileri sürmektedir. İnsan tabiatı hakkındaki yanılısamaların uygarlığımızı biçimlendirdiği gerçeğini tartışabilmek için, *Ateş Savaşı* filminin sinematik imgeleri, felsefi görüşler ile ilişkili olarak çözümlemeye tabi tutulabilirse insan tabiatının tartışmalı doğası hakkında bazı noktalar kısmi de olsa aydınlatılabilir.

Ateş Savaşı filmi, karanlıkta binlerce yıl yaşamış ve sonra ateşin keşfiyle büyük bir dönüşüm geçirmiş ve uygarlaşmaya adım atmış insanoğlunun serüvenini sinematik imgeler ile sunarak felsefi ve bilimsel açıdan tartışmalı bir zaman diliminin evrimini değerlendirmemizi sağlayabilir.

Ateşin keşfinin toplumların gelişimi için taşıdığı önemi, ateşin tabiat halinden toplum haline geçiş için ne anlam ifade ettiğini tartışabilmek için disiplinlerarası yöntem ile antropoloji ve felsefe eserlerinden yararlanılacaktır. Farklı bilimsel disiplinlerden elde edilen bu bilgiyle, tabiat halinden toplum haline geçiş için ateşin keşfinin ne kadar önemli olduğunu tartışmayı umuyoruz. Temel olarak felsefi eserlerden yola çıkarak, ateşin, insanın uygarlaşma serüveninde sahip olduğu önemi vurgulamaya çalışacağız. Filozofların tabiat haline dair felsefi imgelerinin yardımıyla, uygar toplumsallığa geçiş hakkındaki teorik açıklamalarda tabiat halinin nasıl oluşturulduğunu ve uygar olanın felsefi kuruluşunu açıklamaya çalışacağız.

Tabiat Halinden Toplum Haline Geçişte Ateşin Rolü: *Ateş Savaşı'nın* Düşündürdükleri

Ateşin ilk insanların dünyasında 'ne' anlam ifade ettiği üzerine düşünmenin kendisi başlı başına felsefi bir inceleme konusudur. "*İnsanoğlu tesadüflerle ona sunulan ateşi korumayı öğrendi!*" Filmin açılış cümlelerinden olan bu cümle Rousseau'dan bir alıntı gibi görünmektedir.

Rousseau, “yıldırım, yanardağ ya da herhangi bir mutlu rastlantı onlara ateşi, kışın sertliğine karşı el uzatılacak yeni bir yardım kaynağını öğretti; bu unsuru muhafaza etmeyi, sonra onu yeniden meydana getirmeyi, nihayet daha önceleri çığ çığ yuttukları eti ateşte pişirip hazırlamayı öğrendiler” (Rousseau, 2016 : 135) diye yazmaktadır. Ateşin varlığından dahi haberi olmadan tabiat halinde uzunca bir zaman geçirmiş insanoğlunun, ateşin ona bir yararının bulunduğunu, onu muhafaza ettiği takdirde, tabiatın tehlikelerine karşı ondan yararlanabileceğini idrak etmesi zaman almıştır. İnsanoğlunun mutlu bir rastlantı sonucunda elde ettiği ateşi muhafaza etmesi, *Ateş Savaşı* filminin antropolojik ve felsefi düşüncesine yön vermiştir. Ateş, mutlu bir toplumsallık arayışına doğru gidilen yolda ilk toplumsallığın çekirdeğini oluşturmuştur. Ateşin tabiat halindeki insanlara sağladığı güven, daha üstün bir yaşantıya geçişin temelindeki gereksinimin hissedilmesini, düşünülmesini sağlamıştır.

Ateşin uygarlığın gelişiminde izah edilmesi gereken bir köşe taşı olduğu Gaston Bachelard tarafından da dile getirilmiştir. Bachelard *Ateşin Psikanalizi* kitabında, “tek başına bütün kültür yapısının köşe taşı olan ateşin icadı” (Bachelard, 1995 : 26) diyerek ateşin icadının kültürel düşüncemizdeki yerini vurgulamıştır. Filozofların ilgi alanına girmiş temel konulardan biri olan tabiat halinin nasıl olduğu düşüncesi, *Ateş Savaşı* filminin oluşturulmasının ardındaki düşüncüyü de belirlemiştir. *Ateş Savaşı* filmi Rousseau’nun şu sözü üzerine inşa edilmiş gibi görünüyor: “İnsanlar göktekinden başka bir ateş görünceye kadar kim bilir kaç yüzyıl geçmiştir! Bu unsurun en yaygın kullanılış şeklini öğrenmeleri için kim bilir ne kadar çeşitli rastlantılar gerekmiştir! Ateşi yeniden yakmak sanatını elde edinceye kadar kaç defa çaresiz sönmeye bıraktılar! Ve bu sırların her biri kim bilir kaç defa keşfedenle birlikte öldü!” (Rousseau, 2016 : 107) İnsanoğlunun mutlu bir rastlantıyla buldukları ateşi hayatlarının bir parçası haline getirinceye kadar yüzyıllarca karanlıkta yaşamış olduklarını varsayıyoruz. O mutlu rastlantı sonrasında ondan yararlanmayı akıl etmeleri, ateşi muhafaza etmeleri, sonra kim bilir kaç kez ateşin sönmemesinin karamsarlığına kapılmaları, bunlar yüzlerce yıl insanoğlunun bilinmeyen serüvenine yön vermiştir. Ve ateş hakkındaki bu sırların kim bilir kaç kez keşfedenle birlikte öldüğü konusundaki Rousseau’nun tasavvuru, sinematik imgeler aracılığıyla filmde karşılık bulur. *Ateş Savaşı* filminin yönetmeninin, insanoğlunun tabiat halindeki durumuyla ilgili ancak felsefi açıklamalarda bulunabileceğimiz yaşantısı hakkında, Rousseau’nun felsefi düşüncelerinden faydalandığını düşünmekteyiz.

Rousseau tabiat hali hakkındaki düşüncelerini ortaya koyarken kendinden önceki filozofların bu noktayı karanlıkta bıraktıklarını iddia eder. Bu konudaki düşüncesini şöyle belirtir: “Toplumun temellerini incelemiş olan filozoflar hep doğa haline kadar gitmek gereğini duymuş ama hiçbiri oraya ulaşamamıştır.” (Rousseau, 2016 : 88) Toplum halinde yaşayışa geçiş yapılmasından önce uzunca yıllar klanlar, aileler şeklinde yeryüzünü keşfe çıkmış insanoğlunun, karanlıkta kalan bu yaşantısını aydınlatan ateşin felsefi ilgi konusu olması, ateşin uygarlığın gelişimini hazırlayan bir dönüm noktası olmasındandır. Tabiat halinden toplum halinde yaşamaya geçişte ateşin keşfi önemli bir merhaledir. “Tüm insan icatları içinde, en mühim ve en etkili keşif muhtemelen ateş yakma yönteminin geliştirilmesidir.” (Frazer, 2018 : 11) Toplumun temellerine dair felsefi sorgulama, tabiat halini imgesel olarak tasavvur etmek durumundadır. Rousseau’nun da ifade ettiği gibi tabiat haline felsefi olarak ulaşmak filozofun meraklarından biridir.

Ateşin Etrafında Kurulan Hayat: Uygarlıkta Önemli Bir Merhale

Filmin günümüz dillerinin daha oluşmadığı bir zamanda geçen yapısı, filmin açılışında jenerikte akan sözlerin yol göstericiliğine başvurmamızı gerektiriyor. “Ateşe sahip olan hayata da sahipti!” sözü, ilkel kabilelerin ateşe sahip olmak için girişecekleri muharebenin sebeplerinden birini bize ifşa etmektedir. Ateşe sahip olanın karanlıktan kurtulması, tabiat halinin tehlikelerine üstün gelmesi, ateşin vahşi hayvanları uzaklaştırmaya yardımının olması ve avladıkları canlıların etinin pişirilmesini sağlaması vb. etkenler ateşe sahip olmaya yönelik savaşların tetikleyicisi olmuştur.

Rousseau ve Hobbes gibi filozoflar tabiat halinde yaşamın gereksinimlerinin giderilmesinin meşakkatli olduğu hususunda hemfikirdirler. Hobbes’un tabiat haliyle ilgili “hep şiddetli ölüm korkusu ve tehlikesi vardır; ve insan hayatı yalnız, yoksul, kötü, vahşi ve kısa sürer”(Hobbes, 2013 : 101) iddiası, *Ateş Savaşı* filminin ard alanında hüküm süren düşüncedir. Ancak Rousseau’nun gereksinimler arttıkça uygarlığın doğuşuna götüren bazı süreçlerin gelişeceği fikriyatını burada göz ardı edemeyiz. Hobbes’un devletin/leviathanın doğuşuna haklılık kazandırdığı gerekçe, daha çok tabiat halindeki muharebeye son vermek üzerine kuruludur. Rousseau ise; tabiat halindeki muharebenin varlığına değindiği kadar, gereksinimlerin toplum halinde yaşayışa geçişi zorladığına ağırlık verir. Rousseau’nun tabiat halindeki ilk insanlar üzerine felsefi düşüncesi incelenmeye değer. Bu düşünce şöyledir: “Onu bir meşe ağacının altında karnını doyurmuş, ilk rastladığı dereye susuzluğunu gidermiş, kendisine yemeğini sağlamış olan aynı ağacın dibinde yatağını bulmuş görüyorum. Böylece onun gereksinimleri giderilmiştir.”(Rousseau, 2016 : 94) Rousseau, tabiat halinde, tek başına gezinirken, tabiatın hediyelerine ulaşmanın en meşakkatsiz olduğu an’ı çıkış noktası olarak alır. Ancak bir süre sonra, aynı meşe ağacının altında karnını doyurmak, ilk rastladığı dereye susuzluğu gidermek, az sayıdaki gereksinimi tehlikeler olmadan gidermek mümkün olmayacaktır. Tabiat halindeki tehlikeler, tek başına yaşamayı, kendi kendine yetmeyi imkânsız hale getirecektir. Ateşin keşfi, tabiat halindeyken giderilmesi mümkün olmayan gereksinimlerin doğması karşısında, tabiat halinden çıkışı hazırlayan önemli bir gereksinimi karşılamaktadır. Ateşin etrafında toplanmış ‘güvenlik’ duygusu içerisindeki aile, artık ‘daha güvenli’ bir toplumsallığı kurmaya yönelik tasavvurunu ateşin başında yapacaktır.

O mutlu tesadüfün ateşi sunmasıyla, bir klan biçiminde bir araya gelerek ‘daha güvenli’ bir yaşantıya adım atılmıştır. Filmde, tabiat halinin tehlikeleriyle dolu olan uygarlık öncesi dönem, yabanıl doğa ile oyunun iççeliği Deleuze’ün “duygulanım imge”ler dediği imgelerin yakın planları aracılığıyla oluşturulmuştur. Deleuze bu düşüncesini şöyle açıklar: “duygulanım-imge yakın plandır ve yakın plan da yüzdür” (Deleuze, 2014:120). Annaud’un filmin üslubunu kurarken, günümüz dillerinin olmadığı bir zamanda geçmesi sebebiyle, duygulanım imgelerden daha fazla yararlandığını görüyoruz. Uygur insan olarak anılmasına daha uzunca yıllar bulunan bu uygarlık öncesi insanlar, tarih duygusunun eksikliğinden kaynaklı her daim an’ın eşliğinde bir ruh halinde duygulanımsal imgelerle gösterilmektedir. Tarih duygusunun, geçmiş düşüncesinin ağırlığının olmayışı duygulanımsal imgeleri huzurlu algılamamıza imkân vermektedir. Nietzsche, “tüm geçmişleri unutarak anın eşliğine yerleşmeyen (...) mutluluğun ne olduğunu asla öğrenemeyecektir” (Nietzsche, 2006 : 13) dediğinde bir toplumun “doğru zamanda anımsamayı bilmek kadar doğru zamanda unutmayı da bilmeye, ne zaman tarihsel ne zaman tarih dışı duyumsamak gerektiğini güçlü bir içgüdüyle hissedebilmeye bağlıdır”(Nietzsche, 2006 :15) düşüncesini vurgulamaktadır. *Ateş*

Savaş filmindeki uygarlık öncesi insanlar, tarih duygusunun eksikliği sebebiyle, tekinsizliği aştıkları anlarda neşeli ruh hallerinde olmaktadır. Bu anlık ruh halleri, kabile dışından gelebilecek tehditlerle değişmekte, duygulanımsal imgeler sayesinde yüzlerden bu değişimler okunabilmektedir.

Uygarlığın gelişiminde ateşin insangil için ifade ettiği anlamın Edgar Morin tarafından ifadelendirilişi filmin sinematik evreni ile de uyum göstermektedir. Morin ateşin ortaya çıkardığı değişimler hakkında;

“ateşi kullanan insangil yemek yedikten sonra da tetikte ve harekete hazır bulunabilir; ateş, gözetleme işleminden kurtarmakla kalmaz uykuyu da rahatlatır; ateş aynı zamanda kadınlar ve çocuklar yerleşik barınakta kalırken avcılarının sefere çıktığı gecelerde emniyeti sağlar; ateş, korunma ve sığınma yeri ocağı yaratır; ateş, hep diken üstünde uyuyan diğer hayvanların aksine insana ağır uykuya dalma izni verir. Hatta belki de ateş, rüyaların ortaya çıkmasına ve artmasına da yardımcı olmuştur” (Morin, 2017 : 58-59)

yorumunu yapmaktadır. Ateşin keşfiyle birlikte daha huzurlu uykular uyuyabilmek, ailenin yetişkin olmayan üyelerinin rahatlığını sağlayabilmek, daha güvenli bir yaşam alanı kurabilmek mümkün hale gelmiştir. Film, bu tespitler ile örtüşen yaşamsal dönüşümleri sinematik olarak göstermektedir.

Ateşin faydaları sayesinde zekâları gelişmeye başlamış, daha mutlu olduklarını hissettiğimiz klandaki insanların yaşantısı, daha vahşi görünen klan üyelerinin baskını ile huzursuz olur. Ateşe sahip olmanın beraberinde getireceği muharebe filmin gidişatına yön verir. Ateşe sahip olmanın ayrıcalığı, ateşe sahip olmayanların nefretini üzerlerine çekmiştir. Gündüz vakti, ateşin etrafında ilkel yaşantının verdiği oyun fırsatı içinde huzurlu vakitler geçirilirken, klana yapılan saldırı, klanı savaşa zorlamıştır. Hobbes, tabiat halindeki muharebeyi şöyle ayrıntılandırır: “insanlık durumu, herkesin herkese savaşı durumu olduğu için ve, bu durumda, herkes kendi aklıyla hareket ettiği ve kendi hayatını düşmanlarına karşı korumak için ona yardımcı olabilecek her şeyi kullanabileceği için; böyle bir durumda, herkesin her şeye hakkı vardır, hatta bir başkasının bedenine bile” (Hobbes, 2013 : 104). Film, insanlık durumunun ‘olağan’ muharebesinin, herkesin her şeye hakkının olduğu koşulların anlatımında felsefi düşüncelerden faydalanmaktadır.

Şimdi bu noktada, tabiat halindeki muharebenin sonuçlarından biri olan ilk kölenin bilincine değinmekte yarar var. Daha vahşi klan tarafından ateşin etrafında huzurla yaşamakta olanlara yapılan saldırı, içinde taşıdığı şiddet potansiyeli sebebiyle, tarih felsefesinin gözünden tarihi başlatacak efendi-köle karşılaşması açısından ayrıca değerlendirilmelidir. Tabiat halinde özgür yaşantılarını sürdürmekte olan insanların muharebesi, taraflardan biri özgürlüğü uğruna ölümü göze alamadığında ve özgürlüğünden vazgeçip köleliğe boyun eğdiğinde, tarihteki ilk efendi-köle karşılaşması olarak anılan noktaya bizi getirir. Hegel’in efendi köle diyalektiğinde değindiği, özgür iki insanın tabiat halinde karşılaşmasının sonucunda, taraflardan birinin ölümü ile son bulan bir şiddet ihtimalinden söz edilir. Tarafların tabiat halinde sahip olduğu özgürlüğü herhangi bir hukuksal metin ile garanti altına alınmadığından, tabiat halindeki muharebe ilişkilerinde şiddetin sonucu ya taraflardan birinin ölümüyle ya da taraflardan birinin özgürlüğünden vazgeçecek kadar korkmasıyla son bulur. Buradaki korkunun sonucu, taraflardan birini efendi diğerini köle kılar, tarihteki ilk egemenlik ilişkisinin böylesi bir muharebeden doğduğu konusundaki Hegel’in tezi, *Ateş Savaşı* filminin değerlendirilmesinde göz önünde bulundurulmalıdır. Filmin seyri içinde ilk muharebe esnasında böylesi bir sonuç

gerçekleşmemiştir. Muharebenin taraflarının bir kısmı ölmüş, canını kurtaran diğer kısım ise kaçmıştır. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde, tabiat halindeki muharebenin içinde taşıdığı şiddete ve bu şiddetin boyun eğdirdiği ilk kölelere rastlamak durumunda olacağız.

Ateşe sahip olan klanın görüntüsünün daha insana yakın, ateşin peşinde olan klanın ise daha hayvani görüldüğü filmde, kanlı muharebe sonunda her iki klanın mensuplarının büyük bir kısmı ölmüştür. Ayakta kalmayı becerenlerin bir kısmı, sönmüş olan odun parçalarının arasında, peşinde oldukları ateşi merakla aramaktadırlar. Bu arada ateşe önceden sahip olan ve muharebeden canını zor kurtarmış klanın üyeleri, Pyotr Kropotkin'in tezlerinde vurguladığı anlamda türsel bir dayanışma örneği göstererek birbirlerini sırtlarında taşıyarak muharebe alanından uzaklaşırlar. Önceki sahnelerde vahşi kurtlardan yanmakta olan odun parçalarını atarak kurtulan klan üyeleri, muharebe sonrasında ise yaralanmış ve kan kokusu taşımakta olduklarından kaçış yolunda kurtların saldırısına maruz kalmıştır. Aynı zamanda bu sahnede ateşin tabiat halinde güvenlik aracı olduğu açığa çıkar. Vahşi klanın saldırısı biter bitmez kaçış yolunda kurtların saldırısı ortaya çıkmış, Rousseau'nun tabiat halinde can güvenliğinin garanti altında olmadığı hakkındaki düşüncesi böylesi bir anlatıma kavuşmuştur. Tabiat halinde bir vahşi kurdun vahşi bir insan karşısındaki tutumu hakkında Rousseau'nun şu ifadesi, *Ateş Savaşı* filmindeki güç dengelerini aydınlatması açısından önemlidir:

"Bir ayıyı veya bir kurdu, bütün vahşi insanlar gibi gürbüz, çevik, cesur, taşlarla ve iyi bir sopayla silahlanmış bir vahşi insanla kavgaya tutuşturun; göreceksiniz ki tehlike, en azından, karşılıklı olacaktır; birbirine saldırmaktan hiç hoşlanmayan vahşi hayvanlar, birkaç denemeden sonra kendileri kadar vahşi bulacakları o insana saldırmakta daha az istekli olacaklardır" (Rousseau, 2016 : 96).

Tabiat halinde vahşi bir insanın vahşi bir hayvanla çatışmasındaki üstünlük, ateşin kullanılmasıyla gelişen insan zekâsının evrimi ile insanın lehine olmaya başlayacaktır. Vahşi insanın tabiat halindeki muharebelerde öğrendiği ilk şeylerden biri, ölümün dehşetidir. "Ölümün dehşetini bilmek insanın hayvanlık durumundan uzaklaşırken edindiği ilk kazançlardan biridir" (Rousseau, 2016 : 105).

Ateş için verilen savaşın dehşetinden uzaklaşarak yollara düşen klanın üyeleri canlarını zor kurtarmışlardır. Ateşi ardlarında bırakarak yollara düşen klan, yoğun bir karamsarlık ve tedirginlik içine düşmüştür. Tam bu sırada, filmin başından beri ateşin muhafazası ile yakından ilgilenen klanın üyesi kişi, ateşin muhafazasını sağlamış olmanın sevinciyle uzaktan belirir. Ateşin günümüz toplumlarına kadar süregelen mistik algılanışı bu sahnede kendini gösterir. Kabilenin yaşantısında iz bırakacak bu deneyim, mistik deneyimin içinde barındırdığı talih ögesi de göz önünde bulundurularak açıklanabilir. Levy-Bruhl, ilkel toplumlarda mistik kavrayışın talih ile ilişkisini özellikle vurgular (Levy-Bruhl, 2016: 48). Ateşin muhtemel ki hayvanların kemiklerinden yapılmış bir korunak içerisinde zorlu yollardan klana ulaştırıldığı bu sahne, ateşin klanın varlığının devamı için nasıl bir neşe ve umut kaynağı olarak algılandığını da gösterir. Hâlbuki ateş etrafında huzurlu günler geçirmiş, ateşi muhafaza etmiş, tüm muharebelerden geçerek onu kaçış yollarında korumayı becermiş klan, tam ateşe yeniden kavuştuğunu düşündüğü anda, onu kaybetmiştir. Ateşin muhafazası, tabiat şartlarının etkisiyle sağlanamamıştır.

Klan için hayati ehemmiyete sahip olan ateşin sönmesi sebebiyle, klanın en yaşlı üyesi, içlerinden üç genci ateşi bulması için görevlendirir. Klanın kendi arasındaki iletişiminin gerçek anlamını çözebilmemiz mümkün olmadığından, el, kol hareketlerinden

ve konuşmanın ritminden bazı çıkarımlar yapmaktayız. Rousseau, ilk diller hakkında şöyle bir yorumda bulunur: “ ilk diller basit ve yöntemli olmaktan önce şarkıyla söylenen ve güçlü duygulanımlarla dolu dillerdir” (Rousseau, 2015 : 10). Duygulanımlarla yüklü dilsel ifadelerin basitliği, uygar toplumsallığımızın karmaşık yapısı üzerine düşünmemize imkân verir. Rousseau, uygarlığımızın güçlü duygulanımlardan arınmış dilsel gelişimini şöyle açıklar: “gereksinimlerin arttığı, işlerin karmaşıklaştığı, aydınlanmanın yayıldığı ölçüde dil de nitelik değiştirir: daha doğru ve güçlü duygulanımlardan arınmış hale gelir; duyguların yerine fikirleri koyar, artık kalbe değil akla seslenir” (Rousseau, 2015 : 17).

Geniş bir ovada, karşılına hangi tehlikelerin çıkacağını bilmeksizin yollara düşen üç genç, yer yer kaplanların saldırısına uğrarlar. Bir ağaca tırmanarak korunmaya çalıştıkları bu esnada, ağacın sayıca az olan yapraklarıyla beslenmek, ağaç üzerinde günlerce uyumak durumunda kalırlar. Huzurlu bir uykudan yoksun vahşi insanların içinde bulunduğu durumu özetleyen Rousseaucu şu ifade ilgi çekicidir: “Tek başına, aylak, avare her zaman da tehlikeyle karşı karşıya olan vahşi insan, az düşünen, düşünmediği zaman hep uyuyan hayvanlar gibi uykuyu sevmiş, uykusu da hafif olmalıdır”(Rousseau, 2016 : 101). İnsanın gereksinimlerini sağladıktan sonra elde edeceği huzurlu uykunun dahi hafif olduğu bu koşullarda, yaşamın idamesi meşakkatlidir. Bu imgelerin ifade ettiği düşünce, tabiat halinde yaşamın gereksinimlerini gidermenin üstün bir çaba gerektirdiğidir.

Tabiat halini uygar toplumsallıktan ayıran en önemli ayrıcalardan biri, yerleşik hayatın olmayışıdır. Bir toprak parçasını ona uygun araçlarla ekip biçmek ve bu yolla hayatın idamesi için, ateşin keşfinden sonra dahi binlerce yıl geçecektir. İlkel kabilelerdeki bu durumu Karl Marx şu şekilde ifade eder: “ göçebe bir yaşamın, hayatı idame ettirmenin ilk biçimi olduğuna kesin gözüyle bakabiliriz, kabile belirli bir yere yerleşmez, fakat yerel olarak bulduğunu tüketir ve sonra yoluna devam eder”(Marx, 2016 : 6). *Ateş Savaşı* filminde tabiat halindeki insangillerin göçebe hali ancak ateşin sağlayacağı imkânlar çerçevesinde kısmi olarak yerleşiklik kazanır. Ateşin yokluğu yaşamın yerleşik hale gelmesinin önüne geçmektedir.

Ateş için yollara düşmüş klanın üyeleri yolculuğun bir noktasında görüş alanlarında bir grup insanın varlığını fark eder. Onların izinden giderken sönmekte olan bir ateşin küllerine rastlarlar. Közün içerisinde bulunan pişmiş et parçalarını büyük bir iştah ile tüketirlerken, közün içinden insana ait kafatası çıkar. Ateşi arduklarında bırakan klanın insan eti yediğinin, ateşin peşinde olan klanın ise böylesi bir yeme alışkanlığının olmadığı anlatıldığı bu sahne, vahşi klanlar arasında bazı kültürel farkların bulunduğunu gösterir. İnsan etini pişirerek yemeyi alışkanlık haline getirmiş bu vahşi klan ayrıca kadınları da ağaca bağlar. Bu sahneler ‘uygarlık’ aşamasına gelinceye kadar insanlığın binlerce yılda ‘hangi’ davranışları kabul edip ‘hangilerini’ terk ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Yüz ifadelerinde gerginliğin ve huzursuzluğun aktarıldığı bu klan, daha vahşi bir görüntü ile yansıtılır. Ateşin peşinde olan üç genç, filme adını veren ateş için savaşa tutuşurlar. Bu muharebe, daha vahşi olan kabilenin şefinin ölümü, diğerlerinin de kaçması ile son bulur. Ateş böylece el değiştirir. Ateşin yeniden elde edilmesi sonucunda tabiat halinde var olan tekinsizlik bir nebze olsun azalmış, ateşin etrafında dingin anlara geçiş yapılmıştır. Bir önceki sahnede ağaçlara bağlanmış vaziyetteki kadınlardan biri hürriyete kavuştuktan sonra ateşin yeni sahiplerinden olan kişiye yönelmiştir. Artık o da klanın bir mensubu olmuştur.

Ateşi kaybedip yeniden bulan klan üyeleri, klana sonradan dâhil olan kadının da eşlik etmesiyle yolculuklarına devam ederler. Bu yolculuk insanın evriminde bazı aşamaları

okumamıza imkân vermektedir. Tabiat halinin gerginliğinin azaldığı, tabiatın daha güvenli olduğu zamanlarda klanın yeni üyesi kadının bir tesadüf üzerine tepeden yuvarlanan taşla kahkahalarla gülmesi, klanın erkek üyelerinin sürekli muharebe halinde neşeden uzak yaşantılarıyla bir karşıtlık oluşturur. Yaşamın oyun ile iç içe olduğu bu anlardan birinde ise, klanın üyesi gencin çakmak taşına benzer bir taşı sürtmeye çalıştığı görülür. “Oyunun varlığı hiçbir uygarlık basamağına, evreni kavrayışın hiçbir biçimine bağlı değildir” (Huizinga, 2013: 19) diye yazan Huizinga, “oyunun oyun olmayan başka bir şey karşısında ortaya çıktığı” nı (Huizinga, 2013: 18) vurgular. Ateşin keşfi, oyun olmayan başka bir şey karşısındaki oyunların sonucunda bir tesadüfle sağlanacaktır.

İlkel insanlar göçer halleriyle yolculuklarına devam ederken ilk defa gördüklerini hissettiğimiz bir çadırımsı yapıya rastlarlar. Çekingen bir tavırla yaklaştıkları bu çadırın içindeki kaplara/kacaklara, ilk defa bunları görmeyen şaşkınlığıyla yaklaşırlar. İnsanın evriminde daha gelişmiş bir anda bulunan klanın sahip olduğu bu eşyalar, tarih öncesini konu alan bu filmde, insan yaşantılarının birbirine yakın mesafelerde bile farklılık gösterdiğini anlatır. Klanın üyesi genç, merak duygusuyla, kendilerinden farklı yaşantıya sahip klanın çadırlarının olduğu alana yaklaşmaya çalışır ancak bataklıkla saplanır. Onun bataklıktaki can çekişen haline yakındaki klandan ilkel oklarıyla, savaş naraları atarak yaklaşanlar, ateşin peşindeki genci esir alırlar. Esaret altında olduğu günler içerisinde daha gelişmiş bir yaşantıya sahip klanın üyeleri, yabancı olarak gördükleri esir genci seyirlik bir eğlence malzemesi haline getirirler. Özgürlüğüne kavuşmasını sağladıkları ve yolculuklarında onlara eşlik eden genç kadın, değişik fırsatlarla esaret altındaki gence yaklaşır ancak klanından erkekler onu uzaklaştırır.

Esareten kurtulduktan sonra ateş savaşçısı genci bir mağarada görürüz. Daha gelişmiş bir yaşantıya sahip olan klanın üyelerinden biri, çıkınından çıkardığı samanlar, tahta parçası vb. aletlerle, sürtünmenin etkisinden faydalanarak ateşi yakar. Bu sahne, şimdiye kadar tabiatın bahsettiği tesadüflerle ateşe ulaşmış vahşi insanın, zekânın ve deneyimlerin etkisiyle elde edilen ateş karşısındaki büyük şaşkınlığıdır. Film, tabiat halindeki en ilkel yaşantıdan daha gelişmiş yaşantılara doğru geçişi bir sürece yayarak, yüzlerce hatta binlerce yıla yayılmış bir gelişimi daha kısa bir zaman diliminde aktarmaya çalışmıştır.

Ateşin peşinde tehlikeden tehlikeye günlerce dolaşmış üç genç ateş savaşçısı en sonunda bir nebze olsun rahata kavuşmuştur. Yağmur altında bir kovukta dinlendikleri sahnede, kendilerini güvende hissetmenin neşesine erişirler. Yine bu sahnede, o ana kadar erkeklerin kadınlara arkadan yaklaşmasıyla gerçekleşen cinsel birleşmenin başka bir biçimi ortaya çıkar. Klana sonradan katılan genç kadının isteği doğrultusunda yüz yüze cinsel birleşme sağlanır. Bu anın kendisi, ateşin keşfi kadar önemli bir aşama olarak yüzlerde şaşkınlık yaratır. Rousseau, “sanatın davranış ve eylemlerimizi henüz kalıplara sokmamış ve duygularımıza yapma bir anlatım vermemiş olduğu zamanlar, adetlerimiz kaba ama doğaldı” (Rousseau, 2016 : 9) diye yazmıştır. Uygarlık geliştikçe insan davranışları kaba ve doğal halinden uzaklaşarak bilimler ve sanatlar ile başka bir biçim alacaktır. Marx, toplumsal insanın duyuları ile toplumsal olmayan insanın duyuları hakkında şöyle yazar:

“Toplumsal insanın duyuları, toplumsal olmayan insanın duyularından farklıdır. Ancak nesnel olarak açılmış insanın özsel varlığının zenginliğiyle öznel insani duyarlılığın zenginliği (müzikal bir kulak, biçimin güzelliği için bir göz-kısaca, insani doyumlara yeterli duyular, kendilerini insanın özsel güçleri olarak doğrulayan duyular) ya geliştirilir ya da var edilir. Zira sadece beş duyu değil,

zihinsel denilen duyular da pratik duyular (istem, sevgi vb.)-sözün kısası insani duyuların insaniliği- nesnesi sayesinde, insanileşmiş doğa sayesinde ortaya çıkar. Beş duyunun oluşması, bugüne kadarki bütün dünya tarihinin emeğidir” (Marx, 2003: 49).

Toplumsal insanın duyuları uygarlaşma serüvenindeki ilerlemeyle birlikte gelişim göstermiş ve böylece toplumsal olmayan zamana ait kaba ve doğal hal dönüşüme uğramıştır.

Bir sabah, yeni güne uyandıklarında, susuzluğunu giderebilmek için dereye eğilmiş kadın, suda yabancı klanın üyesinin suretini görerek irkilir. Suyu yansıyan suretin gerçek nedeninin suyun yansıtma niteliği olduğunu bilebilmesi imkânsız ilkel insangilin bu hali, tabiatın hala onun için bilinmezliklerle ve korkularla dolu olduğunu da ifade eder. Bunun üzerine yine o bölgeden uzaklaşmak durumunda kalırlar.

Bir sonraki sahnede, bir mağarada ayının yavrusuna yaklaşmış olmalarının ayının annesini tedirgin etmesi sonucunda çıkan gerilim, içlerinden birinin yaralanmasına sebep olur. Tabiat halinde tehlikelerin birinden kaçarken diğerine tutulurlar. Yaralı arkadaşlarını sırtlarında taşıyarak tehlikeden uzaklaşırken bu sefer de vahşi bir klanın saldırısına uğralar. Aralarındaki muharebenin aletleri, film boyunca kullanılan, ağaç dallarından yontulmuş, kalınca sopalardır. Ancak insan zekâsının deneyimlerden öğrenmesi burada kendini gösterir. Esaret altında kaldıkları esnada, esir düştükleri klanın oklar konusunda ilerlemiş tecrübesinden öğrenerek, karşılarına çıkan tehlikeyi bertaraf ederler.

Ateş için girilen tehlikeli yolculuk sonuna doğru yaklaşmaktadır. Sonunda ateş, onun yolunu gözleyen klanı ulaştırılır. Ateşe yeniden kavuşmanın mutluluğu tüm klanı etkisi altına alır. Ancak bu heyecan, ateşin içinde olduğu korunaklı eşyanın suya düşmesiyle çabucak ortadan kaybolur. Klanın yeni bir karamsarlığa kapıldığı bu an, klanı ateşi getiren artık klanın önderi de olan savaşçının klanı teskin etmesiyle geçitirilir. Çünkü, ateşe sahip olmanın başka bir yöntemi de öğrenilmiştir geçmiş serüvenlerde. Bir ritüel havasında, tahtaların sürtünmesinden faydalanarak ateşi yeniden yakmaya çalışırlar. Klanın şefinin ilk aşamada başarısız olmasıyla, klanı sonradan dâhil olan kadının tecrübesi, ateşi yeniden yakmaya fırsat verir. Böylece insanlığın binlerce yıllık serüveni artık kuşaktan kuşağa aktarılacak bir deneyime dönüşür. Ateşin keşfi artık tabiat halinin karanlığını aşmaya yönelik yeni başlangıçlar yapmaya dönük bir fırsata dönüşür.

Ateşin keşfinden ve denetim altında tutulmasından sonra yeni bir toplumsallığın gelişmesi artık mümkün olabilecektir. Tabiat halinde ateşe egemen olabilmek için birbirine düşmüş klanlar, ateşi kendi özel çıkarlarının nesnesi haline getirmek istediklerinden, bu özel çıkarlardan uzaklaşılması sonucunda toplum kavramı gelişebilmiştir. Rousseau, *Toplum Sözleşmesi* adlı kitabında, “özel çıkarlar arasındaki anlaşmazlık nasıl toplumların kurulmasını gerekli kılmışsa, aynı çıkarlar arasındaki anlaşma da bunu (toplumu) olanaklı kılmıştır. İşte, toplumsal bağı kuran şey, bu birbirinden ayrı çıkarlar arasındaki ortak şeydir. Bütün çıkarların anlaştığı bazı noktalar olmasaydı, hiçbir toplum var olmazdı” (Rousseau, 2006c: 23) diyerek özel çıkarlardan vazgeçerek ortak yarara dair uzlaşma içinde olmanın önemini belirtmiştir. Ateşe sahip olmak arzusunun birbirine düşürdüğü klanlar, tabiat halinden toplum haline geçiş yapabilmek için ortak çıkarlarını düşünerek bir toplumsal bağı böyle oluşturmuşlardır. Özel çıkarların birbirine düşürmesiyle tabiat halinde yaşamaya mahkûm edilmiş insanlar, ortak yarar etrafında bir karar vererek, bir toplumsal bağ kurarak, daha üstün bir yaşantıya geçişi sağlamışlardır. Rousseau, tabiat halinden toplum haline geçişi şöyle açıklar: “Doğal yaşama halinden toplum düzenine geçiş, insanda çok önemli bir değişiklik yapar: Davranışındaki

içgüdünün yerine adaleti koyar, daha önce yoksun olduğu değer ölçüsünü verir ona. Ancak, ödevin sesi içtepilerin, hak da isteklerin yerini alınca, o güne kadar yalnız kendini düşünen insan başka ilkelere göre davranmak, eğilimlerini dinlemezden önce aklına başvurmak zorunda kalır. İnsan bu durumda doğadan sağladığı birçok üstünlüğü yitirse de, öylesine büyük yararlar elde eder, yetileri öylesine işleyip gelişir, düşünceleri açılır, duyguları soylulaşır, baştan başa ruhu öylesine yükselir ki, yeni durumun yarattığı kötülükler onu çoğu kez toplum öncesi durumdan da aşağı derekeye düşürmeseydi, kendini bu durumdan bütün bütün çekip kurtaran anı durmadan kutlaması gerekirdi: O anı ki, kendini akılsız ve gelişmemiş bir hayvan durumundan çıkarıp akıllı bir varlık, bir insan haline sokmuştur.” (Rousseau, 2006c: 18) Rousseau'nun tabiat halinden daha üstün bir yaşantı olarak toplumsal düzene geçişteki önemseddiği an, zekâsını kullanan insangilin, zekâsının yardımıyla ateşi her seferinde yeniden ürettiği anlarla da ilgilidir. Ateşin keşfinin ardından, ateşin ortak yarar için kullanılması kararı, toplumsal bağı geliştirmiş, insanların yeni bir yaşam biçimini oluşturmasına imkân vermiştir.

Sonuç

Ateş Savaşı filminin felsefi anlamını araştırmayı, toplum üzerine akıl yürüten ve toplumun temellerini araştıran filozoflar ailesinin miras bıraktığı kategorik çerçeveler ile ilişkili görüyoruz. Filozoflar, tabiat hali üzerine düşüncelerinden yola çıkarak toplum halinin kuruluşunu gerekçelendirmişlerdir. Tabiat halinden toplum haline geçişin teorik izahatı yapılmaksızın, politika felsefesi alanında önemli bir tartışma eksik kalacaktır. Rousseau; toplumun temelini, gereksinimlere, Hobbes; güvenliğe, Nietzsche; can sıkıntısı ve zorunluluklara, Marx ise; yine zorunlulardan kaynaklı bir birlik arayışına dayandırmıştır. Tabiat halinin, herkesin kendi çıkarına göre davrandığı ve bu sebeple herkesin birbiriyle çatıştığı bir muharebe alanı olduğu düşüncesi, felsefe tarihinde neredeyse genel bir kabul haline getirilmiştir. Ancak, Sahlins gibi bazı antropologlar makalenin başında da vurgulandığı gibi, bu düşüncenin “yanılsama” halinde Batı düşüncesinde bulunduğunu belirtir. İnsanlığın tarih öncesi dönemini, Deleuze'ün ‘kökensel dünya’ dediği dönemi, uygarlığımızın kökenini tartışmanın, uygarlığımızın yeniden üretimi ile yakından bir ilişkisi bulunmaktadır.

Ateş Savaşı filmi, bize insanlığın serüveninin köklerini tartışmak için bir olanak sunmaktadır. Filmin, toplumun temellerini araştıran filozofların ilgi duyduğu tarih öncesi bir dönemi, sinematik imgeler üzerinden görselleştirmesini önemli buluyoruz. *Ateş Savaşı* filminde, uygarlığın gelişiminde en önemli köşe taşlarından olan ateşin keşfi, ateşin keşfine götüren tarih öncesi süreç ile birlikte sinematik imgelerle kurulmuştur. Tabiat haline dair felsefi imgelerden yola çıkarak sinematik imgelere ulaşılmıştır. Tabiat halinin nasıl olduğunun tasavvurunu sinematik imgeler ile kurmak, felsefenin tabiat halini anlatırken başvurduğu hayal etme yetisi aracılığıyla, bir sinemacının felsefeyi sinema ile de yapabileceğini göstermektedir. Çünkü; “sinema bu sayede sadece bir şeyler üzerine düşünen ya da felsefi mevzuları imajlarla kopyalayan bir sanat olmanın ötesine geçecek, bizzat düşünülmeyen şeyleri imajlarla icat eden, yaratan kısaca kendi tarzında felsefe yapan bir içeriğe kavuşacaktır.” (Öztürk, 2018 :37)

Ateş Savaşı filminin sinematik imgelerinin felsefi analizi sonucunda şu bulgulara ulaşılmıştır: - Uygur toplumlar, uygarlık öncesi dönem ile ilgili görüşlerinde filozofların tabiat hali hakkındaki hükümlerinden yararlanır. - Tabiat hali hakkındaki felsefi yargılar, siyasal düşünce geleneğini belirlemiştir. - İlkel toplumlar hakkındaki antropolojik görüş, felsefi antropolojik görüşlerle uyumludur. - Tabiat halini yaşamakta olan insanlar, toplumsal

bağı oluştururken ateşin keşfinin sağladığı olanaklardan yararlanmışlardır. – Modern felsefi düşüncelerde, tabiat halinden toplum düzenine geçişin, insan zekasının daha üstün bir yaşantıya dair arayışının sonucunda geliştiği tezi varsayılmıştır. – Ateşin keşfi, uygarlığın gelişim aşamalarında en önemli keşiflerdendir.

Ateş Savaşı filminin sinematik imgeleri, Deleuze'ün kökensel dünya kavramı etrafında düşünüldüğünde, insanın kökenleri hakkında felsefi antropolojik bir tartışma için girizgah sunmaktadır. Siyasal düşünce geleneğinde insan tabiat hakkında var olan felsefi hükümler, tartışılması imkansız hale getirilmiş olduğundan, filozofların insan tabiatı kavrayışını tartışabilmek zordur. Felsefe tarihinde insan tabiatını keşfettiğini ve gerçekçi bir kuram yazdığını söyleyen filozofların düşüncelerini aktarmaya çalıştık. Ancak insan tabiatıyla ilgili felsefi tartışmada, filozofların hiçbir yerde olmayan bir insan tabiatına dayanarak hüküm verdiğini ve bu yüzden filozofların kurgudan hoşlandığını yazan Spinoza'nın düşünceleri göz ardı edilmemelidir. (Spinoza, 2007: 14)

Kaynakça

- Bachelard, Gaston (1995). *Ateşin Psikanalizi*, İstanbul : Bağlam Yayınları.
- Deleuze, Gilles (2014). *Sinema I Hareket-İmge*, İstanbul : Norgunk
- Frazer, J. G. (2018). *Ateşin Kökenine Dair Mitler*, İstanbul : Doğubatı Yayınları
- Hobbes, Thomas (2013). *Leviathan*, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.
- Héroux D., Dorfmann J., Belmont V., Gruskoff M., Kemeny J. (Yapımcı)& Jean-Jacques Annaud (Yönetmen). (1981). *La Guerre Du Feu* [Sinema Filmi]. Kanada, Fransa: International Cinema Corporation (ICC) (as ICC International Cinema Corporation), Ciné Trail (co-production) v.d.
- Huizinga, Johan (2013). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, İstanbul : Ayrıntı Yayınları.
- Levy-Bruhl, Lucien (2016). *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*, Ankara : Doğu Batı Yayınları.
- Marx, Karl (2003). *Felsefe Yazıları*, İstanbul : Hil Yayınları.
- Marx, Karl (2016). *Kapitalizm Öncesi Üretim Modelleri*, İstanbul : AltıKırkBeş Yayın.
- Morin, Edgar (2017). *Yitik Paradigma : İnsan Doğası*, İstanbul : İş Bankası Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (2006). *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*, İstanbul : İthaki Yayınları.
- Öztürk, Serdar (2018). *Sinema Felsefesine Giriş Film-Yapımı Felsefe*, Ankara : Ütopya
- Rousseau, J. J. (2015). *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*, İstanbul : İş Bankası Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2016). *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*, İstanbul : Say Yayınları
- Rousseau, J. J. (2016b). *Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev*, İstanbul : İş Bankası Yayınları.

Rousseau, J. J. (2016c). Toplum Sözleşmesi, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Sahlins, Marshall (2012). Batı'nın İnsan Doğası Yanılsaması, İstanbul : Bgst Yayınları.

Spinoza, B. B. (2007). Tractatus Politicus, Ankara: Dost Yayınları.

Zerzan, John (2000). Gelecekteki İlkel, İstanbul : Kaos Yayınları.

- Makaleler -

İzleyici-Karakter İlişkisi Bağlamında Empati ve Sempatinin İçkinliği: "Arka Pencere" Örneği

Süleyman Kıvanç Türkgeldi*

Özet

Film çalışmalarının en tartışmalı konularından birisi kuşkusuz izleyici-karakter ilişkisidir. Bu konuda birçok yaklaşım geliştirilmiştir. Özdeşleşme, asimilasyon, empati ve sempati kavramları üzerinden birçok farklı görüş ortaya atılmıştır. Özellikle 80'lerin Bilişsel yaklaşımları özdeşleşme kavramının tek başına yeterli olmayacağını savunarak farklı kavramların bu ilişkiyi daha iyi tanımlayacağını öne sürmüşlerdir. Gelgelelim bu konuda da tam bir uzlaşma sağlamak oldukça zordur. Filmler içerisinde izleyicinin karakterlerle özdeşleştiği ya da karakterlere sempati ile yaklaştığı bazen ise empati düzeyinde ilişki kurduğu öne sürülmüştür. Bu çalışmanın amacı bir filmin içerisinde izleyicinin karakterlerle kurabileceği ilişkileri tarif eden kavramsal sınırların muğlaklığını tartışmaktır. Çünkü bir filmde izleyici karakter ilişkisi farklı düzlemlerde oluşabilir. Bu düzlemler birbirlerine karışabilir, hatta aynı anda bile belirebilir. Bu esasında her filmin kendine özel bir yapısının olabilmesinden kaynaklanır. Bir filmde karakterlerle empati ve sempati düzeyinde ilişki kurabiliyor olsak da bunların nerede başlayıp nerede bittiğini kesin sınırlarla belirlememiz oldukça zordur. Çünkü her film ayrı birer varlık gibi ele alınmalıdır. Sempatinin nerede bittiğini ve empatinin nerede başladığını kavramsal olarak bile tam ayıramazken, filmler düzleminde her filme uyan tek bir model geliştirmenin oldukça zor olduğunu söyleyebiliriz. Bu çalışma izleyici ve karakter ilişkisi bağlamında oldukça özgün bir yere sahip olan Alfred Hitchcock'un Arka Pencere (Rear Window, 1954) filmi üzerinden sinemada empati ve sempati kavramlarının muğlaklığını göstermeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Empati, Sempati, Özdeşleşme.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-6465-923X>
E-mail : kturkgeldi@gmail.com
DOI: 10.31122/Sinefilozofi. 542049

Geliş Tarihi - *Received*: 19.02.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 10.04.2019

- Articles -

The Immanence of Sympathy And Empathy in the Context of Audience-Character Relationship: The Case of "Rear Window"

Süleyman Kıvanç Türkgeldi*

Abstract

One of the most controversial topics of cinematography is undoubtedly the special relationship that forms between the audience and characters. Many studies and approaches have been undertaken to understand this special bond. Many different views were raised through the concepts of identification, assimilation, empathy and sympathy. Especially, the cognitive approaches of the 80's argued that the concept of identification would not be enough to define this relationship and that different concepts would be better suited to find a broader understanding. However, it is quite difficult to even reach a consensus on this issue. It has been suggested that the audience identifies with the characters or approaches the characters with sympathy and sometimes establishes a relationship at the level of empathy. The aim of this study is to discuss the ambiguity of the conceptual boundaries that describe the relationships a viewer can build with the characters within a film. Because in a film, the relationship between the audience and the characters can occur in different planes, these planes may interfere with each other and even appear at the same time. This is due to the possibility that each film may have its own structure. Although we can relate to the characters in a movie at the level of empathy and sympathy, it is quite difficult to determine where they begin and where it ends. Every single movie should be taken into account as a specific example of the cinematographic art form, as a separate entity all by itself. While it is not even possible to fully differentiate where sympathy ends and empathy begins in a conceptual level, we can surely agree that it is very difficult if not impossible to develop a single model that fits each film, in each age with all genres. This study aims to show the ambiguity of the concepts of empathy and sympathy in cinematography through Alfred Hitchcock's Rear Window (1954) film, which has a very unique place in terms of the relationship between the audiences and characters that resonates through the ages.

Keywords: Empathy, Sympathy, Identification.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-6465-923X>
E-mail : kturkgeldi@gmail.com
DOI: 10.31122/Sinefilozofi. 542049

Geliş Tarihi - Recieved: 19.02.2019
Kabul Tarihi - Accepted: 10.04.2019

“Arka Pencere’nin galasında, Joseph Cotton’un karısının yanında oturuyordum. Grace Kelly’nin, katilin odasına girdiği ve adamın koridorun sonunda belirdiği sahnede o kadar heyecanlandı ki, kocasına dönerek “Bir şeyler yap, bir şeyler yap!” diye fısıldadı”

Alfred Hitchcock

Giriş

Bir anlatı karakterleri aracılığıyla işleyen bir yapıdır. Dolayısıyla bizler bir anlatının karakterleri ile o anlatının içine çekiliriz. Karakterin eylemleri ile olaylar şekillenir. Ya da olaylar karakterin bu olaylara verdiği tepkilerle anlam kazanır. Kısaca karakterin bir anlatıdaki gücü o anlatının taşıyıcısı olmasından doğar. Bu sebeple karakterler ile kurmuş olduğumuz bağ aslında anlatının bizi ne kadar etkileyeceğini de belirler. Bir filmin karakterlerinin gerçek olmadığını bilmemize rağmen sinemanın büyüü onlara hayat verir. İzleyici film deneyimi içerisinde karakterlere ve onların verdikleri tepkilere bağlı olarak duygulanımlar yaşar. Bu noktada karakterler ile nasıl bir bağ kurduğumuz hep tartışılan bir konu olmuştur. Karakter ile özdeşleşir miyiz? Yoksa bir tür empati mi kurarız? Ya da aslında karakterlere sadece sevdiğimiz birisine duyduğumuz gibi bir sempati mi besleriz? Tüm bu sorulara verilebilecek en genel ama belki de en doğru yanıt: aslında hepsidir.

Plantinga filmlerde empati ve sempati üzerine tartışırken şöyle der: “turuncunun içindeki tüm kırmızı tonları gördükten sonra çok az kişi kırmızı ve turuncunun birbirinden tamamen farklı renkler olduğunu iddia edecektir” (1999: 247). Sinemada izleyici-karakter ilişkisi üzerine yapılan tüm tartışmalarda da bu ifade düşünülerek işe başlanmalıdır. Çünkü empati ve sempati arasındaki kavramsal ayırmda bu ifadede olduğu gibi biraz muğlaktır. Esasında empati ve sempati ben olanın öteki olan ile kurduğu bağın birbirinden farklı gibi görünen ama esasında girift bir şekilde var olan belirsizlerini tanımlamak için yapmış olduğumuz kavramsallaştırmalardır. Bu çalışmanın derdi de tam bu noktada durmaktadır. Empati ile sempati olarak kavramsallaştırdığımız fenomenler gerçekten bir filmin içerisinde ne kadar birbirinden ayrılabilir sorusu bu çalışmanın temel meselesidir. Filmlerin anlatı yapıları belirli ölçüde birbirine benzer özellikler gösterebileceği gibi her film kendi bağlamında ele alınmayı talep edebilir. Bu yüzden izleyici ve karakter ilişkisi üzerine ortaya atılmış kavramlar ele alınan film bağlamında düşünülmelidir. Bu çalışmada bu fikri tartışabilmek için “Arka Pencere” filmi üzerinden hareket edilmiştir. Çünkü Arka Pencere filmi izleyicinin karakterler ile kurduğu ilişkiyi düşünme noktasında oldukça farklı bir yere sahiptir.

Genel olarak izleyicinin karakterlerle ne tür bir etkileşime girdiği sorusu film çalışmalarının merkezinde yer alan en hararetli tartışmalardan birisi olmuştur. Bu bağlamda öne sürülmüş olan kavramlardan en bilineni kuşkusuz özdeşleşme kavramıdır. Özdeşleşme yapısalcı yaklaşımların, psikanalitik film teorisinin ve anlatı teorisinin başat kavramlarından biridir. Yapısalcı perspektiften bakıldığında film bir anlatıdır ve izleyici bir film ile karşı karşıya kaldığında aslında içinde olduğu süreç okuyucu ve metin ilişkisinden farklı değildir. Anlatı okuyucuyu metnin içine dahil ederek karakterler ile bir bağ kurmasını sağlar. Bu bağ sayesinde

* Alfred Hitchcock ve François Truffaut’un röportajından alınmıştır (Çev.İlyas Hızlı, 2018.)

izleyici dramanın sonunda belirli bir duyguya ulaşmış ve anlatı ile olan ilişkisinden doğan bir hazza(katharsis) deneyimlemiş olur. Bu perspektiften bakıldığında filmlerde de işleyen sürecin de buna benzer olduğu düşünülmüştür. Daha sonra Psikanalitik yaklaşım izleyicinin karakterle kurduğu ilişkinin bilinçaltı yönü üzerine odaklanmıştır. 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). İzleyicinin perdeyle kurduğu ilişkinin bilinçaltı yönüne de gönderme yapan psikanalitik sinema kuramı özdeşleşme kavramını sinema literatürüne dahil etmiştir. Bu konuda en sistematik yaklaşım ise Metz tarafından ortaya atılmıştır. Metz'e göre izleyici film ile iki tür özdeşleşme yaşar. Birincisi temel sinematografik özdeşleşmedir. Bu izleyenin ekran ile kurduğu büyülenme ilişkisidir. Diğeri ise izleyenin karakterler ile kurduğu duygusal bağıdır (Metz, 1982: 48-49). Bu yüzden Metz'in de özdeşleşme kavramını aslında bağlamsal olarak -ekran ve karakter düzlemlerinde- ayrı ayrı ele aldığını söyleyebiliriz. Ancak izleyici-karakter ilişkisi tartışmasında özdeşleşme kavramına farklı alternatifler de getirilmeye çalışılmıştır. Özellikle 1980'ler sinema teorisinde bilişsel ve analitik yaklaşımların da tartışmalar içerisinde yer almaya başladığı bir dönemdir. Bunda büyük ölçüde bilişsel çalışmaların gelişmeye başlamasının etkisi bir hayli fazladır. Bu dönemde özellikle öznenin dünyayı algılayışı üzerine geliştirilen zihinsel şemalar, anlama ve kavrama süreçlerinin üzerine inşa edilen modeller film çalışmaları içerisinde de kendisine yer bulmuştur. Bilişsel film teorisi alanında özellikle David Bordwell, Noell Carroll, Gregorie Currie, Thorben Grodal, Berrys Gaut, Murray Smith, Alex Neill, Susan Feagin gibi düşünürlerin öncülüğünde güncel bilişsel çalışmaların etkisinde inşa edilen yeni yaklaşımlar ortaya çıkmıştır.

Bilişselciler, psikolojik ve bilişsel sistemlerin bütün insanlarla 'fiziksel olarak bağlantılı olduğunu vurgulamışlardır. David Bordwell'e göre bu tarih, kültür ve kimliğin bütün özelliklerinden önce gelen bir tümeller meselesidir. Bu tümeller, üç boyut çevre varsayımı, gün ışığının yukarıdan geldiği varsayımı vb. Bunlar insan algısının normları ile bağdaşır ve doğal görünen sanatsal eğilimleri mümkün kılar (Stam, 2014: 245).

Sinemanın bilişsel teorisi izleyicinin film ile ilişkisini daha çok zihnin temel yapıları üzerinden düşünür. Bu noktada psikanalitik film teorisine karşı çıkarak analitik bir bakışın gerekliliğini vurgulamışlardır. Dolayısıyla dilbilimsel modeli atlayıp, bunun yerine sinemanın insan algısı normlarına "uyan" biçimsel unsurlarına odaklanmışlardır (Stam, 2014:246). Bir anlamda sinemanın uzam-zaman gibi temel noktalarda dünyayı algılama şeklimiz ile ilişkili olduğunu düşünmüşlerdir. Ayrıca karakter ile izleyici arasındaki ilişkinin nitelikleri üzerine de tartışmışlardır. Ancak burada ki soru şudur: Zihnin çalışma prensibini belirli şemalar ile açıklamak mümkün olsa da filmlerin yapıları özellikle izleyici ve karakter ilişkisi bağlamında oldukça kafa karıştırıcı bir şekilde dizayn edilmiş olabilir. Bu noktada filmler ile kurduğumuz ilişkilere dair kullanılan kavramlar gerçekten ne ölçüde esnetilebilir ve nasıl düşünülebilir sorusu ortaya çıkar.

Empati ve Sempatinin Kavramsal Ayrımı

Özdeşleşmenin genel olarak anlatılar ile olan ilişkimizde bir tür empatiyi ve sempatiyi kapsayabilen geniş bir kavram olduğu söylenebilir. Bu noktada bir özdeşleşme içerisinde empati ve sempati ilişkileri ne şekilde var olur sorusu önemlidir. Güncel kullanıma bakıldığında empati ve sempati kavramları genel olarak birbiriyle pek karıştırılmaz. Empati

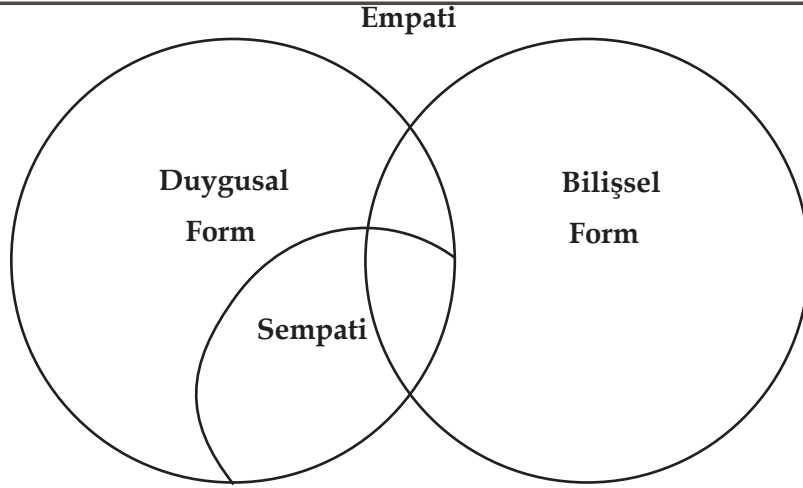
bir başkasının duygusal durumunu hissetmek/kavramak¹ gibi anlamlara gelirken zaman zaman bir tür istemsiz duygusal bulaşma durumunu tanımlamak için de kullanılmaktadır². Elbette bunlar empati kavramının içerisinde farklı olarak kategorize edilmektedir. Sempati kavramı ise her ne kadar etimolojik olarak empati kavramının anlamına yakın olarak doğmuş gibi görünse de³ esasında birisi adına olumlu bir duygu beslemek ya da belirli bir ortak nokta doğrultusunda birisinin bir diğerine ayrı bir yakınlık göstermesi olarak tarif edilebilir. Sözlük anlamına bakıldığında “empati başkalarının hislerini anlama ve paylaşabilme yeteneği iken sempati bir başkasına acıma, onun talihsizliğine dair kederlenme”⁴ durumuna işaret eder. Film çalışmalarında bu alan üzerine yürütülen kuramsal tartışmalar da bu ayırım üzerinden şekillenmektedir. Özellikle sempati sinemada karakterlerle olan ilişkimizi açıklama bağlamında oldukça geçerli bir kavramdır. Bir başkasının adına kaygılanma/üzülme/sevinme gibi duygular o kişiye sempati beslemenin bir sonucu olabilir. Film izleme deneyimi sırasında karakterler de bu anlamda bir ilişkinin nesnesi olabilir. Ayrıca sempati aynı zamanda bir başkasına etik anlamda katılmayı, ahlaken özdeşleşmeyi de çağrıştırabilir. Taraftarlık ve fanatizm sempatinin belki uç noktaları olarak düşünülebilir. Ancak bu noktada esas olan sempatinin, empatiden farklı olarak bir “içinde hissetme” değil, birisi “için hissetme” olarak düşünülmesidir. Empati bir kişinin bir başkasının sübjektif deneyimini kavramaya/hissetmeye çalışması yani onun ve içinde bulunduğu durumla bilişsel hatta duygusal olarak hemhal olabilmesine işaret etmektedir (Wispé, 1986: 320). Ancak bu noktada şunu belirtmek gerekir. Sempati ve empati aslında birbirlerine içkin bir halde bulunabilir. Yani empati kurulan bir şeye aynı zamanda sempati duymak ya da sempati duyulan kişiyle empati de kurabilmek ve onu empatik olarak hissedebilmek bazen birbiri ile aynı anda bulunabilir. Bununla ilgili olarak Simon Baron-Cohen (2004: 59)’in diyagramı oldukça açıklayıcıdır.

1 Em(in)+pathea(feeling) sözcüklerinin birleşiminden oluşur. Bir başkasının duygusunu içsel olarak hissetmek, kavramak ya da anlamak

2 Yüz ifadeleri, ses tonu gibi fenomenler empatik iletişimin en doğrudan kavranabilen sinyalleridir.

3 Sempati kavramı “sym” ön eki ve “pathea” sözcüğünün birleşiminden oluşur. “Sym” Grekçe senkron sözcüğünün de kökeni olan ve birliktelik durumu bildiren “sun” sözcüğünden gelmektedir. Ancak sözcük farklı anlamlarda da kullanılabilir. Bir tür taraftarlığa işaret eden sempatanlık sözcüğünün yanı sıra birisine dair olumlu duygular beslemek anlamına gelebilir.

4 <https://en.oxforddictionaries.com/definition/empathy>: “The ability to understand and share the feelings of another” ve <https://en.oxforddictionaries.com/definition/sympathy>: “Feelings of pity and sorrow for someone else's misfortune”. Erişim Tarihi: 15.03.2019. Aslında sempatinin birkaç tane tanımlaması bulunmaktadır. Ancak sinema bağlamında bizi ilgilendiren bu tanımlamadır.



Görsel 1. Simon Baron Cohen'in Empati ve Sempati Diyagramı

Tabloya göre empati duygusal ve bilişsel olmak üzere farklı modlarda ortaya çıkabileceği gibi ikisini de kapsayan bir durum olarak ortaya çıkabilir. Ancak bu bilişsel ve duygusal kavrama durumu aynı anda bir arada bulunmak durumunda değildir. Baron-Cohen (1995: 135) empati teriminin iki farklı kavrama biçimine gönderme yaptığını vurgular. Bunlar empatinin temel bileşenleridir. Birincisi bilişsel kavramdır. Bu bilinçli bir empati kurma çabası olarak düşünülmelidir. Kendini bir başkasının yerine koyma olarak tanımladığımız bilinçli empati biçimine işaret eder. Daha çok insanları bilişsel düzeyde nasıl anladığımız ile ilişkilidir. Bilişsel empatide aynı duyguyu paylaşmak gerekli değildir. Bir başkası ile empati kuran bir kişi, empati kurduğu kişinin kararlarını onaylamak ve onun duygularını birebir hissetmek zorunda değildir. Esas olan o kişinin motivasyonunu anlamaktır (Baron-Cohen 1995: 17). Diğer yandan empatinin duygusal formu istemsiz empatik etkileşimleri kapsar. Empati de olduğu gibi insanların motivasyonlarının ardındaki nedeni anlamının ötesinde duygusal empati insanların duygu durumlarını kavrama ve hissetme şeklinde tanımlanmıştır (Baron-Cohen 2004: 30). Empatinin bu duygusal yönü, duygusal empati, duygusal taklit, duygusal yansıtma gibi isimlerle de kavramsallaştırılabilmektedir (Rothschild ve Rand, 2006). Örneğin bir başkasının yüz ifadesinden onun duygusunu kavramak, bir başkasının gülmesinden ya da ağlamasından etkilenmek ya da bir başkasının acısını kendi benliğinin içinde yansıtmak duygusal formun bileşenleri arasında gösterilebilir. Burada altı çizilmesi gereken nokta aslında Baron-Cohen'in diyagramına göre sempatinin aslında, empatinin duygusal formu altında da ortaya çıkabilecek bir durum gibi düşünülmesidir.

Buradaki fikirlerden yola çıkarak bu çalışma bağlamında sempati kavramının sınırlarını belirlemeliyiz. Sempati bu çalışma sınırlarında izleyeninin görmekte olduğu film karakterlerine duygusal yakınlık duyması ve onlar için bazı duygulanımlar yaşayabilmesi olarak düşünülmelidir. Bir açıdan sempati izleyicinin karaktere olan bağlılık ve yakınlığının kavramsallaştırılmasıdır. Bu açıdan empati bir tür merkezi imgelem gibi düşünürken sempati bir tür periferik imgelem gibi düşünülmelidir. Merkezde yer alan karakterin duygu dünyası ile hemhal olmak bir tür empatiye işaret ederken, merkezdeki karakterin durumuna ait izleyiciye hasil olan duygulanım sempati kavramına işaret eder.

Bilişsel Yaklaşımında İzleyici-Karakter İlişkisi Tartışması

Wollheim (1984: 74)'a göre anlatılarda karakterlerle kurduğumuz ilişki genelde merkezi imgelem ve periferik imgelem düzleminde düşünülür. Merkezi imgelem karakterin hisleriyle oluşan bir tür empatik özdeşliğe gönderme yaparken, periferik imgelem karakter adına/için hissetme yani karaktere dışardan bakarak onun adına hissetme durumunu çağrıştıran, sempati düzeyinde bir ilişki biçimine gönderme yapar. Gaut (2010:138)'a göre merkezi imgelem ile periferik imgelem arasındaki fark, korkmayı hayal etmekle, bir başkasının korkusunu hayal etmek arasındaki farka benzer. Neill (2006: 248)'de buna benzer şekilde izleyicinin korkuyu kendi için hissetmesi ile başkası adına hissetmesinin farklı olduğunu öne sürer. Bir başkası adına bir duyguyu hissetmek ise dramaların işleyişindeki ana motorlardan birisidir. Örneğin izleyici karakterin bilmediği bir şeyi bildiğinde karakter adına duygulanır. Hitchcock gerilim için izleyicinin olan bitenin son derece mükemmel biçimde farkında olması gerektiğini vurgular (2018: 60). Akabinde masanın altındaki bomba örneğini verir⁵. Karakterin bilmediği fakat izleyicinin bildiği bir durum gerilim duygusunu yaratan dramatik gücü doğurur. Karakterin nasıl tepki göstereceği ya da izleyicinin bildiği durumla karşılaştığında ne yapacağı izleyicide bir merak ve gerilim duygusu uyandırır. Bu aslında sinemada sempati kavramının tanımına oldukça yakındır. "Başkasına acıma, onun talihsizliğine dair kederlenme" tanımına geri dönecek olursak burada da sempatiyi izleyicinin karakterin içinde bulunduğu duruma dair kaygı duyması olarak düşünebiliriz. Karakter durumdan haberdar olmadığı için o an izleyiciden daha farklı hissetmektedir. İzleyicideki kaygıyı doğuran da budur. Karakterin az sonra olaklardan haberdar olmamasıdır. Sinema da empati ve sempatiyi ayıran fark da buradan doğmaktadır. Neill bireyin kendisi için duyduğu korku duygusu ile başkası adına duyduğu korku duygusunun farklı iki etkileşim biçiminden doğduğunun altını çizer (2006: 248). "Cinnet" (*Frenzy, Alfred Hitchcock, 1972*) filminde katil kadını eve davet eder. Kadın adamın katil olduğundan habersizdir. Ancak izleyici her şeyin farkındadır. İzleyici ile karakterler arasındaki farkındalık durumlarının aynı olmamasından doğan şey anlatısal gerilimin ortaya çıkmasına neden olur. Neill, burada ortaya çıkan duygusal etkileşimin izleyici ve karakterler arasındaki sempati ilişkisinden kaynaklandığını belirtir. Empatinin ise karakter ile izleyenin duygusunun özdeş hale gelmesi ile ortaya çıkabileceğini vurgular (Neill, 2006: 257). Dolayısıyla sempati bir karaktere dair izleyicinin hissettikleri, empati ise izleyici ile karakterin beraber hissettikleri olarak tanımlanabilir.

Carroll ise sinemada özdeşleşme ve sempati kavramı yerine "asimilasyon" kavramını ortaya koymuştur. Carroll (1990: 91)'a göre Kral Oedipus yaşadığı trajedinin sonunda yaptıklarını öğrendiğinde hissettiği şey bir pişmanlık ve suçluluktur. Ancak izleyici Oedipus gibi pişmanlık ve suçluluk hissetmez. İzleyici daha çok Oedipus'un durumuna kederlenir ve ona acır. İzleyici Oedipus'a yakınlık duyduğu için onun yaşadıklarına dair duygulanımlar yaşar. Çünkü izleyici karakterin deneyimini doğrudan yaşamaz bu yüzden karakterin hislerinin periferik bir imgelemine sahiptir. Carroll bunu öz-yönelimsellik ve öteki 5 Hitchcock, Truffaut ile olan röportajında şaşırtma ve gerilim duygusu arasındaki farkı şöyle anlatır (2018:62): "Şu an ikimiz son derece masum bir sohbet yapıyoruz. Şimdi, aramızdaki şu masanın altında bir bomba olduğunu varsayalım.Ortada hiçbir şey yokken ansızın 'Boom!' ve bir patlama...İzleyici şaşırtıyor. Biz bu şaşırtmacanın ötesinde izleyiciye son derece sıradan, hiçbir özelliği olmayan bir sahne gösterdik. Şimdi gerilim durumunu oluşturalım. Masanın altına bir bomba konmuş ve izleyici bunu biliyor. Belki de anarşistin onu yerleştirdiğini gördü. İzleyici, bombanın saat 1'de patlayacağını da öğrenmiş; su anda saat bire çeyrek var dekorda bir duvar saati yer alıyor. Böyle durumlarda, aynı sıradan konuşma birdenbire ilginçlik kazanır, çünkü izleyicinin olaya katılımı vardır. İzleyiciler, perdedeki oyuncuların uyarma özlemindeyler."

yönelimsellik ile açıklar. Oedipus'un kendisinin yaşadıklarına dair hissettikleri öz-yönelimsel iken izleyicinin Oedipus'a dair hissettiği şeyler öteki-yönelimseldir. Carroll (2007: 94)'a göre bu noktada bir özdeşleşmeden daha çok duygusal bir asimetriden söz edebiliriz. Carroll bunu asimilasyon kavramı ile açıklar. Carroll için film karakterlerinin yaşadıkları duygulanımların nesnesi hikâyenin içindeki diğer olaylar iken, izleyicinin duygulanımının nesnesi karakterin kendisidir (2008: 165). Bu açıdan bakıldığında Carroll (1990: 95) özdeşleşmenin bir tür merkezi özdeşleşme değil sempatik düzeyde bir özdeşleşme olduğunu ve bu ilişki biçimini doğrudan "özdeşlik" olarak tanımlamanın kavramsal açıdan hatalı olabileceğini vurgular.

Gelgelelim Carroll'un bu yaklaşımına farklı bir bakış açısından eleştiri de getirilmiştir. Gaut (Gaut, 1999: 265)'a göre bir başkasının öz-yönelimsel duygularına karşı izleyenin öteki-yönelimsel duygulanımlar yaşaması, izleyicinin aslında kendini bir başkasının yerine koyabilme yetisinden kaynaklanır. Bunu empati kabiliyeti olarak düşünebiliriz. Eğer kendimizi bir başkasının yerine koyamıyor olsaydık, yani bir tür duygusal özdeşleşme yaşayamıyor olsaydık gerçekten de bir başkasının yaşadığı acıyı tahayyül edemez ve onun acısına kederlenemezdik. Dolayısıyla Gaut (1999; 2010) izleyici-karakter ilişkisi bağlamında özdeşleşme kavramının yeterli olmadığını kabul etmekle beraber, özdeşleşme kavramının farklı şekillerde genişletilerek kullanılmaya devam edilebileceğini öne sürer. Gaut'a göre izleyicinin karakterlerle ilişkisi farklı düzlemlerde olabilir. Örneğin izleyici karakterin sadece bakış noktası ile bütünleşerek algısal bir özdeşleşme deneyimleyebilir. Sinemanın içerisinde bu örneği sıklıkla deneyimleriz. Bakış noktası çekimleri ya da karakterin o an dünyayı nasıl gördüğü bir tür algısal özdeşleşmedir. "Ölüm Korkusu" (*Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958*) filminde karakterin aşağı bakma anında görülen plan bir tür algısal özdeşleşme etkisi yaratır. Yakın yüz çekimleri, karakterlerin duygulanımlarını vurgulayan reaksiyon-çekimleri bu tip özdeşleşmeleri doğrular. Diğer yandan, karakterin arzusuna yönelerek onunla motivasyonel olarak özdeşleşilebilir. "Revenant" (*Diriliş, Alejandro Gonzales Innaritu, 2015*) filminde karakterin hayatta kalma ve intikam arzusu en saf haliyle izleyicinin de arzusu haline gelir. Karakterin düştüğü durumu izleyici de sahiplenir. Ya da karakterin sahip olduğu bilgi kadar bilgiye sahip olarak onunla bilgisel açıdan özdeşleşebilir. Örneğin *Matrix (Matrix. Wachowski Kardeşler, 1999)* filminde filmin en başında izleyici Neo'yu kimin ne için yakalamaya çalıştığını bilmez. Keza Neo da bunu bilmemektedir. Bu sayede izleyici anlatıya dair karakterle eşit bilgi seviyesinde kalır. Bu ise karakterin kaygısının izleyicide de oluşmasını sağlayabilir. Daha da önemlisi tüm bunların arasındaki sınırlar oldukça muğlaktır. Bu katmanlardan herhangi biri diğerlerinin oluşmasına sebep olabilir.

Murray Smith bilişsel teori temelinde empati ve sempati üzerine en kapsamlı çalışmayı yapmış düşünürlerden biridir. Buna göre karakterlerle kurduğumuz duygusal ilişkiler çok katmanlı ve dinamik bir süreç olarak görülmelidir. Bu sebeple Murray Smith özdeşleşme kavramını tek başına izleyici-film ilişkisini açıklamaktan uzak bulur. Dolayısıyla Smith, karakterlerle kurulan duygusal ilişkileri kendi modelinde, 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 karakter ilişkisi modelinde sempati özellikle merkezi bir yer tutar. Bu noktada Smith'inde karakterlerle kurulan ilişkiyi periferik bir imgelem temelinden

düşündüğünü söyleyebiliriz. Smith sempati modelini “tanıma”, “uyuşma”, ve “bağlılık” evreleri ile açıklar. Tanıma ögesinde izleyici karakterle ilgili ilk temel bilgilere ulaşır. Bu evre karakterin hikâye içindeki ilerleyişini oluşturacak olan bilgilerin bulunduğu evredir. Sempatinin diğer evresi olan uyuşma evresinde izleyici artık hangi karakter ile anlatının ilerlediğini kavramış olur. Karakterin bildiklerine ve hissettiklerine temas ederek dramanın karakterleri ile ilişki kurmaya başlar. Bu evre karakter ile izleyicinin kenetlenmeye başlaması olarak düşünülebilir. Son evre olan bağlılık evresinde izleyici karakter ile daha derin bir bütünleşme yaşar. Bu karakterin anlatı içerisindeki etik tavrı ile oldukça ilişkilidir. Bu noktada da bir uyum yaşandığında sempati modeline göre karakter ile tam bir sempati ilişkisi kurulmuş olur. Bu açıdan bakıldığında sempatinin film anlatısı boyunca karakterin dramatik gelişimi ile oldukça ilişkili olduğunu söyleyebiliyoruz. Bununla birlikte Smith film içerisinde empatik etkileşimlerinde var olabileceğini ancak bunların dramadan bağımsız olarak ortaya çıkabileceğini öne sürmektedir. Smith (1995: 96) bunları istemsiz bir etkileşim olarak tanımladığı “duygulanımsal taklit” ve “duygusal simülasyon” kavramları ile açıklar. Bunlar izleyicinin ekranla karşı karşıya kaldığında hissettiği empatik yansımalar olarak düşünülebilir. Smith duygusal simülasyonun bilinçli bir empati biçimine gönderme yaptığını ancak “duygulanımsal taklidin” istemsiz bir empati biçimine gönderme yaptığını belirtir. Smith(1995: 98) ’e göre “duygusal simülasyon” kendi benlik farkındalığımızı kaybetmeden öteki olanın duygusunu kavramamız hayal edebilmemiz ile ilgilidir. Duygulanımsal taklit ise yüz ve beden ifadeleri ile bize geçen bizde oluşan yansımalarıdır. Smith yakın plan çekimleri özellikle bu empati tanımını altında açıklar

Plantinga (1999: 239) ise karakterin duygulanımının izleyiciye yansıdığı sahneleri “empati sahneleri” olarak tanımlar. “Empati sahnelerinde” bazen karakterin yüzüne ve dolayısıyla duygulanımlarına yapılan bir yakın planla, bazen tek bir uzun çekimle ya da bakış- açısı montajına dayalı anlatı yapısının bir elementi olan karakterler ve onların gördükleri şeyler arasındaki montaj blokları ile şahit oluruz. Bu tip sahneler sadece karakterin duygusal durumu hakkında bilgi vermez, ayrıca benzer duyguları seyircide de harekete geçirirler (1999: 239). Plantinga (1999: 246)’ya göre empati ve sempati arasında bu noktada çok keskin bir ayrım yapmak pek mümkün değildir. Empatiyi öznenin duygulanımlarının arasında bir özdeşlik olarak kabul etsek de bir öznenin öteki ile birebir aynı ölçüde hissetmesi mümkün değildir. Plantinga’nın burada aslında öteki olan ile ben arasında hep var olacak olan aşkınsal sınıra işaret ettiğini söyleyebiliriz⁶. Plantinga (1999: 246)’ya göre empatinin tamamen paylaşılan, sempatinin ise paylaşılmayan duygulanımlarla ilgili olduğunu söylediğimizde empatinin nerede bitip sempatinin nerede başladığını belirlemek gibi bir sorun doğacaktır. Yani ben, ötekine yöneldiğinde ona sempati duyması aslında onun durumunu hayal edebiliyor ya da empatik olarak kavrayabiliyor olmasından kaynaklanmakta olabilir. Bu yüzden empati ve sempati arasındaki farkın ciddi anlamda kavramsal bir sorun yaratmadığını savunur (1999: 246).

6 Aslında fenomenoloji akımının düşünürleri öznenin öteki olan ile ilişkisinde bu sınıra hep işaret etmişlerdir. Bu açıdan özne asla öteki ile tam bir özdeşlik halinde olamaz. Fakat burada empatiyi tanımlarken böyle düşünmek hatalı olur. Empatiyi bir başkası olmak gibi değil bir temas ediş gibi düşünmek gerekir; sosyal olan öznenin çevresi ile iletişim kurabilmesi için kazanmış olduğu başka bilinçlere temas edebilme ve kavrayabilme yetisi. Ben olanın öteki ile özdeş hissedemiyor oluşu tam olarak empati ile sempati arasındaki ayrımı yok etmez. Plantinga burada daha çok sempati ile empati arasındaki derece farkına dikkat çeker. Sözlük anlamlarına bakıldığında empati ve sempatiyi ayırmak gayet kolaydır. Ancak film karakterleri ile olan ilişkimizi açıklarken empatinin ve sempatinin ne’liği üzerine daha derinlemesine düşünüldüğünden bir süre sonra kavramların tanımlamalarının bazı noktalarda birbirine girebildiği görülür. Bu noktada daha önce söz edilen, Baron-Cohen’in empati-sempati diyagramını tekrar hatırlamak faydalı olabilir.

Görüldüğü gibi empati, sempati ve özdeşleşme üzerine belirli ortak noktaların dışında birçok farklı fikir öne sürülmektedir. Çünkü aslında bu konu ile ilgili olarak var olan kavramlarla çok detaylı tanımlamalar yapmak neredeyse imkansızdır. Her şeyden önce kuşkusuz empatinin, sempatiyi doğurabilecek bir şey olduğunu, sempatinin de empatik ilişkiyi kolaylaştırabilecek bir şey olduğunu ifade edebiliyoruz. O halde bir drama ile karşı karşıya kaldığımızda, dramanın değişen unsurlarına ve karakterlerine bağlı olarak kuracağımız ilişkilerde birçok farklı varyasyon ve karmaşık durumlar ortaya çıkacaktır. Karaktere sempati duyduğumuzu, onlarla empati kurduğumuzu, algısal, duygusal, motivasyonel ve epistemik özdeşleşmeler yaşadığımızı kabul edebiliriz. Gelgelelim hangisinin nerede başladığını, hangisinin hangisine sebep olduğunu keskin çizgilerle belirlemek oldukça zor gözükmektedir. Bu noktada her filmin kendisine özgü bir bireyliğe sahip olduğunu söyleyebiliriz.

“Arka Pencere”

Sinema tarihinde Alfred Hitchcock’un Arka Pencere filmi özel bir yere sahiptir. Çünkü Arka Pencere sinema izleme deneyimimizin doğrudan kendisine gönderme yapar. Film neredeyse sinema ile olan ilişkimizi anımsatırcasına pencerenin önündeki perdelerin açılmasıyla başlar. Seyretmenin kendisi fotoğrafçı Jefferies ile izleyici arasında ortak bir haz ilişkisi kurar. Aslında sinemadaki seyircinin aldığı haz da tıpkı Jefferies’in röntgencilik yaparken aldığı haza benzer. Jefferies’in perdesi de bir sinema perdesi gibidir. Zizek(2011: 136)’e göre sakatlanıp tekerlekli sandalyeye mahkum kalan Jefferies’in sürekli olarak dışarıyı izlediği pencere açıkça bir fantezi penceresidir ve arzusu bu pencereden görebildiği şeylerin büyüü altındadır. Baudry (1974: 45) de sinemaya giden izleyicinin aslında tıpkı Platon’un mağarasındaymışçasına büyülenen ve gördüğü şeylerin illüzyonuna kendini kaptıran bir seyirci olduğunu söyler. İşte bu noktada Jefferies’in penceresi ile sinemanın perdesi özdeşleşir. Böylece karakterin bakışı ile izleyicinin bakışı arasında da bir bütünleşme doğar. Bu örneği bu çalışma için özel kılan şey de buradadır: Arka Pencere izleyici-karakter ilişkisi bağlamında görmenin hazzı üzerinden empatiyi ve sempatiyi aynı anda ve birbirine içkin olarak düşündürebilen bir filmidir.

Filmin karakteri Jefferies hem bir izleyici hem de baş kahramandır. Bu tür bir konumlandırma empati ve sempati noktasında oldukça kafa karıştırıcı bir yapı oluşturur. Esasında bacağı kırılmış olan Jefferies bulunduğu dairede bunaltıcı bir iyileşme sürecine katlanmak zorunda olan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Jefferies’in bu sıkıntıdan kaçmak için bulduğu çare ise komşuları gözetlemektir. Oturduğu yerden avludaki diğer dairelerde ne olup bittiğini nelerin yaşandığını gözlemler. Hiçbir şeye müdahale edemez. Sinemadaki seyirci gibi izlemenin dışında yapabileceği pek bir şey yoktur. İzleyici olarak Jefferies’in bu cinayeti çözmesini bekleriz. Bu açıdan izleyici karakter ile sempatik düzlemde bir ilişki kurmuş olur. Çünkü bu, izleyicinin karakterin arzusuna ya da motivasyonuna dair hissettiği ikincil bir arzudur. Yani Jefferies’in isteği cinayeti çözmek iken, izleyicinin isteği Jefferies’in cinayeti çözmesidir. Daha öncede belirtildiği gibi izleyicinin karakterin arzusuna ya da motivasyonuna yönelmesini sempati ilişkisi bağlamında düşünebiliriz. Smith (2017: 69)’e göre anlatının izleyicide oluşturduğu merak ve şüphe duygusu anlatının en temel unsurlarından birisidir. Ana karakterin yapmaya çalıştığı şey ya da kurtulmaya uğraştığı durumun nasıl sonuçlanacağı aslında filmin gerilim duygusunu yaratır. Burada da durum farklı değildir. Film Jefferies’in bu cinayeti çözüp çözemeyeceği ya da aslında bir tür paranoyanın içinde olup olmadığı sorusunu sürekli izleyicinin aklında tutar. Diğer yandan izleyici karakterin

röntgenciliğine ortak olup onunla empatik bir bağ da kurmaya başlar. Empatik bağın kendisi aslında görmenin hazzı üzerine kuruludur. Mulvey (1975: 9)'e göre izleyicinin perde ile kurduğu ilişki skopofilik bir haz ilişkisidir. Jefferies komşularını gözetlerken benzer bir haz yaşar. Böylece Jefferies'in cinayet şüpheleri izleyicide de oluşur. Bu bağlamda da karakter ile aslında empatik özdeşleşme de ortaklık kurmuş oluruz. Jefferies'in gördüklerini görmemiz onun kanaatine ve motivasyonlarına yaklaşmamıza neden olur. Wood(2004: 140)'a göre filmin başından itibaren izleyici kendisini Jefferies ile özdeşleştirmeye sevk eder ve bunu öyle bir ölçüde yapar ki, Jefferies'in gördüğü ile izleyicinin gördüğü arasındaki fark önemli ölçüde kapanır. Bu durum ise izleyicinin Jefferies ile bir tür gizli ittifak kurmasına ve etik açıdan röntgenciliğin kendisini görmezden gelmesine neden olur. Ne de olsa Jefferies'in yasa dışı eyleminin ardında bir cinayeti çözme arzusu vardır. Yine de film Jefferies ile izleyicinin bilinci arasında ufak bir fark bırakır ve bu tam bir özdeşleşmeyi engeller. İzleyicinin karakterle kurduğu ilişki bu sorunun cevabını vermeyi zorlaştırır. Filmde karakter neredeyse tamamen pasif konumdadır. Avlu bir sinema perdesidir. Jefferies ise izleyicilerin oturduğu salon tarafıdır. Filmin tamamı bir cinayet şüphesinin etrafında döner. Bu noktada film anlatsal açıdan avluda yaşanan cinayet ve Jefferies'in Lisa ile ilişkisi olarak ikiye ayrılabilir.

Filmin ilk sahnesinde kamera apartmanların avlusunda gezinir. Jefferies'in olduğu dairede hareketini tamamlar. Açılış sahnesinden itibaren izleyicinin Jefferies'in bakışıyla özdeşleşmeme şansı neredeyse hiç yoktur. Jefferies telefonla konuşurken karakterin bakışları ile paralel bir biçimde avludaki gündelik yaşama yöneliriz. Bakış-noktası tekniği algısal açıdan özdeşleşmeyi oldukça hızlı bir biçimde kurar. Filmin açılış sekansında Jefferies telefonda konuşurken avluda olan bitenleri de gözetler. Bu konuşmanın hemen ardından Jefferies'in bakıcısı gelir. Filmin ahlaki ikilemi de bu noktada başlar. Seyirci Jefferies ile birlikte gözetlerken bir süre sonra Jefferies gibi aslında etik açıdan yanlış bir şeyin içinde olduğunu hatırlar. Gözletleme eylemi esnasında seyirci aslında bunu unuttur ve karakterin bakışı ve merakı ile özdeşleşir. Algısal ve duygusal bir empati kurar.

Filmin anlatısı içerisinde birbiri ile bağlantılı olarak ilerleyen iki ayrı hat vardır. Anlatının kurulduğu iki hat aslında ayrı ayrı işleyen ama birbirine bağlı olan iki ayrı mekan gibidir. Birinci hat Jefferies'in evidir ve bu film karakterlerinin bir izleyici olduğu sinema salonuna benzetilebilir. Burası Jefferies ile daha çok diğer karakterlerin ilişkisini gördüğümüz ve bizim Jefferies'i izlediğimiz yani izleyenin sadece izleyici olduğu hattır. Bu alan Jeff'in, Lisa ve diğer karakterler ile ilişkisini gösterir. Stella bir açıdan Jefferies'i replikleri aracılığıyla sağduyulu olmaya çağırır. Bunlar aslında filmin ana karaktere dair düşünceleridir. Karakterin filmin sonundaki dönüşümü bu çağrılara cevap vermesiyle tamamlanır.

İkinci hat ise pencerenin dışında olup bitenlerdir. Burası Jeff'in pencerenin dışında görmekte olduğu olaylardan oluşur. Gizemin ve cinayetin sırrının çözüleceği yer burasıdır. İlginç olan şey Jeff'in hayatı ile avluda yaşanan olaylar arasındaki örtük bağlantılardır. Bu bağlantılarda iki hattın kesişim noktalarıdır. Filmdeki diyaloglar ile Jeff'in dışarıda gördükleri arasındaki ilişkileri okuruz. Bir anlamda Jeff'in penceresinin dışı onun iç dünyası, korkuları, arzuları ve paranoyaları gibi dizayn edilmiştir. Yeni evli çiftler, alt kattaki yalnız kadın, Thorawaldlar ve balerin belirli bir ölçüde karakterin evindeki diyaloglarla bağlantılı bir biçimde gösterilir. Anlatının bu hattında izleyici artık Jeff'in görüş açısına eklenir. Artık izleyen sadece izleyici değildir. Karakter ve izleyici artık gözletleme eyleminde birer ortaktır. Hatta film ilerledikçe ve cinayet şüphesi büyüdükçe diğer karakterler de Jefferies gibi dışarıya

bakmaktan kendini alamaz. Filmin ikinci hattı ya da mekânı olan avluda çözülmeyi bekleyen bir cinayet hikayesi vardır. Bu hikâye Jeff'in gördüğü ve birleştirdiği ip uçları ile kurulur. Bu noktada filmde izleyicinin Jeff gibi şüphelenmesini ister. Ancak Jeff'in bakışından bağımsız olarak dışarıyı gösterdiği sadece bir planda evden dışarıya çıkan Thorwald ve bir kadını göstererek izleyicinin Jeff'ten de şüphe etmesini sağlar. Böylece sadece seyirciye Jeff'in bilmediği bir bilgi verilmiş olur. Film boyunca filmin izleyiciyi Jefferies'in perspektifine kitlemesine karşı avluda geçen sahneler arasında bu sahne ciddi bir istisna oluşturur. Jefferies'in buna şahit olmuş olmaması film boyunca Jefferies'in yanılmış olabileceği endişesini izleyicide yaratır. Bu sayede aslında film Jefferies ile salt bir özdeşleşmenin ihtimalini de yok eder. Wood(2004: 140)'a göre bu istisnai sahne sayesinde izleyici, Jefferies'in bilinciyle tamamen özdeşleşmeyecektir. Bu küçük ayırım izleyiciye kendi konumunu bir anlığına hatırlatır. Bu sahne sayesinde aslında dramanın temel gerimi de ortaya çıkmış olur. Jefferies'in cinayet konusunda yanılmış ya da yanılmamış olması filmdeki temel beklenti ve merak unsurlarından birisidir.

Filmin ilerlediği bu iki hat arasındaki ilişki ise izleyicinin karakter ile kurduğu ilişki bağlamında farklı bir yol izler. Birinci hatta izleyici Jefferies'in tuhaf takıntularına ve narsistik eğilimlerine şahit olurken, aynı zamanda Lisa'nın Jeffries'i istediği kalıba sokma yönündeki olası eğilimlerini görürüz. İkinci hatta izleyici Jeffries'i bir dedektif gibi kabul edip onunla birlikte cinayeti çözmeye çalışır. Jeff ve Lisa arasında geçen sahnelerde Jeff'in Lisa'yı arzu etmeyişi ve olası bir ilişkiden kaçan kişi olduğunu görebiliriz. Lisa ise Jeff'in arzu nesnesi olmaya çabalar. Bu noktada Jeff ve Lisa arasında geçen diyaloga zaman zaman pencerenin dışındaki olaylarda katılır. Filmde bu iki ayrı mekan üzerinden karakterlerle kurulan ilişkiler iç içe geçer. Zizek (2011: 132) Lisa'nın Jeff'in arzusuna layık olmayı Jeff'in arzu penceresine girerek yani kendisini pencereden görebileceği öteki tarafta görünerek başardığını öne sürer. Çünkü Lisa apartmanın avlusundan geçip karşı binaya girdiğinde artık Jeff'in fantezi mekânında yerini almış olur (2011: 132). Zizek'in bu yorumundan yola çıkarak aslında filmin bu iki hattını kavramak da mümkün olacaktır. Lisa evden çıkıp karşıya geçtiğinde aslında Jeff'in izlemekte olduğu filmin bir karakteri haline gelir. Burada izleme eylemleri üst üste biner. Thorwald'ların evinde olan Lisa, Lisa'yı seyreden Jeff ve hem Lisa'yı hem de Jeff'i seyreden seyirci. Böylece filmin ilerlediği iki hat birbirine fiilen de geçmiş olur.

Lisa rolündeki Gracy Kelly hiç de öyle tesadüfen seçilmiş bir yüz değildir. Film içerisinde dergi kapaklarında onun yüzünü görürüz. Filmde ilk görünüşünde, Jeff'in yüzüne yaklaşırken aslında objektife yani izleyicinin yüzüne yaklaşır. Daha başından Lisa'nın izleyici ile karşılaşması büyüleyicidir. Kameraya usulca yaklaşır. Bu sahnenin bir rüya sahnesinden alınmış gibi gözükmesi boşuna değildir. Lisa, Stella'nın dediği gibi reddedilmesi neredeyse imkânsız bir kadın gibi resmedilir. Bu planda da bir arzu nesnesi gibi kadraja girer. Fakat umulanın aksine camın dışındaki balerini arzulararak bakan Jeff'in Lisa'ya olan tepkisi oldukça soğuk ve ilgisizdir. Belki de toplumun büyük bir kesiminin ancak fantazilerini süsleyebilecek kadar ulaşamaz bir kadın Jefferies'in hayatında kendine bir yer açamamaktadır. Bu durumun çatışması iki karakterin arasında filmin ilerleyen süreçlerinde Lisa'nın Jeff'in cinayet meselesinin çözümüne iştirak etmeye başlamasıyla gevşer. Lisa'nın eyleme geçmesiyle de bir uzlaşma zemini oluşmuş olur. Ancak burada empati ve sempatinin birbiri ile içkin bir halde ortaya çıkmasına dair en ilginç sahne ortaya çıkar. Filmde, Lisa, Thorwald'ların evine gizlice girdiğinde izleyici Lisa'nın yakalanabileceği ihtimali üzerine kaygı duyar. Bu sırada Jefferies'in objektifinde Thorwald belirir. Lisa ise durumdan haberdar değildir. Bu durumda Lisa'ya dair izleyicinin hissettiği Lisa adına duyulan kaygıdır.

“Meraklı bir insan, bir başkasının odasına giriyor ve çekmeceleri aramaya başlıyor. Şimdi, o evde yaşayan kişinin merdivenleri çıkarak evine geldiğini gösteriyorsunuz. Sonra aramakta olan kişiyi tekrar gösteriyorsunuz, izleyiciler de ‘Dikkatli ol, merdivenlerde birisi var diyerek onu uyarma ihtiyacı hissediyor’ Bu yüzden o kişi, hoşlanılabilecek birisi olmadığı halde, izleyiciler onun adına endişe duymayı sürdürebilirler. Hele o karakter Arka Pencere’deki Grace Kelly gibi çekici bir insansa, izleyicinin duyguları daha da yoğunlaşır” (Hitchcock ve Truffaut: 2018: 61)

Tam da bu noktada filmin baş karakteri olan ve güçlü bir şekilde bakışıyla özdeşleşmiş olduğumuz Jefferies’in, Lisa için hissettiği şey, bizim hissettiğimizden farklı değildir. Jefferies’in elinden hiçbir şey gelmez. Jefferies, Lisa adına kaygılanan ve elinden hiçbir şey gelmeyen izleyici konumuna yerleşir. İzleyicinin hissettiği de Jeff’in hissettiğine benzer. Lisa Lars Thorwald ile mücadele ederken izleyicinin de Jeff gibi yüzünü ekşitip yaşanan sahneye bakmakta zorlanmaktan başka yapabileceği bir şey yoktur. Bu durumda izleyici Lisa’ya sempati duyduğu için onun adına endişe duyarken Jefferies ile de empatik bir düzeyde bütünleşmiş olur. Filmin başından beri izlemenin hazzını karakter ile paylaşan izleyici burada da karakterin korkusunu, çaresizliğini ve endişesini paylaşır. Böylece filmde anlatının ilk hattı ve ikinci hattı Lisa’nın Thorwald’ların dairesine girmesiyle kesişmiş olur.

Görüldüğü gibi filmin tamamına bakıldığında izleyici karakter ilişkisi bağlamında karakterlerle yaşadığımız ilişki biçimlerine dair bazı kavramlar kullanabiliriz. Bu açıdan bu filmin en farklı yönü ana karakterin ve izleyicinin anlatı boyunca kurmuş olduğu ortaklıktır. İzleyici bu noktada kimle nasıl özdeşleşmektedir? Ana karakterle zaman zaman empatik bir ilişki mi kurmaktadır ya da aslında anlatıya bağlı olarak gelişen bir sempati ilişkisi mi oluşmaktadır. Genel olarak aslında bu durumların hepsi filmin anlatısının içerisine çözülmüş bir şekilde içkin hale gelmektedir.

Sonuç

İzleyicinin karakterle kurduğu ilişki her şeyden önce tamamen sübjektif deneyimin bir sonucudur. Bu noktada belki de geliştirilecek her model ve her kavram en azından şimdilik ciddi eleştirilere maruz kalabilecek gedik noktalara sahip olacaktır. İzleyicinin karakterlerle kurduğu ilişkiyi etkileyen birçok parametrenin olduğu düşünüldüğünde bu noktada kesin çizgilerle çizilmiş model ve yöntemin varlığını aramak bugünün koşullarında çok gerçekçi değildir. Bu çalışmada empati ve sempati kavramlarının içkin durumları Arka Pencere filmi üzerinden tartışılmıştır. Bu içkinlik karakterlerle kurmuş olduğumuz ilişkinin aslında belirli bir ölçüde değişken yapısını göstermektedir. İzleyici, karakter aracılığıyla dramaya katılır. Ancak bu bazen karakterin durumuna yönelik bir duygulanım olarak, karakterin motivasyonuna yönelme olarak ya da bazen karakterin duygusal ya da bilişsel perspektifini empatik olarak kavrayarak gerçekleşebilir. Arka Pencere filminde Lisa’nın Thorwald’ın evinde sıkışıp kaldığı sahnede hem sempatiyi hem de empatiyi aynı anda görmek mümkün. Hatta tüm film boyunca Jefferies ile bakış noktasında empatik bir bütünleşme yaşarız. Ancak aynı zamanda onu dışarıdan gözetleyen izleyici olarak sempatik bir bütünleşme de yaşarız. Arzusuna ulaşmasını arzularız.

Sonuç olarak filmlerin belirli noktalarda kendilerine özgü yapılarının olabileceğini söyleyebiliriz. Arka Pencere neredeyse filmin tamamı boyunca izleyen-izlenen ilişkisi üzerinden işleyen bir yapıya sahiptir. Filmin özgünlüğü bu noktada filmin kendi karakterini

konumlandığı yerden doğar. Eğer izleyici-karakter ilişkisi üzerine konuşacaksa karşımıza çıkan bir filmde karakter de bir izleyici gibi konum almışsa o zaman nasıl bir ilişki mekaniğinden bahsedebiliriz. Burada belki de film izleyicinin kendi konumunu sorgulamasını sağlayacak toplumsal bir mesajı örtülü olarak filmin anlatı tekniğinin içine gizlerken, izleyici-karakter ilişkisi bağlamında ortaya atılmış kuramsal yaklaşımları afallatan bir durumu da yaratmış olur. Karakterlerle kurduğumuz ilişkilerin varlığını reddedemsek de bunların nerede başlayıp nerede bittiğini belirleyen keskin sınırlara sahip kavramlar veya tanımlamalar bazen oldukça zorlayıcı olabilir. Bu yüzden her filmi kendi başına bir varlık gibi ele almalıyız. Bu çalışma kapsamında Arka Pencere filmi üzerinden izleyici-karakter ilişkisinde empatinin ve sempatinin nasıl iç içe geçebileceği gösterilmeye çalışılmıştır. Başa dönüp Plantinga'nın ifadesini hatırlayacak olursak aslında empati ve sempati gibi neredeyse aynı renk skalasında yer alan renkler gibi ancak derece olarak birbirinden biraz farklı olan iki kavramın filmlere doğrudan uyarlanması her zaman mümkün olmayabilir. Bu yüzden var olan kavramları biraz daha farklı düşünmek ya da daha esnek bir mekanik üzerinden kurmak filmlerle olan ilişkimizi tanımlamamız noktasında daha elverişli zeminler oluşturabilir.

Kaynakça

Baudry, Jean-Louis, (1974) "Ideological Effects Of The Basic Cinematographic Apparatus". *Film Quarterly*, 28(2): 39-47.

Baron-Cohen, Simon, (1995). *Mindblindness: An Essay Autism And Theory of Mind*. MIT Press, Cambridge-Massachusetts.

Baron-Cohen, Simon, (2004). *The Essential Difference: Male and Female Brains and Truth About Autism*. Basic Books, New York.

Carroll, Noell, (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden, MA: Blackwell

Carroll, Noell, (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.

Carroll, Noell, (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge, London.

Creed, Barbara, (1998). "Film and Psychoanalysis". J. Hill ve P.C. Gibson (Ed.), *The Oxford Guide To Film Studies*, Oxford University Press, Oxford.

Gaut, Berry, (2010). "Empathy and Identification in Cinema". *Midwest Studies in Philosophy*. 34: 136-157.

Gaut, Berry, (1999). "Identification and Emotion in Narrative Film". C. Plantinga ve G.M. Smith (Ed.). *Passionate Views*. John Hopkins University Press, Baltimore, 200-216.

Hitchcock A., Truffaut, F. (2018). *Hitchcock & Truffaut*, Çev. İlyas Hızlı, Hayek Kitap İstanbul.

Metz, Christian, (1982). *Psychoanalysis And The Cinema: The Imaginary Signifier*. (çev. C. Britton, A. Williams, B. Brewster, A. Guzetti), Macmillan Press, London.

Mulvey, Laura, (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema" *Screen*, 16(3)

Neill, Alex, (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, Murray (1995). *Engaging Characters: Fiction Emotion and Cinema*. Oxford University Press, New York.

Rothschild, B. ve Rand, M. L. (2006). *Help for the Helper: The Psychophysiology of Compassion Fatigue and Vicarious Trauma*. Norton, New York.

Stam, Robert, (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (çev. S. Salman ve Ç. Asatekin). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Wispe, Lauren, (1986). "The Distinction Between Sympathy and Empathy: To call forth a concept, a Word Is Needed". *Journal of Personality and Social Psychology*. 50(2): 314-321.

Wollheim, Richard, (1984). *The Thread of Life*. Harward University Press, Cambridge.

Wood, Robin (2004). *Hitchcock Sineması*. (Çev. Ertan Yılmaz) Kabalcı Yayınları, İstanbul

Zizek, Slovaj (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, (çev. Tuncay Birkan) Metis Yayınları, İstanbul.

- Makaleler -

**Popüleri Çevreleyen “Arzu”:
1970’li Yıllar Türkiye’inde Arzu Siyasetinin Ana Akım Sinemaya
Yansımaları Bağlamında Şerif Gören Sinemasında Arabesk**

İren Dicle Aytac*

Özet

Türkiye’nin yakın siyasi tarihine bakıldığında 1970’li yıllar, “başka türünün” mümkün olduğu inancının hayatın her alanında kendisini gösterdiği; toplumun farklı kesimlerinin birbirleriyle karşılaşan, kesişen, çatışan heterojen “arzu akışlarının” kitlesel eylemlilikle bütünleştiği; siyasetin gündelik hayat ve popüler kültürün her yanına dağılan bir çoğullaşma içinde kendisini gösterdiği özel bir dönemdir.

Dönemin Türk sineması bağlamında ise, gündelik siyasetin imgelerinin sadece siyasal filmlerle sınırlı kalmayıp tecimsel sinemaya da ‘sızmış’ olması, çoğunlukla arzuları “yerli-yurtlulaştırmaya” yönelen ana akım sinema ve popüler kültürün arzu politikaları tarafından çevrelenip dönüştürülmesinin olanağını göstermesi açısından önemli ve nadir bir örnek teşkil etmektedir. Bunlar arasında özellikle ayrıksı sayılabilecek bir damarı Şerif Gören’in Orhan Gencebay ortaklığıyla ürettiği arabesk filmler oluşturmaktadır. Gören’in geniş halk kitlelerine ulaşabilecek popüler bir yol olan ama aynı zamanda derinde son derece politik bir “his” barındıran arabesk türüne toplumcu siyasal perspektiften yaklaşarak ürettiği filmlerin, genellikle birbirine karşıt konumlandırılan siyasal sinema ve arabeskin birliğinden doğan yeni bir “rizom” ortaya çıkardığı söylenebilir. Bu çalışmada, Gören’in dört arabesk filmi, var olan toplumsal yapı ve ilişki ağlarına dair sunduğu imgelemeyle ortaya koyduğu “kaçış” stratejileri bağlamında incelenmekte; böylelikle bu filmlerin “sinematografik düşünce” üretme yolunda giriştiği çaba ile arzu siyasetiyle nasıl eklemlendiği tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Arzu Siyaseti, Türk Sineması, Siyasal Sinema, Arabesk, Şerif Gören.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0001-6183-420X>
E-mail : irenaytac@gmail.com
DOI: 10.31122/Sinefilozofi. 516106

Geliş Tarihi - *Received*: 30.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 04.04.2019

- Articles -

**When “The Desire” Surrounds the Popular:
The Politics of Desire in the 1970’s Mainstream Turkish Cinema
and Şerif Gören’s Arabesque Films**

İren Dicle Aytac*

Abstract

In the context of Turkey’s contemporary political history, the 1970s constitutes a unique example. It is an era in which “the belief in other possibilities” manifested itself in all areas of life; the “flows of desire” belonging to different social layers integrated with the mass action; the politics expanded into the daily life and popular culture.

This productive “politics of desire” also showed itself in the 1970s’ Turkish cinema in terms of the reflections of the political images on not only political films but also the mainstream films. This sets a rare and important example where the popular culture has been surrounded and transformed by the politics of desire. In this context, Şerif Gören’s films that combine arabesque genre with leftist political cinema can be regarded as “rhizomatic” collaboration of the two contradictory ways of the expression of the desire. This study examines Gören’s four arabesque films in terms of their integration with the politics and the desire through the “lines of flight” in their imagery of social structure and relations.

Keywords: *Politics of Desire, Turkish Cinema, Political Cinema, Arabesque, Şerif Gören.*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0001-6183-420X>
E-mail : irenaytac@gmail.com
DOI: [10.31122/Sinefilozofi.516106](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.516106)

Geliş Tarihi - Recieved: 30.01.2019
Kabul Tarihi - Accepted: 04.04.2019

Giriş

Deleuze ve Guattari'nin "arzu siyaseti", en basit ifadesiyle, çoğaltıcı, yaratıcı içkin ilişkilere tepi sağlayan bir arzu-üretimi zemininde serbestleşmiş bir toplumsal bilinçaltına erme hedefine işaret eder. Böylesi bir yaklaşımın temelinde ise bu düşünürlerin öncelikli olarak "arzu" kavramının psikanalitik kavranışına yaptıkları müdahale yatmaktadır. Onlara göre arzu, ne bir eksiklik ne de bir nesnesi vardır; ne hazla ne de yasayla açıklanabilir. Arzu gerçeğin fantezisi, olmayanın arayışı, gereksinim, içgüdü ya da çıkarla eşlenemez. Aksine arzu gerçekliği üreten oluş gücü içinde; hayatın kendisini çoğalttığı ve çoğullaştırdığı bağlantıda; "makinesel" ilişkinin kendisinde; bedenlerin toplumsal ilişkiselliğindedir (Colebrook, 2013:94; Holland, 2013:58-59; Hughes, 1997:12-13). Kısıtlayıcı, kontrol edici iktidar ise çoğalma olarak toplumsal ilişkiyi, üretici güç olarak arzuyu, sürekli olarak tek bir anlam türüne indirgeyerek, bir temsile hapsederek, çıkarla sahte bir özdeşimde eşitleyerek işler. Bunun karşısında arzu siyaseti, önceden verili normlara hapsolmeden çoğalmayı; yaşam gücünü arttıracak bağlantılar kurmayı; düşünceyi ve eylemi, özneliği ve toplumsallığı "başka türüsünün" imkanına açan "kaçış hatları" yaratmayı imler (Goodchild, 2005). Arzunun alanı toplumsal olduğu gibi siyaset de toplumsalın her yanına yaygındır. Diğer bir deyişle: *"Her şey politiktir, ama her politika eşzamanlı olarak bir makropolitika ve bir mikropolitikadır"* (Deleuze ve Guattari, 2005:213). Öyleyse arzu siyaseti de makroda ve mikroda, üretimde ve yaratımda yaşam gücünü arttıran, kurulu sınırlardan kaçan, bir semptom olarak düşünceyi ve eylemi özgürleştiren arzunun kodlamayan akışlarında yatar.

Türkiye'nin yakın siyasi tarihine bu perspektiften bakıldığında 1970'li yıllar, "başka türüsünün" mümkün olduğu inancının hayatın her alanında kendisini gösterdiği; toplumun farklı kesimlerinin birbirleriyle karşılaşan, kesişen, çatışan heterojen "arzu akışlarının" kitlesel eylemlilikle bütünleştiği; siyasetin gündelik hayat ve popüler kültürün her yanına dağılan bir çoğullaşma içinde kendisini gösterdiği özel bir dönemdir. Bu bağlamda Birdal (2013), 1970'li yılların Türkiye tarihinde "toplumun gerçek anlamda siyasallaşabildiği" ender dönemlerden olmasının örgütlenmedeki nicel bir artışla sınırlanmayıp, *"daha ziyade her zaman örgütsel formlara ve verili özne konumlarına zorunlu olarak tekabül etmeyen yatay ve yanal karşılaşmalar ve buluşmalardaki bir derece ya da 'yeğînlilik' artışı olarak"* (s. 8-9) ele alınması gerektiğini ifade ederken *"toplumu politikleştiren dinamiğin yaratılan arzu-akışlarında aranması gerektiğini"* (s. 4) söyler. Nitekim 1970'ler bir yandan çatışmanın ve kutuplaşmanın yıllarıdır ancak öte taraftan Turan'ın ifade ettiği gibi (2013:4) *"alternatif tahayyüllerin üretildiği ve yaygınlaştırıldığı, farklı mücadelelerle şekillenmiş devingen bir dönemdir"*.

Dönemin talepkâr toplumsal muhalefetine tepi sağlayan en önemli unsurlardan biri sınıfsal perspektifin belirginleşmesi ve sınıf hareketlerinin başta sendikal örgütlenmeler ve meslek birlikleri dahilinde büyük bir canlılık ve güç kazanmasıdır. Ancak dönemin emek hareketleri ile sol-sosyalist hareketlerinin iç içe geçişinin etkisiyle, işçi örgütlenmelerinin taleplerinin sadece çalışma ilişkilerindeki sorunlar ve artan yoksulluğa karşı yürütülen bir sınıfsal çıkar arayışının ötesine, toplumsal yaşamın her alanına yönelen bir kapsama genişlediğini de unutmamak gerekir. Nitekim bu dönem aynı zamanda sol muhalefetin hem CHP ekseninde hem de CHP-dışı sol/sosyalist akımlar içinde etkisini eğitimli orta sınıflar, öğrenciler ve siyasallaşmış işçilerin yanı sıra farklı toplumsal katmanlara yayabildiği bir kitleselleşme sürecidir. Bunun en önemli yansımalarından biri, devrimci belediyeçilik denemelerinin gerçekleştirildiği Fatsa örneğinde olduğu gibi yeni yerel yönetim

modellerinin oluşturulması veya konut sorununa karşı örgütlü bir siyasal nitelik kazanan gecekondu hareketleri gibi mücadele damarlarıyla mekanın kendisinin siyasetin konusu haline getirilmesinde görülmüştür (Aslan, 2013:71-75; Demirel, 2009:439-440; Turan, 2013:9-11). Dolayısıyla 1970'li yıllar kitlesel örgütlenme ve eylemlerin, siyasal iktidarlara yönelik protestolarla grevlerin, faşizme karşı birlik arayışlarıyla kentsel mekânı yeniden düzenleme çabalarının, daha demokratik bir sistem talebiyle yoksulluğa karşı mücadelenin çok farklı toplum kesimlerinin birlikte çoğalan söylemlerinde iç içe geçtiği bir dönemdir.

Dahası tüm bu muhalif müdahaleler ve mücadeleler, gündelik hayatın diğer tüm mikro alanlarıyla birlikte popüler kültürün görsel-işitsel imgelemine de yayılmıştır. Örneğin dönemin en çok satan mizah dergilerinden Gırgır, gündelik hayatın siyasallaşmasına paralel olarak güncel politikaya, kenar mahalle yaşamına ve öğrenci sorunlarına sınırlı bir kapsamda da olsa yer vermeye başlamış; Mikrop'la ise dönemin sol/Marksist jargonu mizah dergiciliğinde açıktan görünür olmuştur (Cantek, 2008:1251-1252). Popüler müzikte bir yandan Cem Karaca gibi simgeleşen isimlerin siyasal tavırları belirginleşirken bir yandan da pop müziğin genelinde açıktan siyasal yönelimi olmayan ancak toplumsal sorunlara değinen ve "umut", "özgürlük" gibi temaları içeren şarkılar kendisini göstermiştir (Meriç, 2006:426).

Sinemada ise bir taraftan Yılmaz Güney ve genç sinemacıların siyasal eleştiriyi önceki dönemlerden daha açık ve sert bir dille ortaya koymaya yönelik gerçekçi anlatımlarıyla yeni bir siyasal sinema anlayışı ortaya çıkmıştır (Kuyucak Esen, 2002:133). Diğer taraftan ise tecimsel sinema da çoklukla gündelik siyasetin toplumcu mesaj ve göstergeleriyle donanmış; emek hareketine, mekan siyasetine, sınıfsal ilişkilere dair imgeler ve yeni olasılıklara yönelik istemler buraya da sızmıştır. Örneğin Karadoğan (2018:212-213), "popüler politik filmler" olarak adlandırdığı *Yarın Son Gündür* (Güney, 1971), *Çöpçüler Kralı* (Ökten, 1977), *Kibar Feyzo* (Yılmaz, 1978) ve *Derdim Dünyadan Büyük* (Gören, 1978) gibi yapımları, popüler sinema endüstrisinin ürünleri olmakla ve popüler anlatı stratejilerinin içinde kalmakla beraber toplumsal çelişki ve eşitsizliklere belli oranlarda yaptıkları göndermelerle dönemin siyasal sineması içinde bir grup olarak ele alır. Turan ise (2013:13-14) dönemin atmosferi içinde dönüşüp siyasallaşan bir karakter etrafında kurulan ve arka planında grevlere, siyasal duvar yazılarına yer veren *Köşeyi Dönen Adam* (Yılmaz, 1978) filmi, dönemin siyasal devingenliğinin izlerinin ve alternatif tahayyüllerin imgelerinin popüler sinemaya yansımalarının örneklerinden biri olarak değerlendirir.

Bu doğrultuda 1970'li yıllar, büyük oranda arzuları "yerli-yurtlulaştırmaya" yönelik ana akım sinema ve popüler kültür alanlarının arzu politikaları tarafından çevrelenip dönüştürülmesinin olanağını göstermesi açısından önemli ve nadir bir örnek teşkil eder. Öztürk'ün (2018:139) "*sinemanın, düşüncenin normal istikametine müdahale olduğu*" saptaması hatırlandığında ana akım sinema ve arzu siyaseti arasındaki bu karşılaşmanın önemi berraklaşır. Bu karşılaşmanın örnekleri arasında özellikle ayrıksı sayılabilecek bir damarı ise Şerif Gören'in Orhan Gencebay ortaklığıyla ürettiği arabesk filmler oluşturur.

Bu çalışmada, Gören'in bu dört filmi, sınıfsal çelişkiler, birey ve kolektif birlik ilişkisi, devlet ve bürokratik yapıların işleyişi, kentsel mekânın sunumunu ve yerleşik değerlerin yapısının gündelik yaşam ilişkileri içerisinde betimlenişi üzerinden var olan toplumsal yapı ve ilişki ağlarına dair eleştirileri bağlamında ele alınırken ana akım sinemanın anlatı yapısı içinde yarattıkları "kaçış hattı" nı betimlemek amaçlanmaktadır. Ancak en başta belirtmek gerekir ki, bu filmlerin dönemin arzu siyasetinin bir tezahürü ve aynı zamanda bu arzu

siyasetine eklenen sinematografik bir çaba olduğu öne sürülürken ne sinematografik ne de anlatsal bir yetkinliğe sahip oldukları iddia edilmektedir. Bu filmlerin çoğaltıcı bir kuvvetle, alternatif bir tahayyülle ilişkisinin, ne söyledikleri ve nasıl söylediklerinden öte, varoluşsal melezliklerinden geldiği kabul edilmektedir. Bu nedenle öncelikle arabesk ile siyasal sinema arasında kurdukları bu melezlenme ilişkisine değinmek gerekir.

Çelişenlerin Çoğalması Olarak “Toplumcu Arabesk”

Türkiye’ye özgü bir müzik ve film türü olarak arabeskin kökleri, 1930’lu yıllarda radyolarda Arap müziğinin yaygınlaşmasından Hint filmlerinin 1950’lerdeki popüleritesine kadar uzun erimli bir süreçte izlenebilir. Ancak özellikle 1960’larda Arap müziği ve Batı müziği motiflerini birleştiren yeni bir eğilimin 1968-1970 döneminde olgunluğa erişmesiyle arabesk bağımsız bir tür halini almıştır (Güngör, 1993). 1980’lere kadar arabeskin temel kitlesini daha çok taşra kökenli, genelde gecekondualarda ikamet eden, düşük gelirli işlerle geçinen kesimler oluşturmuştur (Güngör, 1993:32). Genellikle göç dalgalarıyla kente yerleşmiş dinleyici kesimleri için arabesk, kente uyumlanma süreçlerinin mahrumiyetleri ve mağduriyetlerini bir yandan kaderle ilişkilendiren ama aynı zamanda geleceğe dair umutları seslendiren bir araçtır (Güngör; 1993:91-92). Bu bağlamda Özbek (1991:26-27) arabeskin, aşağıdan yukarı doğru ortaya çıkan; kırsal hareketlilik, sanayileşme ve kentleşme koşullarının yarattığı modernleşme sürecinin ürünü olduğu kadar ona bir cevap niteliği de taşıyan; dolayısıyla da yeni kentlilerin yeni koşullar altında var kalma, çevreye uyum sağlama yollarını yansıtan bir kültürel biçimlenme olduğunu ifade eder. Bu kültürel biçim aynı zamanda da 1970’li yılların toplumsal canlanış ve hareketlilik döneminin bir ürünüdür ve “yeni kentlilerin toplumsal muhalefetinin bir göstergesi olarak ‘alt kültür’ üslubu” taşır (Özbek, 1991:175).

Dolayısıyla 1980 sonrasında farklı sosyo-ekonomik seviyelerden dinleyicilere yaygınlaşan ve dönemin pop kültürüyle daha girift bir ilişkiye geçen arabeskinden farklı olarak 1970’li yılların arabeski, kaderci, apolitik bir mizaca ve çilenin gizil politikasını yürüten isyankar bir siyasallığa aynı anda sahip olan paradoksal bir türdür. Nitekim Gürbilek (2007:93-94), 1970’li yıllarda arabeskin sembolü olan Orhan Gencebay’ın müziğinin tüm teslimiyetçiliği ve çileliliğiyle birlikte “mutlu sonlara” inancı da barındırdığını, arzuları erişilmez olana yönelse de arzuyu bütünsel bir hikayede birleştirebildiğini söyler. Bu müziği popüler kılan etmenlerinse, 1970’li yılların muhalif söylemlerini popüler kılan nedenlerle “akraba” olduğunu ifade eder. Oysa, 1970’li yıllar Türkiye’inde arabeski olduğu kadar toplumsal yapıyı da anlatan “Batsın Bu Dünya”nın yerini 1980’lerde İbrahim Tatlıses’in “Ben de İsterim”i almıştır (Gürbilek, 2004:11-19).

Öte taraftan 1970’li yıllar boyunca arabeskin ve Orhan Gencebay’ın etkisi sadece müzik piyasasıyla ve dinleyenlerinin işitsel imgelemiyile sınırlı kalmamış; sinema aracılığıyla da seyircilerin görsel-işitsel imgeleminde yeni bir imajlar evrenine taşmıştır. Diğer şarkıcı filmlerinden ayrı bir tür olarak Türk sinemasında arabesk filmlerin başlangıcı Lütfi Ö. Akad’ın yönettiği ve Orhan Gencebay’ın başrolünü üstlendiği 1971 yapımı *Bir Teselli Ver* filmidir. Bu ilk örnek gişede başarı yakalayamamışsa da artan bir ivmeyle gelişecek türün önünü açmıştır. Yeşilçam’ın ekonomik bunalımı, kentlerin değişen demografik yapısı ve bölge işletmecilerinin talepleri gibi etkenlerle beraber, arabesk şarkılarıyla tanınan isimlerin iş yapan plaklarıyla aynı adı taşıyan filmleri bu dönemde büyük bir popülerlik kazanmıştır. 1970’li yılların ilk yarısı boyunca türün en önemli yıldızı olan Orhan Gencebay’ı daha sonra Ferdi Tayfur

ve İbrahim Tatlıses takip etmiş, 1970'lerin sonlarında bu üç ismin filmleri en çok iş yapan filmler listelerinde ağırlık kazanmaya başlamıştır (Erkılıç, 2003: 122; Özgüç, 2005:106, 112). Onaran (1994:188) toplumsal bir "olaya" dönüşen arabesk müzik ve film furçasının seyirciyi ve özellikle de alt sınıfı derinden etkilemesinin nedenini "bu ezgileri oluşturan sözlerden esinlenmiş senaryolara dayanan filmlerin 'melodram' niteliğinin belirginliği" olarak görür. Ancak geniş halk kesimlerince en aranan türlerden olan melodramın sınırlarını arabesk içinde zorlayan yönetmenlerin yanında *Kır Gönülünün Zincirini* ve *Feryada Gücüm Yok* gibi filmlerinde toplumsal öğeleri devreye soktuğunu ifade ettiği Şerif Gören'i, yenilik getirme çabasıyla ayrı bir yere koyar (Onaran, 1994:188). Nitekim Gören 1978 yılında çektiği *Derdim Dünyadan Büyük*'ten başlayarak arabeskin imgelemine "toplumcu" bir perspektiften yaklaşmaya ve arabeski bir toplumsal eleştiri hattına yerleştirmeye çalışmıştır (Karadoğan, 2005:32-33). Bu çaba, Şerif Gören'in sinemayı seyirciyle "diyalog kurma" olarak gören anlayışı (Karadoğan, 2005:23) ve "Yeşilçam sineması koşulları içinde Yeşilçam sinemasına karşı mesajlar taşıyan" (Kayalı, 2006:184) sinemasıyla da son derece uyumludur.

Sinemaya kurguculuk ve yönetmen yardımcılığı yaparak başlayan Şerif Gören, Yılmaz Güney'in yarım kalan filmi *Endişe*'yi (1974) tamamlayarak adım attığı yönetmenlik kariyeri boyunca *Yol* (1981), *Derman* (1983), *Kurbağalar* (1985) ve *Yılanların Öcü* (1985) gibi ulusal ve uluslararası ödüller alan filmlerinin yanı sıra Yeşilçam'ın melodramdan güldürüye hemen her türünde de yapımlar üretmiştir (Scognamillo, 2003:330-334). Dahası, Kayalı'nın belirttiği üzere diğer devrimci yönetmenlerden farklı olarak Gören, *Köprü* (1975), *Deprem* (1976) ve *İstasyon* (1977) gibi filmleriyle önemli tecimsel başarılar da yakalamıştır (2006:184). Nitekim Gören'in arabesk filmleri de, yönetmenin Yeşilçam'ın kodlarını kullanırken kendi özgün sinemasal dilini geliştirmeye yöneldiği, aynı zamanda da popüler sinemanın seyircisiyle rahat diyalog kurmasına yardımcı olacağını düşündüğü filmler çektiği 1974-1981 döneminin ürünleridir (Karadoğan, 2005:22-23). Kayalı, Gören'in *Derdim Dünyadan Büyük* ve *Aşkı Beni Yarattım* filmlerini Orhan Gencebay ile yapmasını "Yeşilçam olanaklarını en geniş şekilde kullanma becerisi göstermesiyle", "yerli sinemanın geleneksel seyircisinin ötesine ulaşabilme başarısıyla" ve etkililik alanını arttırmayı denemesiyle ilişkili olarak değerlendirir (2006:195). Bu doğrultuda dönemin yeni bir sinema yaratmaya çabalayan siyasal sinemacılar kuşağının bir üyesi olan ama aynı zamanda da seyircinin popüler beğenisi içine kendi toplumcu bakışını yedirmeye çalışan bir yönetmen olarak Gören'in arabesk filmlerini de bu stratejik çaba dahilinde ve zamanın ruhuyla ilişkisinde değerlendirmek gerekmektedir.

Esasen "siyasal sinema" ve "arabesk" genellikle birbirlerine karşıt konumlandırılrsa da aslında her ikisinin de kendi içinde yetinmemeye ve dönüştürmeye dönük bir arzu dile getirmekte ortaklaştığını söylemek mümkündür. İlki, var olanı değiştirme hedefini kuramsal bir politik temele yaslarırken ikincisi ise yeni kentli, alt sınıf periferi halkının uyumlanamadığı var olana karşı nispeten kadenci de olsa başka bir olasılık istemini dile getiren sesidir. Ancak bu ortaklaşmanın, iki farklı yöne dönük iki farklı gücün paradoksal bir bileşimi olduğunu da unutmamak gerekir: biri direnci ne kadar kavramsallaştırmaya dönükse diğeri kavramdan kaçan direngenliğini o kadar hissetmeye meyillidir. Bu nedenle Şerif Gören'in geniş halk kitlelerine ulaşabilecek popüler bir yol olan ama aynı zamanda derinde son derece politik bir "his" barındıran arabesk türüne toplumcu siyasal perspektiften yaklaşarak ürettiği filmlerin,

siyasal sinema ve arabeskin birliğinden doğan yeni bir “rizom”¹ ortaya çıkardığı söylenebilir. Bu rizomun temeli ise kendi başına bir “melezlik” olan bu filmlerin hem ana akımın sinema rejimine hem de siyasal sinemaya yaptıkları eklemleme-eksiltme paradoksuyla yaratılan kaçış hattıdır.

Arzunun Kararsız Ağları: Şerif Gören - Orhan Gencebay Arabesk Filmlerinde “Kaçış Hatları”

Şerif Gören, Orhan Gencebay’la işbirliği içinde dört arabesk film çekmiştir. Bu filmlerin kronolojik olarak sonuncusu *Feryada Gücüm Yok’un* (1981) senaryosu Gören’e aitken *Derdim Dünyadan Büyük* (1978), *Aşkı Ben mi Yarattım* (1979) ve *Kır Gönülünün Zincirini* (1980) filmlerinin senaristi Erdoğan Tünaş’tır. Dört filmin de yapımcılığını Selim Soydan yürütmüştür.

Bu filmleri ele almaya başlamadan önce bir noktanın altını çizmek gerekir: Bu dört film, ne Türk sinemasının başyapıtları arasında sayılabilir ne de Gören’in filmografisinin en güçlü ürünleri arasında kabul edilebilir. Yine de Yeşilçam kalıpları içinde kalıp Yeşilçam kalıplarını dışarı çıkarmayı; ana akımın dilini kullanırken bozmayı, onda gedikler açmayı deneyen yönetmenin, bu stratejisini yeni kent yoksullarının işitsel ve görsel imgelemiyile özdeşleştiren bir çatlak olarak kıymetlerini teslim etmek gerekir.

***Derdim Dünyadan Büyük* (1978)**

Gecekondu sorunlarını işleyen² ve örgütlü siyasete gönderme yapan *Derdim Dünyadan Büyük*, Şerif Gören’in arabesk filmleri arasında toplumcu tonu ve mesajı en belirgin olandır. Filmin ana karakteri Orhan, annesiyle birlikte bir gecekondu mahallesinde yaşayan bir marangozdur. Filmin hikayesi, iki ana akış hattı üzerinden ilerler: Orhan’ın en yakın arkadaşı Apo’nun (Tugay Toksöz) kız kardeşi İpek’e (İnci Engin) itiraf edemediği aşk ile gecekondu halkının sorunlarını çözmek için verdiği uğraş. Hikaye, kardeşinin namusu konusunda takıntılı ve agresif bir karakter olan Apo’nun İpek’e laf atan bir adamla kavga edip kazayla ölümüne neden olmasıyla başlar. İpek ağabeyinin hapse girmesiyle Orhan ve annesinin yanına taşınır; artık Orhan’a “emanettir”, onun “bacısıdır”. Apo’nun “kardeşine kötü gözle baktığını zannetmesinden korktuğundan” İpek’le evlenme isteğini zaten dile getiremeyen Orhan için durum daha da karışık hale gelir. Diğer taraftan Orhan Belediye Meclisi üyesidir ve gecekondu mahallesinin altyapı sorunlarının çözülmesi ve mahalle sakinlerine tapularının verilmesi için mücadele etmektedir. İki akış hattının kesişimi, İpek’in zengin bir gençle (Engin) flört ettiğinin anlaşılmasıyla gerçekleşir.

Orhan İpek’i okuldan almaya gittiği bir gün (İpek lise son sınıf öğrencidir) genç bir adamla konuştuğunu ve lüks bir spor arabaya bindiğini görür. Engin (Selçuk Özer), iş adamı Rahmi Kabancı’nın (Memduh Ün) oğludur. İpek’le evlenmek ister ancak ailesi evlenmesinden

1 Deleuze ve Guattari, “rizom (köksap)” kavramını, Batı düşüncesinin ve toplumsal ilişki anlayışının ikili karşıtıllıklara ve aşkınsallığa dayanan; düşünüşü ve kavramları bir hareket noktasından başlayarak birbirine lineer şekilde bağlantılandıran; nedensellik ve ereksellik arayışıyla dayanan “ağaç biçimli” yapısının karşısına koydukları, başlangıcı ve sonu olmayan, sürekli yeni bağlantılara açılan bir oluş halinde merkeziz bir çoğalmayı ifade etmek için kullanırlar (Kılıç, 2013:104-105). Bu bağlamda rizom, bir ortada-oluşu, nereden geldiği ve nereye gittiği fark etmeksizin “ve... ve... ve...” bağlaşımında bir ittifakı anlatır (Deleuze ve Guattari, 2005:25).

2 Türk sinemasında gecekondulaşma olgusunun ele alınışı için bkz. Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması*, İstanbul: Hayalet Kitap.

yana olmadığı gibi yoksul gelin adayıyla da dalga geçer. Orhan, İpek ile Engin'in evliliğinin önünden aile engelini kaldırmaya çalışırken Rahmi Bey'in gecekondu mahallesini yıkıp araziye fabrika yapmak istediği ortaya çıkar. Ailesinden onay alamayan Engin önce zengin yaşamını İpek için terk eder, nişanlanırlar ancak Engin parasızlığa dayanamaz ve babasıyla barışmak için döndüğünde mahalleyi yıkacak ekibin başına geçmeyi dahi kabul eder. Filmin finali, dozerler mahalleye yaklaşırken gerçekleşir: İpek Engin'e yüzüğü geri verir, yıkımı durdurmasını ister ancak Engin babasıyla çatışmayı göze alamaz. Bu noktada önce Orhan dozerlerin karşısına geçer ve oturur. Onu İpek ve diğer mahalleli takip eder. El ele verip iş makinelerinin önünü kesen halk yıkımı durdurur. Güruh halinde yürüyen mahalleliye Orhan Gencebay'ın *Bitecek Dertlerimiz* şarkısı eşlik ederken dozerlerin geri çekilmesiyle film sona erer.

Filmle ilgili vurgulanabilecek ilk nokta Orhan karakterinin yoksulluğuna rağmen 'gariban' olmayışıdır. Gecekonduludur ama diğerlerine de iş sağlayan bir atölyenin sahibidir, ayrıca mahallelice çok sevilen ve saygı duyulan bir karakterdir. Ancak 'gariban' imgesinin önüne geçen esas etken, yerel yönetimin karar alma süreçlerinde etkin rol alan, filmdeki tabirle "konducular" adına aktif siyaset yürüten bir karakter olmasıdır. Diğer üç filmden farklı olarak siyasal bir kimlikle en doğrudan ilişki bu filmin ana karakterinde görülür: Orhan, "Parkalı Orhan Ağabey" dir. Bu noktada Orhan Gencebay imgesinin filmlerdeki melezlenişine değinmek gerekir. 1970'li yılların Orhan Gencebay'ı, şarkılarındaki "insanca yaşamak" gibi vurgularıyla, garibanların "ağabeyi" imajıyla "halkçı" bir imgedir ancak "toplumcu" bir imge değildir. Sol siyasetle yakın bağı olan ve onun sembolik yüzleri haline gelen müzisyenler ya da sanatçılar arasında yer almaz; hatta devletçi bir üslubu vardır. Ağır, babacan, vakur "gönül adamı" tavrıyla neredeyse "siyaset dışı" addedilen bir imaja sahiptir. Bu noktada Orhan karakterinin 'melez' yapısı açığa çıkar: "siyaseten nötr" Gencebay ile dönemin sosyalist mücadelesinin sembollerinden sayılan yeşil bir anorak giyen, Belediye Meclisinde aktif siyaset yapan Orhan arasındaki melezlenme, filmlerin sol siyasal eğilime sahip olmayan bireylerle de diyalog kurmasını kolaylaştıran bir husus olarak görülebilir.

Filmin dönemin siyasal tartışmalarıyla ve toplumcu sinemayla içsel bağı, sınıfsal eşitsizliklerin gündelik hayat içinde resmedilişiyle dışa vurulurken gecekondu sorununu barınma hakkı ekseninde ele alışı, bu filmi diğerlerinden ayrı bir siyasal netliğe götürür. Film boyunca da kent yaşamının yoksullar, "halk tabakası" için güçlükleri hem sözel hem de görsel olarak sık sık betimlenir. Otobüsler "konserve kutusu" olarak adlandırılır; uzayan kuyruklar, sıkışık sıkışık seyahat eden yolcular lüks arabalarla tezatlığı vurgulanacak şekilde filmin çeşitli yerlerinde gösterilir. Holding binasının yüksekliği, alt çekimden vurgulanan azametle göğe uzanışı; asansörün bitmeyen katlar boyu yolculuğu, eşitsizliğin sembolüne dönüşür. Dönemin güncel olaylarına da çok sayıda atıf yapılır: bakkallarda Samsun sigara bir türlü bulunmaz; gazete okuyan otobüs yolcularının "anarşinin kaynağına" dair haberlere ve "Türkan Şoray'ın kürkünün güzelliğine" ilişkin sohbetleri birbirine karışır.

Çamurlu sokaklarda oynayan çocuklar, çeşmeden su taşıyan kadınlar ve derme çatma evlerle gecekondu semti ise filmin zeminini oluşturur. Gecekondulular için hayatın merkezi başlarının üzerinde su ve elektriği olan bir dam sahibi olmaktır. Kerim'in (Menderes Samancılar) sözleri, bu anlamda filmin en sembolik anlarından biridir: "Ağabey be, bastır biraz şunlara. Su ve elektrik işini bitirsinler önce. Neden acele ediyorum biliyor musun? İlk çocuğum karanlıkta doğmuştu. İkincisi bari ışıkta doğsun".

Orhan'ın Belediye Meclisi'nde katıldığı toplantıda konuyla ilgili yapılan konuşmalar

bir taraftan gecekonduların taleplerini kent siyasetinin etkin bir bileşeni olarak konumlandırırken diğer taraftan da dönemin siyasal partilerinin hicvini barındırır. Belediye Reisinin gelirleri arttırma ihtiyacını dile getirmesi karşısında Orhan'ın çözüm önerisi birlik ve dayanışmadır. Hem görünümü hem de söylemleriyle dönemin Milli Selamet Partisi'nin bir karikatürü olan üyenin "Aziz ve muhterem kardeşlerim, memleket sathında yürütülen ağır sanayi hamlemiz Allah'ın izniyle meyvelerini verecektir" sözlerine Orhan'ın cevabı "Verse bile o meyvelerden fakir halkın yiyeceğini sanmıyorum" olur. "Her şeye muhalif olmakla işlerin çözülmeyeceğini", "öncelikle gönül bağı" ve "ülkeye yeni bir kan gerektiğini" söyleyen üyeye ise Orhan, "Akan kanların yerine mi?!" diye sorar. "Barut gibi" oldukları vurgulanan gecekonduların idettiği altyapı işleri için "tanıdık bir müteahhitle işleri ucuza çözmek" teklif edildiğindeyse Orhan, "bu milletin akraba müteahhitlerden çok çektiğini" söyler ve gecekonduların yol ve kanalizasyon işlerinde çalışacaklarını belirtir; onun çözümü "müteahhitlere para kaptırmaktansa halk hizmetlerinde halktan yararlanmaktır".

Filmde "konducuların" da pasif, kadercı boynu bükükler değil, direngen ve talepkâr bir topluluk olarak betimlendiğini vurgulamak gerekir. Gerektiğinde mahalleleri için çocuk, kadın erkek kanal kazarlar; yeri deldiğince ise Orhan'la da çatışmaya girmekten çekinmezler. Orhan "mazlumların sesi" değil, bu talepkâr toplulukla yerel yönetim arasında karşılıklı temsil sağlayan bir köprüdür. Bu noktada ana karakterin her dört film için de geçerli, önemli bir özelliği karşımıza çıkar. Bu filmlerin hiçbirinde Orhan, her şeye gücü yeten, herkes adına konuşabilen, yanılmayan, zaaf göstermeyen bildik "kahramanlardan" değildir.

Orhan'ın zaaf sahibi, insani yanlarını Rahmi Bey'le girdiği çatışmada da görürüz. Öncelikle, yıkım kararını duyunca Orhan, mahalleliyi Rahmi Bey ile konuşmaya gitmeye ikna eder. Bir yandan "O da nihayetinde bir insandır" ama daha önemlisi "karşısında kenetlenmiş bir topluluk görürse isteklerine hayır diyemeyeceğini" düşünür. Oysa bir diğer mahallelinin "boşuna gittikleri, boş gazoz şişeleri gibi dönecekleri" öngörüsü doğru çıkar; Rahmi Bey'in adamları Orhan ve diğerlerini savuştururlar. Esasen Orhan'ın Rahmi Bey karşısındaki tutumu daha derinde yoksul halk tabakaları ile sermayedarlar arasında pazarlığın ya da insani temasın çözüm olamayacağı fikrini barındırır. Nitekim Rahmi Bey filmde sermaye sınıfının vücut bulmuş halidir. Orhan'ı geri çağırtdığında aralarında geçen konuşma bu anlamda özellikle önemli bir sahnedir.

Orhan, Holding'e gittiğinde Rahmi Bey basın toplantısı yapmaktadır ve buradaki konuşmaları yükselen sanayi burjuvazisinin güncel tartışmalar karşısındaki tavrını ve söylemlerini resmeder: "Her iş adamının ülke yararına yatırım yapmasının vatan borcu olduğunu" söyler; son koalisyona maddi manevi yatırım yaptığı iddialarını yalanlar; derhal IMF ile görüşmelere gidilmesi gerektiğini dile getirir; anarşiyi önlemek için gerekiyorsa 141-142. Maddelerin kaldırmasını önerir; iki büyük partinin koalisyona gitmesini salık verir. Orhan'la görüşmelerinde ise yıkım konusunu sürekli olarak önemsiz diye geçiştirirken asıl teklifi İpek'le Engin'in evliliğini engellemesi karşılığında ona maddi manevi destek olmaktadır. Orhan kendi çıkarı için böyle bir teklife meyletmese de diğerlerinin çıkarı için bir an duraksar: "Arsalara karşılık belki". Burada karakterin alışıldık kahramanlardan farklı 'zaafli-insani' yönü de, filmin 'gerekirse sokakta yatarız ama birbirimize tutunuruz' diyen romantik mahalle ya da aile temsiline dayanan klasik anlatılardan farkı da açığa çıkar³. Rahmi Bey oğlunun evlense bile 3 Konuşmanın sonunda Orhan, beklenen şekilde "Onları parayla pulla ayırmaya çalışırsan tazminat olarak canını alırım" noktasına elbette gelecektir ancak "Arsalara karşılık belki" duraksaması, onu 'her şeye gücü yeten kahramandan' bir anlık da olsa uzağa düşürdüğü ölçüde klasik anlatıda bir "kekelemeye" dönüşür.

çabuk sıkılacağını, tazminat, nafaka derken boşanmanın kendisine getireceği cüzi külfete karşı arsa işinde milyonlar olduğunu söylediğinde Orhan için yaşanan kırılma aynı zamanda da filmin yoksulluğun eşitsiz bölüşüm ilişkilerinde yatan temellerine ve sermaye-halk arasındaki çatışmanın uzlaşa ya da pazarlıkla çözülemeyeceğine yaptığı üstü kapalı bir gönderme halini alır. Diğer taraftan İmparator romanını okuyan, “halk çocuğu” olduğunu iddia eden Engin de bu sınıfsal resim içinde “küçük burjuva duyarlılığının” eleştirisine dönüşür ve arabasını elinden alan, harçlığı kesen babasını haklı çıkararak evine döner.

Filmde en önemli dönüşümü yaşayan ise İpek'tir. Nitekim yoksulluğun çaresizliği ve kurtuluşu bireysel olarak arama umudu İpek'te dile gelir. İpek su, elektrik ve ekmek parası gibi normal ihtiyaçların yoksullar için önemini “fakir insanların isteklerinin de fakir olduğu” şeklinde değerlendirir; bunun biraz da “korkudan” olduğunu düşünür. Ailesinde yokluk, şiddet ve umutsuzluk görmüştür ve Engin'le evlenmek istemesi aşktan ya da sevgiden değil, fakirlikten kurtulmak için bir umut arayışındandır. Ancak Engin'in ailesiyle tanışması sonrası aydınlanmaya başlar; “sobanın sıcaklığının olmadığını söyler”, “o eve uymayacağını düşünür”; Orhan babasıyla barışan Engin'i zorla mahalleye getirdiğinde ise “davul bile dengi dengine” diyerek nişan yüzüğünü geri verir. Böylece film, bir yandan “sınıf atlamanın imkânsızlığına” ilişkin bir tavır dile getirirken (Karadoğan, 2005:115); diğer yandan, İpek'in Orhan'la birlikte dozerlerin karşısına geçmesi filmin önemli mesajlarından birini ortaya koyar: Birey olarak zenginleşme isteğinin “yanlışlanmasıyla”, kolektif olarak arzulanın, birlik olmanın, beraber mücadele etmenin esas yol olduğunun altı çizilir.

Öte taraftan filmin sonunda kazanılan bir zafer değil, yalnızca birlik olma bilincidir. Kerim'in adını Işık koyduğu çocuğu çoktan doğmuştur, semtte hala elektrik ve su yoktur, arazilerin tapuları alınamamıştır. Yıkımın durdurulması bir başarıdır ancak geleceğe dair herhangi bir garanti vadetmez. Yine de şarkının da vurguladığı bir umudu, direngenliğin kendisi imler. Dozerlerin önünde halkın gücüne vurgu yapan final, bir sonuç değil; arzuya açılan kapıdır:

“(...) Yılların günahı kaderde mi kalacak? / Elbet bir gün insanlık sizden hesap soracak / Bin dertle bin gamla, yaşadık çok yılları / Sardıkça ezdi bizi, yoksulluğun kolları / Bir gün mutlaka göreceğiz biz de, o güzel yarınları / Biz görmesek de görecekler var, o mutlu yarınları (...) İnsanız, insanca yaşamaktır gayemiz / Ne şiddet ne de isyan, haktan yana derdimiz / Bir gün mutlaka, yaşıyorsak eğer, gülecek her birimiz / Biz görmesek de görecekler var, bitecek dertlerimiz (...)”

Aşkî Ben mi Yarattım (1979)

Aşkî Ben mi Yarattım'ın birbiriyle bağlantılı iki ana teması, kan davası⁴ ve kent yaşamında tutunma çabasıdır. Filmin açılış sahnesi geriye dönüşlerden oluşur ve Orhan'ın sevgilisinin başlık parası için zorla evlendirildiğini, Orhan onu kaçırmak isterken kadının vurulduğunu ve Orhan'ın da damadı öldürerek hapse girdiğini anlatır. Hapishane hayatının kısa bir betimlemesinden sonra hikaye, Orhan'ın İstanbul'a gelişiyle başlar. Bir taraftan ‘kanlılarının’ takibi altındadır bir taraftansa iş bulma çabası içindedir. İş istemek için arkadaşını bulmaya gittiği bir pavyonda ölen sevgilisine benzerliğiyle dikkatini çeken Mehtap'la (Müjde Ar) tanışır. Mehtap organizatöre torpil yaptıracağını söyleyerek Orhan'ı dolandırır. Bütün parasını

⁴ Kan davası, *Derdim Dünyadan Büyük*'te de tali olarak değinilen bir motiftir. Öldürdüğü adamın yakınları küçük kardeşini Apo'yu vurması için mahalleye götürür ancak silahı fark eden Orhan ve diğerleri Apo'nun önüne siper olur; çocuksa korkup kaçar. Sahne bir yandan mahallelinin birlik olup birbirlerini korumasını örnekendirirken bir yandan da kan davasının eleştirisini yapar ancak hikayenin akışında bu sahnenin herhangi başka bir etkisi bulunmaz.

kaptıran Orhan yerleştiği küçük otelden de kovulur, sokakta kalır. Kendisi gibi müzisyen arkadaşları vasıtasıyla bir pavyonda iş bulur ve Mehtap'la yeniden karşılaştıktan sonra onun evinde yaşamaya başlar. Yine arkadaşlarının yardımıyla plak çıkartmayı başarmasının ardından şöhrete kavuşur fakat bu sefer de müzik piyasasının ve gazino dünyasının patronlarından Botanlı Apo (Seyfettin Karadayı) ile sürtüşür. Botanlı, Orhan'ı kendi gazinosunda sahne almaya zorlar ancak Orhan halk konserleri verme niyetindedir. Hayalindeki halk konserine başlamak üzereyken Botanlı'nın adamları tarafından darp edilir yine de sahneye çıkar. *Batsın Bu Dünya* şarkısını seslendirdiği sırada ise kan davalılarının saldırısına uğrar. Orhan'ı kurtarmak için önüne atlayan Mehtap vurulur. Film, Orhan kollarında Mehtap'ın cansız bedeniyle sahnedeki çıkarken son bulur.

Aşkı Ben mi Yarattım, Derdim Dünyadan Büyük filmindeki gibi açık bir siyasal betimleme içermese de yine kent yoksullarının hayatta kalma çabasını anlatır. Gören'in diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de geçiş görüntüleri olarak kentin farklı kesimlerinin gündelik yaşamlarından kesitler sıkça kullanılır. Film, köy kökenli Orhan'ın İstanbul'a geldiği andan itibaren şehrin keşmekeşini betimler: kalabalık sokaklar, seyyar satıcılar, parklar, uzayan kuyruklar, üst üste dolmuş yolculukları, jandarmalar, kısacık da görünse grev pankartları filmin fonunu oluşturur. Kahvehanelerde iş bekleyen müzisyenler, sokak çocukları ve fahişeler, pavyonda çalışan kadınlar ise filmin yaşam mücadelesini anlattığı kesimi oluşturur. Kahvedekilerin Orhan'a söylediği gibi bu insanlar için "İstanbul'da hayat zordur"; taşı toprağı altın olmadığı gibi bu şehir "yutar adamı, parça parça eder", "canavardır", "yalan dolan, entrikalarıyla Bizans'tır".

Ne var ki film, büyük şehrin zorluklarını anlatırken karşısına özlenen, özenilen bir taşra koymaz. Tam tersine köy-kent zıtlığı ile benzeşikliği bir arada kurular. Merkez ile taşra, kent mekanları ve gündelik hayat üzerinden farklılaşsa da güç ilişkileri bakımından son derece benzerdir. Film, taşradaki köy ağalarıyla merkezdeki şehir ağaları yani para, yalan ve gerektiğinde zora başvurarak gücü elinde tutan patronlar arasında bir paralellik kurar. Örneğin plak yapımcısı Orhan'ı sözleşmeyle kendisine bağlı tutarken onu Botanlı'nın isteklerini yerine getirmeye zorlar. Bu noktada fuhuş ile başlık parası arasında kurulan özdeşlik de özellikle önemlidir. Mehtap'ın deyişiyle "köyünde bir kişiye satılacak olmasıyla, şehirde binlerce kişiye satılması" çok da farklı değildir. Orhan da Senem için "*Bir mal gibi satıldı ağaya, bir mal gibi!*" der. Kayalı, filmin iki olgu arasında kurduğu bu paralelliği "yaygın ahlâk anlayışının aşıldığı" göstergesi olarak ele alır (2006:194). Diğer taraftan fahişelik üzerinden toplumsal düzene getirilen eleştiriler filmin ana hatlarından birini oluşturduğu gibi Orhan karakterinin dönüşümünde de önemli bir etkiye sahiptir. O nedenle, filmde fahişeliğin işlenişini ele almadan önce Orhan'ın dönüşümüne bakmak gerekir.

Orhan'a ilişkin altı çizilmesi gereken ilk nokta, dinamik bir karakter olduğudur. Hatta *Derdim Dünyadan Büyük*'te izlerini gördüğümüz insani zaafılar, bu filmin ana karakterinde çok daha belirgindir. Nitekim *Aşkı Ben mi Yarattım*'da da Orhan namuslu, sevecen, cesur, erdemli bir karakterdir ancak 'tözel olarak kusursuz kahraman' değildir. Aksine diğerlerinin vasıtasıyla kusurlarını, zaafılarını görür ve geçirdiği dönüşümle kahramanlaşır. Filmde diğer yoksul, yoksun ve düşmüşlerin aracılığıyla gerçekleşen üç kırılma anı yaşanır. İlk kırılma, Orhan'ın sokak çocuklarını gerçek anlamda fark etmesidir. Orhan'ın yerleştiği küçük otelin çevresindeki bir grup sokak çocuğu önce fonda yer bulur: kahvehanenin camından içeriye izlerler, kaldırımlarda yatarlar, dilenirler, börekçiden gelen kokularla iç çekerler. Bir gün

Orhan'dan da para isterler ancak Orhan da parasını kaptırmıştır, kendi derdindedir; bir süre çocuklara bakıp para vermeden uzaklaşır. Çocukları gerçek anlamda "görmesi" ise otelden atıldıktan sonra olur. Kalacak yeri olmadan sokakta yürürken kaldırımında yatan, uyuyan, aralarında sohbet eden çocukları fark eder. Gidip yakınlarına oturur ve *Yokluk* şarkısını söylemeye başlar: "*Ben Yokluğu yalnız bende sanırdım / Meğerse ne yokluk çekenler varmış / Derdimi herkesten aman fazla sanırdım / Yoklukla yaşarken ölenler varmış (...)*". Çocuklarla birlikte "Kaldırım Palas'ta" geçirdiği gece, Orhan için 'başkasının derdini' görmesi anlamında önemlidir. Daha önce kahveye girerken yanlarından geçtiği, para istediklerinde vermediği çocukları bu sefer dilenirken seyrederek, onlarla birlikte yemek için peynir ekme çalar. Çocukları dilenmek yerine kendince çalışmaya yönlendirir; birlikte trafikteki arabaların camlarını silmeye başlarlar.

Orhan için ikinci kırılma ise Mehtap'la çatışmasında ortaya çıkar. İkinci kere karşılaştıklarında Orhan pavyonda şarkıcı olarak işe başlamıştır. Bu arada pavyonun betimlenişine de bir parantez açmak gerekir. Nitekim bu sahnede Orhan, aynı zamanda seyircinin de gözlemleyici gözü olur; dayak yemiş, alkolden istifra eden, dertli dertli için pavyon kadınlarının yaşam koşulları bu göze takılır. Orhan sahnede şarkı söylerken Mehtap'ı görür. Mehtap masadan kalkmak istediği halde kendisine izin vermeyen müşteriyle itişmektedir. Orhan araya girer ancak yiğitçe kadını kurtarmak için değil kendi parasını istemek için olaya karışır. Mehtap'la sokakta tartışır, sonunda Mehtap, Orhan'ı kolundan tutup "paranı ödeyeceğim" diyerek bir geneleve götürür. Mehtap müşteri ararken Orhan bekler. Mehtap müşteriyle odaya giderken huzursuzca da olsa Orhan yine bekler. Mehtap tam müşteriyle yatağa girerken Orhan dayanamaz, içeri gidip Mehtap'ı itip kakar, 'kanına dokunan' şekilde parasını almak istemez. Ancak o ana kadarki bekleyiş, duraksama karakterin zaaflı-insani yönünü göstermesi açısından önemlidir. Genelevden çıktıklarında Orhan hala kızgındır, "godoş yerine konmayı" kaldıramadığını söylediğinde Mehtap'ın cevabı nettir "*Nasıl ödeyeceğimi sandın? Bankada param mı var çekip vereyim?*". Sokak çocuklarıyla olduğu gibi burada da 'kendi parasının derdinde' Orhan'dan 'düşkünlerin' konumunu gören Orhan'a doğru bir kırılma yaşanır.

Orhan parasını istemediği, "helâl ettiği" zaman ise Mehtap borcunu ödemenin yeni bir yolunu bulur ve Orhan'ı kiracısı olarak yanına alır. İkili arasındaki bir diğer tartışma ise filmin fahişeliği toplumsal yapı eleştirisi içine konumlandırışı⁵ bakımından özellikle önemlidir. Orhan cebindeki az miktar parayı yiyecek alışverişi yapması için Mehtap'a verir. Mehtap bakkalın kendisini taciz etmesine izin vererek paranın üstünde öteberiyi verisiye alır. Mehtap çok sayıda erzakla dönünce Orhan bağırmağa başlar:

"Sana az para verdim ama helal paraydı bu. Beni ne sanıyorsun sen? (...) Bir gece aç kalmaktan bile korkuyorsun. Oysa kuru ekme de yeterdi. Etini satmaya alışmışsın sen. Ne için hem de, bunlar için mi? (...) Senin içinde var orospuluk!"

Mehtap'ın cevabı ise kendisini beylik sözlerle yargılayan Orhan'ı gerçek yaşam koşullarıyla yüzleştirdiği gibi fuhşun da bir 'bürokrasisi' olduğunu hatırlatması açısından

5 Gören sinemasında toplumsal düzenin ekonomik ve ahlâki çelişkilerini eleştirmek için başvurulan ve farklı filmlerde tekrarlanan bir tema olarak fahişeliğe ilişkin bkz. Karadoğan, 2005, ss. 122-124 ve ss. 135-137. Ayrıca Türk sinemasında fahişeliğe ilişkin olarak ise bkz. Büker, S. (1999a). "Fahişeler Barda: Şehvet Kurbanı ve Vesikalı Yarım". 25. Kare (27), s. 56-64; Büker, S. (1999b). "Fahişeler Genelevde: Baraj ile 14 Numara". *İletişim* (2), s. 19-38 ve Çelmen, S. (2004). *1980 Sonrası Türk Sinemasında Fahişelik Olgusu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı.

ayrıca önem kazanır:

“Beğenemedin mi anam! Orospu olmak kolay mı? Herkese vesika vermezler. 21 yaşını bitireceksin. Yurttaş olacaksın. Komisyon iş yerine izin verecek. İş yerinin çevresinde okul, tapınak olmayacak. Vergisini ödeyeceksin. Kolay mı orospu olmak, kolay mı ha!”

Orhan’ın huncunun Mehtap’a değil, Senem’in de bir mal gibi ağaya satılmasına olduğunu ifade edişiyile devam eden diyalog bir yandan başlık parası ile fuhuş arasında kadının satılması bağlamında vurgulanan ilişkiyi doğrudan yinelerken bir yandan da filmin Mehtap’a ilişkin bakışını kurar. Fahişe ne suçludur ne suçsuz; ne günahkardır ne günahsız. Bu betimleme sistemin tuzağına ‘düşmüş’, kandırılmış bir ‘kurban’ imgesine izin vermezken kadının ‘namussuzluğu’ nedeniyle fahişe olduğu gibi bir yargının da önüne geçer. Böylece fahişeliği bireysel bir şekilde ele almayı da bireyin rolünü dışlamayı da engeller. Derinlikli bir irdeleme ya da çözüm önerisi sunmasa da bu ikircikli haliyle film, fahişeliğin sistem ve birey arasındaki karmaşık ilişki içinde düşünülmesi gerektiğine işaret eder. Nitekim daha sonra Mehtap vesikasını iptal ettirmek için başvurur ancak “evlilik gerekçesi gösterilmemesi” nedeniyle dilekçesi komisyonca reddedilir. Film böylece, vesikalı olmanın da ondan kurtulmanın da kadın için güçlüğünü resmederek ‘ahlak bürokrasisinin’ eleştirisine de varır. Ancak filmin eleştirdiği yalnızca kurumlar değildir. Kendisini Orhan’a layık görmediği için yeniden pavyona dönüşünün ardından ettikleri kavgada Mehtap, “*Bu halk seni şöhret yaptı, beni de orospu!*” der. Böylece tüm “halkçılığına” rağmen filmlerinde halkı da iğnelemeyi ihmal etmeyen Gören⁶, bu filmde de halkın da yekpare, toptan iyi bir bütün olmadığına gönderme yapmış olur.

Filmde bürokratik kurumların inceden eleştirisinin görüldüğü bir diğer nokta plak çıkarıp ünlü olduktan sonra parçalarının TRT denetiminden geçemediğine ilişkin Orhan ile Seher arasında geçen konuşmalardır. Seher (Serpil Şafak), Orhan’ın hapishanede öldürülen arkadaşının kız kardeşidir. Arkadaşının isteği üzerine hapisten çıkınca annesini ve kardeşini bulmaya gider, bundan sonra da ara ara Seher’le görüşür. Ancak baştan belirtmek gerekir ki klasik anlatıdan beklenebileceği gibi ikili arasında ‘namusa’ dayalı bir yakınlaşmaya da aşk ilişkisi yaşanmaz; fahişenin yerine ‘namuslu’ kadınla yuva kurmak gibi bir sonuca varılmaz. Seher, Orhan’ın arkadaşı ve hatta kimi zaman akıl hocası olur. Nitekim Orhan’ın üçüncü büyük kırılma anına da Seher aracılık edecektir.

Orhan’ın plağı yayınlanır yayınlanmaz çok sevilir, dolmuşlarda, plakçılarda, seyyar kasetçilerde çalmaya başlar; şarkıları dolmuş arkası yazıları haline gelir. Botanlı Apo’nun onu fuarda ve gazinolarda sahneye çıkarmak istediği söylendiğindeyse Orhan hem plakçısına hem arkadaşlarına “pahalı gazinolara çıkmak istemediğini, halk konserleri vermek istediğini” yineler. Yine de “tekin adam” olmadığı konuşulan Botanlı’yla görüşmeye gider. Botanlı neler yapacağını sıralarken Orhan gevelese de karşı durmaz. Apo önce ona sahne kıyafetleri yaptırması için para verir; ardından da galeriden “altına bir araba çeker”. Orhan başta direnmez, hangi arabayı beğendiği sorulduğunda yalnızca “Biz alışık değiliz” diyebilir. Botanlı Orhan’ın elini sıkar, anlaştıklarını, arabayla biraz gezmelerini söyler. Orhan sadece “Bir düşünseydim” diyebilir. Botanlı’nın “Düşünecek ne var?” sorusunun yanıtını film

6 Karadoğan, Gören’in filmlerinde arzulanan yeni toplumsal düzenin kurucu öznesi olarak gördüğü halka inancı çoğunlukla yansıtısa da her zaman sürdürmediğinin altını çizer ve bunun örneği olarak İstasyon filminde Gırgır Ali’nin üzerine yürüyen kitlenin ve Abuk Sabuk Bir Film’de Ademoğlu’nun yarışmaya katılmak için kuyrukta bekleyenlerin üzerlerine para attıkları sahneleri gösterir (2005:33-34, 127).

bizim için verir: Orhan arabayla hareket eder etmez kent yoksullarının görüntüleri sıralanır. Boyacı çocuklar, işportacılar, sırtlarındaki kasalarla hamallar, çöpçüler gibi “halk tabakası”, düşünülmesi gerekenler olarak karşımıza çıkar. Bu arada Orhan şoförlü lüks arabasıyla Seher’i almaya gider. “Araba senin mi?” sorusuna “Öyle sayılır” yanıtını verir. Ancak arabada giderlerken Seher, Orhan’ın aydınlanmasını başlatacak soruyu sorar:

- “Halk seni benimsedi, sevdi. Meşhursun artık. Her şeyin olacak, yazlık evin, kışlık evin, arabaların, yatın, sevgililerin. Gazeteler hep senden bahsedecek. Bu halk sana her şeyi verecektir. Sen halka ne vereceksin sazınla, sözünle?”

Tam bu sırada sokak çocukları trafikte duran arabanın camlarını silmeye başlarlar. Orhan’la selamlaşırlar ve bir soru da onlardan gelir: “Vay Orhan Ağabey, (...) bakıyorum köşeyi dönmüşsün. Peki biz nasıl döneceğiz köşeyi ağabey, beşer onar gazete alarak mı?”. Botanlı’nın teklifleri karşısında duraksayan, bir kez daha ötekileri değil kendini düşünen zaaf sahibi karakter, bu aydınlanmayla birlikte artık kahraman olmaya hazırdır. Geri dönüp Botanlı’ya parayı ve arabanın anahtarlarını iade eder, tüm tehditlere rağmen ona da yapımcıya da halk konseri vereceği konusunda diretir. Hatta kaygılanan arkadaşına “Böyle herkese, sonra kaba kuvvete boyun eğsek biz insan mı oluruz koyun mu? Koyun!” der.

Kahveden arkadaşları, sokak çocukları ve halkla birlikte konser hazırlıkları tamamlanır. Açık Hava Tiyatrosu’nu dolduran seyirciler alkışlar ve tezahüratlarla beklerken Orhan, kuliste Botanlı’nın adamlarının saldırısına uğrar. Fonunda kırmızı zemin üzerine beyaz harflerle Orhan Gencebay Halk Konseri yazan sahneye ezilmiş elleri kanlar içinde ve sargılı çıkar. Önce küçük bir konuşma yapar ardından saz çalmaya çalışır ancak yapamaz. Sazı bırakıp *Batsın Bu Dünya’yı* söylemeye başlar. Öncesindeki konuşmayla birlikte şarkı başka bir boyut kazanır:

- “Beni buraya sizler getirdiniz. Halk getirdi. Sazım, sözüm halk için. Kardeşlik için, insanlık için, garipler için, sevenler için, yeni bir dünya için. Batsın Bu Dünya”.

“Batsın bu dünya” tek başına kadercı bir tona sahip olsa da “Yeni bir dünya için batsın bu dünya” bileşkesi yeni bir hatta kavuşur. Hep bir ağızdan söylenen şarkı, “kula kulluk edene yazıklar olsun” diye bağırarak eşlik eden dinleyicilerin ağzında kolektif bir itirazın ve istemin sloganına, arzunun sesine dönüşür. Ancak filmin finali *Derdim Dünyadan Büyük*’ten farklı olarak arzuya umut yoluyla değil tam tersine melodram vasıtasıyla açılır. Mehtap’ın, Orhan’ın kollarında ölümü, Seher’in filmin başındaki ölümüyle neredeyse aynı şekilde gerçekleşirken film bir döngüye girer. Orhan ünlü olmuştur, halkın sevgisini kazanmıştır, hayalindeki konsere başlamıştır ancak mutluluğa eremez. Orhan kucağında Mehtap’la sahnenin ortasında durur; halk Orhan’ın kanlılarını linç etmeye kalkar; teker teker dinleyicilerin ve diğer karakterlerin hüznü yüzleri görüntüye gelir. Orhan’ın kaybı hepsinin ortak kederi halini alır. Sonuçta film kolektif eyleme, örgütlü siyasete dair hiçbir çağrı içermez ancak ‘biz’ olma duygusunu harekete geçirir. Halkın alt tabakaları, yoksulları, yoksunları ve hor görülenleri hep beraber ‘biz’, ‘bizim umudumuz’ ve ‘bizim acımız’ hislerini deneyimler. Filmin gücü de mesajı da ‘biz’ olarak kurduğu kolektife ve o biz için çözülmemiş olanın, yitirilenin, elden kayanın acısından yeniden doğan arzuya dayanır. Acı, keder, melodram bizi yinelenmiş, yenilenmiş bir talebe sürüklerken “batsın bu dünya”, yerine konacak ‘yeninin’ tasvirini yapmasa da daha güçlü bir isteme dönüşür. Katharsis imkanının ortadan kalkması arzu döngüsünün kapısı halini alır.

Kır Gönlünün Zincirini (1980)

Kır Gönlünün Zincirini filminin ana fikri, intikam arayışı – kan davası benzeşiminin ana karakter üzerinden kurulup yanlışlanmasına dayanır⁷. Diğer yandan film, daha jenerikten itibaren zengin – yoksul karşıtlığını görselleştirir. Filmin açılışı Gören’in farklı toplumsal tabakaların yaşam koşulları arasındaki tezatlığı, gündelik kesitleri sıralayarak ortaya koyduğu geçiş sahnelerinin bir diğer örneğidir. Film, yalıların, teknelerin jenerik boyunca akan görüntülerinin hemen ardından Orhan ve ailesinin yaşadığı kenar mahallenin görüntüleriyle başlar. Orhan sazıyla ekmeğini kazanan bir müzisyendir. Kız kardeşi Gülcan (Gülçin Feray), ailesinden gizli, zengin bir ‘züppe’ olan Erman’la (Eray Özbal) ilişki yaşamaktadır. Gülcan’ı ‘evlilik vaatleriyle kandıran’ Erman, ailesinin yalısındaki partide Gülcan’ın içkisine ilaç atar; Gülcan baygınken arkadaşıyla birlikte ona tecavüz edip ayıldığında kendisini aldatmakla suçlar. Gülcan yaşadıklarına dayanamayarak intihar eder. Filmin hikayesi, Orhan’ın “kardeşinin kanını yerde bırakmamak” için güttüğü kin ve intikam çabası üzerinden ilerler.

Filmle ilgili değinilmesi gereken ilk nokta, dönemin “ahlâk” anlayışına ve “namus” kavrayışına topyekûn bir eleştiri sunamasa da önemli göndermelerde bulunması; bunu yaparken de farklı toplumsal tabakalar arasındaki zıtlık ve benzerlikleri ‘değerler’ üzerinden tartışma gayretine girmesidir. Zıtlıklar daha ilk sahneden karakterler üzerinden kurulur: ‘ahlâksızlaşmış zenginlerin’ temsilcisi Erman’dır; Gülcan bir yandan bu hayata özenirken bir yandan “bir erkekle konuştuğunu duysa ağabeyinin kemiklerini kıracağından” korkar, Erman’ın kendisini “istemesini” bekler; yoksul mahalleli ise ‘namus gözcüleridir’. Erman, Gülcan’ı getirip mahallede arabasından attığında mahallelinin görüntüleri üzerine bindirilen dış seslerle ‘gözcülerin’ ahlâk anlayışı özetlenir:

“Zengin bir çocukla fingirdiyorum diye hava atıyordu. Hiç utanma arlanma kalmamış. Ağabeyi bir duysa... Mahallemizin namusunu iki para etti be. Sepet gibi attı çocuk. Kim bilir başına neler gelmiştir. Arsız. Hiç namus kalmadı”.

Benzer bir bakış kurumsal düzlemde de sürdürülür. Gülcan’ın kıyıya vuran cesedinin bulunmasının ardından teşhise giden Orhan’a kardeşinin intihar ettiği söylenir ve otopside ilaç zehirlenmesi geçirdiği tespit edilir. İntihar fikrine ikna olmayan Orhan kardeşinin daha çok küçük olduğunu, o hapları bilmeyeceğini söyleyip nedenini sorguladığında polisin cevabı aynı zamanda ‘devlet ahlâkının’ da dile gelişidir:

“Bunun cevabını siz düşünün. Raporda da yazılı, kız kardeşiniz bakire değildi. Ölümünden iki saat önce de cinsel ilişkide bulunmuş. Bu bile bizim için kesin intihar sebebidir”.

Bu noktada Orhan’ın ise ‘arada sallanan’ bir karakter olduğunu belirtmek gerekir. Nitekim film, mahallelinin ya da polisin namus anlayışını doğrudan olumsuzlamaz ancak olumsuzlamaktan da geri durur. Bu ‘kafa karışıklığı’, Orhan’da da görülür. Babası mahallelinin dedikodularından ve bakışlarından bahsettiğinde Orhan aldurmamasını söyler ancak ne o ne de filmin bütünü Gülcan’ın ölümünde bekârete dayalı namus anlayışının etkisine herhangi bir atıfta bulunur. Yine de Orhan, Gülcan’ın başına gelenleri yoksullukla ilişkilendirdiği ölçüde, film de ‘namusunu temizleme’ fikrinden uzaklaşıp sınıflararası tezatlıkların betimlenmesine yaklaşır. Orhan en yakın arkadaşı Keçi Mehmet’e şu şekilde yakıncı:

⁷ Geleneksel değerlerle çatışma ve intikam almanın yanlışlığı, bu filminin yanı sıra *Endişe*, *Derviş Bey* ve *Kan* gibi Gören’in kimi başka filmlerinde de görülen bir temadır (Karadoğan, 2005:44).

- "Kardeşimi kimin yakıtığını (biliyorum). Erman diye biri. Zengin, çok güçlü bir ailenin oğlu. Hapları da o içirmiş. Hiçbir şey veremedik kardeşime. Yokluk işte. Bir ayakkabı alabilmek için bayramları beklerdik. Her şeye özlemi oldu. Yoksa böyle bir pislige kapılmazdı".

Orhan'ın intikam arzusu büyük ölçüde kardeşinin 'kirlenmesi' değil "kanunun yerde kalmaması" söylemi üzerine kuruludur. Öte taraftan bu intikam arzusu, Orhan'ın kahramana dönüşmeden önceki 'kusurlu' karakter durumunun da sebebidir. Dört film arasında karakterin başlangıç halinin 'kıymeti kendinden gelen' kahramandan uzaklığının en belirgin olduğu bu filmidir. Bu noktada Mehmet'in de (Ajlan Aktuğ) hikayedeki konumuna ve Orhan-Mehmet ilişkisine değinmek gerekir çünkü 'kan güden' Orhan'ın karşısında Mehmet 'aklı selimin sesi' olur. Orhan'ın "Öldüreceğim köpeği. Dünya bir mikroptan temizlensin" sözlerine Mehmet'in "Ne olacak ağabey? Dünya temizlenecek mi? Gülcan geri gelecek mi?" cevabı özellikle önem taşır. Orhan'ı cinayet işlemekten alıkoymaya çalışan Mehmet, Erman'ı öldürmekle bir şeyin değişmeyeceğini, düzelmeyeceğini defaatle tekrar eder. Hatta ona göre Orhan'ın parmağını sazının teli yerine tetiğe koyması ihanettir.

Orhan yine de yolundan dönmez, Erman'ı öldürmeyi dener ancak Mehmet silahının kurşunlarını boşalttığı için başaramaz. Bu sırada Erman'ın da bir kız kardeşi olduğunu fark eder ve yeni bir plan yapar. Erman'ın ablası Ebru'yu (Müjde Ar) baştan çıkaracak, o da "Ebru'yu kirleterek" intikamını alacaktır. Önce arkadaşlarının yardımıyla bir plak çıkarmayı ve şöhret olmayı başarır. Bu başarıda altının çizilmesi gereken nokta, *Aşkı Ben mi Yarattım'* da olduğu gibi bu filmde de Orhan'ın şöhrete giden yolunun taşlarını kendisi gibi 'garibanların' döşediğidir. Orhan iki filmde de bir plakçı ya da sermayedar tarafından keşfedilmez, desteklenmez. Orhan ve Mehmet kendi çabalarıyla stüdyo ayarlarlar, sazları ise yardıma gelen arkadaşları çalar. *Aşkı Ben mi Yarattım'* da da bu filmde de ekmek ve peynirin beraber yenmesi paylaşmanın simgesine dönüşür. Orhan halkla yola başlar ve halkın beğenisiyle şöhrete kavuşur. Ancak Şerif Gören'in "halkın" da yekpare olmadığına dair üstü kapalı, küçük işlemelelerinden bu filmde de bulunur. Zengin olan Orhan'ın yeni yalısına gelişini izleyen esnafın kendi aralarındaki konuşmaları hem halkın zenginlere ilişkin kuşkularını yansıtır hem de alttan alta halk arasında şöhrete ve güce gösterilen aşırı ilginin taşlamasını barındırır. Şarkıcılıkla bu kadar zengin olunmayacağı, arkasında mutlaka kaçakçılık gibi başka bir şeyler olduğu sözlerinin, kaderin kendilerini de görmesi dualarının yerini Orhan'ın arabası köşeden görünür görünmez alkışlar ve tezahüratlar alır.

Zengin olup yalaya taşınan Orhan, Ebru ve ailesinin komşusu olur. Burada filmin temel dinamiği olarak 'ahlâk yoksunu zenginliğin' reddiyesi ile zenginler ve yoksullar arasındaki tezadın işlenişine dönmek gerekir. Filmin başından itibaren zenginlerin 'değer yitimi'⁸, yalı hayatının görsel tasviriyiyle beraber zengin ailenin konuşmalarında sözel olarak da yansıtılır. Ebru ve Erman da, *Derdim Dünyadan Büyük'*teki Engin'i gibi, harçlıkları babalarının çalışma masasında hazır bekleyen çocuklardır. Danslı, içkili abartılı partilerde eğlenen, sürat motoruyla gezen, "her işten yakasını kurtarabileceğini" söyleyen Erman, karikatüre varan bir "kötü, şımarık, zengin oğlan" stereotipidir. Ebru sürekli güneşlenirken, denize girerken ve kola içerken resmedilen aynı zamanda erotik bir imgedir. Babaları (Seyfettin Karadayı) ise bir diğer zengin iş adamı Haşim'le (Sümer Tilmaç) maddiyat için adam öldürmek üzerine konuşmalar yapar. Yalı hayatının arka planında disko müziği çalarken mutfağında ise Orhan'ın şarkıları dinlenir.

8 Karadoğan (2005:111), güvenilmezlik, yozluk ve zayıflığın burjuvazinin içsel bir özelliği olarak resmedilmesinin Gören filmlerinde neredeyse türsel bir kod gibi tekrarlandığını ifade eder.

Ebru'nun ailesine karşıt olarak Orhan'ın tok gözlülüğün simgesi olan anne-babası ise kendilerini yeni eve yakıştıramazlar, eğreti hissederler, fazla lüks bulurlar; oğullarının ısrarıyla kalmayı kabul ederler. Ancak Orhan'la birlikte olmaya başladıktan sonra Ebru'nun da 'insani' yönleri betimlenmeye başlar. Başta Orhan'la tanışmanın "kendi toplumundaki deyişle güçlü bir erkekle birlikte olmanın havası" için bir heves olduğunu ancak artık Orhan'ın annesine benzemek, evlenince ona iyi bakmak istediğini söyler. Orhan da Ebru'yu sever ancak kini ve hırsı da sürmektedir. Hatta Gülcan'ın cesedinin fotoğrafını duvarına asmıştır ve onunla konuşur: "Senin yokluğunun acısını hala çekiyoruz Gülcan. Yaşasaydın beni yolumdan döndürürdün. İnsanları severdin ama onlar sana insanlık yapmadılar".

Orhan planına sadık kalır ve intikam düşünerek Ebru'yla cinsel ilişkiye girer; filmdeki tabirle onun "ilk erkeği" olur. Filmin temel kırılma anı ise Orhan niyetini açıkladıktan sonra yaşanır. Orhan önce Ebru'ya Gülcan'ın fotoğrafını gösterir ve Erman'ın kız kardeşini "kirletip" ölümüne neden olduğunu söyler. "Ödeyeceklerini, kirlenmiş vücudunu ailesine teslim edeceğini" söylediği Ebru'yu kolundan tutup ailesinin evine götürür; babası ve erkek kardeşinin ayaklarına doğru savurur. Dördü arasında geçen diyalog, filmin tepe noktasıdır:

Erman: Kimsin sen?

Orhan: Gülcan'ın ağabeyiyim. Kirletip midesini ilaçlarla doldurduğunuz Gülcan'ın ağabeyi. Seni öldürmedim. Seni senin silahınla vurdum. Ablamı da ben kirlettim!

Ebru: Serseri, eşkıya!

Baba: Biraz sakın ol delikanlı, belki bir çözüm bulabiliriz.

Orhan: Siz düşünün artık. Kız kardeşim daha on sekizinde bile değildi. Himayeye muhtaçtı. Ana kuzusuydu daha. Utancını taşıyamadı ve intihar etti.

Ebru: Eşkitya!

Orhan: Utanmıyorsun, ancak kızılıyorsun. Sizin mayanızda var bu! Zorlamadım seni, ilaçlar da içirmedi. İsteğinle girdin koynuma.

Ebru: Rahat mısın şimdi, hayvan! Sevdim seni, hayvan!

Baba: Sakın ol kızım, ben de önemli bir şey sanmıştım! Problem değil. Erkek ve kadın arasında bu tür olaylar geçer.

Ebru: Beni alet etti baba, alet etti!

Erman: Meseleyi büyütme ablacığım, kızlık çok mu önemli? Her gün sayısız kız kadın oluyor. Sonra sen evde mi kalırsın? Bu zenginlikle kaç koca istersen...

Erman Orhan'a yaklaşır, elini uzatır: "Ödeştik".

Orhan da hala yerde olan Ebru da şaşkın şaşkın Erman'ın eline bakarlar.

Erman: Anlayamadınız galiba, ödeştik!

Ebru çılgın atmaya başlar: Adiler! Hayvanlar!

Cevap veremeden şaşkın bakışlarla dönüp giden Orhan için bu sahne "duyu-motor şemasının" yerle bir olduğu andır: görmeyi-duymayı beklediği (geçmişten getirdiği zihinsel "gerçek") ile gördüğü-duyduğu ("anda algıladığı") arasındaki kopuş, (geçmiş-şimdi-gelecek

arasında öncel varsaydığı) gerçekliğini sarsar. Babanın “ben de bir önemli şey sanmıştım” sözü, kardeşin gamsız ödeşme teklifi, Orhan’ı bildiği dünyanın yerleşik ahlâk kalıplarının dışına savurur. Eklenemediği düzenin karşısında durabilmek için “geleneksel” sayılan feodal değer ve davranışlara sığınamayacağını gördüğü noktadadır. Onun değer yargıları ne yeni dünya düzeni içinde geçerlidir ne de zenginlerin dünyasında işlevseldir. Böylece film, karakter için de seyirci için de namus-intikam üzerinden sağlanacak katharsisin imkanını ortadan kaldırır. Orhan eve gidip Gülcan’ın fotoğrafıyla konuştuğundaysa kendi öz eleştirisine varır ve kusurlarını, zaaflarını yaşayarak fark eden karakterin dönüşümü başlar:

“Onlardan ne farkım var benim Gülcan? Seni geri getiremedim. Dünyayı düzeltemedim. Yaşasaydın ağabeyinden utanacaktın. Bir erkek kendisini böyle deliler gibi seven ve isteğiyle onunla olan kadına sahip çıkmalı. Yakışmaz bana ”.

Böylece film kadın bedeni ve cinselliği üzerinden kurulan mülkiyetçi ahlak anlayışının eleştirisiyle de karasız bir ilişkinin kapısını aralar. Bir yandan kadının namusu üzerinden intikamı yanlışlar, evlilik dışı ilişkiyi kadının namussuzluğuna indirgemekten imtina eder, kadının ‘sevgisine ve istemesine’ değinir. Ancak ahlâk eleştirisine yönelebilecek bu hat belli belirsiz, bir an görünüp hemen kaybolan bir aralığın ötesine de geçemez; film eril dilden hakiki bir kopuşa varamaz.

Öte taraftan, ağabey ve babayla yaşanan sahne Ebru için de önemli bir kırılmadır; o da kendi ‘muhitinin’, kendi ‘ailesinin’ değer yargılarıyla yüzleşmiş olur. Bu yüzleşmenin Ebru’yu bir aydınlanmaya götürdüğünü söylemek mümkün olmasa da ne günahkar ne günahsız; ne suçlu ne suçsuz bir karakter olması önemlidir. Ne var ki Ebru’nun suçu, evlilik dışı cinsel ilişkiye girmekten değil ‘görememesinden’, ‘fark edememesindedir’. Filmin başında Erman’a “*yine mi başın dertte*” diye sorar ama omuz silker. Erman’ın Gülcan’ın ölümündeki payını öğrendikten sonra da Orhan’ın söylediği gibi “utanmaz, sadece kızar”.

Orhan, Ebru ve Mehmet’in bu aşamadan sonraki dönüşümleri filmin finalini de hazırlar. Orhan bir yandan vicdanıyla yüzleşirken bir yandan da Ebru’nun hamile olduğunu öğrenir, onu geri kazanmak ister. Orhan’ı Erman’ı öldürmekten de Ebru üzerinden intikam fikrinden de vazgeçirmeye çalışırken akli selimin temsilcisi olan Mehmet, zengin yaşamın içinde alkol ve kumara yönelir, Orhan’ı kıskanmaya başlar, üstelik Ebru’ya aşık olur. Ebru ise Orhan’ı kıskandırmak, kendi intikamını almak için kendisine aşık olan Haşim’le (Sümer Tilmaç) yakınlaşır hatta evlenmeye karar verir. Öte yandan Haşim, Orhan’ı Ebru’dan uzak durmadığı takdirde öldürmekle tehdit eder. Filmin son sahnesi Orhan’ın ölümü göze alarak yeniden Ebru’nun karşısına çıkmasıyla başlar. Etrafları Haşim’in adamlarıyla sarılıyken ikili barışır. Haşim’in vicdanı elvermez ve adamlarını geri çeker. Ancak sevgililerin en mutlu anında Mehmet Orhan’ı vurur. Yaptığı anda pişman olur; Ebru’nun kollarında yerde yatarken Orhan’a “onun her şeye sahip olmasını kıskandığını”, “Ebru’nun onun bile olmasını istemediğini” söylerken “ölme” diye ağlar. Orhan, “*Ölmeyeceğim Keçi. Gülcan geri gelmedi. Dünya düzelmedi*” der; film boyunca her kavgalarından sonra olduğu gibi sigara ister. Böylece Orhan’ın affetmeyi öğrendiği ölüm anı aynı zamanda da aydınlanmaya vardığı an olur.

Filmin finali, iki açıdan katharsise erişimi engellemesiyle önem kazanır. Bunlardan ilki, romantik aşkın ve kutsal aile birliğinin sağladığı alışlageldik doyuma izin vermemesidir. Hamile kadının, üstelik de evlilik dışı tek başına kalması, Türk sinemasının “kutsal aile”⁹

9 Türk sinemasında aileye ilişkin olarak bkz. Abisel, N. (2005). “Türk Sinemasında Aile”. Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara: Phoenix Yayınevi, s. 73-102.

uylaşımı düşünüldüğünde uzlaş dışına uzanan bir çatlak olarak görülebilir. İkinci ve daha önemli olarak ise film, “benin sahip olma isteminin” yıkıcılığına gönderme yaparak sona erer. Karakterler ancak özgecilikleri ölçüsünde aklın ve esenliğin sesi olabilirler. Ne zaman birey kendi hırslının, hıncının ya da sahip olma isteminin peşine düşer, selamete erme umudu ortadan kalkar. Filmin finali bir “biz” bilincinden söz etmez; hele sınıfsal bir kolektife hiç atfı yapmaz. Ancak “benim isteklerim/benim kinim” üzerinden “benin” reddedilişi “biz”in negatif tanımına olanak sağlar. Orhan bu yanlışlamaya ancak kendi ölümünü affederek varırken onun arınması, seyircinin doyumunun engeline dönüşür. “Dünyanın düzelmesine” yapılan vurgu daha iyiden neyi kast ettiği ve nasıl erileceği belirsiz kalsa da bireysel hınçların, isteklerin tatmini yerine herkes için daha iyi olan bir dünyanın umuduna yaptığı atıfla arzusunun perdesini aralar.

Feryada Gücüm Yok (1981)

Feryada Gücüm Yok, son derece karışık bir akışa ve derdini karakterlerin uzun söylevleri üzerinden aktarmaya çalışan, didaktik bir tona sahiptir. Filmin temel meselesi, 12 Eylül darbesini takiben sermaye ve devletin her kademesinde yer aldığı söylenen teknokratlar eliyle geliştirilen ve kitle iletişim araçlarıyla dayatılan tektipleştirici kültür endüstrisinin eleştirisi (Karadoğan, 2005:128-131). Türkiye’nin geçirdiği neoliberal dönüşümün henüz başında yapılan bu tasvir, 1980’lerin ilerleyen zamanlarının haklı bir öngörüsüdür. Film, 1980 sonrası bir üründür ve doğrudan 1980’lerin şartlarına eleştiri getirmeye yönelir ancak yine de 70’lerden gelen bir sesle konuşur¹⁰. Bu nedenle filmi, 1970’lerin popüler kültürünün ve sanatının arzuyla kurduğu bağın 1980’lerde çözülüşünün bir betimlemesi; 70’lerin arzulan kolektif olan halkına bir veda olarak da ele almak mümkündür.

Film, Şelçuk’ta bir kasabada geçer. Diğer filmlerden farklı olarak Orhan, yoksulluktan şöhrete geçiş yapmaz; hikayeye ünlü bir sanatçı olarak başlar. Diğerleri gibi bu filmde de kimi geçiş sahnelerinde, örneğin turistler ve tatilciler ile halk plajı görüntülerinin tezatlığı vurgulanacak şekilde sıralanmasıyla, farklı toplum kesimlerinin gündelik hayatları arasındaki uyumsuzluğa göndermeler yapılır. Ayrıca filmin ana karakterleri arasında yer alan Kaptan (Mete Sezer), kızı Pembe (Pembe Mutlu) ve ailesinin hayatı da bir yanı sıra “halk tabakasının” yaşamının resmine dönüşür. Ancak bu sefer hikayenin temel çatışması zenginler-yoksullar üzerinden kurulmaz; bürokrasi-sermaye-mafya ilişkisi üçgenini kişileştiren Oğuz (Nuri Alço) ve onun temsil ettiği yeni düzen ile “halkın sanatçısı” Orhan arasında geçer. Diğer taraftan Gören, kadın bedeni ve ahlâk ilişkisine dair göndermelerini bu filmde de sürdürür.

Hikaye, Orhan’ın arazisine yaptırmak istediği huzurevinin çalışmaları için kasabaya gelişiyle başlar. Film bir yandan Orhan ve kendisi gibi ünlü sevgilisi Müge (Müjde Ar) arasındaki aşkı betimlerken bir yandan da Oğuz’a karşı verdiği mücadeleyi anlatır. Oğuz Altay Hacıpaşaoğlu, kara para aklamaktan uyuşturucuya, turizm yatırımlarından medyayı yönetmeye kadar sınırsız bir alanda etki gösteren bir holdinge sahiptir.

Gören, dönemin Türkiye’inde devlet, mafya ve özel sektör arasındaki ilişkilere dair eleştirilerini ve bu güç ağları içinde düzenlenen kültür politikalarının yaratacağı dönüşüme

¹⁰ Örneğin başrolünü İbrahim Tatlıses’in oynadığı 1982 yapımı *Alişan* da hem görsel estetiği hem de hikayesiyle dönemin “şarkıcı-türküçü filmlerinden” ve arabesk anlatısından farklı bir yerdedir. Gören bu filmde de yine sınıfsal bir gündelik hayat tasviri yapar ancak filmde arzuyla kurulan bağın eksik olduğu söylenebilir. Hatta filmde büyük oranda bir ‘yılgnlığın’, bir ‘gönül koymuşluğun’, bir ‘kırgınlığın’ izi vardır. *Feryada Gücüm Yok* 70’lerin isyankar talepkârlığı içinden seslenirken *Alişan*, 1980’ler Türk sinemasının küskün teslimiyetçiliğini sergiler.

dair tüm öngörülerini Oğuz üzerinden aktarır. Oğuz yaptığı uzun konuşmalarda para ve iktidar arasında bağ kurar, istatistiki verilere de değinerek uzun uzadıya kara paranın nasıl amlandığını anlatır, artık bankaların da bu işe dahil olduğunu söyler ayrıca kitle kültürü vasıtasıyla yeni bir nesil yaratma planlarını açıklar. Hem arsasını satmasını hem de ekibine dahil olmasını istediği Orhan'a daha ilk görüşmelerinden her şeyi kendi deyişiyile "açık açık" anlatır:

"(...) On yıl sonra yepyeni bir kuşak yetişecek. Kılığı kıyafeti, yediği içtiği, saç şekli, dinlediği müzik hep bizim tarafımızdan empoze edilecek. Yepyeni bir dünya kuracağız. İnsanların hangi kitapları okuyacağını, hangi filmleri seyredeceğini biz tayin edeceğiz. Zaten bu filmleri çeken de kitapları yazan da bizim ekibimiz olacak. Geniş bir sanatçı kadromuz var. En iyi ressam, tiyatrocü, besteci yazar ve yönetmen gibi elemanların hepsini bünyemizde topladık. Sen de bunlardan biri olacaksın (...)"

Böylece filmin 1980'lerin popüler kültür ve sanat ortamına dair eleştirileri de ortaya çıkar. Film, kitle iletişim araçlarını insanları yönetmek için kullanılan bir vasıta olarak ele alırken dönemin sanatçıların da sermayeyle girdiği ilişkileri eleştirir. Oğuz'un ekibinde yer alan ve filmin çeşitli yerlerinde görünen reklamcılar, "halkın sanatçısı" Orhan'ın karşısında Oğuz'un bahsettiği 'güdümlü' sanatçılar olarak yer bulur (Karadoğan, 2005:132). Aralarında birbirlerini *Amarcord'* u anlamamakla eleştirdikleri konuşmalar geçer; "reklamlarla halka verdikleri zararı, sekiz-on şiir, bir roman ya da bir sanat filmiyle" telafi edeceklerini söylerler; Oğuz'la kamuoyunu yönlendirmek üzere yürütecekleri kampanyaları konuşurlar.

Orhan, arsayı satmayı daha ilk konuşmadan reddeder ancak Oğuz bir düşünmesini söylediğinde uzatmaz. Diğer filmlerde olduğu gibi burada da Orhan'ın bir "düşünme payı" olması karakterin kuruluşu açısından önemlidir. Orhan ne kadar "kötünün" taleplerine ve tekliflerine meyiletme de filmlerde bir düşünme aralığı olması, onun anında hayır diyen kahraman değil önce düşünen, tartan, kimi zaman zaaf gösteren ama bu düşünme payının nihayetinde redde ve dirence eren bir karakter olmasını sağlar. Bu aynı zamanda filmlerin gücü tek bir kahramanın elinde toplamaktansa belirsizce de olsa "halk" olarak tanımladığı kitlelere yayma amacıyla da ilişkilidir. Nitekim bu, Müge ve Orhan arasında geçen konuşmayla da açığa çıkar. Müge, Oğuz'un tekliflerine ne cevap vereceğini sorduğunda Orhan bilmediğini söyler. Müge, "yarı-yasal bir güç, bir örgüt" olarak tanımladıkları Oğuz ve çevresinin Orhan'ı "ekonomik olarak ablukaya alabileceği" gibi "kamuoyunu da aleyhine çevirebileceğini" anlatır. Orhan'ın "Ne kadar zeki olurlarsa olsunlar, ne kadar güçlü olurlarsa olsunlar, onları yenecek bir güç vardır" sözleri ise finalde bu gücün halkla özdeşleştirilmesiyle umuda ve dirence bir atfa dönüşecektir.

İkinci görüşmelerinde Oğuz yeni nesil yaratma planlarını tekrar anlatır. Reklam, filmler, müzik, edebiyat ve basın, kağıttan kestiği şablon insanlara benzettiği yeni nesli yaratmada araçları olacağını söyler. Herkesin demokratik unsurlar olduklarını zannetmesi için kültür sanat çalışmaları da yapacaklarını, Sinematek gibi kültür kurumlarını destekleyeceklerini ifade eder. Televizyondaki müzik programlarını da denetimleri altına aldıklarını, artık Orhan'ın şarkılarının da televizyonda çalacağını ancak öncelikle sözlerin kendi denetimlerinden geçeceğini ifade eder. Bu sözler aynı zamanda yeni dönemde devletin denetiminin yerini sermayenin denetiminin almasına yapılan bir eleştiri olarak iş görür. Orhan'ın cevabı, filmin aydının ve sanatçının toplumsal konumuna dair tutumunu dillendirir:

“Ben bağımsız karakterliyim. Ne arsayı verebilirim de dediklerinizi yapabilirim. Huzur evini yaptıracağım. Ağzımdan çıktı bir kere, dönemem, bana yakışmaz. Hele denetlenen sözlere müzik hiç yapmam. Reklam filmlerinde de oynamam. Şu anda tek düşüncem, insanların insanca yaşamasıdır, robot gibi değil! Yani yürekleri kurumuş, duygusuz, beyinleri ise kurulu insanlar değil. Yaratacağınız yeni nesil için size alet olmayacağım!”

Böylece, *Aşkî Ben mi Yarattım’* da en açık halini bulan, *Kır Gönlünün Zincirini’* de ufak da olsa değinilen “halk konseri” sembolüne (ki bu filmin finali de bu sembolü sürdürecektir) uygun bir şekilde sanatçının yerinin zenginler ya da sermaye değil halkın yanı; görevinin halkını düşünmek olduğu düşüncesi bir kez daha yinelenir. Diğer taraftan önceki filmlerden farklı olarak bu sefer “insanca yaşamının” önüne konan, karakterin karşı durması, mücadele etmesi gereken engel yoksulluk yerine manipülasyon ve “tektipleşme” halini alır. Artık buradaki halk, hayatta kalma mücadelesi veren, ekme ya da dam derdinde olan halk değil; hislerinde ve düşüncelerindeki direnci ve özgürleştirici gücü kaybetme tehdidi altındaki halktır. Bu nedenle film, 80’ler Türkiye’inde 70’lerin arzu siyasetinden kopuşun; arzunun yersiz-yurtsuz kaçış hatlarının yerine yerli-yurtlulaştırmış istemlerin geçeceği bir çağın uyarısına dönüşür.

Orhan’ın teklifi reddetmesinin ardından olay örgüsü Orhan ve Oğuz arasındaki mücadele üzerinden ilerler. Orhan tam Müge’ye evlenme teklif ettiği sırada vurulur. Bir başkası ise tetikçiyi vurur. Böylece yaralanıp denize düşen Orhan kasaba eşrafının yalancı şahitliğiyle aynı zamanda da cinayet zanlısı haline gelir. Bu noktada filmin bir görünüp bir kaybolan ahlâk eleştirisinin taşıyıcısı olan Müge’ye ve onun eşrafla ilişkisine dönmek gerekir. Nitekim Müge’nin filmin başında kasabaya gelişinden itibaren eşrafla ilgili anıları kesik, kısa görüntüler olarak yer bulur. Müge ne zaman bu karakterlerden biriyle karşılaşsa onun kendisine tecavüz edişinin imgeleri araya girer. Bunlar eylem çizgisini bozarken geçmişle şimdi, bellekle an arasında geçişler sağlar. Müge’nin bu anılarıyla ilgili detaylar ise ancak filmin ilerleyen kısmında, yalancı şahitlik yaptıklarında Müge’nin karşılarına geçip yüzleşmesiyle açığa çıkar. Müge aslında daha önce bu kasabada yaşayan “dikişçi Hatice”dir. Sözü geçen eşraf Hatice’yi ilaçla bayıltıp tecavüz ettikten sonra iftira atmış ve kasabadan taşlanarak kovulmasına neden olmuştur. Babası ise dayanamayıp ölmüştür. Bu noktada filmin başında Kaptan’ın evinin duvarındaki fotoğrafa hüznle bakması da anlam kazanır; Hatice Kaptan’ın yeğenidir. Şu an “herkesin saygı duyduğu, aynı eşrafın “hanım efendi” diyerek peşinde döndüğü Müge, “saçı, dişleri, burnu, her şeyi değişmiş” Hatice’dir. Bu noktada *Kır Gönlünün Zinciri* filminde Gülcan’ın fotoğrafı gibi burada da Müge’nin hafızasındaki ve fotoğraftaki imgeler geçmiş ve şimdi arasındaki ilişkiyi bulanıklaştırırken karakteri de “ne ölü ne canlı/hem ölü hem canlı” haline getirir.

Müge’nin hikayedeki konumu, eşraf üzerinden simgelenen riyakar ahlâkçı söylemin silik de olsa bir eleştirisini verir. Diğer taraftan Kaptan’ın yalnızca bir iki küçük sahnede görülen, karnı burnunda, bir yandan çocuklarla bir yandan alışverişle yemekle uğraşan ve söylenen karısı Müge’yle birlikte düşünüldüğünde anlam kazanır. İki kadının yan yana getirilmesi, filmde yoksul taşra kadınının hayatının zorlu yönlerinin (eleştirisinin olmasa da) tali ama incelikli bir tasvirinin görülmesini sağlar.

Müge’nin yüzleşmesinin ardından filmin çözüme doğru ilerleyişi başlar. Kaptan yeğeni olduğu anladığı Müge’yi bağrına basar. Kayıplara karışan Orhan’ın hayatta olduğunu öğrenir; gidip bulurlar. Müge’nin kandırmasıyla yalancı şahitleri tuzağa düşürüp kaçıtır ve konuştururlar. Orhan’ı temize çıkarmak için tetikçiyi bulurlar ancak karşılığında Pembe

kaçırılır. Onu da kurtardıklarında önlerinde tek engel kalmıştır o da Oğuz'un düzenlediği halk konserine yetişmektir.

Orhan'ın hayatta olduğunu öğrenince onu "gözden düşürmek" için plan yapan Oğuz ve adamları bir "Halk Konseri" düzenleyip kendi şarkıcıları ile Orhan'ı halk jürisi karşısında oylamaya sokmayı kararlaştırmışlardır. Tek kişi hariç jüriyi kendi adamlarından kurarlar. Plana göre, Orhan gelebilse dahi yenilecektir. Filmin finali Halkın Sevgisi Konseri'nde gerçekleşir. Bu sahneye ilişkin dikkat çeken ilk nokta konserin ismi ve siyasal bir pankartı anıştıran afiştir. Kırmızı zemin üzerinde sarı harflerle Dev Konser Halkın Sevgisi yazısı, algıda Dev-Halk halini alır ve darbe sonrası ortamında sansür koşullarına atılan ufak bir çalıma dönüşür. Öte taraftan beklenene uygun şekilde dinleyiciler Orhan'ın tarafını tutar. Orhan'ın sözleri filmin halkın gücüne ve sanatçının halka karşı sorumluluğuna dair mesajlarını dile getirir: "(...) *Ben sadece halkımı tanırım. Benim sevgim, benim aşkım halkıma*". Film Orhan'ın "*Kötüler ne kadar zeki olurlarsa olsunlar, ne kadar güçlü olurlarsa olsunlar onları yenecek bir güç vardır*" repliğini yinelemesiyle sona erer. "*O güç de...*" der ve cümlenin sonunu dinleyiciler alkışlarıyla getirdikten sonra Orhan şarkıya başlar: "*Bu dünyada bir kötüye / Kul olmuşsan canım diye, eyvah / Akan yaşı kaderinden / Bekliyorsan siler diye, eyvah (...)*".

Film, halkın sevgisiyle Oğuz'un bozguna uğratılması olarak Orhan'ın beklenen başarısıyla son bulur. Ne var ki "kötünün ortadan kaldırılması" diğer filmlerdeki gibi burada da yoktur. Oğuz bu seferlik başarısız olsa da hâlâ oradadır. Film, kahramanın bireysel başarısıyla tüm kötülükleri simgeleştiren bir diğer bireyi ortadan kaldırmasından sağlanacak bir adalet duygusuna izin vermez. Aksine bu anlamda katharsisin yerine halka umuda bağlanarak açık uçlu bir zafere erer; halen arzulayan bir kolektifin varlık ihtimalinin ortadan kalkmadığına erişir. Öte taraftan daha önceki konuşmalarında kendisini Orhan'a layık bulmadığını söyleyen Müge, Orhan sahnedeyken oradan ayrılır. Film, ana karakterinin de seyircisinin de tamamlanmış bir mutluluğa ermesine izin vermeyen bir aralık bırakır. Arzunun uzaktan da olsa görünmesini sağlayan ise yine bu aralıktır.

Dört Filme Toplu Bakış

Minör bir siyasal sinema, olanla değil oluşla; kayıp, orada olmayanların oluşuna imkan veren bir yaratımla; kamusalla özelin ayrımını tüm eylemlerin siyasallığına olanak verecek şekilde silikleştirmeye; kimliğin yeni kolektif biçimlerine yapılan bir çağrıyla; egemen dili kullanırken bozmayla ilgili bir sinema olarak düşünüldüğünde (Marks, 1994:260-262; Martin-Jones, 2009:225-227) Gören-Gencebay filmlerine de yeni bir anlam vermek mümkün olur. Bu filmlerin ne imge rejimleriyle ne anlatı ya da öykü düzlemleriyle dört başı mamur bir siyasal sinemaya ya da minör ifadeye eriştikleri iddia edilebilir. Yine de birkaç açıdan bir "orada olmayanları, kayıpları", oluşu, cevaplardansa hayal etmeyi hatırlatan bir "kekelemeye" en azından bir yaklaşma olarak görülmeleri mümkündür.

Dört filmin de farklı öğeler üzerinden ancak tekrarlanan temalar dahilinde var olan toplumsal yapının birey, toplum, devlet ve yerleşik değerler arasında kurulan ilişki ağlarına dair (belirsiz ve sınırlı bir biçimde de olsa) eleştiri ürettiğini söylemek mümkündür. İlk olarak dönemin sol muhalefetinin kitlelerin yaşam koşullarına yönelik duyarlılığı, dört filme de dozu değişen şekilde yansımıştır. Bu duyarlılık en açık halini *Derdim Dünyadan Büyük*'te gecekonducuların, *Aşkım Ben mi Yarattım*'da ise sokak çocuklarının ve pavyon çalışanlarının yaşam koşullarının tasvirinde bulur. Öte taraftan her filmde yer alan kent görünümüleri, ne kadar belli belirsiz de olsa mekânı gündelikliği içinde imgeselleştirerek sınıfsallığıyla ilişkisinde

“görmeye” davet eder. Diğer taraftan filmler, karakterlerin ancak ötekilerle ve kitlelerle bağ kurduğu ölçüde güçlenebildiği bir anlatıyı izleyerek dönemin toplumsal hareketliliğinin bireyciliğe karşı kolektif birliğe yönelen ruhunun izlerini taşır. Ek olarak tüm filmlerde çıkarıcılık, lükse özenme, namus anlayışı ya da başlık parası gibi konulara uzanan bir değerler tartışması yer alır. Devletin ve bürokratik kurumların yapısı ise TRT’nin iğnelenmesinden *Feryada Gücüm Yok*’ta açıktan eleştirilmesine kadar değişen biçimlerde filmlerde yer bulur. Bu nedenle bu filmler, dönemin siyasal sinemacılar kuşağının önemli yönetmenlerinden Gören’in belirsiz ve dar kapsamlı stratejiler dahilinde de olsa arabesk türünün içine toplumsal muhalefetin izlerini eklemeyerek ana akım anlatı yapısında “çatlaklar” ve yeni kent yoksullarının imgeleminde inceden de olsa “kaçış hatları” üretme çabası olarak değerlendirilebilir. Tam da bu çabayla ilişkili olarak yeniden altını çizmek gerekir ki, bu filmlerin “rizomatik bir birlik” olarak çoğaltıcı bir sinemasal düşünce oluşturma gayreti olarak adlandırılan yanlarının, her şeyden önce ve ne söyledikleri ya da nasıl söylediklerinden öte; siyasal tasavvurla ana akım arabesk anlatı arasında kurulan çelişik-bütünleyici yanlarında yatmakta olduğu düşünülmektedir.

Gören’in bu filmleri, hangisinin nerede başlayıp nerede bittiği anlaşılmayacak bir ‘hem arabesk hem siyasal film / ne arabesk ne siyasal film’dir. Bu bileşkenin ilk özelliği olarak karşımıza toplumsal ilişkiler zeminine bakma zorunluluğu olarak çıkar. Filmler ister istemez sınıfsallığa göndermede bulunurlar. Ancak ne Şerif Gören sinemasının açık bir “sınıf” tasviri vardır¹¹ ne de arabesk kendisine içkin olan sınıfsallığı adlandıracak bir kavramsallaştırmaya sahiptir. Bu noktada hem seyircilerinin hem karakterlerinin melez yanını hatırlatmak gerekir; her ikisi de ne yeni düzenin (sanayileşmiş kent yaşamının ve bu yaşamın sınıfsal ilişkilerinin mevcut düzenine) ne de eskinin, “geleneksel” sayılanın (kırsal yaşama ait olduğu düşünülen değerlerin) değer kalıntılarına çapa atabilirler. Ne orada ne burada olabildikleri kadar “evsizleşirler”. Bu evsizlik ancak toplumsal katmanlar ve ilişkiler arasında örülen ağ içinde bir arayışa işaret edebilir. Dolayısıyla dört filmin dört farklı toplumsal katmandan gelen Orhan’ı da ancak bu evsizlik içinde cevaplanamayan soruların, yakalanamayan mutlulukların, “olabilir olan ama olamayanların” peşinde toplumsal alanı kat eder. Kaderleri üzerinde hükümleri yoktur ama her daim isyanları, arayışları vardır. Filmler bu arayışlara cevap vermedikleri ölçüde, müphemleştikleri ölçüde arzuya çağrıya dönüşürler. Kırık buz üzerinde yürümenin tekinsizliği, tedirginliği nasıl buzu “görünür” kılsa cevaba sahip olmamanın huzursuzluğu da toplumsal ilişkiler zeminine dikkat kesilmeye o kadar davet eder. Filmler arzuyu tanımlamayıp yalnızca sezdirdikçe toplumsal alandaki arzu ve kaçış hatlarıyla bireydeki imkanları arasında gidip gelmelere olanak sağlayan sinematografik bir karşılaşma yaşatır.

Sonuç

Öztürk (2018:25), “sinemanın hem hayatın içinde yer alan hem de hayatta taşan unsurları yakalama anlamında verili hayatların dışına çıkan, iki dünya arasında çatlaklar yaratan, iki dünya arasında gidip gelerek yeni oluşlar yaratan bir felsefe ürettiğini” ifade eder. Bu aynı zamanda sözlü ve yazılı felsefenin yanına üçüncü tür olarak sinematik felsefeyi de eklemek anlamına

11 Kayalı (2006:188), Gören’in sınıftan değil daha çok “halktan” bahsettiğini ifade eder. Benzer şekilde Karadoğan da (2005:33-34) Gören’in arabesk filmlerinde halka vurgu yapmakla beraber bu halkı sınıfsız bir topluluk olarak ele aldığını, zengin-yoksul ayrımı içinde ele alırken öteki olarak zenginlerin karşısına koyduğu halkı kaynaşmış bir kitle olarak tasvir ettiğini vurgular.

gelir. Dahası Öztürk'e göre sinema ile birlikte felsefe, yazının fildişi kulesinden yeniden pazaryerinin dünyasına inmiştir (2018:7-8). 1970'li yıllar Türkiye'sinde ise kent yoksullarının halk pazarlarının, dolmuş yolculuklarının ve kenar mahalle gençlerinin hayallerinin arka planında çalan fon müziği arabesktir. Tam da bu nedenle pazarın sesini siyasalın kavramlarıyla melezleme çabası olarak Şerif Gören filmleri, 1970'li yılların arzu dolaşimleri içinde çoğalan, merkezini çağın taşan arzusunda bulan özgün bir ittifak olarak görülebilir.

Diğer taraftan bu filmleri 1970'lerin ruhu içinde değerlendirmek gerekir. 1970'ler kolektif istemin ve kolektif için istemin, "bizim", hayatı arzulamanın yılları olduğu ölçüde *Köşeyi Dönen Adam*'ın, *Kibar Feyzo*'nun, *Bir Teselli Ver*'in yıllarıdır. 1980 ve sonrası hayatı kendisine istemenin, ben için istemenin, nesneyi talep etmenin; 2000'ler "ben"i talep edilen nesne haline dönüştürebilmeyi istemenin yıllarıdır. Bugünün popülerinin ise kulağı "kekelemelere" kapalıdır. Yine de arzu sonsuz; onu hayallemekse sinemaya içkin olduğuna göre, askıya alınmış olsa da o güç hâlâ oradadır.

Kaynakça

Aslan, Ş. (2013). *1 Mayıs Mahallesi: 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent* (4. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Birdal, S. (2013). "Arzu ve Politika: '70'lere Dair Bir Haritalama Denemesi", *Toplum ve Bilim*, 128, s.84-103.

Cantek, L. (2008). "Mizah Dergileri ve Sol", Murat Gültekin (ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 8: Sol* (2. Basım), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 1246-1257.

Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze* (Çev. C. Soydemir, 3. Baskı) [Elektronik Kitap], İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *A Thousand Plateaus: Capitalism And Schizophrenia* (Trans. B. Massumi, 11. Baskı), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Demirel, T. (2009). 1946 - 1980 Döneminde "Sol" ve "Sağ". T. Bora ve M. Gülketingil (ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 9: Dönemler ve Zihniyetler*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 413 - 450.

Goodchild, P. (2005). *Deleuze & Guattari: Arzu Politikasına Giriş* (Çev. R. Ögdül), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Güngör, N. (1993). *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik* (2. Basım), Ankara: Bilgi Yayınevi.

Gürbilek, N. (2004). *Kötü Çocuk Türk* (2. Basım), İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2007). *Vicdan ve Teknik. Vitrinde Yaşamak* (4. Basım), İstanbul: Metis Yayınları, ss. 92-101.

Holland, E. W. (2013). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u: Şizoanalize Giriş* (Çev. A. Utku & M. Erkan, 2. Basım), İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Hughes, J. (1997). *Lines of Flight*, İngiltere: Sheffield Academic Press.

Karadoğan, A. (2005). *Film Çeviriyorum Abi: Şerif Gören Sinemasında Öykü, Söylem ve Tematik Yapı*, Ankara: Phoenix Yayınevi.

Karadoğan, A. (2018). *Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)*, Ankara: De Ki.

Kayalı, K. (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Deniz Kitabevi.

Kılıç, S. (2013). “Deleuze-Guattari: Şizoanalitik Ontoloji Düzleminde Oedipal Bilinçdışının Yersizyurtsuzlaştırılması”, *Kaygı*, 21, s.95-110. Erişim: <http://kaygi.home.uludag.edu.tr/issues/2013/2013-21-8.pdf>

Kuyucak Esen, Ş. (2002). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Marks, L. U. (1994). “A Deleuzian politics of hybrid cinema”, *Screen*, 35(3), pp. 244-264.

Martin-Jones, D. (2009). “Demystifying Deleuze: French Philosophy Meets Contemporary U.S. Cinema”. W. Buckland (Ed.), *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, NY: Routledge, pp. 214-233.

Meriç, M. (2006). *Pop Dedik*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Soydan, S. (Yapımcı) & Gören, Ş. (Yönetmen). (1978). *Derdim Dünyadan Büyük* [Sinema Filmi]. Türkiye: Gülşah Film.

Soydan, S. (Yapımcı) & Gören, Ş. (Yönetmen). (1979). *Aşkı Ben mi Yarattım?* [Sinema Filmi]. Türkiye: Fatoş Film.

Soydan, S. (Yapımcı) & Gören, Ş. (Yönetmen). (1979). *Kır Gönlünün Zincirini* [Sinema Filmi]. Türkiye: Gülşah Film.

Soydan, S. (Yapımcı) & Gören, Ş. (Yönetmen). (1981). *Feryada Gücüm Yok* [Sinema Filmi]. Türkiye: Gülşah Film.

Turan, Ö. (2013). “Bu Sayıda... Alternatif Tahayyüller, Devingenlik, Popülizm: 1970’ler İçin Bir Çerçeve Denemesi”, *Toplum ve Bilim*, 128, s.3-15.

- Kitap İncelemeleri.Book Reviews-

Sinema Nedir!, Bazin'in Arayışı - Dudley Andrew

İnceleyen: Deniz Kurtyılmaz

Sinema Nedir!, Bazin'in Arayışı

Yazar: Dudley Andrew

Küre Yayınları, İstanbul, 2018, 160 s.

ISBN: 9786059125949

Bilindiği gibi sinema estetiğine dair görüşler, birbirlerine nispetle değerlendirildiği takdirde daha iyi kavranacak iki ana eksende yoğunlaşır ve böylelikle sinemanın temel iki kuramını meydana getirirler: Gerçekçi film kuramı ve biçimci film kuramı. Nasıl ki, biçimci film kuramı anıldığında Rus yönetmen Sergei Eisenstein (1898-1948) ismi öne çıkıyorsa, gerçekçi film kuramı dendiğinde de akla ilk olarak Fransız yazar ve film eleştirmeni André Bazin (1918-1958) gelir. 1951 yılında çıkmaya başlayan ve zamanla başlı başına bir okul haline alacak *Cahiers Du Cinéma*¹ dergisinin editörlüğünü yapan ve gerek dergide gerek başka mecralarda birçok yazı kaleme alarak sinemaya dair düşüncelerini ortaya koyan Bazin, sinemayla gerçeklik arasında basmakalıp bir ilişki kurmanın ötesine gitmeye çabalayan bir düşünce adamıdır. Sinemayı, gerçekliği yeniden üreten salt teknik bir imkâna indirgemekten uzak durmaya çalışan Fransız eleştirmen, tüm yazılarında sinema ve gerçeklik arasındaki hassas ilişkiyi tanımlamaya çalışmış ve yazıları, öldüğü yıl olan 1958 senesinde *Sinema Nedir? (Qu'est-ce que le cinema?)* adlı kitapta toplanarak yayınlanmıştır.

Ülkemizde ilk kez 2000 yılında yayınlanan *Sinema Kuramları*² adlı kitabıyla tanıdığımız ve bir "André Bazin uzmanı"³ olan Dudley Andrew da, incelediğimiz eserinde, Fransız film kuramcısının görüşlerinin izinden gitmektedir. Elbette, Amerikalı yazarın yalnızca Bazin'in düşüncelerini aktarmakla kalmadığını da belirtmek zorundayız. Buna rağmen Bazin'in eserine öykünme çok açıktır. Öncelikle André Bazin ve Dudley Andrew'un kitaplarının isimleri bile aynadaki bir yansıma gibi: Bazin'in kitabının ismi "What is Cinema?" iken Andrew'un eseri "What Cinema Is!"⁴ adını taşıyor ve böylece Fransız kuramcının sorusuna bir cevap verdiği düşüncesini yayıyor. Elbette Andrew da bunun düpedüz "kibirli bir iddia" olduğunun

1 Derginin adı dilimize "Sinema Not Defterleri" olarak tercüme edilebilir.

2 Andrew, Dudley (2000). *Sinema Kuramları* (çev. İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

3 1945 doğumlu Amerikalı film kuramcısı Andrew, doktorasını Iowa Üniversitesi'nde, André Bazin konulu teziyle tamamlamıştır.

4 2010 yılında okuyucusuyla buluşan eserin orijinal adı tam olarak şöyle: *What Cinema Is! Bazin's Quest and it's Charge*.

farkında ve hemen ilk satırlarda bunu itiraf etmekten geri durmuyor. “Neyin ‘sinema’ kategorisine dâhil olduğu her şeyden önce bir tanım meselesidir” diyen Dudley Andrew’un, sinemayı Fransız Yeni Dalga’sı temelinde ele alsa da ölçeğini bizi hayatla karşılaşmaya ve temas etmeye zorlayan her filmi içine alacak şekilde genişlettiğini de söylemeliyiz.

Temelini, Andrew’un Yale Üniversitesi’nde verdiği doktora seminerlerinin oluşturduğu kitap, “Film Kuramının Hedefi” adlı bir girişle; gelişen teknik imkânların *sinema deneyimine* zarar verip vermediği ekseninde ilerleyen bir tartışmayla açılıyor. Andrew, sinemanın hiçbir zaman bir özel efekt aracı olmadığını; daha ziyade, “gerçeklikle temas etmenin, onu keşfetme veya ona karşı durmanın” bir yolu olduğunu vurgulamakta. Dijital kültürümüzün söz konusu keşif ve temasa dair hazzı tehdit ettiğinin farkında olsa da, Bazin’in “Sinema henüz icat edilmemiştir” sözüne bağlılığını ifade eden Dudley Andrew, sinemanın her dönemde “belli teknolojiler, teknikler, türler ağına takıldığını”, fakat her şeye rağmen gerçekle bağı tamamen yitiremeyeceğini, çünkü bunun özsel anlamda mümkün olamayacağını düşünüyor.

Sinemayı; *kaydetme, düzenleme ve gösterim* olmak üzere üç temel safhaya ayıran (ve kitabını da bu mantıkla bölümleyen) Andrew, dijitalleşmenin her bir safhayı yeniden düşünmek için bizi zorladığını ifade ederken “Bazin haklıysa, sinema teşekkül ettiği dünyaya uyarlanması ve bu dünyayla temas etmesi sayesinde kendini bulmuştur- ve kendi olarak evrimini sürdürmektedir” sözüyle yine selefine atıf yapıyor. Zaten Dudley Andrew için sinemanın ne olduğunun anlaşılması için gereken şey tam da bu süreç.

İlk bölüm “Dünyayı Gözleyen Kamera” adını taşıırken, Amerikalı kuramcı, sinemanın ilk örnekleri olarak görülebilecek “canlandırma sineması”ndan, kamerayı tamamıyla bertaraf etmeye dönük dijital uygulamalara uzanan serüveni bir incelemeye tâbi tutmakla işe başlamış. Sinema, başlangıcından beri teknik imgenin alanında hüküm sürmekte ama teknik imgenin ulaştığı tamamıyla dijital mecra artık bizi, “kamasız bir sinemanın” gerçeklikle bağlantısını tekrar sorgulamaya itiyor. Dudley Andrew karşı karşıya olduğumuz meseleyi şöyle özetliyor: “Sinemanın kayıt aşamasının beraberinde getirdiği sorunların gitgide sivrilmesiyle birlikte ‘fotoğrafik imgenin ontolojisi’ kesinlikle tekrar gündeme gelmiştir”.

Andrew, Bazin’i takip eden bir gerçekçi olarak dikkat çekici “epifani” kavramını kullanmakta. ‘Beklenmedik bir anda gerçekleşerek bizi değiştiren ve aydınlatan bir görünüm/ vizyon yahut sonsuz olanın anlık görünümü’ olarak tanımlanabilecek epifani kavramına vurgu yapılması önemli, zira her türden çağrışımla bu kavram hem Bazin hem de Andrew için sinemanın öz’ünün gerçekliğin yeniden üretilmesiyle sınırlı olmadığını açık biçimde ele veriyor. Hatta Andrew bu noktada *Cahiers’ın* temel aksiyomuna dönüş yapıyor: “Sinemanın gerçeklik ile bir bağı vardır ve anlatılan/ temsil edilen, gerçek değildir”. Evet, kamera gerçekliği kaydeder fakat kaydedilen bu gerçeklik epifanik bir mahiyet arz eder; kendisinden daha büyük bir mevcudiyete, o mevcudiyetin orada bulunmayışı üzerinden bir gönderme yapar.

Gerçekçi’lerin belirli bir anın görsel yapısını yakalamak yoluyla o kameraya güvenmiş olmalarının o anın hakikatini yakalamaya dönük bir gayretin sonucu olduğu açık olsa da, gerçeklikle bağı kuran şey, kaydedilenin tam anlamıyla gerçek olmaması; ancak gerçeğin “negatif baskısı” olabilmesidir. Böylece mesele açıklığa kavuşuyor. Nasıl üretilirse üretilsin imge her zaman için daha fazlasına açılır hatta “Büyüleyicilik, şaşırtıcı mevcudiyet sayesinde değil, bir anlatının kaydedilmiş izlerinin bizi aramaya ittiği, rahatsız edici namevcudiyet sayesinde sağlanır”. Bu bağlamda, bir anlatının ‘epifanik yapıdaki boşluğu’ (yazarın bu boşluğu örneklendirirken Fransızların, savaş topunun içindeki boşluğu topun *ruhu* olarak isimlendirdiklerini söylemesi de son derece manidar) gerçeklikle bağı kuran bir “ruh” olarak kabul ediliyor.

Bundan sonra “Kurgucunun Biçimi Keşfi” adlı ikinci bölüme geçen Andrew, eserinin bu kısmında film kompozisyonu problemine eğiliyor. Biçimin, dışavurum yoluyla sanatsal bir ifade yakalamanın, hakkını teslim eden Amerikalı yazar, sinemanın ancak “farklı görüntüleri ilişkilendirerek muntazaman anlattığı durumlar, olaylar ve hikâyeler sayesinde ancak 1910’ dan sonra gerçek anlamda ortaya çıktığını” söylüyor. Bu, “Bazin’in selefi” olarak selamlanan ve Bazin’i etkilediği bilinen André Malraux’un (1901-1976) görüşü olarak da öne çıkıyor: “Sinema, çekimin daraltıcı çerçevesinden kurgu yoluyla özgür kaldıkça keşfedilmiş bir sanattır”. Elbette Bazin, kurgu ve biçim meselesini yine kendi perspektifinden değerlendirecek ve dikkatini perdede yansıyan dünyanın ötesine verecektir.

Dudley Andrew, Roberto Rossellini (1906-1977), Alain Resnais (1922-2014) ve Robert Bresson (1901-1999) gibi yönetmenlerin filmleri özelinde *Cahiers* ekolünün biçime bakışını gözler önüne sererken, tartışmayı çoğunlukla ‘gösterilen’ ve ‘gösterilmeyen’ diyalektiği üzerinden yürütüyor. Devamında, Jean-Pierre Jeunet’in (1953-...) 2001 yılı yapımı filmi *Amélie* ve Rumen yönetmen Cristian Mungiu’nun (1968-...) 2007 senesinde Altın Palmiye kazanmış eseri *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* filmlerini beraberce irdeleyerek biçime dair yeni yorumlar getirmeyi deneyen Amerikalı akademisyen, günümüzde bir filmin düzenlenmesinin ne anlama geldiğini de sorguluyor. Andrew, teknik anlamda bunun “görsel-işitsel verilerin tamamını son kurgu noktasına kadar işlenecek dijital bilgiye transfer etmek” olduğunu kabul ediyor. Fakat Andrew için bu durum, kendi başına sinemayı yücelten ya da alçaltan bir şey değil.

Zira Dudley Andrew için sinemanın biçimi “Öngörülemez etkiler üretse de kendi başına bir sonuç olarak değerlendirilmemeli”. Bu bağlamdan hareket eden tartışma, bu noktada “İzleyiciyi Aydınlatan Projektör” isimli yeni bir bölüme taşınıyor ve gösterim meselesine odaklanıyor. Andrew, yeni çağın olanaklarının gösterim üzerine olan etkisini incelerken, temelde “Dijital çağın getirdiği değişim filmlerin nasıl gösterileceğini, onların aynı şeyi sunmasını beklememizi değiştirecek kadar mı derinden etkilemiştir?” sorusuna cevap verme derdinde. Bu soruya net bir cevap vermenin indirgeyici ve yanlış olacağını bilen kuramcı, değişimi tüm veçheleriyle ele alabilmeye gayret ediyor.

Yukarıdaki tartışmanın ardından gösterimin sinemadaki gücüne tekrar odaklanan Andrew, “Filmler gösterimin evveliyatında ve yokluğunda geçerliken sinema filmleri değildir” sözüyle Bazin’in psikoloji temelli gerçeklik kuramına bağlılığını sürdürüyor. Kısa da olsa gösterim ve etik arasında -çoğu kez ilk elde düşünülmeyen- ilişkiye dair düşüncelerini de serimleyen Andrew’un sinemanın iki boyutluluktan ancak gösterim yoluyla kurtularak üç boyutlu yapısına kavuşabildiği fikrini Gilles Deleuze’den (1925-1995) yola çıkarak tartışmaya açması, kitabın üçüncü bölümünün ağırlık merkezini oluşturuyor.

“Sinemada Anlatıların Evrimi” ismindeki dördüncü ve son bölüm ise *klasik, modern ve avangart* terimlerine yorum getirme denemesiyle açılıyor. Fakat asıl maksat çoğunlukla tutucu olduğu; klasik olandan vazgeçmekte zorlanacağı düşünülen gerçekçi yaklaşımın -ve dolayısıyla Bazin’in- avangartla ilişkisini belirlemek. Bu noktada Andrew, “sinemada gerçekçiliğin tarihinin kurucusu” ve “yenilikçi bir sinemayı destekleyen” olmak üzere iki ayrı André Bazin olduğunu ifade ettiği gibi, her ikisinin arasında bir tezatlıktan ziyade tamamlayıcılık olduğu iddiasında. Bazin’in auteur kuramla ilişkisinin ne olduğu da son bölümde ele alınan diğer bir mesele ve Fransız kuramcının *Cahiers* eleştirmenlerine oranla aşkın bir yazar tanımı getirdiği vurgusu gözden kaçmıyor. Dudley Andrew, *Cahiers* ekolünün Sartreci olmasına karşın Bazin’in nispeten *sürrealist* olduğu için “yazarın, iç dünyasına ait olmayan, iletişim kurduğu başka bir şeyin habercisi olduğuna” inandığını ifade etmesi de hayli ilginç.

Dördüncü bölümün son kısmı ise ufuk açıcı bir ‘uyarlama’ tartışmasına ayrılmış. Uyarılama meselesi, basitçe, sinemanın diğer sanat dallarıyla ilişkisi olarak ele alınmıyor; bunun

yerine uyarlama, felsefî bir tartışmaya kapı aralayacak biçimde ontolojik bir kavram olarak ele alınıp sinemanın özüne dair bir öge olarak değerlendiriliyor. Böylelikle kitap, uyarlamayı жанr arası ilişkiler kalıplarına sıkıştırmayıp sinema ve gerçeklik arasındaki -siyasal ve hatta teolojik çıkarımları da barındıran- ilişkinin mahiyetine uzanan bir genişlemeye kavuşturarak sona eriyor.

Dudley Andrew'un kitabının kolay okunan ve anlamı hemen tüketilebilecek bir eser olduğunu söylemek pek mümkün değil. Öncelikle, bu eserin isminin sadeliğine rağmen "bir başlangıç kitabı" ya da "derli toplu bir manifesto" olmadığı çok açık. Andrew'un eseri, anlaşılacak için, okuyucusundan sinema kuramlarına ve özellikle dışavurumculuk-gerçekçilik tartışmasına aşına olmasını talep ediyor. Bunu sağlayan okuyucular içinse Amerikalı kuramcının eseri, André Bazin'in düşüncelerini felsefî bir bağlam içinde yeniden yorumlaması ve ölümünden bu zamana değişen şartlar içinde tekrar ele alması açısından son derece önem arz ediyor. Bu bağlamda kitabın doğal okuyucu kitesini sinemayla çoktan derin bir bağ kurmuş kişiler meydana getiriyor.

Eserin, Bazin'in sorusuna bir cevap gibi görünen isminin aslında büyük bir numara (trick) barındırdığını düşündüğümüzü söylemeden geçemeyeceğiz. Elbette bunu derken kitabın bir şey söylemediği iddiasında değiliz; tam aksine, çok önemli bir şeyi bize hatırlatmak istiyor. Şöyle ki, "Sinema nedir?" sorusunu soran bir kitaba "Sinema nedir!" diye başlık atarak nazire yapan bu eser, cevabın yalnızca bu soruyu sormak olduğunu imliyor fakat bunu çok açık etmek istemeksizin yapıyor. Çünkü Andrew bunun paradoksal bir özellik gösterdiğinin gayet farkında. "Yalnızca kendinden öte bir şeye istinaden var olan bir olgu" olan sinemanın "daimi vasıflarını belirlemek" bitmek tükenmek bilmeyen bir soru sorma işçiliğini bizden talep etmektedir. Bu anlamda, sinemanın ne olduğunu bulmak, sinemanın ne olduğunu sorup durmaktır, o kadar. Bu iddiamızı desteklemek için kitabın son iki cümlesini burada tekrar ederek bitirelim: "Aslen özünde bir hiç olan sinema tamamen uyarlamadır, dönüşmek için şimdiye değin sürüklendiği ve gelecekte hâlâ dönüşebileceği o bilinmezdir. Bazin'in iddiasını benimseyecek kadar umursayan bizler, sinemayı araştırırken uyanık olmak zorundayız zira sinema sadece kendini değiştirerek yeni kılıklara girer".

- Kitap İncelemeleri.Book Reviews-

İmgeler Arasında: Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine – Özgür İpek

İnceleyen: Gökhan Gültekin

İmgeler Arasında: Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine

Yazar: Özgür İpek

Doruk Yayınları, İstanbul, 2019, 184 s.

ISBN: 978-975-553-735-1

Tanıklıklar Sineması: Belgesel Sinema Üzerine ve Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri (Hüseyin Köse ile) adlı kitapların editörlüğünü üstlenen Özgür İpek; *Flanör Düşünce, Kara Perde, Skolastik Fantazya ve Filmin Sonuna Yolculuk* adlı eserlerdeki yazılarıyla da yeni kuşak sinema yazarları arasındaki yerini alıyor. Yazarlığını tek başına üstlendiği *İmgeler Arasında* adlı bu eserinde ise İpek'in kalemi 2000 sonrası Türkiye sinemasına yöneliyor. Bu açıdan *Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri*'ne dikkat çekmek isteyen İpek, "Başka bir sinema mümkün" ilkesinin öncülüğünü sürdürmeye çalışıyor. Eserinde, sinemanın düşünce üretme yetisine yönelen İpek, Gilles Deleuze, Henri Bergson, Ulus Baker ve Michel Foucault'nun düşüncelerinden; Dziga Vertov, Orson Welles, Sergei Eisenstein, Yılmaz Güney ve Jean-Luc Godard'ın filmlerinden; *İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga Sineması, Özgür Sinema, Cinema Novo, Dogma 95, Üçüncü Sinema ve Bağımsız Sinema* hareketlerinden faydalanıyor. Bu anlamda daha ilk baştan anaakım sinema kalıplarının dışına çıkan yönetmenlere ve filmlere yer verileceğinin vurgusunu yapıyor. Böylece kitabın önsözünden itibaren, imgelerle anlam üretmeye çalışan ya da sinemayı felsefi bir alan olarak gören yönetmenlerin temele alındığı bilgisi okuyucuyu karşılıyor. Bu karşılamanın devamında 'filmsel imge' dünyasına davet edilen okuyucuya; eşitsizlik, yoksulluk, yalnızlık ve dışlanmışlık gibi olgulara karşı filmsel mücadelenin nasıl mümkün olabileceğine dair bir kapı aralanıyor. Böylece okuyucu da filmsel imgelerin arasına yerleşerek düşünme imkânı buluyor. Kitabın temel düsturu olan bu tavır, kendini şu dört ana başlık üzerinden göstermeye çalışıyor: *Görüntülerle Düşünmek, Türkiye Sineması ve Düşünen İmgeler, Yeni Türkiye Sineması, İmge ve Sonrası*.

Görüntülerle Düşünmek adlı ilk bölüm, "Düşünmenin bir aracı olarak imge" başlığını taşıırken, İpek (2019: 13-15), burada Gilles Deleuze'ün görüşlerinin eseri üzerindeki önemine dikkat çekiyor. Deleuze'ün filmsel imgelerin duygu ve düşünce üretmeye muktedir olduğu görüşüne kuvvetle dayanarak, yönetmenin de tıpkı bir filozof gibi anlam üretimine koyulduğuna vurgu yapıyor. Bu yönden anlamın asıl tamamlayıcısı olan seyirciyi dışta

birakırken, kendisini bir karmaşanın içinde buluyor: Düşünen yönetmenler, düşünen filmler, düşünen imgeler ve imgelerle düşünenler. Bu karmaşa, okuyucuyu da bir labirente sürüklüyor gibi görünse de, aslında tek bir çıkış yolu sunuyor: “Fimsel imgelerle beraber düşünebilmek”. Bunun gerçekleşebilmesi için, öncelikle hayatın içindeki gerçekliğin çekilip alınması gerektiği savunulurken, yönetmenin bu gerçekliği fimsel imgeye dâhil ederek bir düşünce üretebildiği ve böylece seyirciyi de aynı gerçeklik üzerine düşündürebilme yetisini kullandığı vurgulanıyor. Böylece seyirci yeniden imgesel düşünce sürecine eklemlenirken, yönetmenin yaptığı şeyin sadece düşünceyi harekete geçirmek olduğu anlaşılıyor. Yönetmenin ürettiği düşünce yüklü imgeler İpek’e (2019: 16) göre, hayatın içine sızmakla kalmayıp gerçekliğin yerini alabiliyor. Bu yönden, istemeden de olsa, aslında Baudrillard’ın ‘simulakr ve simülasyon’ kavramlarını hatırlatan İpek, yine de Deleuze’ün peşinden gidiyor. Felsefecinin görüşlerinden hareketle, Türkiye sinemasına dâhil olan *Zenne* (2011), *Çoğunluk* (2012), *Zerre* (2012), *Küf* (2012) ve *Babamın Sesi* (2012) filmleri üzerinden düşünce üretimi yapılacağına altını çiziyor; fakat bunun için öncelikle kuramsal altyapıyı oluşturması gerektiğinin bilinciyle harekete geçiyor.

Kuramsal anlamda kitabın, öncelikle, ‘anaakım’ ya da ‘konvansiyonel’ olarak tanımlanan endüstriyel Amerikan sineması ve onun anlatı yapısını takip eden diğer ülke sinemalarının karşısındaki yerini aldığı görülüyor. Bu tür filmlerde önemli olanın sadece ticari kazanç olduğunu ve seyircinin düşünselliğinin göz ardı edildiğini belirten İpek (2019: 17-18), zihinlerin sadece egemen ideolojilerle doldurulduğunun altını çiziyor. Hollywood filmlerindeki kadınları örneklendirerek, onların genelde sadık bir eş, anne, sevgili ya da yardıma muhtaç kişi olarak resmedildiğine; özgür ve bağımsız kadınlara çok nadir rastlanıldığına kısaca değiniyor. Böyle bir değini, film-noir (kara film) gibi bir türü göz ardı etmek yönünden eksik görünüyor. Zira biçim ve içerikteki yenilikleriyle Amerikan sinemasının özgün türü olarak değerlendirilen kara filmler, 1940’lardan 2000’lere kadar ‘yeni kara film’ ve ‘post-modern kara film’ gibi türlere evrilerek varlığını sürdürmüştür. Ayrıca bu filmler, aynı zamanda kadını da özellikle ‘femme fatale’ kalıbında farklılaştırmanın pratiklerini birçok kez sunmuştur. Dolayısıyla kara filmlerin yok sayılmasının eksikliği, kitabın ikinci bölümündeki “Yeşilçam Günleri” kısmında da kendini gösteriyor. Yeşilçam filmlerinin Hollywood sinemasıyla olan bağı ortaya koyulurken, ailenin Hollywood yapımı filmlerde idealize edilen ve sarsılmayan bir kurum olarak sunulduğu aktarılıyor (İpek, 2019: 53). Burada da kara filmlerin özellikle aile kurumuna saldırması konusu dikkatten kaçıyor. Bu filmlerin genel karakterine uygun şekilde, ailenin oldukça karanlık, dağılabilen ve ideal olmayan bir yapısı bulunduğunun vurgulanması gerekiyor.

Kitabın ilk bölümünde imgelerle düşünce üretebilmenin temelini Sovyet sineması aracılığıyla atıldığına vurgu yapılırken, özellikle Sergei Eisenstein ve Vertov özgün bir yere taşıyor. Eisenstein’in ‘diyalektik kurgu’ anlayışı üzerinden *Potemkin Zirhlisi* (1925) filmini işaret eden İpek (2019: 20), Vertov’un kendisine ait olan ‘Sine-göz’ manifestosu kapsamında çektiği *Kameralı Adam’a* (1929) da odaklanıyor. Bu filmlerdeki özgün imgesel kullanımlar üzerine fazla değinilmeyen kitapta, imgelerle düşünen filmlerdeki boşlukların seyircinin zihinsel faaliyet alanı için oldukça önemli olduğu vurgulanıyor. Bu anlamda, modern anlatı temelli filmlerdeki uzak ara yazılar, sıçramalı kurgu, karakterin seyirciye seslenmesi, yoğun çerçevelenmeler gibi kullanımların önemine dikkat çekiliyor. Böylece seyircide özdeşleşme istencinden, düşünce arzusuna geçilebileceğinin altını çizen İpek (2019: 24), Orson Welles’in alan derinliği kullanımıyla Yasujiro Ozu’nun yavaş ilerleyen sinemasına değinmekle yetinerek, *İtalyan Yeni Gerçekçilik Sineması’yla* ilgili bilgiler aktarmaya başlıyor. İlk olarak, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica ve Luchino Visconti tarafından geliştirilen bu sinema anlayışının

İkinci Dünya Savaşı sonrası açlık, yoksulluk, işsizlik gibi imgelerle başka bir sinemanın mümkün olduğunu etkili şekilde gösterdiğini savunuyor. Bu açıdan, *Bisiklet Hırsızları* (1948), *Almanya Sıfır Yılı* (1948), *Avrupa 51'* (1952) filmlerinde görünüm kazanan şehirler gibi 'yıkılmış karakterler' üzerinden Deleuze'ün 'zaman-imege (the time-image)' anlayışını gündeme getiren İpek (2019: 25-27), daha sonra *Fransız Yeni Dalga Sineması'nın* önemine dikkat çekiyor. Türün öncü yönetmenlerinden Jean Luc-Godard'ın *Serseri Âşıklar* (1960) ve François Truffaut'nun *400 Darbe* (1958) ile *Unutulmayan Sevgili* (1961) filmlerinin kısaca ele alındığı gözlemlenen bu kısımda, Alain Resnais'nin *Gece ve Sis* (1955), *Geçen Yıl Marienbad'da* (1961) ve *Hiroşima Sevgilim* (1959) gibi önemli filmlerine de değinildiği ancak derinlemesine analiz yapılmadığı görülüyor. Bunun temel nedeninin ise, kitabın asıl derdinin yeni Türkiye sineması olduğunu düşünmek mümkün. Zira ilk bölümün devamında da bu konuya dikkat çekiliyor. İpek (2019: 31-42), *Özgür Sinema*, *Dogma 95*, *Cinema Novo*, *Üçüncü Sinema*, *Bağımsız Sinema* gibi yenilikçi sinema hareketlerinde karakter, mekân ve tema kullanımı gibi temel bilgileri aktararak, bu hareketlere dâhil olan yönetmenlerin çok sayıda filmini, öyküleri ve bazı özgünlükleriyle kısaca değerlendiriyor. Aslında bu durumu da kitabın kendi özgünlüğüyle olumlamak olanaklı. Kendi zihninden çok daha yoğun olarak, okuyucuyu imgelerin arasına yerleştirmek isteyen İpek, tıpkı takipçisi olduğu 'düşünsel sinema'¹ anlayışıyla örtüşen şekilde, deyim yerindeyse 'fitili ateşlemek'le yetiniyor. İmgelerle düşündüğünü öne sürdüğü çok sayıda film üzerindeki zihinsel faaliyet sürecini ise okuyucuya bırakıyor. Tüm bunlardan sonra Peter Wollen'ın ortaya koyduğu 'karşı sinema' kavramına değinen İpek (2019: 43-45), kendi tarafının da bu kavramla anlaşılabilirliğini gösteriyor. Zira Wollen, söz konusu kavram ile anaakım sinemanın biçim ve içerik yönünden tamamen karşısında duran sinema hareketinden bahsederken, kitapta söz edilen yenilikçi sinema hareketlerini yeniden hatırlatmış oluyor. İlk bölümde, son olarak, imgeleri düşünmenin bir aracı görülen filmlerin özellikle izlendikten sonraki süreçte seyirciyi etkisi altına aldığına vurgu yapılırken, Deleuze'ün 'rizom (köksap)' kavramı devreye sokuluyor. Bu anlamda İpek (2019: 46-47), yerleşik düşünceleri bozguna uğratarak yerlerine yenilerini eken rizomatik yapının, sinemada da gerek biçim gerekse içerik açısından önemli olduğunu söylüyor. Ayrıca, özellikle kadın, çocuk, özür, eşcinsel, sosyalist gibi kişilere alan açtığını vurguluyor.

Kitabın ikinci bölümü okuyucuyu, *Türkiye Sineması ve Düşünen İmgeler* başlığıyla karşılıyor. Bölüm Türkiye sinemasının² 1980'lere kadarki gelişim sürecinin özeti niteliğini taşıırken, 'ticari' ve 'gerçekçi' filmler de ayrı ayrı ele alınıyor. Kitap savunduğu temel düşünceye uygun şekilde, 1960 sonrasında sayıları artan gerçekçi filmlere özel bir alan ayırıyor. Bu anlamda *Otobüs Yolcuları* (1961), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1962), *Gurbet Kuşları* (1964), *Karanlıkta Uyananlar* (1965) gibi filmlerdeki işsizlik, yoksulluk, kültürel yozlaşma gibi konuların tartışmaya açıldığı savunuluyor. Konular üzerinden filmlere eklenen imgeler ise, İpek'e (2019: 57-59) göre, seyirciyi sinemayı düşünsel bir alan olarak görmeye davet ediyor. Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Halit Refiğ, Ertem Göreç gibi yönetmenlerin bu imgesel devrimlerinin devamında, *Türk Sinematek Derneği* ve *Genç Sinema* hareketinden de söz eden İpek (2019: 59-62), ayrı bir yerde tuttuğu Yılmaz Güney sinemasına geçiş yapıyor. Yönetmenin hayatı ve sinemacılık serüvenine değinilen bölümde özellikle *Umut* (1970), *Arkadaş* (1974), *Sürü* (1978) ve *Yol* (1982) filmlerine vurgu yapılıyor. Ancak burada, Vittorio de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*'ndan izler taşıdığı belirtilen *Umut*'un, yapıbozumcu imgelerle seyirciyi en mutlu

1 Kullanım bana ait.

2 Özgür İpek, Türk sineması yerine bu kullanımın daha doğru olduğu inancını taşıyor.

anında bile rahatsız edecek kadar etkili bir düşünsel evrene sahip olduğu bilgisinden öte, bahsi geçen filmlerin öyküsünden fazlasına yer verilmediği gözlemleniyor. Buraya kadar hâlâ tam anlamıyla düşünen imgeler üzerine somut örnekler ya da ifadeler kullanıl(a)mayan kitapta, bu tavır neredeyse son bölüme kadar sürüyor. Yine de bu kısımda özellikle Deleuze'ün, Yılmaz Güney üzerine düşündükleriyle yoğrulmuş, dikkate değer bilgiler aktarılıyor: Güney sineması diğer pek çok politik film gibi belirli anlarda seyirciyi bilinçlendirmez; onun filmleri baştan sona ortaya koyduğu imgelerle neredeyse yaşamın tamamının politize edilmesine yol açar. Yani Güney'in filmlerinde yer alan günlük yaşamdaki en küçük eylemlerde bile egemen güçlerin izini görmek mümkündür. Böylece Güney, gerçek anlamda imgelerle düşünen yönetmenler arasındaki yerini almayı başarmaktadır (İpek, 2019: 62-69).

Kitabın ikinci bölümünde son olarak 1970 sonrası Türk filmlerine yer veriliyor. Bu kısımda öncelikle Tunç Okan, Yavuz Özkan, Atıf Yılmaz ve Erden Kıral gibi yönetmenlerin *Otobüs* (1974), *Maden* (1978), *Kibar Feyzo* (1978) ve *Hakkari'de Bir Mevsim* (1982) gibi filmlerini öyküsel bağlamda değerlendiren İpek'in (2019: 69-74), Ömer Kavur'a geniş yer ayırdığı gözlemleniyor. Burada İpek'in, Ömer Kavur'un filmlerinde merkeze aldığı yolculuk, arayış, ölüm gibi temalara eklenen karakterlerin seyirciyi de etkisi altına aldığını belirttiğinden sonra, sadece *Gece Yolculuğu* (1987) filmi üzerinden düşünmeye çalıştığı gözlemleniyor. İpek (2019: 75), bu filmde geçmiş zamanın, şimdiki zaman üzerinde bir hâkimiyet kurduğunu düşünürken, ani bir sıçrama yaparak, benzer durumun Alain Resnais'nin, *Hiroşima Sevdiğim* (1959) ve *Geçen Yıl Marienbad'da* (1961) filmlerinde de olduğunu ifade ediyor. Dolayısıyla bir kez daha İpek'in düşünsel filmler üzerinden savunduğu 'çizgisel olmayan akış' görüşünün, bizzat kendi benliğini de kaplamış olduğu anlaşılıyor. Özellikle Türkiye sinemasından bahsettiği ikinci bölüm boyunca İpek (2019: 48-77), buna benzer hamlelerle araya başka filmleri sokarak, gerçek bir 'düşünce çarpışımı'nın³ yolunu gösteriyor. Ömer Kavur sinemasını değerlendirirken yine felsefi bir hamleyle, zaman mefhumunu Bergson ve Deleuze üzerinden düşünmeye girilerek bölümü tamamlıyor.

Kitabın *Yeni Türkiye Sineması* adını taşıyan üçüncü bölümü, Türk filmlerinin 1980'lerden günümüze uzanan serüvenini özetliyor. İlk olarak, 1987 *Hollywood Darbesi* sonucu zarar gören Türkiye sinemasının, özellikle 1990'ların ortasından itibaren canlanmaya başladığı aktarılıyor. Bu dönemde ortaya çıkan *Eşkiya* (1996), *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1996) ve *Ağır Roman* (1997) gibi popüler filmler seyirciyi sinema salonlarına geri çekmeye başlasa da, kitabın temasına uygun şekilde, politik ve ticari olmayan filmler üzerinden bilgi aktarımı yapılıyor. Buna bağlı şekilde, 90'ların ortasından itibaren eşcinsellik, kimlik tartışmaları, Güneydoğu meselesi, siyasi mahkûmlar, yoksulluk gibi temalardan hareketle, *Tabutta Röveşata* (1996), *Güneşe Yolculuk* (1999), *Filler ve Çimen* (2001) gibi filmlerin adı anılıyor. Daha sonra, Nuri Bilge Ceylan sineması üzerinden, filmsel imgelerin arasına yerleşen yazar İpek'in, düşünce üretme ve başkalarının düşüncelerini ortaya koyma çabası başlıyor. Dolayısıyla kitabın adından beklenen düşünce doyumuna ulaşabilmek için, bu kısma kadar beklemek gerekiyor. Zira bu noktaya kadar, daha önce pek çok eserde rastlanılan bilgilere, düşüncelere ya da ifadelere yer verildiği gözlemleniyor.

Ceylan'ın *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmlerini imgelerle düşünen sinema anlayışının içine yerleştiren İpek (2019: 81-84), paradoksal şekilde, diyaloglara dayalı olduğunu belirttiği *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlâat Ağacı'nı* (2018) mercek altına alıyor. Paradoksu ortaya çıkartan durum ise, imgelere bu denli vurgu yapılan

3 Kullanım bana ait.

kitapta, genellikle söylem üzerinden değerlendirmeler yapılmasıyla ilişkili. Dolayısıyla bu noktada saf imgeler değil, onlara eklenen sözel dilin de düşünce üretmeye muktedir olduğu söylenebilir. İpek'in bu durumun bilincinde olduğunu okuyucunun özümseyebilmesi için, biraz çaba sarf etmesi gerekiyor. Oysaki en baştan dilsel yapının da imgesel düşünce üzerinde etkili olduğuna dair bir anlam alanı oluşturulsaydı, böyle bir karmaşa ortadan kalkabilirdi. Dahası, İpek (2019: 82-83), 'söylem-yoğun'⁴ olduğunu hatırlattığı *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeki elmanın yuvarlanması, soluk ışıkla aydınlanan bir kadının yüzü ya da şimşeğin ışığıyla kaya üzerinde beliren bir suret benzeri imgeler aracılığıyla çeşitli düşüncelerin canlanacağını savunabiliyor. Yani sadece imgelerin değil, sözcüklerin yoğun olduğu herhangi bir filmde de pek çok düşünce bulunduğunu ve kimi zaman sözcüklerin imgenin gücünü arttırdığını söylemek gerekiyor. İpek, Deleuze'un böyle bir düşüncesi olduğunu biliyor olsa da, kendi görüşlerinde bu düşünceye vurgu yapmıyor. İlerleyen satırlarda *Kış Uykusu* ve *Ahlât Ağacı*'nin yanında Ömer Kavur'un, *Akrebin Yolculuğu* (1997) filminin imge dünyasından bir iki noktaya yer veren İpek'in (2019: 86-88), daha sonra 2000'li yıllar Türkiye'sinin sosyolojik, ideolojik, ekonomik ve kültürel yapısıyla sinema sektörü arasındaki ilişkiyi serimlemeye çalıştığı gözlemleniyor. Bazı ticari yapımların adının zikredildiği bu satırlarda, özellikle 'muhalif sinema' kategorisine yerleştirilecek çok sayıda filme yer veriliyor. Bunların özellikle etnik ve kültürel azınlıkların yaşadığı olayları konu edinen filmler olması ise, okuyucuya farklı düşünebileceği geniş bir muhalif alan bırakıyor. Okuyucu bu alandan içeri girerek beraber düşünebileceği *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), *İki Dil Bir Bavul* (2008), *Sonbahar* (2008), *Ben Gördüm* (2009), *Güz Sancısı* (2009), *İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları* (2010), *İz* (2011), *Ben Uçtum Sen Kaldın* (2012) gibi çok sayıda filmle karşılaşılıyor. Böylece üçüncü bölümün sonuna gelindiğinde, bir kez daha yazarın tavrının değişmediği anlaşılıyor: Düşünce fitilini ateşlemek ve yangının büyümesini okuyucuya bırakmak.

Kitabın son bölümü olan *İmge ve Sonrası*'na kadar aktarılanlar genel anlamda şöyle bir sonucun ortaya çıkmasını sağlıyor: Düşünen imgelerden söz edebilmek için, öncelikle yönetmenin imgelerle düşünmeyi temel amaç edinmesi gerekir. Bunu amaç edinen yönetmen, kendi birikimini peliküle aktararak düşünce yüklü imgeler oluşturur. Bu imgelere maruz kalan seyirci ise yönetmenin derdi olan bir durum üzerine daha önce bildiklerini unutarak ya da göz ardı ederek, yeni ve özgün şekilde düşünebilmenin yolunu bulur. Örneğin, yoksulluğu konu edinen Yılmaz Güney'in, *Umut* filmiyle beraber düşünebilme süreci sırasıyla şu şekilde işleyecektir:

- Yılmaz Güney'in yoksulluğu dert edinmesi ve üzerine düşünmesi,
- Yoksulluk üzerine düşündüklerini imgelere aktarma çabası,
- Yoksulluk üzerine düşüncelerle dolu imgelerin oluşturulması,
- Bu imgelerin bir araya gelmesiyle elde edilen eser (*Umut*),
- Eserin, yoksulluğu dert etmeyen, tanımayan, göz ardı eden ya da yoksulluğa alışan seyirci kitesine teması,
- Temas neticesinde, yoksulluk üzerine düşüncelerle dolu imgelerin farkına varan seyirci,
- Seyircinin zihnini imgelerin arasına yerleştirerek onlarla beraber düşünmesi,
- Bu düşünce sonucunda, seyircinin yoksulluk hakkında yeni ve farklı bakış açıları kazanması,
- Bakış açısı değişen seyircinin düşünsel ya da eylemsel şekilde harekete geçmesi.

4 Kullanım bana ait.

Dördüncü bölüme kadar okuyucuyu yukarıdaki örnekte olduğu şekliyle bir anlam pratiğinin içine dâhil eden kitap, bu noktadan itibaren daha ayrıntılı düşünceler ortaya koyuyor. Yeni Türkiye sinemasında imgelerle düşünen yönetmenlerin, daha çok etnik azınlıkların sorunlarına odaklandığı ifade edilirken, kimi zaman da hegemonik erkeklik, eşcinsellik, kadın kimliği gibi çeşitli meselelerin bu tür filmlerin merkezine alındığı belirtiliyor. Sonrasında tüm bu meseleler arasında eşcinsellik üzerinden *Zenne*; ayrımcılık, sınıfsal tahakküm ve ötekileştirmeyi konu edinen *Çoğunluk*; yoksulluk ve kadın kimliğiyle ilgili olarak *Zerre*; direnişi merkeze alan *Küf* ve Maraş katliamından hareketle Alevilerin yaşadıklarını ortaya koyan *Babamın Sesi* filmleriyle ilgili düşüncelerin serimleneceği anlaşılıyor.

İlk olarak, 'özgürleşen kimlikler' meselesinden hareketle, *Zenne* filminin imgeleri arasına yerleşerek düşünce üretmeye girişen İpek (2019: 103), bunun ancak 'hegemonik erkeklik', 'queer teori' ve ona bağlı şekilde gündeme gelen 'queer sinema' olgularından haberdar olmakla mümkün olacağını vurguluyor. Dolayısıyla öncelikle hegemonik erkeklik hakkında bazı temel bilgi ve düşünceler aktarıyor. Erkek egemenliğinin alenen ya da gizlice toplumsal yapının her alanına nüfuz ettiğini belirten İpek (103-108), durumun sinema için de kaçınılmaz olduğunu söylüyor. Özellikle sinema salonlarında seyirciye kendi dünyasından başka bir kaçış alanı bırakmayan popüler filmlerin, bu egemenliğin devamından başka şeye hizmet etmediğini aktararak, okuyucuya durumun böyle olduğunu görebileceği çok sayıda film örneği sunuyor. Daha sonra bu tür bir anlayıştan uzaklaştığını savunduğu *Umberto D.* (1952), *Yaban Çilekleri* (1957), *Sonsuzluk ve Bir Gün* (1998) gibi filmlere dikkat çekerek, bir kez daha klasik anlatı ile modern anlatı temelli filmler arasındaki farklılaşmayı işaret ediyor. Yine benzer şekilde, sinemada yer alan gey karakterlerin, klasik anlatı temelli filmlerde olumsuz erkek sembollerini inşa edildiğine, *Philadelphia* (1993) gibi bir filmde ise bu tür bir anlayışın yıkıldığına dikkat çekiyor. Sonrasında bu dikkati queer kuram ve queer sinema üzerine yoğunlaştırmaya çalışan İpek (2019: 108-111), filmlerde farklı cinsel kimlikleriyle var olmaya çalışan karakterle okuyucu arasında düşünsel bir ilişki kurmaya çalışıyor; LGBTİ bireylerin zihinlere olumlu şekilde yerleşmesini sağlayacak filmsel imgelerin izini sürüyor. Mevzuyu sadece Dünya sineması üzerinden değerlendirmekle yetinmeyen İpek (2019: 111-114), Türkiye sinemasında LGBTİ kişilerin nasıl görünüm kazandıklarına da yer ayırıyor. Bazı ilk ve özgün örneklerin toplandığı bu kısmın sonunda, '*Zenne*'nin düşündükleri'ne geçiliyor. Burada başlığa uygun şekilde, başkalarının düşüncelerine daha fazla alan ayrılıyor. Filmin karakterleriyle Foucault'un cinsellik üzerine görüşlerinin ilişkilendirildiği kısımda, eşcinselliğe karşı toplumsal tavrın nasıl olduğuna dair de vurgular yapıldığı gözlemleniyor. Dahası, İpek (2019: 117), filmde noksan gördüğü bir durumdan da söz etmeyi ihmal etmiyor. Bu anlamda, eşcinselliğe bakış açısından Doğu-Batı karşıtlığını göstermeye çalışan filmde, Doğu'nun eşcinselliğe karşı tutucu ve düşmanca tavırlar sergilerken, Batı'nın eşcinselliği hoşgörülle karşıladığının gösterilmesinin, aslında bir çeşit damgalama pratiğine hizmet ettiğini vurguluyor.

Zenne'den sonra *Çoğunluk* üzerine düşüncelerin serimlendiği kısımda, farklı bir gidişat göze çarpıyor. Toplumsal tahakkümü bu film üzerinden düşünmeye çalışan İpek (2019: 123-126), filmin öyküsüne kısaca değindikten sonra toplumsal iktidarın aslında aile gibi toplumun en küçük yapı biriminde filizlendiğine vurgu yapıyor. Böylece, baba-oğul arasındaki mikro tahakküm düzeninin aslında toplumun geneline yansıyacak makro etkileri olduğunu hatırlatıyor. Dolayısıyla İpek'in üzerinde durduğu gibi, Kemal'in takipçisi olmaktan kurtulamayan Mertkan, aslında tüm toplumun içine düştüğü tahakkümün en küçük, fakat en

önemli örneğine dönüşür. ‘Sabitlik’ ise tahakküme hizmet eden öncüllerden biri olarak belirir. Filmdeki imgeler çoğunluğun katı ve değişmez yapısını gözler önüne koymak üzere düşünür ve düşündürür. İpek’in (2019: 127) söylediği gibi, “Her akşam aynı vestiyerin önünde aynı şekilde çıkarılan ayakkabılar, hiçbir diyaloga girilmeden otomatça yenilen yemekler ya da televizyon karşısında sessizce oturulması”nın imgeleri, açıkça düşünür çoğunluğu. İlerleyen satırlarda Ulus Baker’in, Kafka’nın metinlerini ektiği zihninden filizlenen düşüncelere yer veriliyor. Zira Kafka’nın metinlerinden etkilenen Baker, babanın oğluna verdiği emirlerin, aslında onun kişiliğinin ayrı ayrı ölüm anları olduğunu hatırlatır. Emirler arttıkça farklılıklar azalır, çoğunluk genişler. İpek (2019: 129) de bu bağlantıyı *Çoğunluk* üzerinden kurarak, Kemal’in oğluna verdiği her emir anının, aslında onun farklılığını yitirmesine neden olduğunu belirtir; haklıdır da. Toplumsal yapıda olduğu gibi, Kemal’in farklılıklarının yok edilmesinden arta kalan benzerliklerdir onu çoğunluğa dâhil eden.

Özetle, *Çoğunluk*, iktidarın etnik, kültürel ve dini açıdan konumlandığı merkezin dışına çıkanları ötekileştirdiğine dair çeşitli imgelerle doludur. İmgelerin izini süren İpek (2019: 134), bu kez de *Zerre* ile toplumda çoğunluğun kadına bakış açısı üzerine düşünmeye başlıyor. Bunun için öncelikle konvansiyonel sinemada kadının nasıl konumlandırıldığına dair çeşitli bilgiler aktarıyor. Sinemada kadın karakter kullanımındaki bilgilerde özellikle Mulvey, Ryan ve Kellner’in görüşlerinden yararlanan İpek (2019: 134-141), Türkiye sinemasının kadın karakterlerine de değinmeyi ihmal etmiyor. Böylece, kuramsal altyapı sağlamlaştırılırken, ‘umutsuz bir dünyada umut dolu bir kadının tasviri’ başlığıyla *Zerre* düşünölmeye başlıyor. Öncelikle film İpek’in (2019: 144) vurguladığı gibi, İstanbul’un izbe, yıkık dökük, kokuşmuş ve kirli mekânlarını göz önüne getirmeyi tercih eder. *Zerre*’nin İstanbul’dan çekip aldığı yoksulluk imgeleri, filmdeki Zeynep gibi aslında pek çok yoksul insanın kentteki sürüklenişini göz önüne serer. Dolayısıyla İstanbul’un bu şekilde imgeleştirilmesi, aslında onu *İtalyan Yeni Gerçekçiliği*’nin önemli eserlerinden *Almanya Sıfır Yılı* gibi bir filme yaklaştırır. İpek, *Zerre*’deki imgeler üzerinden yoksul insanların hayat mücadelesi üzerine düşünerek, aslında okuyucuya da yoksulluk üzerine düşüneneği geniş bir alan bırakıyor. Dolayısıyla kitabın bu kısmını okuyarak, *Zerre*’yi izleyen ve zihnini filmin imgeleri arasına yerleştiren bir seyircinin, yoksulluk üzerine düşünmekten başka şansı kalmayabilir. Dolayısıyla, kitabın da temele aldığı Deleuze’ün rizomatik düşünce anlayışının, *Zerre* ile gerçekleşebilir olduğu anlaşılıyor.

Zerre’nin yoksul dünyasından kalemini çeken İpek (2019: 147), *Küf* ile bu defa bir babanın kaybolan oğluna ulaşmaya çalıştığı karanlık bir dünyaya yöneliyor. Filmin öyküsüyle mevzuaya giriş yapan İpek (2019: 148-151), sadece imge değil, söylemden de anlam ve düşünce üretmeye başlıyor; fakat bir süre sonra özgün imgesel düşüncelerini serimlemeyi ihmal etmiyor. Özellikle ‘aralıklar’ kısmından itibaren zihnini iktidar, özgürlük ve *Küf* filminin imgesel dünyasına yerleştirerek, özgün düşünceler ortaya koyuyor. Bu anlamda, insanlara sunulan özgürlüğün aslında onları sınırlandırmaktan fazlası olmadığını; ancak yine de bir çıkış yolu olduğunu belirten İpek (2019: 151-152), filmdeki Basri karakterinin de tam anlamıyla bu çıkışı kovalayacak kadar direniş yanlısı olduğunu ifade ediyor. İmgesel anlamda ise böyle bir umut ve direniş tünel sahnesi üzerinden örneklendiriyor. Bu sahnede Basri’nin karanlık tünelin içinden geçerek aydınlığa ulaşması, İpek’e (2019: 153) göre, Basri karakterinin umut ve inancı üzerine kendisi gibi seyircide de düşünceler filizlenmesini sağlayacak önemli bir sahne olarak beliriyor. Benzer şekilde, Basri’nin sara nöbetleri, Cemil’in ölüm anındaki tepkisizliği ve “oğlunun cesedi” diyerek eline tutuşturulan küçük sandığı evindeki masaya gelişigüzel koyması, İpek (2019: 153-155) için, pek çok düşüncenin imgelerde hayat bulduğu bazı anlara

tekabül ediyor. Tüm bunlardan sonra ise film şu şekilde özetleniyor (İpek, 2019: 157): “*Küf* filmi, devlet mekanizmasının küflenmiş ve kokuşmuş halini sarıh bir biçimde gözler önüne serer.”

*Küf*teki muhalif tavırdan hareketle, kitapta son olarak, *Babamın Sesi*'ne değiniliyor. Bu film üzerinden anlamlandırma yapılırken de tıpkı *Zenne*'de olduğu gibi, öncelikle kuramsal altyapı sağlamlaştırılmaya çalışılıyor. Bu yüzden, öncelikle filmle ilişkilendirmek üzere Foucault'un 'karşı tarih' kavramına yer veriliyor. Bu kavrama göre, İktidarları olumlamak üzerine kurulu olan resmi tarih, insanları özellikle kahramanlıklarla büyülemeye çalışırken, aynı zamanda iktidara karşı direnişi kırmak üzere de kurgulanmaktadır. Karşı tarih ise bir anlamda 'tek sesliliğin tarihi' de olan resmi tarihten uzaklaşmasını şart koşar. Dahası, İpek'in (2019: 160) ortaya koyduğuna göre, birilerinin kazanımları ve savaş galibiyetlerinin, başkalarının acı ve yenilgilerini unutturmaması gerekir. Karşı tarih tam anlamıyla bunu sağlayarak, yenilenlerin tarihini resmetmeye çalışır. Sinema da karşı tarihin kendini gösterme alanlarından biridir. İşte bu açıdan bir karşı tarih alanı olarak *Babamın Sesi*'yle sinemanın peşine düşen İpek (2019: 165), Maraş olaylarında Alevi bir ailenin yaşadıkları üzerinden 'gerçekleri' düşünmeye ve düşündürmeye çalışıyor. Özellikle filmdeki Mustafa karakterinin ses kayıtları aracılığıyla seyircide Alevilerin yaşadığı yıkım üzerine nasıl bir düşünce oluşturulabileceğinin izini sürüyor. İpek (2019: 169), bu izi sürerken, filmdeki Base karakteri aracılığıyla geçmiş ve şimdinin beraber ilerleyişinin farkına varıyor. Böylece özgün bir hamleyle, Bergson'un zaman üzerine düşünceleriyle, film arasında bir ilişki kuruyor: Geçmişin asla yitip gitmediğini; zihin aracılığıyla şimdiyle sürekli olarak ileri taşındığını vurgulayarak, Base karakteri için zamanın da tıpkı bu şekilde işlediğini ortaya koyuyor. Filmdeki çalışmayan saat ise tam anlamıyla bu düşüncenin destekçisi olarak, zamanın Base için mekanik ilerleyişinin durduğunu gösteriyor (İpek, 2019: 170).

Tüm bu aktarımları takiben *Sonsöz* kısmına geçen İpek (2019: 171-175), düşünen imgelerle dolu filmlerin, izleyiciyi zihnen daha aktif hâle getirebildiğini ve seyir anından sonra da bu aktif zihin faaliyetinin devam edeceğini savunuyor. Klasik anlatının; genel geçer kabullerin, mutlu sonların vb. dışına çıkan her filmi bu açıdan 'düşünce üreten filmler' kategorisine yerleştiriyor. Yeni Türkiye sinemasında da bu tür filmleri görmenin mümkün olduğunu belirterek, özellikle muhalif filmlerin aynı kategoriye dâhil edilebileceğini söylüyor. Böylece, 'dinsel kimlik', 'kadın kimliği', 'LGBTİ kimliği' ve 'etnik kimlik' gibi çoğunluğun tahakkümü karşısında özgünlüklerini korumaya çalışan tüm kimliklerin, Yeni Türkiye sinemasının düşünen imgelerinin başlıca konukları olduğunu ifade ediyor. Bu kimliklerin yansımaları olan film karakterleri ise İpek'e göre, özetle şunu hatırlatıyor (2019: 175): “(...) tarih boyunca en acımasız iktidarları bile sendeleten şey, sınırsız güç uygulamalarının içinde üreyen antidot düşüncelerdir.”

Sonuç olarak, *İmgeler Arasında*, sabit ve çoğulcu düşüncelere karşı sinemada ne tür hamleler yapılmaya çalışıldığı, bu hamlelerin zihinleri ne yönde etkilediği ve imgelerin bu etkideki payının ne olduğu üzerine kurgulanıyor. İçeriğinde çeşitli akımlar, yönetmenler ve geniş bir filmsel alandan yararlanarak özgün düşüncelere yer veren kitabın temel bir eksiği hissediliyor: Filmlerdeki dilsel yapının göz ardı edilerek, düşünce alanına dâhil edilmemesi. Bu eksiklik, kitabın adının, ortaya koyulan düşüncelerle çelişmesine neden oluyor. Yine de kitapta değinilen sayısız film, bu filmler üzerinden serimlenen düşünceler ve zihinleri açan önerilerle *İmgeler Arasında*, alandaki özgün yerine konuşlanan, son dönemde ortaya çıkmış önemli eserlerden biri gibi duruyor.

- Söyleşiler.Interviews -

Sinemanın Genel Sorunları - I

Yönetmen

Emre Yeksan, Belmin Söylemez, Ümit Ünal

Lale Kabadayı, Aydan Özsoy

LALÉ KABADAYI: Hoş geldiniz. Cumartesi gününüzü bizimle geçirdiğiniz için teşekkür ediyoruz. Hocalarımızla daha önceki görüşmemizde şöyle bir karar aldık, sizlerin de izniyle. İsterseniz “Genel sorunlar” başlığını taşıyan birinci panelimizde hocalarımıza beşer dakika verelim, iki tur yapalım sonra sorulara geçelim. Hocalarım, uygun mudur? Tamamdır. Sayın Belmin Söylemez ile başlamak istiyorum. Özellikle yapım öncesi ve yapım sonrasında çeşitli sorunlar olduğunu bildiğimiz bir sistem içinde Türk filmleri üretilmekte. Bu konuda ilk film yapma çabası ne derece zor ve son dönem Türk sinemasında neden yeni yönetmenler ikinci filmlerini yapmakta bu kadar zorlanıyorlar?

BELMİN SÖYLEMEZ: Teşekkür ederim. Geçenlerde bir festivalde, Türkiye’deki bir festivalde bir sinema yazarı, bir yönetmeni sunarken şöyle bir şey söyledi: ‘Türkiye ilk filmler çöplüğü’. Ve bu laf gerçekten benim çok ağırıma gitti. Ayrıca şöyle düşündüm; olabilir, birçok ilk film yapılmıştır, ikincisi yapılamamıştır. Ama yani bunu böyle tanımlamak neden? İnsan bir filmle de kalabilir yine de, ikincisini yapması gerekmez diye de düşünüyorum. Ama bunun ötesinde evet, ilk film yapmak çok zor. Ben ilk filmimi aslında ilk film diye de tanımlayamıyorum. *Şimdiki Zaman*’a ilk kurmaca filmim diyebilirim. Çünkü daha öncesinde yaptığım kısa filmler ve uzun belgeseller de var; ortak bir çabanın ürünü olan. İlk filmi de tıpkı diğerlerini yaptığım gibi yaptım ve tamamen kendi olanaklarımızla, kendi çabamızla başladık. Daha sonra kurguyu tamamladıktan sonra destek imkânı bulduk. Kültür Bakanlığı’ndan yapım sonrası desteği aldık. Ama daha önce başvurduğumuz hiçbir yerden hiçbir destek alamadık. Belgesellerde de kısa filmlerde de böyle olmuştu. Yaptığımız uzun metraj belgesel *Bu Ne Güzel Demokrasi*’yi de yine ortak bir çaba olarak, bir film kolektifi olarak gerçekleştirmiştik dört yönetmen. Ama onun dışında da kolektifin içinde görüntü yönetmenleri, ses yapan arkadaşlar, prodüksiyonda gönüllü çalışan arkadaşlar, tamamen bir ‘Bu filmi yapalım’ güdüsüyle ortaya çıkan bir belgesel olmuştu. Filmin kaba kurgusunu tamamladıktan sonra İsveç Konsolosluğu’ndan fon bulabilmiştik ve bu sayede tamamlamıştık. Yani, ben aslında bu tür bir pratiğe önce yapım kendi kendimize başlayıp daha sonra yol alırken, bir şekilde gemi yola çıktıktan sonra, artı bir destek bulmaya daha önceden alışmıştım diyebilirim. O yüzden de tabii ki ilk filmi yaparken çok zorlandık. Tamamen desteklerle, arkadaşlarımızın yardımıyla, kendi çabalarımızla yaptık ama -ufak bir ekiple, dokuz kişilik bir ekiple- bunun imkânsız olmadığını gördük. Bir de ben daha önce sinemaya çok zor şartlarda, film pratiğine alışkan bir insanım yönetmen

yardımcılığı günlerimden, o yüzden de şeyi söylemek isterim. Yani ilk film yaparken çok büyük beklentiler çok büyük düşlerle yola çıkmak, işte ille de 1 milyonluk bir bütçem olsun, işte ekip 30 kişi olsun vs. gibi düşünceler değil. Yani önemli olan ne yapmak istiyorsunuz onu düşünerek, ufak bir ekiple yola çıkarak, zaten Nuri Bilge Ceylan da ilk filmlerini beş kişi ile yapmış bir yönetmen. Yapılabilir diye düşünüyorum. Yani bu mümkün. Ama ikinci film için bu mümkün değil. Çünkü ikinci filmde artık gerçekten profesyonel diyebileceğimiz bir bütçe yapmanız gerekiyor. Artık gönüllü insanlarla veya işte çevrenin yardımıyla yapabileceğiniz bir şey değil. O sadece ilk filmde mümkün diye düşünüyorum.

LALÉ KABADAYI: Çok teşekkür ederim.

BELMİN SÖYLEMEZ: Rica ederim.

LALÉ KABADAYI: Emre Bey, ikinci filminiz henüz sadece festivallerde var ve biz de izleyebilen şanslı izleyicilerdeniz. Filmlerde özellikle 2000 sonrasında bu anı yakalama, doğayla kurulan olumlu bağ ve artık kadın olsun, erkek olsun doğanın içinde kendisini ifade edebilen karakterlere iki filminizde de rastladım, *Körfez'* de de, *Yuva'* da da. Sizin için yapım sürecindeki sorunlar neler oldu ve kendinizi iki filminizde de tam olarak ifade edebildiğinizi düşünüyor musunuz?

EMRE YEKSAN: Tam olarak ifade etmek pek mümkün olmuyor herhalde gerçekten. O illa ki bir şeyleri hep budaya budaya o sözden ya da işte o duygudan, fikirden bir şeyler eksile eksile gidiyor. Ama hani bu her zaman da negatif bir şey değil aslında. Bu eksilme de başka anlamlar üretiyor bence sonuç itibarıyla. Yapım süreci, yani *Körfez'* de şöyle bir şansımız oldu aslında, pek beklemezken Bakanlık'tan destek aldık. Yapım desteği. O zaman Kurul'da olan ve filmi çok hararetle savunan birkaç kişinin aslında gerçekten çok büyük çabası oldu bunda. Dolayısıyla öyle bir avantajımız vardı. Tabii ki öyle bir şey ki, sanki bütçe hiçbir zaman yetmez zaten. Yani bilmiyorum belki Hollywood'da 600 milyon dolarlarla çalışan insanlar için bir sınırsızlık hissi vardır yaptıkları şeyde. Bizde gerçekten, birazcık daha olsa başka bir şey yapardım duygusu, herhalde oluyor. Ama yine de şanslıydık. Yani en azından Belmin'in de söylediği gibi, mesela Türkiye'deki ilk filmler arasında belki, hani bir şeyin üstündeydik finansal olarak elde ettiğimiz destekle, belirli bir eşğin üstündeydik. En azından çok zorlanmadık belirli anlamlarda diyebilirim. İkinci filmde de şöyle bir avantaj oldu. Venedik Film Festivali'nin bir fonuydu ve sadece o fonla yapılması gerekiyordu. Proje böyle tasarlanmış bir şeydi. Dolayısıyla orada öyle bir şans oldu aslında ve zaten *Körfez* çıkarken biz aynı sene *Körfez* ile birlikte gösterildiği sene başvurmuş olduk. Onlar da projeyi çok sevdi ve bir sene içerisinde bitmesi gerekiyordu. O anlamda biraz beni zorlayıcı da bir tarafı oldu. Çünkü *Körfez* yaklaşık 4-5 sene sürmüş, senaryosu işte defalarca yazılmış, inceltilmiş bir şeydi benim için. *Yuva'* da başka bir şey deneyimlemek zorunda kaldım. Kendi zaman algımı, kendi zamansallığımı aslında zorlayarak bir şey yapmak zorunda kaldım. Onun da başka sonuçları oldu, o da başka türlü benden. Aslında şimdi dönüp baktığımda deneyim olarak çok iyi. Çünkü bu tip zorlamalar ister istemez bir şeyleri açıyor, bir şeyleri kapattığı kadar. Böyle bir sonuca ulaştı. Tabii ki her filmde, şimdi de üçüncüsünde, bambaşka bir takım dertlerle boğuşuyor olacağım. Doğa noktasında da, yani *Körfez* daha bir kent filmiydi. Kentle olan, kurulan ilişki üzerine, benim kentle kurduğum, yaşadığım kentlerle kurduğum ilişkiler üzerine, oradaki duygulanımlardan, oradaki kentle olan temastan yola çıkarak yazdığım bir şeydi ve daha bildiğim bir şey. Yani ben otuz yaşına kadar ormandan çok korktum ve hani ağaçlarla şey bir ilişkim olmadı yani gerçekten. Samimi bir ilişki olmamıştı. Ama yirmilerin sonunda otuzların

başında bende bir doğayı keşif dönemi oldu. İlk defa çok sosyaldim. Yalnızlığı keşfettim aslında birazcık ve yalnızlıktan keyif aldığımı keşfettim o dönemde. O da işte *Körfez*'in ilk çıktığı zamana denk geliyor aslında, biraz böyle İstanbul'da bunalıp İzmir'e gittiğim. Seferihisar'da annemlerin bir evi var, kışın kapalı duran yazlık. Orada mesela kışladığım ve tek başına kaldığım dönemler oldu. Birazcık bunlar herhalde ister istemez kendine ifade alanı buldu ve aslında benim doğayı keşfim ve bundan keyif alışımda ister istemez filmin içinde başka bir yere götürdü. Filmin çıkış noktası iki kardeşin ilişkisiydi aslında. Ama o bir şekilde, benim yaşadığım doğayla olan keşif sürecinde, başka bir boyuta evrilmiş oldu.

LALÉ KABADAYI: Çok teşekkür ediyorum. O iki kardeş beni de çok etkiledi. Ablamla ilişkim de benim biraz öyle sanırım, Emre Bey'in de kardeşiyle. Hem birbirimize çok kızdığımız anlar oluyor, hem de birbirimizin saç başını öptüğümüz. Şimdi Emre Bey o kadar güzel konuştu ki İzmir'i özledim. Hemen Ümit Hocam'a geçeceğim. Okuldaşlığımız açısından ben Ege'liyim, Hocam 9 Eylül'lü biliyorsunuz. Hocam, Emre Bey zaman konusuna birazcık değindi. Ben sizin filmlerinizde zaman ve mekânın muhteşem kullanımına hayranım. Bunu kabul eder misiniz bilmiyorum ama kapalı mekân ustası olduğunuzu düşünüyorum Türk sinemasında. Özellikle *Nar*'da, *Sofra Sırları*'nda mekânla, başkarakterlerin birbiriyle uyumu ve mekânın da bir karakter gibi ön plana çıkması... Tabii ki çok sayıda filminiz var ama siz de hâlâ sorunlarla karşılaşılıyor musunuz? Ve bu zaman-mekân konusunda ne demek istersiniz?

ÜMİT ÜNAL: İlk filmim 9, İstanbul Film Festivali'nde ödül aldığında Stephen Frears'a onur ödülü verilmişti. Onunla karşılaştık sonrasında kokteylde ve tanıştığımıza memnun olduk. "İlk filminiz mi?" dedi. "Evet" dedim. "Zor muydu?" dedi. "Evet, bayağı zordu" dedim. "Daha da zorlaşacak!" dedi. Dolayısıyla aslında hiçbir zaman kolaylaşmıyor bizim gibi ülkelerde. Sinema çünkü bir endüstri işi. Bir yanı sıra tabii ki sanat. Ama öbür yanı sıra endüstriye dayanmak zorundasınız ve yaşadığınız ülkenin şartlarına. Bu şartlar hem sosyal hem siyasal hem teknik hem parasal; her şey... Bütün şartlara sonuna kadar bağlısınız. Bir şair yaşadığı ülkeden bağımsız şiirler yazabilir, bir romancı yazabilir ve çok ileriye gidebilir. Sinemacı ister istemez ülkesi kadar oluyor. Ülkesinin ya da bulunduğu ülkenin -illa herkes kendi ülkesinde yaşayacak diye bir şey yok- teknik, sosyal, siyasal, ekonomik şartları neyse onun kadar olabiliyor. Türkiye'de de maalesef bu iş hep zor oluyor. Hiçbir zaman, hiçbir film daha kolay olacak diye bir şey yok. Aslında az önce Belmin, 'İkinci filmde farklı bir bütçe düşünmeniz lazım' dedi. Ama ben şimdi dokuzuncu filmimi çekmeyi planlıyorum. İlk filmim 9 gibi bütün oyuncularını parasız getirip işte gönüllü insanlar getirip... Çünkü başka türlü o filmi veya başka filmi ayağa kaldıracak şeyim yok. Eğer çok ticari bir şey düşünmüyorsanız Türkiye'de, çok ticari bir sinemaya eklenmeyi düşünmüyorsanız, kendi hikâyelerinizi, kendi dertlerinizi kendi dilinizle anlatmayı tercih ediyorsanız, ister istemez o ticari şeyin dışında kalıyorsunuz. Nasıl diyeyim, ticari akışın dışında kalıyorsunuz. Dolayısıyla bu finansal şey her zaman zor oluyor. Zaman, mekân... İlk filmlerimden itibaren işte. İlk filmim 9'u çok küçük hatta çok küçük bir bütçenin de ötesinde bütçesiz yapmaya kalkıştım. Ama o filmi yaparken benim için en temel özelliği şuydu aslında. Elimdeki olanaklara göre düşünerek senaryoyu yazdım. Pek çok filmde en çok düşülen hata, bir hikâyeye yazıp bir hikâyeye tasarlayıp sonra hikâyeyi eldeki bütçeye uydurmak oluyor. O yüzden de ortaya kötü filmler çıkıyor. Ama eğer elinizdeki olanaklara göre hikâyeyi tasarlıyorsanız biraz daha başarılı olma şansı var. 9 biraz öyle bir projeydi. Mademki elimde hiç para yok, parasız bir film yapmaya çalışıyorum, neleri atabilirim? En başta vazgeçilebilecek şey mekân. Mekânı atalım, tek mekân olsun. Ama tek mekân filmi de pahalı bütçeli bir film olabilir. İçinde eğer özel efektler varsa, ne bileyim

karmaşık kamera hareketleri varsa, karmaşık ışık oyunları varsa, bu da pahalı bir film olabilir. O zaman bunların hepsini de atalım. Ama yine de mizansen varsa, o da çok zaman alan bir şey. O zaman mizansenini de atabilir miyiz? Sadece monologlardan oluşan bir film 9, eğer görenler varsa. O, bu şekilde tasarlanmış bir filmi ve o günün koşulları içinde 13 milyar, şimdinin parasıyla 13 bin liraya çekmiştik bütün filmi. Aslında bir kısa film bütçesi yani. Fakat içindeki fikir belki güçlü olduğundan işte Türkiye'nin Oscar adaylığına kadar gitti yolu. Biz de şaşırдық. Ben çünkü oyuncularla hep böyle bir şey tasarlıyorum ama bu film olacak mı, hani doksan dakika insanlar böyle bir şeyden sıkılır mı, onu bile bilmiyordum yaparken. Benim için de 'Kervan yolda düzülür' filmi oldu. O mekân şeyi aslında hep bütçe kısıtından geldi. İşte *Anlat İstanbul* gibi büyük bütçeli bir işten sonra yine o dünyaya dönememdim, yani büyük bir yapımcıyla büyük bir film yapmak. *Ara'yı* tasarladım yine tek mekânda geçen bir film, *Nar* o şekilde çıktı, yine tek mekânda geçen bir film. Bir parça da orada, hani senaryonun akışına, diyaloglara çok dikkat ettiğim için, senaryoyu sıfırdan kurduğum için, hani insanları kapalı bir mekân içinde bile sıkmayan bir şey kurmaya çalıştım. Usta olduğumu düşünmüyorum o konularda. Ustalık fikrine inanmıyorum daha doğrusu. Ama şimdi yapmak istediğim film de biraz benzer diyebilirim.

LALE KABADAYI: Çok teşekkür ederiz. İzninizle ikinci tur sorularımızı Aydan Hocamız'dan alalım.

AYDAN ÖZSOY: Hoş geldiniz. Hoş geldiniz değerli yönetenlerimiz. Biz bir, bir buçuk gündür bu düşünce filmlerinin felsefe ile ilişkisi üzerine, birçok kavram üzerinden konuşuyoruz. Düünden bu yana pek çok kavramla filmleri, filmlerinizi değerlendirmeye çalışıyoruz. Onların hep kaynağının düşünce olduğu, duygulanım ve düşünce olduğu konusunda neredeyse hemfikiriz. Ben de şöyle devam edeyim. Sinemalarınızın, film süreçlerinizin düşünsel alt yapısı nasıl oluşuyor, nereden başlıyor? Yani sizi o tutkuya, o öykülerinizi anlatmaya iten şey ne? Bu anlamda da kaynaklar, o filmin düşünsel süreci kuran, o yaratım sürecini kuran kaynaklar neler? Nelerden besleniyorsunuz? Belmin Hanım ile başlayalım isterseniz. Düşünsel arka planı nasıl gelişiyor? Fikir ve öykünün kurulumunda bu anlamda kaynaklarınız, beslendiğiniz yerler neler? Hani biz burada hep sanatla bağını kurduk o filmlerin, okuduğumuz filmlerin. Hani sizi de aslında bu anlamda felsefe yapan sinemacılar olarak da yorumluyoruz burada. Sinematik felsefe yapan, filmleriyle felsefe yapan kişiler olarak görüyoruz. Bunu ben merak ediyorum, düşünsel arka planı, sizi besleyen kaynakları.

BELMİN SÖYLEMEZ: Yani ben, şahsen kendime yakın hissettiğim şeylerden besleniyorum. İlk önce belgesel film yaparken de, hep günlük hayatta çok üzerine düşünmediğimiz, çok da soru sormadığımız şeyleri sorgulamakla, örneğin işte Türk erkeğinin bıyıkla ilişkisi gibi. Ama erkeğin gözünden, yani erkeğin bakış açısıyla işleyerek. Daha sonra yaptığım filmlerde İstanbul'la ilgili, örneğin *Dalgalar* yüzme bilmeyen, ama denizden korkan bir çocuğun halet-i ruhiyesi, aslında kent ve insan ve aynı zamanda da büyümeyle ilgili bir filmi. Yani bir ergenlik psikolojisi ile hayata atlayamamak, hayata balıklama dalamamak üzerine bir film. Fakat *Şimdiki Zaman* sanırım en kişisel hikâyeye. Çünkü hem kendimden hem de çok yakın arkadaşlarımdan yola çıkarak yazdığım bir film, bir senaryo. Yıllar içinde oluşan ve değişen, ilk başta bir genç kadının çıkış arayışı içinde, yurt dışına gitme arzusu fikrinden doğan, ama daha sonra İstanbul'la olan ilişkim, İstanbul'daki değişim ve kentsel dönüşümü gözlemleyerek yaşadıklarım, kendi sokağımda, kendi mahallemde, yakın mahallelerde gözlemlediğim değişimleri de içine katarak oluşturduğumuz bir senaryo haline geldi. Yani

hayat evrilirken senaryo da evrildi diyebilirim. Ama *kahve falı* her zaman vardı. Çünkü o da benim hayatımda çok olan bir şey. Annemden öğrendiğim bir şey. Umut ararken, umutsuz hissettiğimiz zamanlarda arkadaşlarımızla birbirimize moral vermek için yaptığımız bir şey. Aynı zamanda psikolojimizi de çok iyi açıklayan bir şey. Çünkü bunu farklı şekillerde yapmaya çalışıyorduk ve yani bu şekilde oluştu diyebilirim. O yüzden de 'düşünce filmi' deyince aslında çok hoşuma gitti. Çünkü gerçekten de düşünce filmi yani. Yüzde yüz bütün gün düşündüklerimle yoğurulan. Yani böyle, işte ne bileyim, bir başka hikâyeyi alıp da yaparsınız belki, kendinize yakın hissettiğiniz bir şey bulursunuz içinden yaparken. Üzerine kafa yorarsınız, ama işte bu yüzde yüz öyle oldu diyebilirim.

AYDAN ÖZSOY: Çok teşekkürler. Ümit Bey sizinle daha önce *Sinefilozofi*'nin ilk sayılarında yaptığımız söyleşilerden edebiyatla olan bağınızı biliyoruz. Bu anlamda belki hani sizin düşünce kaynaklarınız ve edebiyatla olan yakın bağınızdan dolayı, bu yaratıcı süreciniz neler? Arka planı nasıl, karakterlerinizi kurarken?

ÜMİT ÜNAL: Ben öncelikle çok çeşitli filmler yaptım. Yaptığım filmlerin kimisi ticari amaçlı diyeyim ya da en azından yapımcı kaynaklı, bir yapımcının ısmarladığı filmlerdi. Hikâyeyi onlar getirdi veya işte fikri onlar getirdi. Senaryo yazarlığım da var, yönetmenliğe başlamadan önce yazdığım bir sürü senaryo da var. Onlar için de benzer şeyler söz konusu. Bazı senaryolar direkt kendi dertlerimden, içimden kaynaklanıyor. Kendi kendime, başka hiç kimseyi düşünmeden tasarlamaya başlıyorum. Bazısı da dışarıdan geliyor. Bir yapımcıdan, bir yönetmenden ya da işte bir kitap olarak, bir roman, bir hikâyeye olarak geliyor. Ama hani *9, Ara, Nar*, işte *Sofra Sırları*, bir noktada *Anlat İstanbul*, şimdi yazdığım, şimdi çekmek istediğim senaryo, bunların nereden çıktığını ben de bilmiyorum. Hani başka, dışardan bir etki yok. Bize 'Böyle bir şey yazar mısın?' diye bir teklif yok. Başta aslında çoğu zaman bir hikâyeye de olmuyor. Bir takım görüntüler, bir takım sahneler; bazen tek bir diyalog, bazen tek bir durum rahatsız etmeye başlıyor kafamı ve bunun üzerine bir şey yapmam gerektiğini, bunu işlemem gerektiğini düşünüyorum. Onun çevresinden yavaş yavaş bir hikâyeye örülüyor ve aslında ne anlattığımı da nerdeyse o hikâyeye yarılандığında falan bilmeye başlıyorum. Çoğu zaman, bazı sanatçıların şeyi vardır; ben şunu anlatmak istiyorum, şu konuda. Yani bir tiyatro yazarı arkadaşım vardı, bana ortak bir oyun yazmayı teklif etmişti. Başından itibaren oyunun mesajı belliydi. Yani kimlikler üzerine bir şeyler yapmak istiyordu. Oyunun adı da *Sahte Kimlikler* olmuştu hatta. Ben hiçbir zaman öyle olamadım yani. Benim hikâyeler çok bölük pörçük bir takım görüntüler, fikirler, diyaloglar ile çıkıyor. Onlar yarı yolda iken, bir şekilde böyle 'Aa ben burada bunu anlatıyorum galiba ya!' fikrine geliyorum. Ama sonradan o ana fikri bulabildiysem, bütün o yazdığım şeyleri tekrar o ana fikre göre test ediyorum. Yani onu hikâyeye için bir omurga haline getirip "Burada bu karakter bunu diyor" veya "Burada böyle bir şey gösteriyorum, bu doğru mu?", "Ben eğer bunu anlatıyorsam bu sahneye gerek var mı?" Bütün onları da, o zamana kadar yazdığım her şeyi de ona göre test ediyorum. Edebiyat benim için her zaman sinemadan daha büyük bir kaynak oldu. Kendimi hiçbir zaman sinefil olarak tarif etmedim zaten. Daha çok, okur biriyim. Küçüklüğümde sinema çok gidilen bir şey değildi zaten neredeyse. Biz filmleri ancak hep televizyondan gördük. Bir sürü filmle ilgili hatıram hep televizyondan görmekle ilgili. Filmleri çok sevmekle beraber, sonuçta da bunu iş olarak seçmekle beraber, benim asıl kahramanlarım hep yazarlar oldu ve edebiyatın sadece sinemaya değil, bütün sanatlara, hayata rehber olabilecek bir şey olduğunu düşünüyorum. Ama tabii ki bunu, nasıl diyeyim, edebiyatın dili içinde değil, sinema yaparken sinemanın diliyle düşünmek ve sinema düşünerek yapmak lazım. Ama edebiyattan öğrendiğimiz şeyleri

oraya uyarlayabiliriz diye düşünüyorum.

AYDAN ÖZSOY: Teşekkür ederiz. Emre Bey sizin de *Körfez* ve *Yuva...* Biz *Körfez*'in okumasını dergiyle (*Sinefilozofi*) yapmıştık. Okuduk onu, paylaştık da. Bize çok farklı deneyimleri bir arada yaşatan bir film oldu. Ben de tabii *Körfez* filminiz üzerinden soracağım sorumu. Aslında orada sesçil evrende kurduğunuz bir dünya, aslında biçim ve içeriğin yan yana birbirini destekleyecek şekilde gidişi, çevre üzerinden kurduğunuz politik dil, ama en çok da bu alegorik diliniz konuşuldu. Hem böyle alegorilerle kurulan bir dünyadan bahsedildi biz konuşurken de. Ne düşünüyorsunuz *Körfez*'den hareketle? Film dilinizde ve sinemanızda - tabii ben *Yuva*'yı izledim yine, sadece Lale Hoca'yla ikimiz. Orada da benzer şeyler izleyeceksiniz, göreceksiniz -ne düşünüyorsunuz alegoriye dair?

EMRE YEKSAN: Yaratım süreci için aslında aynı çok benzer deneyimlerden gelmekle birlikte ek, kendime dair anekdotlarla başlamak istiyorum. Önce 'düşünce filmi' tanımını ben de çok seviyorum, çünkü şöyle bir şey vardır, yakın arkadaşlarım bilir. Aradıklarında, "Ne yapıyorsun?" dediklerinde "Tavana bakıyorum" derim. Saatlerce tavana baktığım zamanlar var. Gerçekten boşluğa bakıp odaklanıp düşünmekten, sadece zihnin içinde, sadece kafanın içinde geçen bir evrenle, çok keyif alıyorum bundan ve dolayısıyla o yüzden, hani ister istemez filmler doğrudan o süreçlerden çıkmasa da, o süreçlerle çok bağlantılı çıkıyor bende de. Bir noktada da, Ümit'in dediği gibi, aslında hani o ilk kıvılcımı belki eğri büğrü, tam ne olduğunu bile kestiremediğimiz bir şey oluyor. Muhtemelen filmde filme geçecektir deneyim arttıkça ama *Körfez* üzerine mesela bir duyguydu, yani tanımlayamadığım bir duygu. İzmir'e döndüğümde, işte çocukluğumda olan o kötü kokuyu, yıllardır duymadığım o kötü kokuyu duyduğumda yaşadığım nostalji... Hem bir kötü koku, mide bulantısıyla karışık nostalji duygusu beni çok etkilemişti. O duygunun kendi içindeki karmaşıklığı kafamı karıştırmıştı ve hemen arkasından çıkmadı, ama yıllar içerisinde bu tekrar tekrar geldi. Aslında hikâyeyi bir noktada yazdığım da, temelinde o anın, o duygunun olduğunu düşündüm. Bazen bunda kurmaca olabileceğini de düşünüyorum aslında. Geriye doğru ne kadar net hatırladığımı da bilmiyorum. O duygunun da bende bir şeyleri tetikleyip tetiklemediğini bilmiyorum gerçekten. Ama yine baktığımda, filmin çıkış noktasında onun olduğunu görüyorum. Yapı kuruldukça tabii ister istemez daha düşünsel süreçler devreye giriyor. Biz de mesela filmi yazdıkça bir adım dışına çıkıp okuyoruz. Hem senaryoyu kendimiz okuyoruz hem de yakınımızdaki insanlar, yapımcı, en başta bizimle çalışacak insanlar, onun dışında eşiniz, dostunuz, fikrine güveneceğiniz insanlar okuyor. Dolayısıyla, ister istemez zaten film okuma süreci belki de bizim açımızdan o zaman bile başlamış oluyor. İster istemez biz onu, tam çıkış noktasında kavrayamadığımız şeyi, birazcık daha yapısal bir şeye dökmeye gayret ediyoruz. O noktada da, benim için koku kavramından gidersek alegoriye doğru, aslında ne söylediğini bir yere fikslemek değil, dolayısıyla alegoriyi bir anlatamamanın yöntemi olarak, bir baskı sonucu ya da tepemizde bir sallanan kılıç sonucu cümle söyleyememenin yöntemi olarak kurmak hiçbir zaman yoktu aklımda. Dolayısıyla hep şey vardı, yani bu kokunun bende başka bir anlamı var, bunun bu kadar basit özdeşleştirilebilir, mesela içinde yaşadığımız Türkiye koşulları ile buradaki siyasetle buradaki baskı ortamıyla özdeşleştirilebilir bir şey olmaması. Çünkü bunun daha çok etkisinin ne olduğu aslında o kokuyla, kokuyu deneyimleyen insanların kentin ahalisinin bundan nasıl bir duygulanım ürettiği, bununla nasıl tepkimeye girdiğiydi benim kafamdaki mesele. Tabii ister istemez koku çok keskin bir figür. Öyle olunca da alegorik okumaya da açık oluyor aslında. Bunu da hep bildik aslında. Bu soru işareti senaryo aşamasında da vardı, ama biz mümkün mertebe bu tip bir basit alegorileştirmeden kaçınmaya

çalıştık ve dolayısıyla anlamı daha genişletmeye, açmaya, kafa karıştırmaya, filmin kafasını da daha karışık bir hale getirmeye çalıştık. O çok bilinçli bir çabaydı aslında. Boşluk diye görünen şeyle çok uğraştık. Onun dışında, alegori konusunda, *Körfez* çıktığında işte alegorik bir okuma, alegorik bir yaklaşım olarak bakıldı. Orada işte ben de geri dönüp bir dakika ben öyle düşünmemiştim, ama öyle algılanıyor, nasıl bakmalıyım tekrar ürettiğimiz şey yönetmen olarak nasıl dönüp bakmalıyım? İlginç bir süreç oldu aslında. Biz de ister istemez bir şey bittikten, onu kapattıktan sonra, başka insanların onunla kurduğu yeni anlam dünyaları üzerinden onu tekrar anlamlandırmaya başlıyoruz. İster istemez o da devreye giriyor. Aslında ilk başta alegori fikriyle çok negatif bir ilişkim vardı. Sonradan barıştım o da Benjamin okurken oldu. Benjamin'in bir tanımı üzerinden işte; "Eşyaların dünyasında enkazlar neyse düşüncenin dünyasında da alegori odur" demiş. Bende böyle gerçekten bir yıkıntı gibi içinden parçaların çekip çıkarılacağı bir şey bırakmaksızın alegori, öyle bir alegoriye varım. Ama onun dışında, hani bir sansür baskısıyla alegori, bana da çekici gelmeyen bir şey sonuçta. Dolayısıyla, öyle okunduğunda birazcık ister istemez benim kafamda kurduğumdan farklı bir yere düştüğünü de hissettim.

LALE KABADAYI: O yüzden mi *Körfez*'de sonda bütün eşyaları yakıyor karakter? Hocam, alegori buldum! Sorulara geçelim isterseniz? Sizleri daha iyi görebilmek için gözlüğümü takıyorum. Sorusu olan var mı? Buyurun.

DİNLEYİCİ: Ben modernizm ve daha çok sosyolojik temelli bir soru soracağım. Günümüzde modern dünya, üretimi etkiliyordur muhakkak. Bu ne ölçüde? Mozart şu an yaşasaydı o besteleri yapabilir miydi? Bir de modern Türk kültürü deyince aklınıza bir şey geliyor mu, bir şey canlanıyor mu? Türkiye'de yaşıyoruz, kültürümüz ne yazık ki korunamıyor ya da modern Türk kültürü deyince akılda bir şey canlanmıyor gibi gözüküyor. Hani sizde bir şey canlanıyor mu, bunu sizden öğrenmek isterim. Hani bunların hepsi yapım sürecinde etkisi olan şeyler. Siz değerli yönetmenlerimizden bunun cevaplanmasını isterim.

AYDAN ÖZSOY: Soru ortaya.

BELMİN SÖYLEMEZ: Ben kendi adıma şunu söyleyebilirim. Zaten daha önce yaptığım filmlerde daha önce de bahsettiğim gibi, kültüre dair şeylere yer vermeyi önemsiyorum. Ama bu bilinçli olarak yaptığım bir şey değil. Bende soru işareti uyandıran, keşfetmek istediğim şeyler. Örneğin, daha önce de söylediğim gibi bıyıklar veya kahve falı. Kahve falını işlerken, tamamen kendi deneyimlerimden yola çıkarak yaptım. Ama daha sonraki yıllarda gitgide artan fal kafelerine ulaştık ve hem oyuncularla, hem senaryo aşamasında fal kafelerde kimler çalışıyor, neden çalışıyor, kimler geliyor, neler öğrenmek istiyorlar gibi bir araştırma sürecimiz oldu. Kentsel dönüşümü özellikle işlerken, çok önemseydiğim şeylerden biri de İstanbul'un ve kentlerin bu dönüşüm sürecinde karakterlerini ve kimliğini yitirmesiydi. O yüzden, *Şimdiki Zaman*'da özellikle kentin kaybolan dokusuna yer vermeye çalıştım. Bazı sahneleri çekerken, bu binalar film bittiğinde hâlâ burada olacak mı veya nasıl bir değişim geçirmiş olacaklar diye düşünerek çektik. Ve kent kültürünün, yani kentin görsel dokusunun, karakterinin, düşüncemizden çok daha hızlı şekilde kaybolduğunu, yok edildiğini gördük. Örneğin çekim yaptığımız Rumeli Pasajı zaten boşaltılacaktı diyorduk ama üç ay sonra boşaltıldı. Çekim yaptığımız ev, Mina'nın evi, filmde yine otel olacak, boşaltılacak diye yazdık ve çok ilginç bir şekilde iki ay sonra boşaltıldı ve sonra da bir butik otel olmuş, çok şaşırdık. Bu kent kültürünün gitgide yok olması, yok edilmesi beni gerçekten çok üzen bir şey. O yüzden de filmde buna yer vermek istedim. Onun dışında da kültürün zaten, bence yani Türkiye

kültürünün filmlerimizde ister istemez yeri olduğunu düşünüyorum, ayrı tutamayız diye düşünüyorum. Sonuçta burada yapıyoruz filmleri.

ÜMİT ÜNAL: Ben ilk filmlerden beri, ilk yazdığım senaryolardan beri hatta, çok kişisel hikâyeler anlatmaya çalıştım. Dediğim gibi, farklı filmlerim var; başka yazarların, başka insanların fikirlerinden yola çıkan. Ama hani ana damar olarak hep kişisel hikâyeler anlattığımdan bahsedebilirim. Bunlarda hiçbir zaman özellikle Türk olayım, Türkiye'yi anlatayım veya bugünün moda tabiriyle yerli ve milli olayım diye bir kaygım olmadı. Ama ister istemez eğer kişisel bir hikâyeyi cesur bir bakış açısıyla diyeyim, samimi bir şekilde anlatırsanız, ister istemez yerli ve milli oluyorsunuz zaten. *Teyzem*, bence gayet yerli ve milli bir hikâye, bence *Ara* da yerli ve milli bir hikâye; doğrudan buranın insanıyla ilgili bir hikâye, ancak burada geçebilecek hikâye. 9, aynı şekilde. Bir yönetmenimiz mesela, yıllar önce neden Türk filmlerinde ezan okunmuyor demişti. Ben de çok şaşırılmıştım. Neredeyse bütün filmlerimde ezan okunuyor. O, görmediği için, neden Türk filmlerinde ezan okunmuyor demişti. *Teyzem*'den başlayarak 9'da, hepsinde, bir şekilde sonuçta burada geçtiği için, bu topraklarda günde beş kere ezan okunduğu için, filmlerde olmamasına imkân yok. Çok gençken, çocukken ve ilk yirmili yaşlarda belki kendimi buraya çok ait saymazdım. Fakat ne kadar Türk sevicisi olduğumu, yabancı birisiyle evlenince anladım. Eski eşim yabancıydı... "Duş alırken üç kere sabunlanıyorsun, neden?" dedi. İçimize işlemiş bir şey var çünkü burada. Anneniz sizi üç kere yıkıyor. Ya da işte ellerimizi böyle yıkıyoruz. Dindar bir insan değilim ve abdest de almadım ve ister istemez böyle oluyorsunuz. Ellerimizi böyle yıkıyoruz işte. Kanınıza işlemiş burada yaşamaktan dolayı, buranın insanıyla iç içe yaşamaktan dolayı. Biz buralıyız. Dolayısıyla, ne kadar, ister istemez, sen buralı olmak istemesen de, filmlerin buralı oluyor. Ne kadar özel, ne kadar kapalı bir hikâye anlatırsan anlat, yine sosyolojik şeyleri olan, göndermeleri olan Türk bir film oluyor. Dışarıdan bakanlar en azından öyle görüyorlar.

EMRE YEKSAN: Aynı noktadan hareketle, burası dediğimiz şey aslında ne kadar yekpare ve ne kadar tek bir şey? Yani o kadar farklı Türkiye deneyimleri var ki! Benim Türkiye deneyimlerimle bu salondaki herkesin Türkiye deneyimleri arasında dağlar kadar fark vardır muhtemelen. İşte, şehirlere göre değişen deneyimler, işte İzmir başka bir şey, Bursa başka bir şey, Adalı olmak; farklı bir şey oysa Türk olmak ya da Türkiyeli olmak. İki farklı yaklaşımda bile aslında bir, mutlak bir biçimden bahsedemeyiz. Dolayısıyla herkes kendi deneyimidir. Şeyden bence kaçış yok yani o anlamda, illaki yani sosyolojinin de kökenine inerse, coğrafyaya kadardır yani hepimiz için de öyle. Bir şey yazarken de zaten biz, coğrafyadan kaçmaya çalışsak bile kaçamayız, öyle bir şey. Kaçmaya çalışmak üzerinden yazsak bile biz oralıyız ve işlerimiz oradan yürüyor. Dolayısıyla ben mümkün olmadığını düşünüyorum. Tersine Türk olmayan ya da Türkiyeli olmayan bir işin mümkün olmadığını düşünüyorum. Burada doğup büyümüş bir insan için, o kaçınılmaz bir durum. Ama tabii ki bununla kendinizin ne kadar bunun üzerine düşündüğü meselesi var. Belki işte hani *Ara* ve 9 ve işte *Teyzem* arasındaki farkları düşününce mesela bambaşka Türkiyeler; yani işte taşra-kent, kent arasındaki farklı konum bir tanesi kentteki başka tip bir mahalle, bir tanesi belki daha üst ve orta sınıf diyebileceğimiz, Batılılaşmış. Bunların hepsi Türkiye. Yani dolayısıyla Türkiye'yi, yerli milli tanımı yani, Türkiye'yi tek bir mutlaklığa indirmeye çalışan bir tanım olarak okuduğunuzda rahatsız edici. Ama aslında Türkiye çok farklı biçimlerde zuhur edebilen bir kültüre sahip. Bu anlamda modernlik de bence benim kafama takılan bir soru. Modernlik neredeyse artık hani nostaljik bir kavrama bile dönüşmüştür. Bu da modernizm dediğimiz, özlediğimiz, eskiden olan bir şey gibi. Hani neredeyse post-modern, yan yana duruşunda bile eklettizm olan,

yan yana nasıl durduğuna şaşırduğunuz bir sürü şeyle karşı karşıyayız. Dolayısıyla modern dediğimiz ya da bütünlüklü algıladığımız, sanki dönüp baktığımızda -o nokta da var, evet, yani o nostaljikliğiyle yarattığı bir Türkiye- Türk modernliği diyebileceğimiz şey, belki daha çok Cumhuriyet kültürüyle ilişkili olarak var. Onu hep sorunsallaştırmak, yani hem ona dair eleştirilerimizi iletmek hem de bir taraftan nostalji üzerine düşünmek diye bir şey var. Ama bugün için bence artık modernliğin de ötesinde gerçekten bütün bu katmanlarıyla, karmaşıklığıyla “Türkiye nedir?”i kucaklama arzusu. Mesela yine *Körfez*’le ilgili bir de şey olduğu, mesela yeterince Türkiyeli değiliz, ya da buraya ait değiliz hissini hissedendenler oldu. Benim için hiç öyle değil, benim için gerçekten bu teknik deneyimle çok örtüşen bir anlatı. Dolayısıyla aslında karşıdaki bunu söyleyen insan, benim bu ülkeye dair olan deneyimimi de dışlamış oluyor. Beni pratikleştirmiş oluyor. Dolayısıyla, benim Türklüğümü de aslında yok saymış oluyor. Dolayısıyla böyle yani, benim fikrim de, burada çok açık olduğu, bu kavramların zaten kaçınılmaz olarak var olduğu, ama bunlara yanıt isteyemeyeceğimiz diyebilirim.

ÜMİT ÜNAL: Hannah Gadsby seyrettiniz mi? Bir şeyi var, tek kişilik gösterisi var. Seyretmediyseniz mutlaka seyredin. Orada aklıma geldi esprisi. Lezbiyen bir komedyen, kısa saçlı, gayet uç tavrı. Ve bir şovunun sonunda kadın gelmiş demiş ki “Yeterince lezbiyen içerik yok şovunuzda”. O da diyor ki “Bütün şovda sahnedeydim!”

AYDAN ÖZSOY: Bir şey rica edeceğim. Soru sorarken kendinizi de tanıtırmanız sevdiğimiz. Buyurun...

DİNLEYİCİ: Prof. Dr. Akın Marşap. Konuklara gerçekten çok teşekkür ediyorum, harika bir sunum. Benim sorum şöyle olacaktı, yaratıcı ve inovatif olmayan klasik bir yönetmen yerine, sosyoloji, bir sosyolog ya da bir felsefeci tarafından bir film çekilseydi acaba sinerjistik agorası filmin nasıl değişirdi? Çok teşekkür ederim.

EMRE YEKSAN: Benim aklıma gelen şey var aslında, Guy Debord’un bir filmi var. Aslında olmuş bir deneyim, çok inovatif. Sinemanın, kendi inovasyonlarının dışında anlatı üzerinden inovatif, dolayısıyla tabii ki sinema bu kadar kapalı ve elitize edilmiş bir şey olmamalı. Hele ki günümüzde. Yani video kayıt almanın bu kadar kolaylaştığı anda, sinema, olduğu şeyi aslında biraz zorlaması gerekiyor. Ama tabii ki böyle deneyimlere daha çok ihtiyaç olduğunu düşünüyorum ben açıkçası.

BELMİN SÖYLEMEZ: Ben de katılıyorum. Sonuçta her bir alanın kendine ait bir dili var. O yüzden, farklı bir pratikten gelen bir insanın o pratiği sinema diline nasıl aktaracağını düşünmesi ve bunu keşfederek yola çıkması değerli bir şey olur. Ama eminim bunun örnekleri daha öncesinden vardır. Benim aklıma İstanbul’da 1960’larda çekilen bir film geldi. Fransız Alain Robe-Grillet’in *Ölümsüz (L’immortelle, 1963)* filmi geldi, örneğin zamanı için çok değişikti. Özellikle eski İstanbul’u göstermesi açısından çok önemli ve değerli bulmuştum. Belki anlatı olarak da sizin sorunuza cevap oluşturur diye düşündüm.

DİNLEYİCİ: Teşekkür ederim.

BELMİN SÖYLEMEZ: Rica ederim.

DİNLEYİCİ: Merhabalar, ben Dr. Öğretim Görevlisi Vedat Güler, TOBB Teknoloji Üniversitesi, Ankara. Ümit Hocam dedi ki, özellikle yapım aşamasında şeyi tercih ediyorum, “Kervan yolda düzülür”. Dolayısıyla yapım aşamasında baktığımızda sinema sanatına, genellikle hep bir plan var. Dolayısıyla sizin bu rastlantı konusunda tercihiniz neden bu yönde

oldu? Yani sizce bir oyun mu sinema, yani tercih sebebinizi merak ediyorum.

ÜMİT ÜNAL: Yok, onu prodüksiyon açısından söylemişim sadece. Onun dışında senaryo açısından birçok yönetmenin tersine çok katıyım hatta. Ne anlatmak istediğimi saptadıktan sonra, o senaryo ortaya çıktıktan sonra, nerdeyse birebir çekiyorum o senaryoyu çok az şey oynatarak. Birçok yönetmen sette doğaçlamaya izin verir veya değişmesine izin verir. Ben o senaryo konusunda çok katı davranıyorum. Yani kervan yolda düzülür şeyi, demin Belmin anlatırken filmin yapımı, hani biz önce bir çekime başlayalım sonra post-prodüksiyon için sonra para buluruz; işte atıyorum 9'u çekerken kurguyu nerede yapacağımı henüz bilmiyordum. Çünkü param yoktu. Normalde profesyonel bir film yaptığınız zaman filmin hangi koşullarda yapılacağı, nereye satılacağı, televizyon satışı yapılmış oluyor. Hani ticari isimler varsa filminizde belli oluyor. Onun dizileceği yol belli oluyor: Benimkinde de öyle bir şey yoktu. Dolayısıyla hani kurguyu da bilmiyordum, film bittiğinde film olacak mı onu bile bilmiyordum. Ama çok iyi bildiğim, senaryoyu olduğu gibi çektim ama o senaryonun ne anlatmak istediğini biliyordum. Kervan yolda düzülür kısmını sadece şey için söylüyorum, prodüksiyonun geliştirilmesi açısından. Bunun tam tersi işler de yaptım. Yani işte atıyorum son yaptığım *Sofra Sırları* daha nicel bir mantıkla tasarlandı ve *Sofra Sırları*'nu kimin alacağı belliydi, kaç salonda çekileceği daha biz çekerken belliydi bir şekilde. Ve zaten yapımcısı da bir başkasıydı. O açıdan kervan yolda düzülür kısmı geçerli değildi. Başından rotamız belliydi yani.

DİNLEYİCİ: Merhabalar, ismim Dilara Balcı Gülpınar. Yaşar Üniversitesi Doktor Öğretim Görevlisi'yim. Şimdi hocalarımız sizlerin sinemasını ağırlıklı olarak bir düşünce sineması olarak tanımladılar. Sanat sineması örnekleri olarak da düşünebiliriz. Bir de madalyonun diğer bir yüzü var, ona hiç değinmedik. Ticari sinemanın son gidişatını nasıl buluyorsunuz, bağımsız filmleri ticari sinema etkiliyor mu? Ben son dönemdeki ticari yapıtların biraz müphem bir övgü olduğu düşünüyorum ve bir de dizi boyutu var içinde, dizi ve reklam boyutu, dizi sektöründe de benzer şekilde muhafazakârlaşmanın çok yükselişe geçtiği, çok yüksek kitleye hitap etmesiyle reyting sistemlerinde bir değişiklik başladığını görüyoruz. Bu da etkili oluyor mu? Bir de geçenlerde, dizi sektörüne girmişken, Osman Sınav bir açıklamada bulundu. Çok polemige sokmak istemiyorum ama dizi sektöründeki ağır çalışma koşullarının aslında söz edildiği kadar ağır olmadığını ve çalışmak isteyen, sektörde kalmak isteyen bir şekilde kalabileceğini ifade etti. Ticari sinema ve dizi sektöründeki çalışma koşullarının ağırlığıyla ilgili neler söylersiniz? Bir de bunu merak ettim. Teşekkür ederim.

ÜMİT ÜNAL: Baştan konuşmaya girerken söylediğim gibi sinema bir endüstri. Hep mimarlığa benzetmeyi seviyorum sinemanın şeyini. Bulunduğu ülkeden kopmasına imkân yok, oyuncu nasılsa o sanat da, o mimarlık da öyle oluyor işte. Eğer bu ülkede gecekondular, böyle çift renkli apartmanlara ihtiyaç varsa onlar yapılıyor ve hangi şehre gitsek boğacak kadar en çok o apartmanlardan var. Ticari sinema da öyle yani. Sonuçta ülke neyse sinema da o. Başka türüsünü hayal etmeye imkân yok zaten. Benim sinemaya girdiğim dönemlerle kıyaslıysak, çok daha vahşi bir ticaret ele geçirilmiş durumda. Ben 1985'te İstanbul'a gelmişim ve kendimi hemen Atıf Yılmaz, Ertem Eğilmez gibi isimlerle çalışarak, gerçekten ticari sinemanın ortasında bulmuştum. Ama her şeye rağmen yine fikirlerimin inanılmaz saygı gördüğü ve farklı işlerin, farklı filmlerin yapılabildiği bir ortamdı. Şimdi, tırnak içinde ticari sinema öyle bir şey değil. Farklı filmlere yer yok. Çok belirli işler ancak o kanala girip kabul görebiliyor. Dizilerde de şartlar çok zor, evet. Bu ama tamamen dizilerin pazarlandığı mantığıyla alakalı bir şey. Bütün

bir prime time'ı ele geçirmek üzere dizi yapıyor. Sonra yapılan diziler yurt dışına üçe, dörde bölünerek yollanıyor. Yapımcılar da bundan asla vazgeçmiyor. O prime time'daki reklam gelirlerini alabilmek için süresinin öyle olması lazım. Bu, yasal bir şeyle değiştirilebilir. Ama bir haftalık çekim süresi için de iki buçuk saatlik içerik üretebilmek için evet, o ekiplerin hepsi telef oluyor. Osman Sınav'ın kastettiği şey, herhalde para kazanıyorlar. Para kazananlar da daha çok oyuncular ve üst düzey yönetmenler. Altta kalan ışıkçılar, setçiler çok kazanmıyor ve en çok kazalar onların başına geliyor.

EMRE YEKSAN: Bu noktada Osman Sınav bir yapımcı ve bu noktada biraz şey bir yönetmen, iktidarlı bir yönetmen. Onun sözünün geçerliliğinin dışında, daha çok bana göre sette çalışanların sözünün geçerliği var. Yok demesiyle yok olmuyor yani. İktidar sahibi biri yok dediğinde, öyle bir şey yok olmuyor yani. Ben deneyimlemedim, hiçbir zaman dizi setinde çalışmadım. Ama dizide çalışan çok insana bakıldığında -bizim setlerimizde çalışmaya gelen, hatta onu bir kendilerine nefes almak olarak gören insanlar çok oldu- hayatlarını kazanmak için aslında dizi setlerinde çalışıyorlar. Dolayısıyla bu deneyimleri bizler de duyuyoruz, kendimiz birebir yaşamasak da. Diğer taraftan, senin (*Ümit Ünal*) kıyaslamam da benim için ilginçti mesela, senin buraya geldiğin yıllarla bu yıllar arasında gerçekten etik fark var; yani kapitalizmin vahşileşmesiyle birlikte her yere sirayet eden. O binaların çıkması gibi, film sektöründe de özellikle ticari yapım süreçlerinde inanılmaz bir vahşileşme, birbirinin elinden bir şeyleri kapma süreci var; yani bu kaçınılmaz bir şeydir.

ÜMİT ÜNAL: *Teyzem* ticari bir proje olarak yapıldı. *Hayallerim, Aşkım ve Sen* ticari bir proje olarak yapıldı zamanında ve ticari açıdan da işledi. Ama bugün o filmleri yapmak ve bu manada gösterime sokmak neredeyse imkânsız, onu kasıtlı yapıyorum.

BELMİN SÖYLEMEZ: Aslında bu çok geniş bir konu. Çünkü dağıtım sorununu da içeriyor. Ticari sinema o kadar yaygınlaşmış bir durumda ki bizim yaptığımız filmler çok kısıtlı bir alan bulabiliyor kendine. Genel bir vasatlaşma olduğunu düşünüyorum. Yani merakın da azaldığı. Örneğin, sanat sineması veya festival sineması, bağımsız sinema -bizim yaptığımız sinema adı sürekli değişen bir şey, dışardan. Ona karşı genel bir merak azalması olduğunu düşünüyorum. Yani seyirci açısından da insanlar "Ya ben onu sonra da görürüm veya internette de indiririm" vs. gibi bir yaklaşıma sahipler. Bunun da problemleri olduğunu ve sinemayı gitgide öldürdüğünü düşünüyorum. Ticari sinema her zaman bir şekilde seyircisini buluyor. Diziler konusunda da gitgide içerik konusunda kötülüğü ve vasatlığı meşrulaştıran bir dil olduğunu düşünüyorum. Bunu aslında tehlikeli buluyorum yani. Yıllar içinde şiddetin meşrulaştığı, yani sürekli bir toplum mühendisliğinin yapıldığı bir dil gözlemliyorum dizilerde. Ve gitgide uzadığı için de bu propaganda ve toplum mühendisliğinin süresinin de arttığını görüyorum. İşten eve gelen bir izleyici televizyonu açtığı andan kapattığı ana kadar bu her kanalda sürekli var; dikkati ayakta tutmaya çalışan. Dizi hiç çekmedim, dizi şartlarında hiç çalışmadım ama hikâyelerini okuyoruz, arkadaşlardan dinliyoruz. Gerçekten çok zor, insanüstü bir çabayla çalışıyorlar, iki ekip halinde çalışıyorlar. Sadece çok az süre dinlenmeye vakit buluyorlar, o yüzden de şartlar ortada. Sonuçta biz yıllarca uğraşıp 90 dakika, 20 dakika çekiyoruz onlar haftada üç saat çekiyorlar, bu inanılmaz bir şey.

LALE KABADAYI: Bilge Olgaç'la sette nasıldı?

BELMİN SÖYLEMEZ: Bilge Olgaç'la ben de Ümit'in dediği gibi, 80'lerde o çalışma şartlarını gözleme, film yapım sürecine dâhil olma şansı yakaladım. Bilge Olgaç okul gibi bir yönetmendi, çünkü birçok şeye vakıftı. Sadece senaryoya değil, senaryoyu da zaten kendi

yazıyordu, kurguyu kendi yapıyordu, teknikten çok iyi anlıyordu. Yani kameraya, lenslere, objektiflere her şeye hâkimdi. Çok saygılı bir yönetmendi. Yani hiyerarşi vardı fakat çok saygılı biçimde vardı. O zamanlarda çok kısıtlı şartlarda çalışıyorduk. İşte elli kutu filmle, pelikülle bir film bitiriliyordu. Bir ayda çekiliyordu ama her şey, örneğin bugün bir kutu çektik iki kutu kaldı gibi, işte sadece 4 dakikalık filmimiz kaldı, oynadınız oynadınız yoksa kullanamayacağız gibi şartlar altındaydık ama benim için çok öğreticiydi. Bir de tabii ekipler çok daha kısıtlı olduğu için, çok daha yaratıcı, pratik çözüm üretme anlamında çok daha yaratıcı çözümler üretilen setlerdi. 50 kutu filmler dışında, her şeyi nasıl yapabiliriz, mekânı o anda bulmak gibi, o açıdan bambaşka bir şeydi.

SERDAR ÖZTÜRK: Merhaba, hoş geldiniz. Ben Prof. Dr. Serdar Öztürk, *Sinefilozofi* Dergisi yayıncısı. Benim sorum iki katmanlı olacak. Bunlardan birincisi seyir kültürü, ikincisi de sinema eleştirisi. Konuşmalarınızda zaten bu meselelere biraz değindiniz ama bir ülkedeki seyir kültürü çubuğun en uçlarından birisi. Siz bir üretim gerçekleştiriyorsunuz ve tabii ki düşünceleriniz var. Bu üretimi gerçekleştirdikten sonra bırakıyorsunuz ve çubuğun öbür tarafındaki uç çalışmaya başlıyor. Bu gözler, nasıl gözler? Bu gözler hakkında çok bilgi sahibi değilsiniz belki ve şöyle, bu gözler verili gözler belki, baştan verili gözler, yani doğduğumuzdaki gözler. Birinci sorum; acaba bu gözler değiştirilebilir mi? Yani örneğin, biz ilkokula başladığımızda okuma yazma öğreniriz ve sonra paragraf soruları sorarlar bizlere. Paragrafın anlamı nedir? Şiirin teması nedir? Dünya kadar farklı egzersiz yaparız. Ama hiçbir şekilde ilkokuldan itibaren bunun fotoğrafı hakkında ne düşünüyorsun, bu resmi nasıl görüyorsun, efendim bu sahneyi izledim bunun üzerine tartışma yapalım, bunun üzerine hiç kafa yormayız. Yani bunun üzerine eğitim sistemimizde hiç yer yok. Ondan sonrasında da film üretilir. Eğlenmek mi istiyoruz, AVM'ye gidilir, AVM'de filmler görülür. Zaten seçim şansı sınırlıdır, ya şundadır ya bunda, eğlenir çıkar. Gözlerim eğlendi. Bu bir mesele, yani bunu çözmek için ne yapabiliriz, bu bir sorun mu ya da? İkinci sorum; film eleştirisi. Bu gözler meselesine geldiğimizde gözler sadece izleyicide mi sorunlu? Yani film üreten yönetmenlerde film eleştirisi kültürünü içselleştirmemiş, film eleştirilerine dikkat etmemiş yönetmenlerde de acaba şey olabilir mi? Bunun üretim kısmında da sorun olmuş olabilir mi? Ya da Türkiye'de film eleştirisinin Türkiye'deki konumunu nasıl buluyorsunuz? Bunun geliştirilmesi için neler yapılması gerektiğini düşünüyorsunuz gibi bir soru sorsam, acaba neler söylersiniz? Biraz uzun oldu kusura bakmayın.

BELMİN SÖYLEMEZ: Ben bu izleyici kültürünü çok önemsiyorum. Zaten her zaman izleyiciye soru sorduran ve alan açan filmler yapmaya çalışıyorum, en azından çıkış noktam bu. Ve izleyiciyle buluşma da gerçekten çok heyecanlandığım, önem verdiğim bir süreç. Şunu düşünüyorum. Filmleri izliyoruz ve üzerine çok fazla konuşmuyoruz. Filmden çıkışta, hadi şimdi ne yapıyoruz? E ondan sonra film konuşmak sadece "İyiydi, hoştu, güzeldi, beğendim, beğenmedim"e indirgenmiş durumda. Bunu da aslında kendi kendimize sorgulamamız gerekir. Benim birkaç yıldır yapmak istediğim, yapamadığım bir şey. Geçenlerde ilk defa yaptık. Bir grup arkadaş buluştuk ve çoğu da zaten film pratiğinden geliyor. Bir iki tanesi film pratiğinden gelmiyor ama yakınlar. Buluştuk bir grup, bir filmi izledik, Türkiye'de yapılmış son dönem filmlerden birini. Ve oturup sadece o filmi konuştuk. Amacımız oydu yani, başka hiçbir şey konuşmayacağız, sadece filmi konuşacağız. Sonra o kadar iyi geçti ki bu. Bunu tekrarlayalım ve büyütelim dedik. Yani işte tabii ki çok büyük gruplar halinde değil. Çünkü o zaman konuşma zorlaşabilir ama sık sık yapalım, her ay bir filme gidelim ve çıkışta sadece sinema konuşalım, o filmi konuşalım. Bunu sinemacılar olarak da yapmıyoruz. Yani

birbirimizin filmlerini çok fazla konuşmuyoruz. Bu önemli bir şey bence, yapılması gereken bir şey. İkincisi neydi; eleştiri. Bu da bence onu kapsıyor işte, yani konuştuğumuz ölçüde eleştiri getirebiliriz. Sadece beğendiğimiz noktaları değil, işte örneğin, o filmi konuşurken herkes çok farklı bir değerlendirme yaptı ve çoğu da çok yakından tanıdığım insanlardı. Ama şaşırırım yani, beklemediğim şeyler söylediler, beklemediğim yönetmenlere benzettiler; işte herkes bir sahneyi farklı değerlendirmiş filan. İnanılmaz zihin açıcı oldu benim için. Neden bunu daha sık yapmıyoruz diye düşündüm.

EMRE YEKSAN: Seyirci sorusu gerçekten benim de kafamı çok meşgul eden bir soru. İki tarafı var. Muhtemelen bir sosyolojik tarafı var, bu az önce de konuştuğumuz, bütün kapitalizmin vahşileşmesiyle, o tuhaf binalarla, bir vasatlaşma dedi Belmin, onunla gelişen bir soru işareti var. Yani en azından izleyiciyi tarihsel olarak kıyasladığımızda bir değişiklik oldu mu? Sanki oldu gibi hissediyoruz. Bilmiyorum yani. Geçen bir şey konuşuyorduk, o aklıma geldi. 90'ların sonuna kadar, hatta 2000'lerin bir kısmında, filmi izlemek biraz festivallerle kısıtlı. Ve dolayısıyla filmi izledikten sonra ikinci bir filmi ya da başka bir film izleme süreci yaşayana kadar vakit geçer. Ve dolayısıyla dönüp dönüp bakmaya vaktin kendiliğinden dayatıldığı bir süreçti. Şimdi hızlı bir tüketime dönüştü. Yani bizim yaptığımız filmler de onun içinde. Film eleştirmenleri de bence böyle yapıyor. Yani oturup üç dört film izleyip üç dört film hakkında yazı yazınca beğendi-beğenmedi'nin ötesinde bir şey söyleyemiyor oluyorsun. Dolayısıyla sanki birazcık o filmlere zaman vermenin kaybolur olması, sinemaya gidip AVM dediğimiz -mesela izleyen birçok insan oradan sonra eve gittiğinde de internette izliyor, korsanını izliyor. Dolayısıyla aşırı tüketim durumu bir yandan da var. Bu bir taraftan da izleniyor demek ama. Bir taraftan da "Acaba hakkı verilmiyor mu?" sorusunu soruyor. İzleyiciyi film yapanlar olarak, yapımcılar yönetmenler işte senaristler... İzleyiciyi herhangi bir şekilde etkileyebilir mi? İzleyicinin görme biçimine dair bir şey yapılabilir mi, bunu bilmiyoruz. Bu belki felsefi olarak da zor bir soru. Yakın zamanda Rancière okudum, *Özgürleşen Seyirci*'yi. Yani çok bizim elimizde olan bir şey değil, dışımızda da gelişen bir şey. Dolayısıyla, izleyicinin gözünün özgürleşmesini yaratacak olan şey eserin kendisi ya da eseri üreten insanların kendisi. Bütünün, kendinin de ötesinde zamana dair topluma dair çok şey içeriyor. Dolayısıyla bir çözüm de cevap da bulamıyorum gibi.

ÜMİT ÜNAL: Öncelikle tam nerde yaşıyoruz ona da bakmak lazım. Yani Hürriyet Gazetesi'nin birkaç ay önce yaptığı bir araştırma vardı. Tüketim alışkanlıkları araştırması işte. Kimlerin, yüzde kaç nüfusun evine diş macunu giriyor, tuvalet kâğıdı giriyor filan... Ve korkunç rakamlar çıkıyordu orada. Ve benim aklımda işimizle doğrudan ilgili olduğu için o rakam kaldı. Türkiye'nin nüfusunun %56'sı hayatında sinemaya gitmemiş, kapısından girmemiş. Yani biz aslında %40'lık bir insan kitlesinden bahsediyoruz ve bunlardan bazısı hayatlarında bir kez gitmiş olabilir. Orada yaşadığım için oradan da örnek verebiliyorum. İngiltere'nin nüfusu bizden çok daha az, çok daha az derken 60 milyon falan. Ama orada iş yapan, ticari bir film dediğimiz zaman böyle 15 milyon, 16 milyon, 20'ye kadar giden filmler bile var. Böyle rakamlardan bahsediyoruz. Ve atıyorum 15 milyon yapan, çok iş yapan filmin altındaki diğer filmler de 12 milyon, 13 milyon, 10 milyon, 5 milyon, 6 milyon olarak gidiyor. Bizde şöyle oluyor; bizde her sene bir ya da iki film olağanüstü bir iş yapıyor, 6 milyon, 7 milyon. Bunlar da işte bildiğimiz filmler; *Düğün Dernek* ya da *Recep İvedik* ya da *Fetih 1453* filan ama bunların altında rakamlar 1 milyona falan düşüyor. 1 milyon yapan da birkaç film oluyor. Sonra birden bire rakamlar 10.000'lere, 1000'lere ve 100'lere düşüyor. Dolayısıyla normal sinemaya gitme alışkanlığı olan bir seyirci kitlesinden bahsetmeye imkân yok. 1700

salon mu var Türkiye’de? Öyle bir şey. 1700 küsur salon var galiba, ama bu salonları düzenli bir şekilde dolduran ve düzenli bir şekilde sinemaya giden bir tüketiciden bahsedemiyoruz. Tıpkı işte evine tuvalet kâğıdı girmeyen ya da giren tüketicilerden az bahsedebildiğimiz gibi. Yani bu ülkenin kaderi. Bu çok yavaş değişebilecek bir şey. Bunun için de biz aslında çok küçük bir kitleyle baş ediyoruz. Benimle yapılan bir röportajda ben mesela şey demiştim: “*Recep İvedik*’in 25 milyon seyirci yapması lazımdı”. Ticari şey küçük Türkiye’de. 6 milyon seyirci, Türkiye gibi 80 milyonlu bir ülkede 6 milyon seyirci ve bununla övünmek aslında ticaretin kötü yapıldığını gösteriyor. Ticaret bu insanlara ulaşamıyor demek ki. Ya bilmiyorlar ticareti ya insanlar çok yoksul ya insanlara ulaşamıyorlar, insanları sinemaya götüremiyorlar. Yani bu kadar büyük, bu kadar zengin, bu kadar güçlü bir ülkede aslında iş yapan filmin, o senenin iş yapan filminin 25 milyon olması lazım. Bu Twitter’da çok yanlış anlaşıldı, ben “Değeri bilinmedi” demişim. Hakaret edenler oldu. “Senin sinema zevkine!” diyen insanlar oldu mesaj atıp. Ama kastettiğim tam da buydu. Ticari bir film olacaksa, o seyirci rakamlarına Türkiye’nin ulaşması lazım. Ulaşamıyorsa ticaret kötü yapılıyor demek ki Türkiye’de. Ya da, o kitle genişletilememiş, bir şekilde daha çok insana ulaşamamış. Şu an ulaşılan rakamlar 6, 7 milyon iyi bir ticaret değil, iyi bir sonuç değil bu ölçüdeki bir ülke için.

DİNLEYİCİ: Merhaba. İstanbul Üniversitesi-Eski Çağ Tarihi’nde Yardımcı Doçentim, Gökhan Ergin. Şöyle bir sorum olacak. Ümit Bey’e soruyorum edebiyatla olan sıkı ilişkisinden bahsettiği için. Ama diğer yönetmenlerimiz de dolayısıyla kitap okuyan bu konuyla ilgili kişiler olduğu için, onlar da cevap verebilirler sanırım bu soruya. Şimdi çok çok sıkı bir Yeşilçam izleyicisi olmamakla birlikte şunu gözlemliyorum; naçizane edebi, doğrudan edebiyattan uyarlama filmler biraz az gibi geliyor bana diğer sinemalarla karşılaştırdığım zaman. Sizce bu bir eksiklik mi? Bizdeki festivallerde uyarlama senaryo dalında herhangi bir ödül veriliyor mu? Böyle bir ödül verecek kadar bir üretim var mı zaten doğrudan edebi uyarlamalarda? Bizim edebiyatımız mı acaba biraz şey yoksa uyarlamalarda bir sorun mu var? Yoksa tercih edilmiyor mu? Naçizane gözlemime göre fikirlerinizi almak istedim.

ÜMİT ÜNAL: Uyarlama ödülü diye bir şey yok festivallerde. Ben şahsen kendi hikâyelerimi anlatmayı tercih ediyorum. Uyarlama filmler yaptım. *Piyano Piyano Bacaksız*, Kemal Demirel’in kitabından uyarlamaydı. Senaryosunu ben yazdım. İşte *Gölgesizler*, Hasan Ali Toptaş’ın kitabından uyarlamaydı. Yazdım ve çektim. Ama tamamen bana kalsa edebiyatı rahat bırakmayı tercih ederim. Yani iyi edebiyat yapıtlarının bence dokunulmadan edebiyat olarak kalmaları çok daha hayırlı onlar için. Çünkü sinema başka türlü bir şey, başka dilden konuşan bir şey. İyi bir edebiyat yapıtını alıp da sinemaya uyarlamaya kalktığınızda sonuç %90 kötü oluyor bence. Tabii ki çok iyi örnekler de var ama bence romanları yalnız bırakmak lazım, yani rahat bırakmak lazım. Genellikle unutulmayan uyarlamalara baktığınızda kötü kitaplardan, kötü romanlardan. Hitchcock’un neredeyse bütün filmleri uyarlama, ama hepsi çoktan unutulmuş kitaplar, kimse onları iyi roman olarak hatırlamıyor, bir etki yaratmış roman olarak. Filme uyarlandığında asıl hayatını bulmuş ama alıp da, atıyorum işte *Gölgesizler*’i yaptığım için de, seveni var ama benim o kadar içim rahat değil, içime sinen bir film değil. Ama iyi bir romanı aldığınızda hiç kimse mutlu olmuyor, romanın sadık okurları mutlu olmuyor, filmi izleyip sonradan romanı okuyanlar mutlu olmuyor. Sıfırdan bir hikâyeye yaratmak ve o hikâyeyi anlatmak bence, benim açımdan daha doğru yani.

EMRE YEKSAN: Çok doğru bir şey. Kötü romandan iyi bir film olması gerçeği. Bir yandan da edebiyat, sen anlatırken edebiyatla ilişkileri; edebiyat o kadar güçlü ki, insanın yani

okuyucunun kendi hayal dünyasını serbest bırakan ve açan bir alan ki, sinema ister istemez her yaptığımızda uyarlamayı, yani ben hiçbir zaman uyarlama yapmadım ama tahminim işte, *Gölgesizler*'de dediğin gibi, hep sanki sınırlıyormuşsun, edebiyatın o açıklığına hep sınırlar çekiyormuşsun gibi bir his olmaması pek mümkün gelmiyor bana. Belki de o yüzden Türkiye'de edebiyat vardır da uyarlanamıyordur diye düşünebiliriz. Bir de şey geldi aklıma, edebiyat uyarlamalarını televizyonda çok görüyoruz biz Türkiye'de şu anda. Diziler çok daha fazla, biraz daha eski edebiyat 60'lar ve öncesi edebiyatı uyarlıyor şu anda. Mesela sinemada azaldıysa bu, dizilerde çok arttı.

ÜMİT ÜNAL: Çünkü dizilerde hikâyeye ihtiyaç var, hazır hikâyeye. Edebiyatta onu kolayca buluyorlar. Hollywood'da da yani romanda romancı, filmden önce bütün detaylarıyla düşünülmüş. O karakterlerin bütün derinliklerini düşünmüş, hikâyenin akışını düşünmüş filan. Hazır bir malzeme olarak alıyorlar, onu kullanıyorlar. Kolay geliyor yani, bizde de o açıdan kolay geliyor. Hâlbuki bir hikâyeyi sıfırdan kurmak; yapılacak o kadar çok şey var ki üzerinde çalışılacak. Çok uzun süren bir şey, çok emek isteyen bir şey. Kafa, emek derken. El emeği değil de, kafa emeği isteyen bir şey. Romanı hazır bulmak daha kolay geliyor yani.

EMRE YEKSAN: Bir de belki ek. Mesela uyarlama değildi *Körfez* ama Ahmet Büke ile çalıştık. Bir edebiyatçı ile çalışmak başka. Aslında belki de edebiyatın başka bir biçimde film yapım sürecine dâhil olmasını getiriyor. O da benim için çok değerli bir deneyimdi yani. Ahmet çok fazla şey getirdi filme. Ama aslında "Sinematik olarak tasarlanmış bir fikrin içinde bir edebiyatçı ne katabilir?"i birlikte çalışma halinde görmek, bir kitabı alıp uyarlamaktan daha ilginç geliyor bana. Dolayısıyla hani, sonrası için de isterim. Gerçekten verimli ve insanın hayal dünyasını da genişleten, zenginleştiren bir deneyim oluyor bir edebiyatçıyla çalışmak senaryoda.

BELMİN SÖYLEMEZ: Ben Bilge Olgaç ile çalışırken böyle filmler arasında o çok okurdu. Özellikle Türkiye edebiyatını çok okuyan bir insandı ve bana *Tatar Ramazan* kitabını verdi ve "Bunu nasıl senaryolaştırabiliriz?" dedi. Ve oturup kitabı okuyup bir tretman çıkarmamı istedi. Benim için de bambaşka bir deneyimdi. Oradaki edebi dili sinema diline nasıl çevirebiliriz? Oturdum bir tretman çıkardım ve sonradan bu pratiğin çok faydasını gördüm yani. Tabii ki ikisi çok farklı diller. O yüzden serbest uyarlamalar her zaman olabilir, çok da güzel olur diye düşünüyorum. Neden yok? Bu, kendi kendime çok sorduğum bir sorudur. Ben neden yapmadım diye de sormuşumdur. Örneğin, bazı, özellikle 60'ların sonu 70'lerdeki kadın yazarları, bunlar; Leyla Erbil, Firuzan, Sevgi Soysal gibi kadın yazarları çok seviyorum, çok değerli buluyorum ve yapıtları kesinlikle uyarlanabilir. Çünkü sinematik dilleri var. Özellikle Firuzan'ın *Parasız Yatılı* kitabını birkaç kere okudum. Her seferinde, her hikâyeden bir film çıkabilir diye düşündüm. Onun dışında Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'ı muazzam bir kitap bence, çok deneysel bir roman. Çok değişik bir anlatısı var, bundan da çok iyi bir film olabilir. Yani olmalı.

DİNLEYİCİ: Merhabalar. Ben de Esra İlkay İşler. *Sinefilozofi* ekibindeniz biz de. Benim kafamı kurcalayan bir sorun var bu güncel sinemayla ilgili olarak. Sanki siz yönetmenler için iki farklı iş yapış biçimi, praksis var gibi. Bir grup, hani Birinci ve İkinci Dünya Savaşı'nda atrostik propaganda vardır ya, böyle değişik bir düşünce var ve onunla ilgili bir şey yapıyor, sahte bir gerçeklik kurguluyor. Diğer bir grup, gerçek hayattan çıkan, gerçek hikâyeler anlatmaya çalışıyor. İşte hani sinema tarihine baktığımızda da toplumcu gerçekçi ya da işte birazcık daha diğer sanatla uğraşıp gelen tiyatrocü dönemi ya da sonraki bilmem ne... Fakat

yeni filmlere bakıyorum; 1453, *Ayla*. Sanki izlediğimde başka bir dünya var. İşte bir sokak koymuş, diyorum ki böyle bir sokak var mı Türkiye’de? O dönemde böyle bir sokak var mıydı? O dönemde insanlar bu şekilde giyinip böyle teatral bir biçimde işte çırparak sevgilisine bir mektup yazıyor. Diyorum ki, bunlar gerçek mi? Bir asker bir çocuğu alıp, onu bir kedi yavrusu gibi alıp, onu barındırıp yıkayabilir mi? Böyle bir gerçeklik var mı? Ve şöyle bir şey mi diye düşünüyorum, film çekmek mesela havalı bir şey. Reklamcılıktan çıkıp, ben reklamcıyım ama kameram var, her şeyim var ve film çekebilirim gibi bir şey mi var? Yani ben sadece gerçekten merak ettiğim için, siz nasıl görüyorsunuz diye?

EMRE YEKSAN: Yani bu da benim gerçekten düşündüğüm şeylerden bir tanesi. Gerçekçilik meselesi hakkında, hani bir akım olarak, yani daha net ve sanatsal olarak bir çerçevesi, belleği işte son yıllarda örneklerini gördüğümüz, Türkiye’de de sosyal gerçekçi filmler, işçilerin hayatını anlatan filmler. Biraz belki hani, birtakım biçimsel şeylerle de öne çıkıyor. İşte hareketli kamera, omuz kamera kullanımları, doğal ışık kullanımları gibi. Dolayısıyla, hani böyle bir gerçeklik var. Bir de aslında yaptığımız şey ne olursa olsun, istediği kadar yapay olsun bir gerçeklik yaratma gibi bir gerçekçilik var. O dediğiniz şey biraz oraya düşüyor aslında. Bir gerçekçilik var. O bir üslup, o bir dil, o bir tarz ve bir takım yönetmenlerin böyle eğilimleri var, bir kısmının yok. Yani ben kendimi çok öyle görmüyorum o anlamda, bir sosyal gerçekçilik üretim alanı olarak ilgimi çekmiyor, bir üslup olarak ilgimi çekmiyor. Ama diğer tarafta da bir yaratı, işte *Ayla* filmindeki örnek gibi, gerçek olduğu iddiası var. Orada bence biraz etik bir sorun devreye giriyor gerçekten. Yani yaptığımız bir filmde gerçeklik iddiası yoksa o anlamda biz bunu kendi hissettiğimiz dünyanın bir temsili olarak kuruyorsak ve bunu bir şekilde işleyebiliyorsak, izleyici de bunu bu şekilde algılıyor zaten. Mutlak gerçeklik olarak algılamıyor ama diğer tarafta bir de şey var, tarihsel film anlatıyorsunuz ve hani bu böyle oldu, dolayısıyla tekrar bir tarih yazımına giriyor, tekrar bir mitoloji konumuna giriyor. Dolayısıyla orada da bir sorun görüyorum ben. Yani bu birazcık da üslupsal gerçekçiliğin baskınlığıyla da ilgili olabilir diye düşünüyorum. Yani üslupsal gerçekçilik o kadar baskınlaştı ki, özellikle dogmaydı, şeydi 90’larda Dardenne’ler. Hani kendini o kadar etkin bir biçimde, hani sinemayı belki düşünce sineması, sanat sinemasının ana alanı haline getirdi ki, ister istemez diziler de o gerçekçiliği taklit etmeye başladı, ticari filmler de o gerçekçiliği taklit etmeye başladı. Bununla da bağlantılı olabilir diye düşünüyorum. Çok yeterli verim yok bunu ispatlamak için, ama olabilir diye düşünüyorum.

ÜMİT ÜNAL: Yani sinemanın doğuşundan beri var olan bir şey bu. Daha sinema ilk doğduğunda gösterilen ilk film *Trenin Gara Girişi*. Bazı yönetmenler sinema görüntüsünün gerçek olduğuna inanıyor. İşin tuhafı seyirci de inanıyor. Trenin gara girişini gördüğünde seyirciler kaçışmışlar tren üstümüze geliyor diye. Ama aynı günlerde bir de Méliès çıkıyor ve gerçeklikle alakası olmayan, tanıtım filminde de var bu etkinliğin, o ilk *Ay’a Yolculuk* filmini yapıyor. Hâlâ kullandığımız aslında, ilke olarak hâlâ kullandığımız film hilelerini buluyor ve yapıyor. Zaten asıl işi de sihribazlık. Sinemayı bir sihir olarak kullanıyor. Yani bütün sinemanın doğuşundan beri aynı şeyle boğuşuyoruz bir manada. Fakat buradaki sorun, bahsettiğimiz filmlerdeki sorun, gerçekçilik ya da kurmaca, hayalcilik değil, klişe sorunu. Bazı sanatçılar ne istediğini çok önceden bildiklerini ve oraya çok kolay yoldan ulaşabileceklerini düşünüyorlar. Bunun gerçekçilikle, şeyle alakası yok bence yani. En klişe, en kolay ulaşabilecekleri yere vurmaya çalışıyorlar ve seyirciyi bu yolla manipüle etmeye çalışıyorlar. Bazı sanatçılar da seyirciye, sadece seyirci değil okuyucuya, resim izleyiciye, tiyatroya gidenlere, bazı sanatçılar da tam tersine yeni bir dille yeni bir bakış açısıyla konuşmayı tercih ediyorlar. Yani, sadece

sanatçılar için değil, işte verdiğim bir örnek vardır, çapkınlık yapmaya çalışan bir adamın “Mor salkımlı evimiz olacak” demesi bir klişe ve bunu kullanan ve bunun hayrını da gören bir sürü adam olmuş olabilir. Ama gerçekten kendinden samimi bir şekilde bahseden, samimi, farklı o güne kadar söylenmemiş bir ilan-ı aşk bulan bir adamı ilk başta dinlememiş olabilirler, çok başarılı olmamış olabilir çapkınlık kariyeri de. Sanatta da aynı şey söz konusu bence.

BELMİN SÖYLEMEZ: *Ayla* ve diğer örneklerde, Türkiye’deki örneklerde, gitgide diziler tabii popülerleştikçe dizi dilini kopyalamaya çalışan veya dizi dilini uyarlayan bir anlatım görüyoruz. Eski popüler sinemada, ticari sinemada daha özgün bir dil varken, son yıllarda tamamen televizyon estetiğine dönüştü yani ticari sinema. Ondan da kaynaklanıyor bence. Ama bütün dünyada böyle bir eğilim var. Diziler popülerleştikçe, sinema da dizi dilini kopyalamaya çalışıyor, ticari sinema. Örneğin yurt dışındaki yabancı dizilerden *Game of Thrones* çok popüler olduğu için şimdi bakıyorum birçok aksiyon filmi çok benzer hikâyeler anlatıyor, çok benzer bir dilde anlatıyor. Hatta birebir; yani kostümler bile aynı diyebilirsiniz. O yüzden de böyle bir eğilim var.

LALE KABADAYI: Esra Hocam, çok özür dilerim, iki cümle etmek isterim izninizle. Benzer şeyleri sanırım 2000 sonrası, sanırım Türk sinemasında tartışmaları çok yaşıyoruz, ama her zaman yönetmenin bir özgür alanı olduğu gerçeğini göz ardı ediyoruz. Çünkü bana göre 200’e yakın Türk filmi çekiliyormuş bir ya da bir buçuk yıl içinde, ama yine de sayı çok az diğer endüstrileşmiş yapının bulunduğu ülkelere göre. Bu yüzden bu az sayıdaki filmde bütün dünyayı kurtarmalarını bekliyoruz. Bu, *Mustang* filminde çok yaşanmıştı hatırlarsanız. *Mustang*’in tartışmasında, “Karadeniz’de beş güzel kız da aynı aileye mi düştü?” diye harika film eleştirileriyle karşılaştığımız bir ortamda galiba orada niyet önemli. Soyutlama hakkı var yönetmenin, istediğini yapabilir, gerçekleştirebilir. Biz birazcık bunu göz ardı ederek az sayıdaki filmde hangi ideolojiyi okuyorsak, dün Emre Bey ile konuşurken kendi yaralarımıza çare bulmaktan bahsetmiştik. Emre Bey için belki yola çıkış noktası ya da diğer hocalarım o olmasa bile ben bir izleyici olarak kendi yarama pansuman yapıyorum o filmi. O yüzden o yara yeterince tedavi edilmediğinde bunu negatif bir biçimde filme ve yönetmene de yansıtıyoruz. Bu özgürlük alanı tanınabildiğinde, galiba bunu bilimkurgularda yapabiliyoruz da dram, trajedi, melodram, melodram da yapıyor biraz tabii. O türler gündeme geldiğinde biraz daha katı davranıyoruz galiba. Seyirci olarak galiba bunun üzerine de düşünebiliriz. Teşekkür ederim.

DİNLEYİCİ: Merhaba. Mehmet Akdaş ben, İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi öğrencisiyim. Kısaca sinema camiasında toplumsal mesajlara yer verilmesi ne denli etkili olur? Yeteri kadar önem veriliyor mu? Kadına şiddet, çocuk istismarı gibi ülkemizin sürekli gündeminde olan şeylere yer veriliyor mu? Ana şemayı bozmadan mümkün mü işlenmesi? Teşekkürler.

EMRE YEKSAN: Yani bu da çok eski sorulardan biri herhalde. Sanatın işlevinin üzerinden de bir soru tabii ki. Yer verilebilir, bunlar zaten sinemanın konusu birçok anlamda. Birçok yönetmen, buralardan hareket ederek hep kendi deneyimlerinden veya bunlara dair yaşadıkları, dışardan da olsa duydukları, aldıkları şeyler üzerinden bir şeyler yapıyorlar. Ama bunu bir mesaja dönüştürmek, çoğu zaman bir yaklaşım olarak sorunlu oluyor ister istemez. Yani benim açımdan şey diyebilirim yani, tam ilk baştaki fikir, başta anlattığımız gibi birazcık belirsiz tam kendimizin de kavrayamadığı bir şey. Ama belli bir süre sonra ister istemez cümleyi okumaya başlıyoruz biz de filmin içinde ve bir sözümüz oluyor. Ama o söz

bir işlevsellik dâhilinde değil de aslında bir ihtiyaç dâhilinde ortaya çıkıyor diyebilirim. Yani, bu ülkede neyin söylenmesine dair ihtiyaç, neyin söylenmesi gerekiyor gibi değil de, “Ben neyi söylemek istiyorum?” dan çıkıyor birazcık. Dolayısıyla orada da öyle bir ikilik oluyor. Tabii ki her türlü film yapmak mümkün. Çok daha mesajı öne alan filmler de yapılabilir. Bu da pratiklerle alakalı ama en azından kendi deneyimimde şöyle bir fark var belki, ben ister istemez o toplumsaldan kopamıyorum. Yani benim için birey politik bir varoluş içerisinde, bundan zaten kaçamaz. Dolayısıyla o politik varoluşum, benim ister istemez bu ülkede yaptığım işteki kurmak istediğim söze de, o dokunmaya çalıştığım anlatıya da yansıyor. Ama bunun ötesinde, hani şunu demeliyim diye de bir şey düşünmüyorum. Ama düşünülse de bir sorun olmaz, yani benim açımdan çok negatif bir şey değil.

BELMİN SÖYLEMEZ: Ben özellikle kadınlar konusunda çok önemsiyorum. Bence burada neyin anlatıldığından çok nasıl anlatıldığı önemli. Özellikle kadın karakterlerin, güçlü kadın karakterlerin gözünden işlenen filmlere ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Fakat tabii ki sadece şunu anlatacağım, Emre’nin dediği gibi diye yola çıkılarak değil, bunu nasıl anlatacağım diye yola çıkmalı insan diye düşünüyorum. Belgeselden geldiğim için yani; genellikle belgeselde bir konu işlenir ama önemli olan karakterdir ve karakteri nasıl ele aldığımızdır. Burada aslında Türkiye sinemasında da bence bu yaklaşımla yola çıkmak lazım. Çünkü yıllardır aslında bu konularda filmler yapılıyor. Yani Türkiye sinemasına da özellikle 70’lere baktığımız zaman, 60’lara baktığımız zaman sosyal temalarda çok film var. Örneğin Bilge Olgaç’ın filmlerini izlerseniz bu konuları çok ele aldığını, kadınlar, şiddet konularını çok ele aldığını görürsünüz. Erkeğin gözünden çok daha maço aksiyon filmlerinde topluma dair eleştiriler görürsünüz. Kan davası, köyden kente geçiş gibi birçok süreci anlatan filmlerdir bunlar. Burada onları bir kadın yönetmenin gözüyle anlatır, aynı zamanda senaryoları da kendi yazdığı için. Yani yeni şeyler yaparken aslında eskileri de unutmamak ve Amerika’yı yeniden keşfetmemek gerekir diye düşünüyorum. Çünkü Türkiye sinemasında gerçekten önemli işler, sosyal temaların olduğu işler yapılmıştır. Örneğin, Metin Erksan’ın *Kuyu* filmi çok önemli bir filmidir. Yani bu örneklerden yola çıkarak, bir şey yazarak, yazarken düşünmek gerekli diye düşünüyorum. Ve dediğim gibi kimin gözünden nasıl yazıyorsunuz filmi? Nasıl ele alıyorsunuz? Sömürmeden, iyi niyetle işlediğiniz konuyu işleyebiliyor musunuz? Bunları da önemsiyorum.

ÜMİT ÜNAL: Ben öncelikle insanların öğüt dinlemeyi sevmediğini düşünüyorum, buna inanıyorum. Çocukluğumuzdan itibaren sürekli bize “Şunu yapma, bunu yapma, şunu şöyle yap” deniyor ve biz de devamlı böyle takılırız ve dinlemeyiz. İnsanlar gerçekten başlarına gelinceye kadar yalan söyler. Yine yalan söyler, söyler, söyler sonra gerçekten bir gün söylediği yalan başına dert açtığı zaman yalan söylemenin ne kadar kötü olduğunu anlar. Sanat topluma gerçekten çok yavaş etki ediyor. Çok içeriden, çok derinden, çok, nasıl diyeyim, bilinçaltından değiştiriyor. Eğer bir filme, atıyorum işte kadınları dövmeyin, aç gözlülük etmeyin, para o kadar mühim değildir gibi mesajlar koyarsak... Bugüne kadar Yeşilçam filmlerinde “Beni paranla satın alamazsın!” deyip yoksul nice gururlu delikanlı patronların suratına parayı çaldı. Ama Türkiye’nin bugünkü haline bakın, parayla satın alınmış milyonlar var yani. Tavsiye dinlemek istemiyor kimse, ben buna inanıyorum. Ancak filmin kendisi, yani iyi sanat bence, ancak insana dünyaya bakmayı öğretebilir ve bunu başaran bir sanat, bence en iyi mesajı vermiş sanat yapıtıdır. Onun için de dediğim gibi ahlaki mesajlar vermek çok zor; kimse dinlemiyor, kimsenin de umurunda değil. Eğer sanat yapıtı, seyircisine dünyaya başka türlü bakmayı, illa dikkatle bakmak demeyeyim ama “Bak, o gördüğün gibi değil, böyle

olabilir” demeyi öğretiyorsa, bence başarılı bir sanat yapıtıdır.

EMRE YEKSAN: Çok ufak, hemen aklıma geldi. Burada da aslında biraz eksikliğini duyduğum şeylerden biri *Kibar Feyzo* gibi filmler. Bir yandan da, yani mesaj vermek için yapılmamış, çok iyi bir komedi filmi, çok iyi bir kitle filmi. İçinde inanılmaz farklı duyguları barındıran, bir sürü şey anlatan bir film. Ama gerçekten insanların kendi hayatlarındaki bir şeye başka türlü bakmalarına da belki yol açan bir film. O gibi filmlerin pek mümkün olmadığı bir çağdayız maalesef. Yani onun karşısında bugün bir *Recep İvedik* var ve bir lümpenlik örgüsüne dönüşmüş başka bir şey var. *Kibar Feyzo*'daki o anlamda, hani mesajsa oradaki bence ince bir mesaj. Hani Ümit'in de tarif ettiği gibi, kalın çizgilerle çizilmiş bir öğüt yok ama çok ince bir mesaj var o filmde ve bunlar da aslında biraz özlediğimiz, keşke daha fazla örneğini görsük dediğimiz şeyler bir taraftan.

BELMİN SÖYLEMEZ: Evet, benim de demek istediğim oydu yani. Türk sineması gerçekten bu anlamda çok zengin bir sinema, çok iyi senaryolar, çok iyi filmler yapılmış ve temennim bu filmlerin DCP'lerinin restore edilerek yapılması ve daha çok sinemalarda, belki kısıtlı alanlarda da olsa yer bulmaları, insanların bunları tekrar büyük perdede görüşmelerini.

AYSAN ÖZSOY: Peki, son bir soru alalım.

DİNLEYİCİ: Merhabalar, adım İren Aytaç. Kocaeli Üniversitesi, Radyo-Sinema ve Televizyon Bölümü Öğretim Görevlisi'yim. Amfide ders anlatmaya çok alıştım. O yüzden arkanın duyduğunu tahmin ediyorum. Sorun şu, demin Belmin Hanım çok önemli başka bir mevzuya ve son dönemlerde çok mevzuya değindi; dağıtım ağının problemi. Çünkü dağıtım olmadığı zaman üretim de yok demektir. Yani dağıtamadığınız zaman para gelmeyecek demektir, size de yapımcı para vermeyecek demektir. Şimdi bu nokta çok problemlidir bir nokta ama yeni dijital platformlarla ilgili ne düşündüğünüzü merak ediyorum. Yani bir yandan ben bir seyirci olarak benim seyir keyfimi çok düşürüyor mesela. O sinemanın, sinema izlerliğinin, seyirciliğin sosyal bir boyutunu kaybettiği bir alan. Ama mesela Emre Bey'in bir filmi bienal döneminde izleme fırsatını sağlayan da bir şey bu. Ya da işte *Sofra Sırları*'nı İstanbul Film Festivali'ne gidemeyeceğim için o anda mesela şeyden ama dijital olarak izleme fırsatını bana veren, Belmin Hanım'ın DVD'sinin bir gün işte itunes'ta satılacağını umut etmemi sağlayan şey dijital teknolojiler. Ama burada da işte, sorum şurası, bu umut verici bir şey gibiymiş, bir dönem bağımsız sinemacıların bu tarz platformlara ilgisi oldu ama burada da bir tekelleşme var sanki, oradaki dağıtım ağı da tekelleşiyor gibi. Bu alan nasıl değerlendirilebilir? Siz ne düşünüyorsunuz? Teşekkür ederim.

ÜMİT ÜNAL: Alternatif bir şey para yapmaya başladığı anda alternatif olmaktan çıkıyor. Orada para kazanmak isteyenler hemen orayı işgal ediyorlar ve orayı kendilerine para kazanılacak hale getirmeye çalışıyorlar. Maalesef hani, yani sonuçta bu filmlerin insanlara ulaşmak için pazarlama yollarından bir tanesi; DVD gibi, sinema salonu gibi, televizyon gibi, işte internetin diğer şeyleri gibi. Eğer oradan, yani bu dijital platformlardan gerçekten para geldiğini görürlerse orayı da eminim kendilerine benzetirler yani.

BELMİN SÖYLEMEZ: Bir taraftan tabii özgür bir şey sinema için özellikle. Sinemanın gösterimden kalkmış örneklerini izleme olanağı sağlıyor. O açıdan iyi buluyorum ama tabii ki öncelikle perdede izlemek, yani dışarı çıkmak, yani çünkü gitgide daha az dışarı çıkar olduk; hep içerideyiz. Bir şekilde kendimizi kapatıyoruz, yani psikolojik olarak da kapatıyoruz.

Hâlbuki sinemaya gitmek, bir grup arkadaşla anlattığım gibi daha önce, izlemek ve sonra konuşmak aynı zamanda sosyal bir etkinlik. O yüzden de sinemanın sosyal bir etkinlik olmaya devam etmesi lazım.

EMRE YEKSAN: Evet, yani böyle bir ikili, paradoksal denebilecek bir durum var aslında. Bir taraftan çok iyi, yani beni çok heyecanlandıran tarafları da var. İşte dünyanın herhangi bir yerinde dağıtım imkânlarınızın olmayacağı, belki de en iyi şartlarda bile olmayacağı bir yerlerde birilerinin bir film izlemeye olanak sağlıyor olması, böyle bir aracı olması çok umut verici. Ama o aracın işte, Ümit'in dediği gibi, kapital tarafından ele geçirilmesi ister istemez karşısına getiriyor. Dolayısıyla böyle bir ikilik ister istemez şey... Dolayısıyla sinemaya gitmeyi de öldürüyor olması başka bir yerde soru işareti hepimiz için. Bir de burada aklıma şey geldi. Bütün bu filmler, yaptığımız filmler; biz artık çoğumuz dijital formatta çalışıyoruz, dolayısıyla dijital üretiyoruz. Aslında fiziksel karşılığı olmamaya başladı ve böyle dijital bir yığına da dönüşmeye başladı. Bu da mesela ayrı bir soru işareti. Bizim yaptığımız şeyi tartışıyoruz mesela yapımcımla, acaba filmi basmalı mıyız ve bir yerde bırakmalı mıyız? Çünkü hiç fiziksel bir kopyası yok bizim yaptığımızın, işlerin ve bu da aslında yavaş yavaş her şeyin daha uçucu daha kırılğan hale geldiği bir dönemde olduğumuzu gösteriyor. Ve filmler de ister istemez daha kolay yok olabilir hale geldi. Bu da, bu dağıtım arttıkça aslında bende bu soruları da uyandırıyor yani. O zaman herkes 35mm bassa ve izlese, tekrar 35mm filmler, tekrar salonlar dolsa; ama bu da biraz nostaljik bir bakış aslında.

LALE KABADAYI: Evet aslında panelimiz biraz geç başlamıştı ve biraz geç bitiyor. Konuklarımıza katıldıkları için çok teşekkür ediyorum, sizlere de geldiğiniz için. Tekrar görüşmek üzere.

- Söyleşiler.Interviews -

Sinemanın Genel Sorunları - II

Yönetmen

Ercan Kesal, Tayfun Pirselimoglu, Ceylan Özgün Özçelik

Serdar Öztürk, Sarper Bütev

SUNUCU: Sinemanın genel sorunları üzerine konuşacağımız yönetmen panelinin ikincisi, bugün yönetmenlerimiz Sayın Ercan Kesal, Tayfun Pirselimoglu ve Ceylan Özgün Özçelik ile gerçekleşecek. Önce sayın moderatörlerimiz Serdar Öztürk ve Sarper Bütev'i sahneye davet ediyoruz. Sayın Tayfun Pirselimoglu, Orta Doğu Teknik Üniversitesini bitirdikten sonra Viyana Uygulamalı Güzel Sanatlar Akademisi'nde resimli gravür, Viyana, İstanbul, Budapeşte gibi birçok yerde sergi açtı ve sinema üzerine atölyeler gerçekleştirdi. Dört roman, iki hikâye kitabının ardından *Hiçbir yerde*, *Rıza*, *Pus*, *Ben O Değilim* ve *Yol Kenarı* filmlerinde yönetmenlik yaptı ve birçok ödül kazandı. Bugün kendisi de aramızda ve alkışlarla sahneye davet ediyoruz. Sayın Ercan Kesal bizimle birlikte... Kendisi Ege Üniversitesi Tıp Fakültesi'nden 1984 yılında mezun oldu, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmindeki oyunculuğu ile başlayan sinema serüveni aynı yönetmenin *Üç Maymun* ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmlerinde senarist ve oyuncu olarak devam etti. *Yozgat Blues*, *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, *Hükümet Kadın*, *Yol Kenarı*, *Ben O Değilim*, *Kelebekler* gibi birçok filmde rol aldı, oyuncu ve senarist olarak ulusal ve uluslararası birçok festivalde ödül kazandı. Sayın Ceylan Özgün Özçelik de bizimle birlikte... Kendisi Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi mezunu... 2002 yılında radyo ve televizyon programcısı olarak çalışmaya başladı. İlk uzun metraj filmi *Kaygı* dünya prömierini 67. Berlin Film Festivali'nde *Panorama Special* seçkinde yaptı, film Kuzey Amerika'dan ödülle döndü ve çeşitli festivallerde seyirciyle buluştu.

SERDAR ÖZTÜRK: Değerli konuklar, hoş geldiniz. Filozof şunu söyler; felsefe demek sorun üzerinde düşünmekle başlar. Yani bir paradoksun, problemin olması gerekiyor. Demek ki, bu panelde bir problem var: "Türkiye'de Sinemanın Sorunları". Bir tarafta sanat, diğer tarafta endüstri... Dolayısıyla ilk soru bu bağlamda olacak ve şöyle bir yöntemle gitmek istiyorum. Paneli bir tur benden, bir tur Sarper'den gelecek sorularla yönlendirelim diyorum. İlk sorumuz üretimle ilgili olacak. Üretim, dağıtım, içerik ve alımlama; yani izleyiciyle ilgili temel sorunları var. Üretim sorunu bu işin ekonomik boyutuyla ilgili. Son yapılan istatistiklere göre Türkiye Avrupa'da sinema üretiminde altıncı sırada, dünyada on ikinci sırada. Şimdi altmışlı, yetmişli yıllara baktığımızda ise dördüncü sıraya kadar çıkıyor dünyada. Acaba bu niceliksel üretim nitelikselle aynı mı, niteliksel ve niceliksel arasında uyumsuzluk var mı? Film yapmak ne demek? Film yapmakta karşılaştığımız sorunlar nelerdir? Biz bilim insanları, genellikle gerçekliğe parmak uçlarımızla dokunuyoruz. Acaba onlar nasıl? Onlar kavrayarak

dokunuyor, biz bu kavramayı merak ediyoruz. O yüzden izninizle Tayfun Pirseli moğlu ile başlamak istiyoruz.

TAYFUN PİRSELİMOĞLU: Niceliksel olarak tüm dünyada büyük bir sıçrama var. Ben Türk sinemasına başladığım zaman senede on beş-yirmi film çıkıyordu. Fakat bu filmler içerisinde üç-dört tane nitelikli film olurdu. Şimdi herhâlde iki yüze yakın film çıkıyor. Maalesef bu niceliksel sıçrama niteliksel olarak karşılık bulamıyordu. Dolayısıyla işin bu tarafında bir problem olduğu kesin. Bu kadar çok üretimin yapılmasının nedeni de sinemanın dijitalize olmasıyla alakalı ve aslına bakarsanız dijitale geçerken çok daha ucuzlayacağına karşı vesveselerimiz vardı. Bu büyük oranda olmadı fakat işin çekim kısmı kolaylaştı. Çünkü artık çok kamera var ve herkesin ulaşabileceği fiyatlarda. Dolayısıyla işin bu tarafının daha kolay çözüldüğünü ve daha hızlı bir üretim olduğunu görüyoruz. Burada -bence esas sıkıntının doğduğu yer de burası- böyle bir talebin olduğunu düşünmüyorum ve bu talepten çok daha fazla bir haz var. Dolayısıyla bu, seyircinin niteliğini de değiştiren bir hale getirdi işi. Çok fazla filmle karşılaşılıyor, istediğimizden daha fazla. Dolayısıyla benim biraz talepkâr seyirci dediğim bir profil oluştu. Çok çabuk tüketen bir seyirci profili bu. Aslında niteliğin sıkıntıya düşmesi zannediyorum yeni seyirci profilinin oluşmasıyla alakalı, ama bu tüm dünyada geçerli.

SERDAR ÖZTÜRK: Ceylan Hanım, peki siz film yapımının zorluğu, niceliği, niteliği hakkında ne düşünüyorsunuz?

CEYLAN ÖZGÜN ÖZÇELİK: Nicelik ve nitelik bakımından Tayfun Bey'e katılıyorum. Özellikle TRT-Türk'te kültür sanat programı yaptığımdan, yani üretim kanadına geçtiğimden beri aslında bağımsız sinemayı bir türlü adlandıramadım. Bağımsız mıyız? Festival miyiz? Sanat filmi miyiz? Daha biz bilmiyoruz. Anaakım değiliz ama ondan eminiz. Anaakım olmayan sinema üzerine daha çok, yaklaşık on yıldır sinema programı ve kültür sanat programı vesilesiyle uzun yıllar izleme şansım oldu zaten. Fakat reel tarafa geçtiğimde beni rahatsız eden daha büyük bir kısım oldu. O da kadınlardan beklenen sinema. Onu da ben sinemamızın genel sorunları içerisinde çok rahat bir şekilde alabileceğimize inanıyorum. Şimdi size çeşitli röportaj ve tez sorularından kadın sinemacılara gelen soruları okumak istiyorum. Soru bir: "Filminizi kadın meselesini gerçekçi bir şekilde ele alan bir film olarak tanımlar mısınız?" Çeviriyorum bu soruyu; "Filminizi erkek meselesini gerçekçi bir şekilde ele alan bir film olarak tanımlar mısınız?" Öncelikle hepimiz insanız. Yani cinsiyet bunların hepsi ve bunun üzerinden, karakter karakter üzerinden tanımlamalara inanıyorum. Ve karmaşık karakterlere, ayrıksı kadın karakterlere, nitelikli karakterlere; bunların hepsine inanıyorum. Fakat böyle bir soruyu reddediyorum. Kadın meselesini gerçekçi bir şekilde ele almak nasıl bir sorudur? Tek bir erkek meselesi olmadığı gibi tek bir kadın meselesi de olamaz. (*Başka bir soruyu okuyor*) "Filminizin hedef kitlesi kadınlar mıdır?" Hangi yönetmen hedef kitlesinin sadece kadınlar olduğu bir film çeker? Böyle bir kitleyle yola çıkmıyoruz. Mümkünse sadece kadınlar izlesin; erkekler, eşcinseller, cinsiyetsizler asla izlemesinler diye bir şey yok. Zaten bunu da bir çevirelim. "Filminizin hedef kitlesi sadece erkekler midir?" Bu soruların hepsini, özellikle erkeğe çevirdiğimizde ne kadar anlamsız olduğunu daha iyi anlıyoruz. Keşke bunu çevirmek zorunda kalmadan da anlamsız olduğunu anlayabilsek. (*Başka bir soruyu okuyor*) "Filminiz kadınlar tarafında mıdır?" Filmimiz neden kadın tarafında olmalı, biz kadın olduğumuz için mi? Çünkü burada tekrar şunun altını çiziceğim. Karakterlere, yani karaktere inanıyorum. Ve filmlere, kadınların elinde çıktığı için böyle büyük sorumluluklar yüklemeleri

garip geliyor. Zaten genel olarak filmler sorun çözücüdür gibi bir bakış var, bunun da kesinlikle karşısındayım. Biz Meclis değiliz, biz soru yönergesini çözümlenmek zorunda da değiliz, yani filmler de değil. O bakış bana biraz garip geliyor. Bir sorun üretmek ve sonra o sorunu çözmeye çalışmak tamam ağır bir sorumluluk. Bunu edebiyattan beklemiyorsak, resimden beklemiyorsak sinemadan da beklememeliyiz. Yani hiçbir şekilde resmi gazete değildir filmler. Bunlara çok fazla anlam yüklemek çok büyük sorumluluk gerektiriyor. (*Başka bir soruyu okuyor*) “Filminizin türü nedir, bu bir kadın filmi midir? Erkek filmi midir?” Kadınlık ve erkeklik vardır. Kadınlığı erkeklik başka tanımlar, kadın filmi, erkek filmi ne demek orada benim gerçekten kafam karışıyor. Filmin türü dediğimiz şey çünkü yani film gerilim olabilir, komedi olabilir, bilimkurgu olabilir, erotik olabilir, yani her şey olabilir. Yani kadın filmi diye bir tür olduğuna inanmıyorum, erkek filmi diye bir tür olduğuna da inanmadığım gibi. Tekrar altını çiziyorum: Kadınlıkla ilgileniyor olabilir, erkeklikle ilgili olabilir, bunlar başka şeyler sanki. Şimdi favori soruma geliyorum: “Bir kadın yönetmen olarak, Türk kadını nasıl temsil ediyorsunuz?” “Bir erkek yönetmen olarak, Türk erkeğini nasıl temsil ediyorsunuz?” Sorunun absürtlüğüne anlamak için bu soru gerekli gibi. Türk kadını bir şablon değil, tıpkı erkekler gibi farklı özellikleri olan insanlarız. Burada kastedilen nedir? Analık mı, vefakârlık mı cefakârlık mı? Nedir yani? Yani bence kafaları bu konuda oldukça karışık. Yine favori sorularımdan biri, çünkü soruyu asla anlamıyorum. Defalarca kez okumama rağmen anlamadım: “Filmlerinizi toplumsal cinsiyet rollerinin verilmiş biçimi toplumsal gerçeklikle örtüşür nitelikte midir?” Tabii ki kafanızda bir şey oluşuyor ama ben ısrarla anlamamayı tercih ediyorum. Yine söyleyeceğim, insanlar ve karakterler çeşit çeşit ve bunları kadın-erkek diye ayırt etmek bana oldukça anlamsız geliyor. Çünkü bir genellemeyle tüm kadınlar melektir ve tüm erkekler şeytandır dememiz gerekiyor. İstenen bu mudur? Kadınlardan istenen nedir? Bu soruların cevaplarından emin olamıyorum. Şu sıralar yeni filmime hazırlanırken de bunların yükünü ve acısını taşıyorum. Çünkü ikinci film +18 bir film. İki yıldır üzerine çalıştığımız ve çeşitli platformlara başvurduğumuz bir film. Ve bu filmde kadına yönelik şiddet mevcut. Ama biz bunu yurt dışında söylediğimizde şu algı oluşuyor: Bir köyde evin birinde pencerenin önünde oturan bir kadın ve gözleri mor. Sanırım bizden beklenen sinema bu. Sizce bu bir fantastik olay, bir kara komedi... Ama sizden bir mekân üzerinden beklenen o mekân bir gecede bütün sınırları kusak. Hayal gücü üzerinden siz bir şeyler anlattığımızda karşı tarafa geçmiyor. Çünkü “Bunlar Ortadoğu’dan pek alışık olduğunuz şeyler değil” gibi bir yere varıyor. Ortadoğu’da kadın sinemacıdan alışık olduğu şeyler değil. Kadınlardan beklenen sinema, ne yazık ki oradakiyle kıyaslanamaz.

SERDAR ÖZTÜRK: Ercan Kesal, çok yönlü bir insan. Tıpkı Tayfun Pirselimoglu gibi. Oyuncu, yazar, senarist, sinema yazarı ve bu arada ilk filmini çekti. Merakla bekliyoruz. Sayın Ercan Bey, siz Türkiye’deki üretim koşullarını nasıl görüyorsunuz?

ERCAN KESAL: Sinemanın sorunları başlığını çok zorlamadan bir şeyler söylemek istiyorum. *Tanrılar, Mezarlar ve Bilginler* kitabında eski bir Asur tabletine rastladım. Tablette bir adam yakınıyor. Bir yere şikâyet dilekçesi yazmış belli ki. “Arkadaş” diyor, “Bu dünyada dayın olacak. Dayın olmazsa hiçbir şeysin” diyor. “Ne işin görülüyor, ne adam yerine koyuluyorsun”. Aynen böyle söylüyor. Milattan önce bilmem kaçınıcı bin yıldaki bir cümle bu. 2018’de de söylenen bir cümle bu, biliyorsunuz. Az önce genç bir arkadaşım ile konuşurken şöyle bitirdim. Şunu anladım, artık dünyanın ömrü, benim kaderimden uzunmuş meğer. Benim kederimden de uzunmuş, bitmeyecek yani. Bu yüzden, birtakım uzun reçetelerle değil; evet sinemanın sorunları var. Çünkü ülkenin sorunları var. Bitmeyen sorunlarımız var.

Ve bitmeyen umutlarımız da var. Hatta bitmeyen de çabalarımız olacak. Bence mesele bu, bunu bilmek çok güzel bir şey. Bir de şu var ki, sinema çok genç bir sanat dalı. 1890'larda gelmiş ve bizim ülkemize de çok çabuk uyum sağlamış, Manaki Kardeşler çabucak başlatmış zaten. Ve Osmanlı'da da tebaası -biliyorsunuz Metin Hoca¹ ondan başlatırdı hep- sinemamız Manaki Kardeşler'in filmiyle başlamış, üstelik padişahı çekmişler Balkan gezilerinde. Yani şu iddiada bulunamazsın: Matbaa geç girdi, 400-500 yıl sonra, bu yüzden Osmanlı'dan sonra bu kederler, sıkıntılar. Ama hayır, sinemaya Lumière Kardeşler'den sonra bizimkiler başlamışlar zaten, tamam mı? Mesele bu değil. Muhsin Ertuğrul da hemen girmiş devreye. 1950 ve 60'lı yıllarda da, o dönem Sinematekçilerin ve Milli Sinemacılar'ın kavgalarına baktığımız zaman, sürekli bu meselelerden, sorunlardan söz edildiğini görüyoruz. Ama şu var arkadaşlar, '59 doğumluyum ben, şu ömrüme üç tane darbe bir tane de olmayan darbe sığdırdım. Böyle bir şey var mı? Darbe yapılan bir ülkeye doğdum ben ve Metin Hoca *Yılanların Öcü*'nün iznini Cemal Gürsel'den alıyor. Yani bir yolunu buluyor, sansürden kurtarıyor paçasını. *Susuz Yaz* kaçak-göçek çıkartılıyor, Altın Ayı alıp geliyor. 70'li yılları hatırlayan vardır. Bizim yaş kuşağımız 12 Mart ve bu ülkenin aklını, entelektüel ruhunu ezen 80 faşist darbesi yaşamış bir ülkenin çocuklarıyız. Elbette sinemanın sorunları olacak. Çünkü sadece sinemanın sorunları yok. Edebiyatın da sorunları var, mimarinin de sorunları var, kentleşmenin de sorunları var, ekonominin zaten sorunları var; yani TOKİ'si ile övünen bir ülke haline geldik. Üçüncü Köprü'nün üzerinde selfie yapan bir toplumuz. Tabii ki sinemanın sorunları olacak ve bu sorunlar bitmeyecek. Ama mesele şu; diyalektik; bu tür zor zamanların kendi çözümleri, metaforlara yaslanan bir ifade biçimi, zengin ilham kapıları açan da bir besleyeni vardır. Bunun peşine düşeceğiz, bunun için de alan açmaya çalışacağız. Şunu geçmeyelim tabii. Fethi Naci'ye "Türkiye'de roman var mı?" sorusu sorulduğunda, "Futbol ne kadar varsa, roman da o kadar vardır" diye bir cevap vermiştir. Daha acımasızını yine Metin Hoca söylemiştir: "Türkiye'de Kemal Tahir'den önce edebiyat kesik hattır". Buradan muradım, besleyenimiz neyse içinde bulunduğumuz iklim neyse, aslan yatağından belli olur. Kişi bulunduğu yerden tarif edilir. Habitat denilen şey budur zaten. Nasıl bir yerde, nasıl bir ortamda nasıl, bir ikimde, nasıl bir ifade biçimiyle, nasıl değer yargıları içerisinde yaşıyorsanız, bu yaptığınız işe de yansıyor. Ama yaptığımız işin güzelliğindeki nitelik ve özellik ve ümit etmemize neden olacak şey de tam olarak bu zaten. Bu tür alt üst oluş dönemlerinde, bu tür sıkıntılı dönemlerde sanatçıların metaforik anlatım kapasitesi, gücü artar. Mesela, beni Romen sineması çok etkiliyor. Adamlar bu kadar ağır bir bürokratik dönemden sonra, kapitalist bir dönemin ortasına düştüler. Ve o debelenmenin içinden Romen sinemasını çıkarttılar. Çok etkileyici. İran sineması niye bu kadar bizi ya da beni derinden etkiliyor, ben biliyorum. Şah döneminin, Humeyni döneminin ardından kocaman bir Pers hafızası ve bunların içinden kendine yol arayan bir İran sineması... Bunlar çok kıymetli şeyler. Bunlar yol haritası; bu yüzden ümit etmeye değer, bu yüzden sinemanın sorunları olacak. Çünkü bu ülkede bitmeyen sorunlar var, bu ülkede bitmeyen bir alt üst oluş var. Acayip bir coğrafyanın ortasındayız, birbirimizle sürekli kavgaya hazır bir potansiyeli sürekli taşıyan bir coğrafyadayız. Ama Antonioni'nin de dediği gibi, sinema içimizdeki karışıklıktan doğar. Asıl mesele bu kaosun içinde nereden bakacağımıza ve nerede duracağımıza doğru karar vermek. Teşekkür ederim.

SARPER BÜTEV: Ben de tam Ercan Bey'in bıraktığı yerden alayım o zaman. Kaos dedi. O zaman sanat denilen şey belki de krize karşı yapıtla, o krize söz geçirebilmek adına yapılan bir şeydir. Sanata hep şöyle bakıldı. Üçüncü gündeyiz ve özellikle ilk iki gündeki

1 Metin Erksan

Deleuzeyen sunumlarda ben kendi adıma değişik şeyler yakaladım. Bir kesim, sanat denilen alana bir çeşit temsil ya da nesnesi gerçekliğin bir benzerini orada bulabileceğimiz bir şey gibi bakıyor. Hepimizin bildiği gibi, bu zaten sanat tarihinin başlangıcından beri hâkim olan bir şeydir. Bir tarafta özellikle yeni Türk sineması denilen yakın dönem sinemamızda ve 90'lardan Ömer Kavur ile birlikte -öncü isim olduğu için belirtiyorum-. Çünkü bu tek bir isimle gerçekleşen bir şey değil. Bir kişisel sinema ya da sanat yapıtı, bir öznel ifadeye ulaşma tarzında bir şeye doğruldu ister istemez. Belki bu evrede içinden geçtiğimiz krizlerin de etkisi vardır. Uzatmadan ben de yönetmenlerin sanata dair bakışlarını çok merak ediyorum. Onlar nasıl konumlandırıyor? Dünya diye bir gerçeklik alanı var. Tasarım alanı var. Bu ister mimari olsun, ister kitap olsun, ister sinema olsun bir de tasarım alanı var. Bir de öznellik alanı, yazar mıdır? Yapıt denilen şey böyle bir şey midir? Yoksa bunların yerinden edildiği, ne yapıtı üreten her kimsenin kendini bir öznellik olarak görmediği, dolayısıyla bir otorite olarak görmediği, yani dünyaya ne söyleyecekse yapıtta gerçekleştirdiği sözü dünyada hakikatle yapıp yapmadığı mı? Kısaca ben Özgün Özçelik'ten başlamak istiyorum.

CEYLAN ÖZGÜN ÖZÇELİK: Ben sinemanın çok özgün bir sanat olduğuna inanıyorum. Sinemanın bir tasarı olduğuna ve mantığın da üzerinde hayal gücü olduğuna inandığım için, hayal gücümü en rahat aktarabileceğim yerin sinema olduğunu düşündüm ve sinemaya yöneldim. Çünkü kafamda sürekli görsel ve işitsel şeyler dönüyor. İkisini bir arada kullanabileceğim alan sinemaydı. Ben bir mekân tutkunuyum. Mekânın gücüne çok inanıyorum. Birinin evine, bardağına, tuttuğu kaleme bakarak karakterini anlayabileceğimize inanıyorum. O yüzden bir tasarımın, bir rengin gücüne inanıyorum. Sinemanın kesinlikle bir renk paleti ve mekânla başladığına inanıyorum. Karakterin sonra orada dolaşmaya başladığına inanıyorum. Hayali mekânları, gerçek mekâna oranla daha büyüklü buluyorum. Ama gerçek mekânın gücünü yadsımıyorum. Ki tarihe tanıklık yönüyle çok büyük önemi var. Kendim de bir sürü gerçek mekân kullandım filmimde. Ama zannediyorum ki hayali mekânlara yürekten inanmamın sebebi, tasarıma düşkünlüğüm galiba. Sinema bir tasarım; sesi, rengi... Her şeyi bir tasarım. Kostümü mesela, ona dair çok şey söylüyor. Mekân onun geçmişine, geleceğine, bugününe dair çok şey anlatıyor bize ve tamamen diyalogsuz bir filmde, bir mekânda onunla ilgili birçok şey bulacağımıza inanıyorum. Neden sinema yapıyorum? Sanıyorum bundan sonraki filmimde de böyle olacak. Bugünden geçmiş, geçmişten de geleceğe bakmaya çalışan bir film *Kayıt*. Çünkü zaman ve mekân çok güçlü. Ve sinema, onunla istediğimiz kadar oynama olanağı sunuyor bize. Mekânların sınırsızlığı çok öznel, mekânın tanımı çok öznel. Bir yere bakıyoruz ve bu hepimiz için başka bir şey demek. Ama bence bu da çok büyüklü.

TAYFUN PİRSELİMOĞLU: Bana niye sinema yapıyorsun sorusunu yönelttiklerinde herkesi tatmin edecek bir cevabı kendi içimde bulamıyorum. Ama bendeki mekanizma açıkçası şöyle çalışıyor: Yazarlığımla ve çiziyor da olmamla ilgili olarak, bir şekilde kapımı bir hikâye çalıyor. Çok tesadüfi olarak yoldan, karşıdan gelen birinin suratını görmemle de başlayabilir. Bir mekânla da başlayabilir. Dolayısıyla, bu bir tohum olarak beynimin içerisinde çalkalanıyor ve giderek büyüyor. Bir noktaya geldikten sonra onun bir filme mi, hikâyeye mi, bir resme mi dönüşeceğini ben kestiremem ama kendisi benim elimden tutuyor ve götürüyor. Dolayısıyla, demek ki anlatmak istediğim bir şey var. Bir hikâye var. Yoldan geçen adamın ya da kadının, yanımdan geçerken kulağıma fısıldadığı bir anla ilgili, ama bizzatıhi biz sanatın da böyle oluştuğunu biliyoruz. Bunun en yakın tanığı Yılmaz Güney'in *Umut* filmi. Bütün bir *Umut* filmi bir şahsın bir ovada atın ölmesini görmesiyle başlar. Sadece bir resimden ibaret. Dolayısıyla bu resimler, resimlerin ne olduğunu bilmiyorum, ama bir şekilde karşıma çıkan

bu resim bir zaman sonra benim için bir film hikâyesine dönüşüyor. Ve onu da yaşamaya çalışıyorum. Bu çok sancılı bir dönem. Çünkü onunla yatıp kalkmak ve sürekli onunla kafamı meşgul etmek galiba başka hasarlara yol açıyor. Çok unutkan oluyorum, muhtemelen Ercan bunu hatırlar. Bu, muhtemelen beynimin sürekli onunla meşgul olmasıyla ilgili ya da ben kendimi bununla avutuyorum; bu da olabilir. Birinci soruya da buradan atlayabilirim. Sinema yapmak çok zor. Çok masraflı bir sanat. Edebiyatla olan ilişki de, sinemanın beni bu kadar hırpalamasından sonra kendi yaralarımı sarmak için yaptığımı itiraf etmek zorundayım. O, kendi başınıza yaptığınız bir alanken, sinemanın kendisi, kendinizin dışında binlerce insanı ilgilendiren ve çok hırpalayan bir süreç. Bütün bu hırpalanmaya ve ıstıraba karşın, niye hâlâ sinema yapıyorsun dedikleri zaman apışıp kalıyorum işte. Galiba iyi bir film izlemek için, o filmi seyrettikten sonra “İyi filmmiş” demek için yapıyorum. “Seyirci olmasa da siz sinema yapar mısınız?” diye sorduklarında cevabım “Evet” olur. Çünkü sanatın yöneticisi olarak, sizin yaşamanız gerektiğine inanıyorum. Tolstoy’un anekdotunda olduğu gibi. Artık bırakmış edebiyatı, çiftliğine çekilmiş, yıllardır yazmıyor. Bir gün çiftliğinde dolaşırken bir kitap görüyor, şöyle bir karıştırıyor ve çok beğeniyor. Yazarını merak edip baktığında, kendisinin yazdığını fark ediyor. Bir gün bir film izledikten sonra bunu kim çekmiş diye baktığımda, kendi ismimi görürüm diye sinema yapıyorum.

ERCAN KESAL: Bizim unutkanlık hikâyelerimiz uzayıp gidiyor. Bazen düşünüyorum bu unutkanlık sarıcı mı diye? Aslında unutkanlık sarıcı da değildir. Fakat Tayfun’daki şöyle bir olay, “Şu Amerika’daki adam var ya, şu tuhaf saçları olan adam”. “Sinemacı mı?” diye sorduğumda, “Yok yok hayır” diyor. En son Trump olduğuna karar kılıyoruz.

TAYFUN PİRSELİMOĞLU: Bu arada Trump olduğunu anlaması da bir on beş dakikayı buluyor.

ERCAN KESAL: “Amerika’nın Başkanı kim?” diye sorabilir yani. Niye film çekiyoruz? Ya da niye bu işlerle meşgulüz? Benim kendi adıma, bir yolculuğum herhalde. Bütün yaptığımız öznel. Bakmayın siz, nesnellik meselesinin olmazsa olmaz olduğu konusunda hemfikiriz ama eninde sonunda bütün yaptığımız öznel, bunu söylemeye çalışıyorum. Yazdığımız, ettiğimiz, bunun geri dönüşü; hepsi kendimizle ilgili bir mesele. Bu bir itiraf değil, doğrusu bu aslında. Ben gerçekliği icat etmek için yazıyorum, çekiyorum, okuyorum, seyrediyorum. Gerçekliği icat etmek istiyorum. Bana dayatılan gerçekliği reddediyorum. Bu kadar basit olmamalıydı diyorum. “Ben bu dünyaya neden geldim?” sorusuna hâlâ cevap bulamıyorum. Ben bu yüzden merak, telaş, koşturmaca içindeyim. Geçip giden ömrüme bir mana arıyorum. Bu anlamı ararken birilerinin de aynı kederler içinde olduğunu fark edip seviniyorum ve sanki onlarla birlikte kurtulmayı ümit ediyorum. Bu yüzden kitap okuyorum, bu yüzden film seyrediyorum, bu yüzden film yapmak istiyorum. Bitmeyen varoluşsal bir sıkıntım var. Yeryüzünün bu yüzden bana dayattığı bu aptalca konumu reddediyorum. Bu dünyanın, bu yeryüzünün vazgeçilmez bir parçası olduğumu hissetmek istiyorum. Yeryüzünü sahiplenme cesareti veriyor bana bütün filmler. Yaptığım, yapacağım filmler, okuduklarım, yazdıklarım; hepsi bana bu cesareti kazandırdığı için çok önemli. Ve bu cesaretin bulaşıcı olduğunu fark ettiğim için daha da keyifleniyorum. Bütün bunların arkasından tuhaf büyük bir şey söylemek istemiyorum. Tuhaf, büyük... Sadece bu kadar. Bunu fark ettim ve bundan vazgeçmem artık. 1960’lı yıllarda Anadolu’da sinemalar vardı. Annem okuma yazma bilmezdi. Mahallenin o kadınlarıyla sinemaya giderdi. Gündüz matinesine giderdik. Ben annemin eteğinden tutar, onların yanında oturdum. O siyah beyaz filmi seyredirdim. Çıktığımda şunu fark ettim. Ben

eski ben değilim. Bu acayip bir şey. Bu tuhaf karanlığın içindeki insanlar, nasıl olur da beni değiştirir? Sinema nasıl oluyor da bizi böyle değiştiriyor? Çünkü sinema zamanı durduruyor. Hiçbir zaman sahip olamayacağımız bir şeyi bize tekrar sunuyor. Ancak kaybettiğimiz zaman değerini anladığımız bir şey. Fark ettiğimiz zaman, onun kıymetiyle hiçbir ilgimiz olmayan bir şey çünkü zaman. Sinema o zaman denilen şeye müdahale eden, onu kesip parçalayan, mühürleyen ve durduran bir şey. Bu yüzden çok etkileyici, bu yüzden açıkçası çok hızlı koşuyor başka kardeş sanatlarla karşılaştırıldığında. Tiyatronun bu kadar patinajına karşı, sinemanın bu kadar hızlı koşuşunun herhalde bir anlamı olmalı. Ben orada olmalıyım. Bu benim kendimle alakalı, kendi psikanalitik düşüncelerim. Ve kendime ortaklar arıyorum. Hiç tanımadığım insanlara yazı yazmak gibi bir şey değil mi edebiyat? Hiç bilmediğin bir adama mektup gönderiyorsun. Ve o mektubun cevabının gelmeyeceği de aşikâr. En fazla yazının eleştirisi gelir. Okuyanların, izleyenlerin ne düşündüğünü bilmediğin bir yolculuk. Akira Kurosawa'nın *Kurbağa Yağı Satıcısı*'nda bir Japon hikâyesi anlatılır, bilirsiniz. Altı bacaklı, iki kafalı bir kurbağa bulurlar ve onu piramit bir cam kutuya koyarlar. Kurbağa da kendisinin onlarca görüntüsüyle karşılaşınca çok korkar ve yağ salgılar. Hemen o yağı alıp bir takım şeylerle karıştırırlar. Ve bu çok mucizevi bir iksir haline gelir. Eski dönem Japonya'sında sokak satıcıları kurbağa yağı satarlarmış. Yaralara çok iyi gelirmiş. Acılara çok iyi gelirmiş. "Kurbağa yağı satıcısıyız biz" diyor Akira Kurosawa. Perdede gördükleriniz aslında kendi gerçekliğiniz. O tuhaf, hilkat garibesi hallerimiz. Ondandır korkuyoruz, çekiniyoruz, etkileniyoruz ve derimizin altından bir yağ salgılıyoruz. Yönetmenler de onlarla kendilerini tedavi ediyor galiba.

SERDAR ÖZTÜRK: Akademisyen ve entelektüellerde en önemli eksikliklerden birisi tutku. Sanatçılarda tutkunun fazlalığı, tutkunun yoğunluğu bizi oldukça fazla etkiliyor. Dolayısıyla akademisyen ve entelektüel dediğimiz insanların bu tutkudan nasibini alması gerekiyor ve bu üç tane yanıtta baktığımda sadece şunu söyleyeyim. Latince bir kavram var: "*Haecceitas*, işte bu, vay be!" diyorum. Gerçekten vay be! Şimdi bu 'vay be'den sonra sizden sorular alacağız. Yani sizin dünyanızı merak ediyoruz. Sizden sorularla bu yolculuğumuza devam edeceğiz, panele. Buyurun efendim. Gürsel Hocam, mikrofon iletebilirsek ön taraftan.

DİNLEYİCİ: Merhabalar. İki, üç gündür toplantılarda ortaya çıkan eğilimi size soracağım. Burada konuşulmasını istediğim, öyküyle ilgili olarak, yani öykü, dramatik yapı, dramatik yapının kuruluşu. Bununla ilgili olarak geleneksel olanla Deleuzeyen olan arasındaki bağı nasıl açıklayacaksınız ben merak ediyorum. On numaralık bir bilgi sorusudur bu. Şunun için söylüyorum bakın. Bilgi sorusu şunun için gerekiyor, bakın. Arkadaşlarım, sinemada tarihsel olarak ortaya çıkmış olan dramatik kurguyu reddeden ve şimdilerde başka türlü olmasını, sinemanın başka türlü olması gerektiğini söyleyen bir yaklaşım var. Ben de diyorum ki, açıkçası sinema öyküdür. Mesela Ercan herhalde buna bir şey söyler. Öykü ve dramatik yapı arasındaki ilişkiyi oradan tartışabilir miyiz? Siz ne dersiniz? Öykü var mıdır, yok mudur, ret mi edilmelidir?

ERCAN KESAL: Gürsel, biz bunu raki içer konuşurduk! Ama hakikaten Gürsel'in hikâyeleri inanılmazdır arkadaşlar, vallahi. "Yiğidin yüzüne karşı övülmez" derler ama öyle bir adamdır sağ olsun, ayaklarına sağlık bu arada. Çok kısa birkaç şey söyleyeyim. Bunlar için yazdım da sanki. Kuşkusuz her şey aslında anlatmak meselesi. Sinemada bir şey anlatıyorsunuz, öyküyle de anlatıyorsunuz. Mesel, kısaca, hisse bunların peşindedesiniz, ben de böyleyim doğru. Ne o yazdığım içinde olduğum senaryolar? *Bir Zamanlar Anadolu'da* evet, Ercan Kesal'ın 1984'teki bir öyküsü, başından geçen bir hikâye ya da *Anons*. Mahmut Fazıl'ın

çektığı film. Başarısız 1963 askeri darbesi, Talat Aydemir'in İstanbul ayağıyla ilgili bir öykü, bir hikâye, bir mevzu, gerçek yaşanmış bir şey. Kendi yazdığım ve çektiğim *Nasipse Adayız*, benim öyküm. Belediye başkanı olmaya çalışan tuhaf bir adamın hikâyesi falan. Ama şu var, öykü, edebiyat ve sinema pratikleri açısından birbirleriyle bence eninde sonunda geçimsizlik ve boşanmayla gerçekleşecek evlilikler kurarlar ve iyi bir şeydir; boşansınlar da zaten. Kötü olur onların evlilikleri çünkü. Bence bu ipekböceği metaforunu bir kez daha söylemeyeceğim ama ipeği elde etmek için böceği zamanında öldürürler kardeşim. Haşlarlar, suya bastırırlar ve öldürürler. Sinema, senaryo odur. Senaryoyu, mesnet oluşturan öyküyü öldüreceklerin baya bildiğin. Çünkü başka türlü ipeğini alamazsın. Yoksa kelebek olur, şahane bir öykü ve roman kitabı olarak, Gürsel'in kitabı olarak, uçar gider. Anlatmak istediğim bu. Bu tuhaf ilişkiye razı olmak gerekir. Ben yönetmenden yanayım burada. Üstelik hikâye kitapları olan bir adam olmama rağmen. Ben yönetmenden yanayım, çünkü insanlık tarihinin öyküsü kendisini sürekli tekrarlayan bir perspektifte. Yani hakikaten Metin Erksan -anayım onu- o "Bir tane öykü vardır" derdi. Oğlan kızı sever, evlenemez terk eder gider, kız başkasıyla evlenir. Oğlan geri döner, daha güçlü, kız onu ister, bu sefer oğlan onu istemez. "Yani bu" derdi, "Binlerce kez tekrarlanan bir şey ama bunun içinde derinlemesine bir şey var. Hala dalıp çıkartacağımız inci tanesi var denizin dibinde". Yapmaya çalıştığımız da o aslında. Yoksa hani Shakespeare'den sonra bir şey yazmayalım. Nazım'dan sonra şiir yazmayalım, neyse. Tarkovski'den sonra çekmeyelim mi yani? Ama bu meselede sinemacının, teknik anlamda senaryosuyla kurduğu ilişki de öyküyü unutmali. Çünkü Madam Bovary ile Anna Karenina'nın ya da *Üç Maymun*'un öyküsü aynı. Biz bundan başka bir şey yaratıyoruz, başka bir şey çıkartıyoruz ve bunu yaparken, bunu değiştiren, müdahale eden şey de yönetmenin tam da kimliği, kişiliği, şovu, dili oluyor. Sinemayla edebiyat ilişkisine dair, daha acımasızdır biliyorsunuz, Tarkovski'den falan hatırladıklarınız var mı bilmiyorum? *Mühürlenmiş Zaman*'da uzun uzun baya öfkeli anar edebiyattan söz ederken. Edebiyat-öykü-sinema ilişkisinden bahsederken. Ama güncesinde de şuna rastladım. Ağabey, adam sürekli Hamlet'i çekmeye çalışmış! Ecinniler'i çekmeyi çalışmış. Güncesinde böyle notlar var Tarkovski'nin. Yani 'ölmeden önce çekmek istediğim on film' diye bir şey yapmış kendisine. Birinci sırada Hamlet var, ikincisinde Dostoyevski'nin Ecinniler'i var. Ama konuşurken de edebiyatla ilgili o kadar böyle acımasız şeyler söylüyor ki, sinemaya bulaştırmayın anlamında.

DİNLEYİCİ: Terminolojide aslında farklılık var. Ben cevabımı aldım. Yani sinema öyküsü senaryodur. Ben bu cevabı istedim.

TAYFUN PİRSELİMOĞLU: Aslında sizin sorduğunuz sorunun cevabını Godard bir şekilde şöyle veriyor. Diyor ki "Sinemayla edebiyat birbirine çok benzer. Romanda giriş-gelişme-sonuç vardır. Sinemada da vardır ama illa bu sırada olmak zorunda değildir". Dolayısıyla, yani sinema da, edebiyat da bir hikâye tabanının üzerinde bina ediliyor olsalar bile, sinemanın bunu alıp götürdüğü yer, tamamen edebiyatın dışında başka bir mahreç.

CEYLAN ÖZGÜN ÖZÇELİK: Özellikle iki-üç isimden bahsetmek istiyorum. Bu anlamda yapısöken olarak gördüğüm üç büyük sinemacı, hatta bence üçü de dahi. Ama ne yazık ki olmaları gereken yerde değiller bugünden baktığımızda. Hepsi hayatını kaybetti. Germaine Dulac; sürrealist sinemanın öncüsü. Věra Chytilová; deneysel sinemanın bence en önemli ismi. Jane Arden; zaten kısacık ömrü, çok az filmi ile neredeyse travmatik sinema diyebileceğimiz, bence ona has enteresan bir şeyler yaptı ve ülkesi İngiltere'de bile değeri bilinmeden hayatını kaybetti. İntihar etti zaten. Bunlar, düşle, arzuyla, kâbuslarla gerçekten

klasik anlamda sinema yapısını yıkarak kavga etmiş, dalga geçmiş, sinema yapmış kadınlar. Ben senaryoya inanmıyorum.

SERDAR ÖZTÜRK: Evet başka?

DİNLEYİCİ: Merhabalar. Öncelikle hoş geldiniz diyorum.

SERDAR ÖZTÜRK: Kendinizi de tanıtırsanız.

DİNLEYİCİ: Tamam, ben Cemre Şenses. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo- Sinema-Televizyon bölümünde yüksek lisans öğrencisiyim. Ben aslında bir şey söylemek istiyorum. Sonra da Ceylan Hanım'a bir soru soracağım. Tabii buranın konusu, şu an sinema sektöründe problemler olabilir, konumuz bu. Hani, aslında bir kadın olarak diye başlayacağım ama. Ben de, hani kısa filmler çekiyoruz şu an, tabii öğrenci olduğumuz için. Kısa film sektöründe de bir sürü problem var. Bir yere katıldığında filmlerimiz ve ben istiyorum ki bunları konuşalım. Ya da festivallerdeki, kısa film festivallerindeki problemleri bizim karşılaştığımız şeyleri konuşalım istiyorum ama bir anımı paylaşmak istiyorum öncelikle. Ben Ceylan Hanım'ı anlıyorum. Konuyu aşan bir giriş yaptı. Ama böyle ortamlara gelince insan, bu sorunlarla karşılaşınca dile getirmek istiyor. Bir anımı söyleyeceğim. Biz tabii arkadaşımızın kısa filmi için bir festivale katılmıştık. Sanki bana da bu sorunlarla ilgili sorular sorulsun. İlk soru şu oldu. Görüntü yönetmenliği yapmıştı bu arada. "Bir kadın olarak neden görüntü yönetmenliği?"

CEYLAN ÖZGÜN ÖZÇELİK: Kamerayı taşıyabiliyor musun sen?

DİNLEYİCİ: Evet, yani o kadar çok şaşırdım ki ve kaldım. O soruyu sormamış gibi, neden görüntü yönetmenliğine cevap verdim. Yapmam gereken oydu sanki. Ama insanlar böyle şeylerle karşılaşınca, özellikle kadınlar, daha büyük farkındalığa erişiyor. Yani bu sorunlar var, evet ben de isterim keşke bunları, sorunları konuşalım. Ama böyle sorular gelince de, yafta bir soru, bunu da dile getirmemiz gerekiyor gibi hissediyoruz. Ben o yüzden anlıyorum biraz onu. Bu anıyı paylaşmak istedim o yüzden. Bu arada tabii yani felsefe ve sinema üzerine sonuçta bir sempozyum ben de bununla ilgili soru sormak istiyorum. Kendim de Foucault çalışan bir insanım ve sizin filminizi kesinlikle çalışmama katmak istiyorum. Tabii biz böyle görüyoruz biraz böyle akademik çalışmalar yapanlar işte. Yani sanki siz Foucault mu okudunuz da, Foucault mu okuyup bunu bu kadar yansıttınız gibi algılıyoruz. Aslında bununla ilgili bir soru sormak istiyorum. Çünkü ben okumalarımı yaptığımda ve filmi izlediğimde şunu gördüm: Mekân olarak, o iktidarın kurumları medya olarak yansıyor. Oluşturduğu söylem bu söylemin yarattığı öznelik aslında. Öznesizlik, herkesin aynı olması ve hani buna karşı gelen, öznesizleşmeye çalışan anormal yani normalin dışında davranan, normal iktidarın kurduğu özgenin dışında davrananın anormal olarak görülmeye başlaması. Sizin o karakterde de vardı. Sanki artık delirmiş görünüyordu ve hani...

CEYLAN ÖZGÜN ÖZÇELİK: Ama değil aslında. O kadar güzel tanımladınız ki, ben kendim bu kadar güzel tanımlayamam bu arada.

DİNLEYİCİ: Yani evet, bunu çünkü gördüm ve şunu düşündüm. Foucault'un ömrü yetmedi ama. Çok şey yapmak istemiyorum, her konuda destekliyordur, desteklemiyordur ama bir direniş yolu göstermekte ömrü yetmedi, bu konuda çok şey söyleyemedi ama öznesizleşme, bazen özneliği kırmak için bunu algılamamız, fark etmemiz gerektiğinde aslında ben böyle düşündüğünü düşünüyorum, aslında kendim. Bunu fark etmemiz gerekiyor

öncelikle gibi hissediyorum ve burada da felsefenin ana şeyi hakikat, yani aslında hakikatle ilgili.

SERDAR ÖZTÜRK: Soruyu alabilir miyiz?

DİNLEYİCİ: Geldim, sona geldim. Aslında ben sanki sizin bu felsefe tabanında da bu hatıralarımıza, benliğimize dönmemizi, sanki bir hakikatimizi aramak için bir direniş yolu olarak gösterdiğinizi düşünüyorum. Bu ne kadar doğrudur; siz gerçekten bunu bu kadar farkında olarak mı söylemek istediniz, sadece bunu soracağım. Teşekkür ederim.

CEYLAN ÖZGÜN ÖZÇELİK: Kristeva ve Kierkegaard okudum çok, sonra intihar ettim. Gerçekten ağır bir depresyon süreciydi sadece onları okuduğum zaman. Hiç dönmek istemiyorum o günlere. Günün sonunda çıkış noktam aslında şöyle bir şey, çok hızlı özetleyeceğim. Devlet dediğimiz mekanizma, sonuçta her iktidar geliyor ve kendi dünyasını olumlamak için belli araçlarını kullanıyor. Bu araçların başında da tabii ki medya geliyor. Dönüşüm, mekânsızlaştırma, böylece hafızayla oynama, yeni bir tarih dizaynı, gerçeğin dizaynı, hatta vatandaş dizaynı. Merhaba! Artık o yüzden on yıl öncesindeki insanlara benzemiyoruz. Çünkü iktidarlar geliyorlar ve yok ederek, yeni bir şey kurarak yeni bir şey tasarlıyorlar. İşte biz hepimiz de bu vatandaş tasarlama sürecinin bir parçası oluyoruz. Mekânlar yok ediliyor, sinemalar yakılıyor, şehirler yakılıyor ve yerine kendi istedikleri mekânları getiriyorlar. Yok ederek, tamamen, gerçeği yok ederek. Özellikle buradan pas atarak karakteri yüklediğim anlamı da söyleyeyim. Benim karakterim öyle inanılmaz kahraman falan değil. Zaten nutuklar falan da atmıyor. Çünkü çok özel bir çabası da yok dünyayı kurtarmak için. Fakat karakterin bütün direniş alanı aslında hafıza. Bence karakter nihayetinde hatırlayarak, bir kişi hatırladı ve bundan sonrasını da hatırlayacak gibi bir yere varıyor ve benim için kıymetli bir şey, bence aslında mutlu son filmin sonunda. Daha fazla konuşurum da, isterseniz çok vakit almayalım diye sadece temelinde bunu söyleyeyim. O tasarımın parçası olmayı reddeden bir karakter var, evet. Ben 'uzaylı' olarak kodluyorum bu arada, o yüzden zaten öznel kamera çok kullandım filmde.

DİNLEYİCİ: Foucault okuması yapmış mıydınız?

CEYLAN ÖZGÜN ÖZÇELİK: Foucault'yu çok eskiden okumuştum ama özellikle bu film üzerinde bir Foucault okuması yapmadım. Dediğim gibi dürüst bir yerden söylüyorum. Sadece Kristeva ve Kierkegaard'a eğildim biraz.

DİNLEYİCİ: Gerçekten çok güzel sunumlar, konuklara teşekkür ediyorum. Benim sorum şuydu. Başlangıçtan inanarak Türk sinemasının geldiği noktada nicelik ve nitelikten bahsedildi. Acaba niteliği, kaliteyi arttırabilmek için, burada çok genç arkadaşlar var, onlara neler önerebiliriz? Birincisi bu... İkincisi, kendi aramızda bu ilişkileri, bu ağı daha çok geliştirerek kaliteyi arttırmak için neler yapabiliriz? Üçüncüsü de, global dünya sinemasıyla ilişkilerimizi kurarak -dünyada dördüncü beşinci sıralardan bahsettik, elli yıl önce de bunu başarmış durumdayız- yeniden ilklere girmek için neler önerirsiniz? Çok teşekkür ederim.

TAYFUN PİRSELİMOĞLU: Bu nitelikle alakalı sorduğunuz soruyla alakalı bir şey söylemek isterim. İlk soruyla biraz temas etmeye çalıştım. İşte nicelik olarak arttı ama nitelik olarak artmadı. O oranda artmadı diye. Buradaki esas problem bence yeni gelen genç kuşak sinemacılar ki, bu sorduğunuz soru onunla alakalı. Biraz cesaret eksikliği görüyorum. Bu tehlikeli bir durum, çünkü sinema aslında risk alma sanatı. Yani iyi bir şey yapmak için

gözünüzü karartmanız gerekiyor. İlk filmini çekenler, ikinci filmini çekenler -içlerinde çok iyileri var, bir tanesi yanımda oturuyor (*Ceylan Özgün Özçelik'i kastediyor*)- fakat genel olarak vasat, çok garantici, konformist bir sinema yapıyorlar. Bundan maksadım, risk almadan ve bildiğimiz hikâyeleri, eski hikâyeleri, bize eski şekilde anlatıyorlar. Bu çok tehlikeli. Bunun yerine cesur ve risk alan ve gerçekten bir hikâye anlatmayı isteyip film yapan sinemacılara ihtiyacımız var. Bu konuda bir sıkıntı olduğunu görüyorum. Genel olarak sayının artması çok da önemli değil bence. Nitelikli filminin artması önemli. Dolayısıyla yani biraz bu kadar artmasının nedeni de çok açık itiraf edelim; Kültür Bakanlığı'nın verdiği fonlardan dolayı büyük bir sıçrama oldu. O fonlarla filmler yapılıyor. Fakat o filmlerin bir kısmını biz hiç görmüyoruz, çıkmıyorlar. Adı var, kendi olmayan birçok film var ortada. İşte 170 film yapılıyorsa herhalde onun 100 tanesi Kültür Bakanlığı fonlarıyla yapılıyor ki bu çok önemli. Ama o fonlarla yapılan filmlerin bir kısmını biz görmüyoruz. Burada bir boşluk, karanlık bir nokta var. Onu da çözebilen yok benim gördüğüm kadarıyla. Dolayısıyla bu az bütçelerle giderek de zorlaşıyor bu iş. Az bütçelerle iyi iş yapmayı becerebilecek bir zekâ ve yetenekli bir kuşak bekliyoruz. Ben bunu parıltılarını görüyorum doğrusu.

ERCAN KESAL: Belki birkaç cümle de ben ekleyeyim. Ben, Tayfun ne söyleyecek merakla dinledim. Hakikaten önemli şekilde konuştuğumuz, muhabbetini ettiğimiz, benim de kafamı çevirdiğim bir şey. Çok doğru söylüyor. Tabii Tayfun'un deneyimlerini, ciddiyetleri tefekkür ederek düşünmek lazım ama birincisi şöyle bir parantez açayım oraya. Salonlar artık yok. Yani bu filmleri gösterecek salon kalmadı. Salon kalsa da seyirci kalmadı, bu salona seyirci de gelmiyor. Yine ilk başta bir şeye herhalde atıfta bulunacağım. Herhalde artık afişin üzerinde defneyaprağı olan film görünce "Sıkılacağız bundan, festival filmi" deyip kaçıyoruz yani. Bence arkadaşlar, artık festival şeyi koymasınlar afişin üzerine. Bu nasıl bu hale geldi, bu nasıl tersine çevrilir bu ayrı mesele. Ama kendi adıma, kendi yolculuğuma dair benim de cebime koyduğum bazı şeyler var. Mesela bir örnek; bunu bir gazetede bir röportajda da söylemiştim. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi. Koşulsuz, çok yetkin bir yönetmenin elinden çıkmış bir film. Zaten kendisini, bu anlamda hani üzerine konuşulmayacak bir yolculuğu olan bir film, ama *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi biliyorsunuz 21. Yüzyıl'ın en etkili yüz filmi arasında elli dördüncü falan sırada. BBC tarafından, bir takım sağlam otoriteler tarafından seçildi. Bir şey soracağım size? *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde gece, sabaha kadar bir grup adam ceset arar. Bunu, normal bir yapımcıya gitseniz, deseniz ki elimde böyle bir senaryo var bende. Nasıl bir şey kardeşim? Bir doktor var, bir savcı var, bunlar ağabey ceset arıyorlar sabaha kadar, sonra da buluyorlar deseniz, olmaz yani. Bu filmi 21.Yüzyıl'ın en etkili filmlerinden yapan şey ne, diye düşünüyorum. Benim de en sevdiğim filmdir kendisi. Hakikaten içinde olduğum için söylemiyorum, objektif olarak söylüyorum. Bence biz orada yerellik denen meseleyi çok güçlü biçimde evrensel bir meseleye dönüştürdük ya da bunu bir şekilde koyabildik diye düşünüyorum. Yani bu coğrafyada kesinlikle başka bir kimlikten söz etmiyorum, farkındaysanız. Bu coğrafyayı çok önemsiyorum. Üzerinde yaşadığımız coğrafyadan söz ediyorum, topraktan söz ediyorum. O toprakta gömülü bir ruh var, biz sanki onu sürekli açmak ve aramakla mükellefiz gibi geliyor bana. Yani neyse onlar bilmiyorum belki Lorca'nın Duende'sindeki kavram mı neyse artık, bizdeki karşılığının peşine düşmeliyiz. Memduh Şevket Esenal'ın, Sabahattin Ali'nin, Refik Halit Karay'ın, ne bileyim, yani oralarda duruyor Kemal Tahir, Orhan Kemal yeniden, yeniden, bir kez daha Vüsat O. Bener'in filan. Onların -yenilerin de tabii kuşkusuz- ama oradaki hafızanın, o birikimin, o hikâyelerin, kıssaların, mesellerin peşine düşmeliyiz gibi geliyor bana. Orada bizim gömülü bir ruhumuz var, o

coğrafyanın ruhu var. O bize ilham verecek. O bize öykülerimizin ne kadar evrensel olduğuna dair bir şans tanıyacak. Bir de şu var, bunu kendim için de söylüyorum; yönetmen olmak isteyen arkadaşlarımızla, hikâye yazmak isteyenlerle, senarist olmak, kameranın arkasında olmak isteyen arkadaşlarımla ilgili şunu söyleyeyim. Formülü, reçetesi yok ağabey! Ben kırk yedi yaşında gördüm zaten kamerayı. Doktorum, hâlâ öyleyim. Bu bir yolculuk. Çok kitap oku, çok film seyret, bir şeyler yazmaya çalış. Olmuyor mu, olmasın! Bir sürü film, iyi film ve “Bir sürü iyi kitap okumuş olursun, yetmez mi?” diyor Balzac. Hani asıl olanı, eninde sonunda kendi meselemiz olduğunu da unutmadan yapmak lazım. Bir çeşit sinema profesyonelliği kaygısı ve tuhaf refleksiyle hareket etmek yerine, bütün sanatların eninde sonunda yaşama sanatına hizmet etmekle mükellef olduğunu bilerek yaşamak. Kendin için, kendine olan saygın yüzünden bütün bunları yaptığını bilerek yapmak. Asıl olan budur eninde sonunda. Buradan mutlaka da iyi film ve iyi kitap çıkar bunu da söyleyeyim yani eninde sonunda. Ama illa ben festival için film yapacağım, çok seyirci için film yapacağım diye yola çıkınca da yapılmayacak bir şeydir ya bu, onu söylemek lazım belki.

CEYLAN ÖZGÜN ÖZÇELİK: Bir şey ekleyebilir miyim? Çünkü Belmin’in içinde kalmıştı. Hazır bu kadar festivalden bahsetmişken onun da isteğini yerine getirmek için, sanırım hepimizin çok önemseydiği bir festival olduğu için İF İstanbul’u, sadece İF İstanbul’u kaybettik gibi bir şey konuşacağım. Ama İF İstanbul’u kaybetmiş olmanın verdiği üzüntüyü; çünkü sizin de söylediğiniz mesela o kısa film meselesini özellikle ben çok önemsiyorum, önemsiyordum diyeyim artık, çünkü İF’tekiler çok önemsiyordu kısa filmleri. Kısa film yönetmenlerini bu kadar önemseyen, onları öne çıkararak, destekleyen başka bir büyük festival yok. Büyük festival derken, uzun da gösteren, başka türler de gösteren festivallerden söz ediyorum. Yoksa sadece kısa film festivalleri tabii ki var. Fakat İF bu anlamda çok kıymetliydi; sinemacı çıkarıyordu. Naçizane benim kısa filmimi sağ olsunlar kabul edip göstermişlerdi ve orada aslında ulusal sinemaya inanılmaz bir katkı yapıyorlar. Bunu başka hiçbir festivalin yaptığını düşünmüyorum. Çünkü diğer birçok festival bu anlamda birbirinin çok aynı. Sürekli her yerde aynı filmleri görüyoruz. Çoğu zaman festival direktörleri o filmleri kâle bile almıyor, arkada dalgasını geçiyor, ilgilenmiyor bile. Fakat İF’in bu anlamda çok ayrı bir yerde durduğunu, filmlere çok kıymet verdiğini, öne çıkarmak için de elinden gelen her şeyi yaptığını söyleyebilirim, özellikle kısa film ve uzun keşif film cephesinde. Aynı zamanda da filmleri her yerde buluşturuyorlardı. Özellikle Belmin dün bunun da altını çizmemi, unutmamamı istedi. İF filmleri, birçok yerde gösteriyordu. Bunu yapan da başka bir festival yok. Umuyoruz tekrar İF gibi, farklı filmlerin ruhunu yakalayacak festival olur ve bunlar devam eder. Teşekkürler.

DİNLEYİCİ (Emre Yeksan): İki noktayı birleştirmek istedim. Çünkü Tayfun Bey’in söylediği cesaret kavramını çok önemli buluyorum ben de. Ama cesaret sürekli budanan bir şey. Cesareti sürekli budayan bir iktidar mekanizmasıyla karşı karşıyayız. Bu festivallerin de bunun parçası olduğu, yapım atölyelerinin finans kaynaklarının da parçası olduğu bir mekanizma. Film yapmak için belli bir imkâna ihtiyacınız var ve o imkân o cesareti budamak üzerine kurulmuş durumda maalesef günümüzde. Birazcık böyle bir sorun var. O noktada Ercan Bey’in dediği gibi, *Bir Zamanlar Anadolu’dayı* götürsek hiçbir kimseyi ikna edemedik. Onu ikna edecek hâle getiriyorlar ister istemez. Yoksa benim burada belki önerebileceğim bir şey, soruya dönersek, film çekmek isteyen arkadaşlarımıza yoldaşlarımıza bu cesareti o insanlara dayatacak örgütleri kurmak. Bu cesareti o iktidara dayatacak hâle gelebilmek. Tekil cesaretlerimizi birleştirip o cesareti toplu hale getirmek. Bu olmadığı sürece, bireyler olarak mücadele ettiğimiz sürece, oramıza buramıza inen satırlarla budana budana bir şeyler yapmaya

çalışıyoruz. Orada da birçoğumuz kendimizi yalnız hissediyoruz aslında. Ben cesaretin eksik olmadığını ama cesaretin karşısında büyük bir cesareti örseleyen güç olduğuna inanıyorum. Teşekkür ediyorum.

DİNLEYİCİ (Belmin Söylemez): Bu sizin sorunuza cevaben global sinema dünyasında, dünyada filmlerimiz nasıl görünür kılınabilir sorusuna cevap olarak, geçen hafta bir festivaldeydim ve şeyi gördüm; örneğin Brezilya'nın film tanıtım merkezi var ve bunun temsilcileri Berlin'deler ve bütün dünyada Brezilya filmlerini tanıtıyorlar, bunun için çalışıyorlar. Festivallere özel olarak gidip Brezilya'dan filmleri götürüyorlar ve gösteriyorlar. Türkiye için böyle bir şey söz konusu değil. Örneğin bir festivalde ya bir Türk filmi veya Berlin ise birkaç Türk filmi alınıyor. Onun dışında çeşitli bölümler var. "Türkiye'den bu sene bir film alabiliriz" ya da "Türkiyeli kadın yönetmenden bir film alabiliriz, o da şunu işliyorsan" gibi çok klişe ve oryantalist bir kota var, evet aynen öyle. Aynı şey başka ülkeler için de geçerli. Çok güçlü bir tanıtım organizasyonu olması gerekiyor. Bunun tek tek festivaller için değil, yıl boyu lobi yaparak çalışması gerekiyor. Böyle bir şey Türkiye'de yok.

SERDAR ÖZTÜRK: Değerli yönetmenlerimiz Belmin Söylemez ve Emre Yeksan'ın değerli katkıları için teşekkür ediyoruz. Başka soru var mı?

DİNLEYİCİ: Ben Ercan Ağabey'e bir şey söylemek istiyorum. İsmim Kemal, kitap satıcısıyım. Bir kısırlık görüyor musunuz Türkiye sinemasında? Kısırlık derken, klişeleri görüyor musunuz? Örneğin üç tane büyük yönetmenimiz var. Herkesin diline pelesenk olmuş üç yönetmen. Cihangir'de de biliniyor, Gaziosmanpaşa'da da. Cihangir'de çok izleniyordur, Gaziosmanpaşa'da izleyenlerin sayısı biraz daha azdır. Ve yerine gelen yeni ve genç yönetmenlerimiz var. Ama baktığımızda bu yönetmenlerimizin de az filmleri yok. Yedi tane filmi olan var, beş tane filmi olan var ama hikâye hep aynı. Ben Gaziosmanpaşa'da sokakta kitap satan biri olarak, alt kültürü izlediğim zaman, alt kültürü de anlatmıyor yani, ben film yapayım değişik bir şey olsun ödül de kazansın, ama Türkiye'de kazansın. Neden Avrupa'da kazanmıyor? Ben burada bir sıkıntının olduğunu düşünüyorum. Bu nesnel bir sorun. Türkiye'de bağımsız sinemanın az izlenmesi. Hocam senaryolara, yeni yönetmenlere baktığımızda kısırlık görüyor musunuz?

ERCAN KESAL: Kemal Kardeşim, sağ ol. Çok fazla senaryo geliyor, doğru söylüyorsun. Okumam, içinde yer almam ya da ne düşündüğümü merak eden kişilerden metinler geliyor. Ama ben *Çukur* dizisindeyim. Gecem gündüzüm orada geçiyor. Zaten zamansal olarak bazı şeylerin üzerine bu kadar gitme şansım yok. Bu söylediklerin çok yerinde, çok doğru birçok tespit. Mesela Tayfun Hoca'nın söylediği cesaret meselesi, Emre'nin söylediği örgütlülük, otosansür meselesi, bütün bunların hepsi aslında bu işin çok bileşenli bir şey olduğunu da gösteriyor. Pahalı bir iş yapıyoruz çünkü. Sinema hakikaten ağır bir yolculuk. Ben '97 yılında kredi kartıyla hastane kurdum. Ben on tane hastane kursaydım keşke. Film yapmak hakikaten nasıl bir şeymiş? Ben o zamana kadar hep kameranın önünde ya da arkasında oyuncu, senarist falan olmuşum. Hakikaten bir filmi bütün bileşenleriyle bir arada çıkartmak ve sonrasında festival vesaire seyirciyle buluşma yolculuğu... Ne kadar ağır bir iş yapıyoruz. Öykü meselesinde söylediğim şeyler, hep aynı şeyi konuşmadık. Bu sempozyumun hayırlara vesile olduğuna dair şeyler söyleyebilirim. Burada çok özel ve enteresan şeyler söylendi. Buradan çok donanımlı ayrılacağım. Mesela bizim bu yaptığımız işlerle ilgili, seyirciye nasıl ulaşacağımıza ilişkin şeyler var kafamda. Öykülerimizle ilgili söyleyeceğim şey şu; çok basit bir örnek bunu sık veriyorum, mesela Nobel ödülü almış bir yazar Orhan Pamuk. Neden

yok sinemamızda? 1960'lı yılların sinemasında bakın Orhan Kemal, Nazım Hikmet, Peyami Safa, Kemal Tahir, Yaşar Kemal setin içindeler. Nazım film çekiyor uzun metrajlı, yok gerçi ama. Senaryolar yazıyor, o ayrı tamam ama kendisinin uzun metrajlı filmi var, yönetmenlik yapıyor. Orhan Kemal'in bildiğimiz sayıdaki senaryoları romanlarından daha fazla. Niye bizim hayatımızda bizim edebiyatımızın, söylencelerimizin, meselelerimizin, hikâyelerimizin kıymeti ya da fark edilişi az? Dönüp kendi ruhumuza, kendi coğrafyamıza, hikâyelerimize bütün samimiyetimizle yeniden bakmalıyız. Bunları konuşmaya devam edeceğiz. Cesaretimizi kaybetmeyeceğiz, örgütlülüğümüze dair yeniden bir araya gelmenin yollarını bulacağız. Otosansürden azade olmak için de birbirimize cesaret bulaştıracağız. Bu tür toplantıların, birlikteliklerin de faydalı bir tarafının bu olduğuna inanıyorum.

DİNLEYİCİ: Merhabalar. Öncelikle teşekkür ederim. Her ne kadar sunumları dinleyemesem de eminim çok dolu dolu geçmiştir. Ben İlknur. İstanbul Üniversitesi'nde dijital dağıtım mekanizmaları çalışıyorum. Ben dünyadaki örnekleri çalıştımda şöyle bir şeyle karşılaştım. Türkiye'deki sinemayla ilgili hem nitelik hem de nicelik olarak yapıma verilen bir destek var. Fakat Türkiye'de diğer dünya sinemalarından ayrı olarak dağıtıma yönelik bir destek yok. Yani Belmin Hanım'ın söylediği gibi, sadece bireysel ve tekil mücadelelerle verilebilecek bir savaş değil. Buradaki herkesin bildiği gibi, 1983'ten sonraki kültür politikaları sinemacılardan alınmış durumda, büyük Amerikan stüdyolarıyla birlikte. Şu an Türkiye'de yaklaşık 1100 salon bir tekelleşmenin içinde. Yerel bir hikâye de anlatsak, kalplere de dokunsak biz o salonlardaki büyük medya şirketlerini geçemediğimiz sürece maalesef yankı bulmuyor. Sinemacılar olarak, siz arka planda ne diyorsunuz bu konuyla ilgili?

ERCAN KESAL: Oraya bir parantez açayım. Ataşehir'de oturuyorum ben. Yoğun bir hayatım var. Buradan kalkıp sinemaya gidip kalkıp film seyretmek... Bu hayat bizi değiştiriyor. Ekmek derdine düşmüş birinin de başka bir sinema derdini gerçekleştirme şansı kalmıyor, birbiriyle çok ilintili şeyler. Dijital ortamla ilgili sen bize bir şeyler söyle. Burada internet dizisi yazan arkadaşlarım var. İlla ki salonda göstermek zorunda değiliz. Buna ulaşmanın alternatif yollarını öner. Anlatmak istediğim o. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi 180 bin ya da 200 bin kişi tarafından izlendi. Kötü bir örnek ama vereceğim o örneği. *Çukur*'da bir adam bana parmak sallıyor, ben de "Parmağını indir!" diyorum ve silahla ona sıkıyorum. Bir haftada 7,5 milyon kişi tıklıyor onu. Burada bir şey var ve duruyor orada. Nedir bu? Oturduğu yerden izlesin insanlar. İnsanların yaşamı artık değişti ve dönüştü. Salona gitmiyor olabilir. Ben oğlumda görüyorum. İnanılmaz kullanıyor bilgisayarı, 12 yaşında çocuk. Kütüphaneme girmiyor. Ne yapmalıyım, ben bilmiyorum ama şuna inanıyorum: En azından kütüphanesi olan bir evde büyüyor, saygı duyuyor. Ama başka bir gençlik ve hayat geliyorsa buna ait söyleyecek bir lafımız olmalı. Bu bizim meselelerimizi, hikâyemizi, hafızamızı kaybettirmemizi gerektirmiyor, anlatmak istediğim bu.

DİNLEYİCİ: Aslında ben de tam olarak Ercan Bey'in demek istediği şeyi söyleyecektim. Sadece Türkiye için değil, var olan kamusal düzenin ve kültürel düzenin buna eşlik etmesi gerekiyor. Bunun eksikliğini yaşıyoruz. En azından çalışırken dijital ortamda karşılaştığımda şunu görüyorum; yeni bir izleme alışkanlığı ve o izleme alışkanlığını yeni bir veriye dönüştürme devrindeyiz. Bunu şu an Türkiye'de çok yapamıyoruz. Çünkü kaliteli ve nitelikli olan içerikle dijital ortamda çok karşılaşamıyoruz, o demokratikleşemedi hâlâ. Benim salon örneği vermemin sebebi oydu. Gerçekten her kesimden insanın kolayca gidebileceği bir noktada duruyor hâlâ sinema salonları. Dijitalleşemediğimiz için içerik üretimi noktasında,

sizler bu noktada o iktidar alanlarındakilerle nasıl bir diyalog halindesiniz? Sizler dağıtım stratejilerini oluştururken dijital alanı nerede tutuyorsunuz? Mesela birçok yönetmen artık sinema salonuyla birlikte dijital ortamda da aynı anda gösterime başlıyor. İçinizden bunu yapan oldu mu, yapmayı düşünüyor mu? Çok sağ olun.

TAYFUN PİRSELİMOĞLU: Bende olmadığı kesin! Dijital olmak, telefonu açma kapamakla alakalı benim için. Bu konuda çok cahilim. Bence kaotik bir zamanda yaşıyoruz. Sinemanın dijitalle olan ilişkisi, izleyiciye ulaşması ve tüketilişi bağlamında bir karmaşa olduğu kesin. Bu tüm dünyada geçerli muhtemelen. Aslında sizin dediğiniz gibi, sinemaya gitmek özel bir ritüel ve sonuçta zımnî bir anlaşma üzerine kurulu. Bir salona gidiyorsunuz, o perde sizin talepte bulunarak gittiğiniz bir mekân. Bu bir alışverişle oluşuyor. Bunun dışındaki bir ortamda neler olup bitiyor açıkçası kestiremiyorum, bilemiyorum ve merak ediyorum. Fakat dağıtım ile ilgili şunu söyleyebilirim. Yıllar önce ilk yurtdışıyla ortaklık işiyle uğraşırken Türkiye dağıtıcısından ne kadar para alacağımı sordu benim ortağım. Türkiye’de dağıtıcıdan para almıyorsunuz para veriyorsunuz, böyle tuhaf bir ilişki. Dünyada olmayan bir şey. Dediğiniz gibi artık özellikle yeni yönetmenlerin ilk filmlerini, ikinci filmlerini göstermek için yurtdışından bir festivalden icazet alması gerekir hale kadar geldi iş. Bu çok tehlikeli ve bunu Avrupa sineması da öyle ya da böyle yaşıyor. Çünkü dediğim gibi, çok fazla film üretiliyor ve filmlerin kamuya ulaşması lazım. Bazı şehirlerde belediyelerin sinemaları var ve bunlar orada bir nefes alanı açacak şekilde çalışıyorlar. Bu bizde yok, açıkçası bu kara bir delik bence sinemamızda. Nasıl çözüleceğine dair bir fikrim yok.

CEYLAN ÖZGÜN ÖZÇELİK: Çok önemli aslında. Dijital kısmına ben de geçmeyeceğim çünkü çok daha temel ve öncelikli bir kriz var orada. O da şöyle bir şey; bağımsız sinema günün sonunda niye sürekli festivale bağımlı hale geliyor aslında? Çünkü vizyona girememe riskiniz var. Bu o kadar acı bir şey ki! Tayfun Bey’in dediği gibi, çok önemli bir şey söyledi. Onaylanmanız gerekiyor önce, ilk filmini ya da ikinci filmini yapan bir yönetmensiniz. Bu da ancak yurt dışında bir festivalde gösterilmeniz ya da başka bir şeyle mümkün. Aksi halde Türkiye’de sizi hiçbir dağıtımçı almayabilir ve siz vizyon yüzü göremeyebilirsiniz. Bu ciddi anlamda büyük bir tehlike, hatta kâbus. O yüzden festivallere belki de hak ettiklerinden çok fazla anlamlar yükler hale geldik. Mesela filmimizi bitiyoruz, bir festival bizi alsın da onaylasın, filmimizi sevsin diye bekliyoruz. Bunlar hep birbirini destekleyen kâbuslar aslında. Eğer bir yere giremezseniz vizyona girememe riskiniz var. Zaten girdiğinizde dağıtımçınız bile günün sonunda filme yüzde yüz inanmıyor. İnanma sistemi gibi bir şey yok. İnanma, destekleme, paylaşım, birlikte olma, bir güç oluşturma... Bunlar zaten yok, önce buradan başlamalıyız. Birbirimizi dinlememiz, problemleri konuşmamız, birlikte gösterimler düzenlememiz gerek. Mesela tematik gösterimler, bir sergi gibi hep birlikte etkileşim halinde konuşmak. Ben bir noktada seyirciyi sinemaya çekeceğine inanıyorum ama önce dağıtımçının filme inanması gerekiyor. Filmin başyapıt olması demek değil bu. Ama günün sonunda filmin izlenmesi için kafa yormak gerekiyor. Günün sonunda salonlar dağıtımçıyı arayıp “Filmi alın, kimse gelmiyor” diyorlar. Onları da suçlayamıyorum, çünkü onlar da geçinmek zorunda. Bir günde beş kişinin geldiği filmi orada istemiyor. Ama bunların hepsi birlikte etkinlikler yaparak çözebileceğimiz şeyler. Sadece hepimiz birbirimize, filmlerimize, dağıtımçıya inanmalıyız.

SARPER BÜTEV: Bunu destekleyecek bir istatistik vereyim. Mesela *arthouse* denilen film tarzını dağıtan iki şirket var. Aslında toplam dağıtımın üçte birini yapıyor. Fakat *arthouse* filmler, ulaşılan seyirci açısından sadece %3’te kalmış. Anaakım sinemanın izlenme oranlarına

bakıldığında, 2015 verilerine göre sinemamızın toplam hasılatı 60 milyon. Nüfusu bizden az olan Fransa'nın 205 milyon. Orada da zaten çok iyi bir durumda değiliz. 2015'te 126 film çekilmiş, 123'nün yapımcısı farklı. İkinci filmini çekmeden çoğu yapım şirketi kapanıyor. Sorun endüstriyel manada çok katmanlı. Sadece *arthouse* filmler değil, onların da sıkıntısı çok fazla ama genel olarak sinemanın sıkıntısı çok fazla.

DİNLEYİCİ: Benim bir sorum olacak Tayfun Bey ve Ercan Bey'e. Ben Gülçin Sağır. Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nden geliyorum. Siyaset bilimciyim. Akademi camiasında başıma gelmiş bir olayı paylaşmak istiyorum. Yılmaz Güney'in 1983 yılında yaptığı *Duvar* filmine çok şiddetli, öfkeli ve hiddetli bir film yakıştırması yapılıyor. Bu siyaset bilimi camiasında oluyor. Ben sinema camiasındaki durumu merak ettiğim için size yönelteceğim. Ben olaya bu şekilde bakmıyorum. *Duvar* filminde gözlemlediğim birçok nokta beni Tarkovsky'nin *Nostalgia*'sına götürdü, 1933'de Nazilerin yaptığı ırkçı politikalara da götürdü. Nitekim aslında geç kalınmış bazı badirelerin başımıza geldiğini ve anlatıldığını düşünüyorum. Bu filmin nitelikli olmadığı ve yer yer öfkeli bir filmin olduğuna dair eleştiriler yapılıyor siyaset bilimi akademi camiasında. Ben sizlerin fikirlerini çok merak ediyorum gerçekten. Yılmaz Güney'in yıllarca içine biriktirdiği öfke patlaması yaptığı bir film midir? Yoksa tam aksi midir? Bunu sormak istiyorum.

TAYFUN PİRSELİMOĞLU: Ben de çok iyi hatırlıyorum. *Duvar* filmi izlendiği zaman çeşitli tartışmalara sebep olmuştu sinema camiasında. Bunun birçok nedeni var. En önemlisi Yılmaz Güney'in son filmi olması ve uzun süre çektiği ısraptan sonra bunu çekiyor olmasıyla alakalı. Tabii Yılmaz Güney'in en iyi filmi değildir bence, kişisel fikrim bu. Bir öfke var mıdır filmde, vardır. Bence bu yaratıcı bir öfke. Dolayısıyla filmin bu kadar sert algılanmasının nedeni de bu öfkelenmenin, sanatsal anlamda vurucu bir şekilde ortaya koyulmasıyla ilgili. Belki hatırlarsınız oradaki esas şey şuydu, çocuklarla olan ilişkisi üzerine çok laflar edildi. Yılmaz Güney'in sinemasını sadece *Duvar* filmi üzerinden açıklamak doğru değil zaten.

ERCAN KESAL: Fazlasıyla öznel olduğunu düşünüyorum. Her filmin seyirciyle özel bir ilişkisi var. Hatta bazı filmlerle 30 yaşında başka bir şey kuruyoruz, 50 yaşında başka bir duyguyla ayrılabiliriz o filmde. Yönetmenler de değişiyor, yaşıyor. Ömrü cezaevinde geçmiş, kaçmış, yurt hasreti var. Başka bir şeye dönüşüyor. Set zaten başka bir şey. Olumsuz bir şey söylemek istemiyorum ama filme yansımaları açısından adam gurbette sürgün ve kendi toprağından beslenen bir adam. Ne yapabiliirdi ki zaten? Sürgün böylesine acılı bir şey, yersiz yurtsuz ve arafta olmak. Bence en fazla filmine sinmiş olan şey odur.

DİNLEYİCİ: Salonda gençlerin çoğunlukta olduğunu gördüm, hevesli olduklarını gördüm. Hepimiz hevesliyiz. Ben eğitimci, Ressam Uğur Demirbaş. Çok çalışan, çok üreten yaşadığımız coğrafyada Alzheimer oluyor. 44 yaşındayım, ben de Alzheimer oldum sayılır. Çoğu ressamın adını hatırlayamıyorum. Öğrencilerimiz bizi geçtiler. Gençler ütopyalarında ne yapsınlar? Nasıl bir yol izlesinler? Baskılar yüzünden vaz mı geçsinler?

TAYFUN PİRSELİMOĞLU: Bu çok karşılaştığım bir soru. Gençler sinema yapma isteğiyle bir yol arıyorlar, çok haklı olarak. Fakat bunun bir formülü yok. Çünkü kendi kişisel tecrübemin çok doğru olduğunu söyleyemem ama dilim döndüğünce ben şöyle yapmıştım diyorum. Benim yaptığım yöntem herkese uymayabilir. Şurası çok aşikâr, her seferinde söylediğim şey şu; çok ısrarcı olacaksınız, çok isteyeceksiniz. Bu isteğinizle alakalı iyi bir donanımınız olacak. Bu donanım denen şey de çok film izleme ve çok okuma. Bu çok klişe gibi geliyor. Ben de herhâlde duyduğumda yine aynı cümlelerle karşılaşıyorum duygusu

uyanmıştır. Fakat hakikat bu. Üçüncüsü ve en önemlisi yeteneğiniz olacak. Gerçekten istiyorsunuz, donanımınız var, yeteneklisiniz. Yönetmen olmamanıza imkân yok. Muhakkak bir şey yaparsınız. İyi olur, kötü olur ama yaparsınız. Dolayısıyla bu ısrarınızın ne kadar kaliteli olduğuyla alakalı. Ezberimde söylediğim şeyler bunlar, ama samimi bir şekilde ifade ediyorum.

ERCAN KESAL: Beni affedin ama çekmeseniz de bir şey olmaz. Dünya sineması bir şey kaybetmez. Meseleye böyle bakmakta fayda var. Ben yarın sabah oyunculuk yapmazsam ne olur arkadaşlar? Türkiye sineması göçer mi? Televizyon dizileri yerlere mi çakılır, ne olur yani? Bu kendimize biçtiğimiz tuhaf narsistik, bu çağla ilgili. Bu, kendimle ilgili bir şey. Bana ne mailler geliyor, popülerlik bu işe yaradı. "22 yaşındayım, beş yıldır öykü yazıyorum. Hiçbir dergi beni kabul etmedi. Edebiyata küstüm". Daha 22 yaşındasın, neye küsüyorsun? Ben de ona diyorum ki Gogol'un *Ölü Canlar*'ın ikinci cildini şöminede yaktığı bir dünyanın ahfadısın sen. Edebiyatı bıraksan ne olur ki! 51 yaşında bıraktı sinemayı Kieslowski. Niye bırakıyorsunuz bu kadar en tepedeyken? "Rahat sigara içemiyorum" dedi, bir sene sonra da evde öldü. Dünya dönmeye devam edecek. Bu kadar tuhaf şeyler yaparak, bir sürü bedel ödeyerek film yapılmaz. Çok tutkuyla istediğin bir şey, ama kendine olan saygından vazgeçmeden. Yazarken de böyle. Sürekli altını çizdiğim, yolculuğun kendisinin asıl olduğu. Çok kitap okumak ve çok film seyretmek bir süre sonra, hiç film yapmasanız bile, size şahane gelecektir. Belki de yapsam da olur duygusuna getirecektir. Yolculuğun kendisi kıymetli.

CEYLAN ÖZGÜN ÖZÇELİK: İlk filmi yapmış biri olarak çok küçük bir anımı paylaşacağım. İncanın kesinlikle ölmemesi gerektiğine katılıyorum. Film yapmazsak öleceğimizi düşünüyorsak kesinlikle yapmalıyız. Ahmet Boyacıoğlu, Ankara Sinema Derneği başkanı ve yıllardır kendisi de film yapar. Ben de çok eski tanıyorum onu. İlk filmimi yapmak istiyorum bundan yedi-sekiz yıl önce. Bu filmi yapmazsam öleceğim, kurgucu olarak gerçeğe ulaşmaya çalışan bir kadının hikâyesi falan diye. Ahmet ağabey karşımda hiçbir şey hissetmeyen bir suratla şey dedi; "Ceylan'cığım sen bu senaryoyu zaten bitiremeyeceksin, ama diyelim ki bitirdin zaten çekemeyeceksin. Kimse filme yapımcı olmayacak. Diyelim ki yapımcı buldun, festivali bekleyeceksin. Diyelim ki vizyona girdin, kimse izlemeyecek" Bu böyle sürdü gitti. Tabii dinlemedim. "Ercan Kesal'ı dinlemeyin" diyormuşum! Bu tutku varsa kesinlikle yapmalıyız ama ne yapacağız? Sürekli herkes "Hayır!" diyor, yıllar geçiyor, kiranızı ödemek zorundasınız. Bir işinizin olması lazım, çünkü sinema o değil. Bir gün elbet olacağına dair devam etmek gerekiyor. Usta-çırak ilişkisi kalmamaya başladı; bu çok önemli. Elinde maddi durumu olan yönetmenler de asla Türkiye'de birinin elini tutup çıkarmıyor. Bu dünyanın her yerinde böyle. Birileri yardımcı olmak zorunda bize.

ERCAN KESAL: (Ceylan Özgün Özçelik'i işaret ederek) İşte bu yüzden sinema yapmayın!



CİLT 4 SAYI 7 HAZİRAN 2019

sineFiLOZOFI

HAYATI SİNEMAYLA KAVRAMAK İSTEYENLERİN HAKEMLİ E-DERGİSİ

HAZİRAN SAYISINDA NELER VAR

Editörden

Güzel bir veda...

Değini / Views

"Sinemada Temsil Anlayışını Reddiye"

Serdar Öztürk

Makaleler / Articles

Feminist Anlatı Yaklaşımıyla Mustang Filmi ve Dişil Dilin Kurulmasında Bir Yöntem Değerlendirilmesi; Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi

Mustang Film With Feminist Narrative Approach And Evaluating Research Methodology For Setting Feminine Language; Digital Storytelling Workshop
Nüket Ergeç

Elysium: Mesih'in Kayıp Cennet Arayışı

Elysium: Messiah's Quest For The Lost Paradise
Kemalettin Özden

Video Sanatının Düşünce Sinemasına Etkisi

The Effect Of Video Art On Intellectual Cinema
Kurtuluş Özgen

Ateş Savaşı Filminde Tabiat Haliyle İlgili Sinematik İmgelerin Felsefi İlişkileri

Philosophical Relations Of Cinematic Imagery Related To State Of Nature In Quest For Fire
Özge Nilay Erbalaban Gürbüz

İzleyici-Karakter İlişkisi Bağlamında Empati Ve Sempatinin İçkinliği: "Arka Pencere" Örneği

The Immanence Of Sympathy And Empathy In The Context Of Audience-Character Relationship: The Case Of "Rear Window"

Süleyman Kıvanç Türkgeldi

Popüleri Çevreleyen "Arzu": 1970'li Yıllar

Türkiye'sinde Arzu Siyasetinin Ana Akım Sinemaya Yansımaları Bağlamında Şerif Gören Sinemasında Arabesk

When "The Desire" Surrounds the Popular: The Politics of Desire in the 1970's Mainstream Turkish Cinema and Şerif Gören's Arabesque Films

İren Dicle Aytaç

Kitap İncelemeleri / Book Reviews

Dudley Andrew, Sinema Nedir! Bazın'ın Arayışı
İnceleyen: Deniz Kurtyılmaz

Özgür İpek, İmgeler Arasında: Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine
İnceleyen: Gökhan Gültekin

Söyleşiler / Interviews

Sinemanın Genel Sorunları I- Emre Yeksan, Belmin Söylemez, Ümit Ünal
Lale Kabadayı, Aydan Özsoy

Sinemanın Genel Sorunları II- Ercan Kesal, Tayfun Pirselimoglu, Ceylan Özgün Özçelik
Serdar Öztürk, Sarper Bütev